

# Les états généraux de la création musicale à l'aube du 21<sup>ème</sup> siècle.

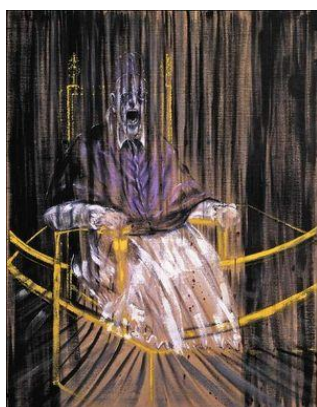
On ne peut manquer d'être interpellé par la méfiance que le grand public entretient, de façon récurrente, à l'encontre de la musique savante contemporaine. Pour la première fois dans l'histoire de la musique, il existe un fossé profond entre la création récente et le public auquel elle est, en principe, destinée. Le moment est venu de rétablir certaines vérités de nature à régler ce malentendu.

## La multiplicité des courants artistiques au 20<sup>ème</sup> siècle.

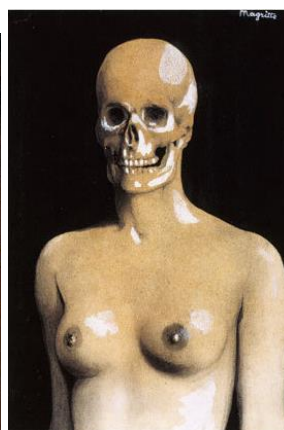
En matière d'Arts Plastiques, le 20<sup>ème</sup> siècle fut celui de toutes les audaces et de toutes les expérimentations, réussies ou pas, bref de toutes les aventures mais aussi de toutes les impostures. Il a permis l'éclosion de mouvements artistiques aussi variés que le **futurisme**, le **constructivisme**, le **cubisme**, l'**abstraction**, le **surréalisme**, le **pop art**, etc. ..., sans oublier le provocateur **Dada**. Cette profusion de courants a créé son lot de confusions. Qui hésiterait sérieusement entre se déplacer pour assister à une rétrospective **Picasso**, **Bacon** ou **Magritte** ou visiter une exposition de la vingtaine d'urinoirs « signés » **Duchamp**, pourtant très sérieusement exposés, à grands frais, dans les plus grands musées du monde ?



**Pablo Picasso :**  
**Dora Maar au chat**  
(1941)



**Francis Bacon :**  
**Pape (Innocent X)**  
(1953)



**René Magritte :**  
**La Gâcheuse**  
(1935)



**Marcel Duchamp :**  
**Fontaine**  
(1917)

La frontière qui sépare l'aventure de l'imposture est parfois si ténue qu'il n'est pas toujours facile de s'y retrouver, particulièrement lorsqu'une spéculation marchande perturbe la mise en place d'une échelle des valeurs.

Un [fait divers](#), remontant à janvier 2006, relate qu'un des urinoirs de Duchamp exposé au **Centre Pompidou**, à Paris, a été sérieusement endommagé par un "iconoclaste". L'affaire s'est retrouvée plaidée devant les tribunaux, priés de trancher entre la partie civile qui estimait l'œuvre intacte à 2.8 millions d'euros et la défense qui était d'avis qu'on devait pouvoir se procurer un urinoir neuf pour 150 euros environ, **Duchamp** contre **Auchan** en quelque sorte. La [justice a tranché](#) en condamnant le profanateur à une peine mesurée mais elle s'est bien

gardée de se prononcer sur le fond du problème, ce qui exigerait de fait une définition objective de l'œuvre d'art.

L'imposture menace également en musique. C'est le cas toutes les fois que "l'artiste" se contente de prélever et/ou de mixer électroniquement des échantillons de bruits ambiants : chat qui miaule, porte qui grince, etc., toutes tentatives que l'on a regroupées sous l'appellation bienveillante de "**Musique concrète**" et dont les fondateurs patentés sont **Pierre Schaeffer (1910-1995)** et **Pierre Henry (1927-)**.

Où situer la limite artistique entre l'exploitation triviale du réel et la transmutation de l'imaginaire?

Certains exemples peuvent compliquer les données du problème par l'apparente séduction des résultats obtenus. L'aventureux **John Luther Adams (1953-)** (à ne pas confondre avec **John Coolidge Adams (1947-)**, un des compositeurs les plus en vue actuellement) a fait un usage plus ou moins subtil de l'électronique en musique. Un de ses derniers projets capte et transcode en sons les phénomènes géomagnétiques se déroulant à **Naalagiagvik** sur les bords de l'Océan Arctique, en Alaska. Je ne dispose malheureusement d'aucun extrait à vous soumettre, tout au plus d'une [chronique](#) favorable d'**Alex Ross** parue dans "**The New Yorker**" de mai 2008. On espère au minimum que la sophistication du traitement numérique que l'auteur a fait subir aux données brutes et le résultat du produit fini justifient l'appellation d'œuvre d'art.

En l'absence de confirmation, je me contenterai de noter que l'artiste n'est pas un fantaisiste ainsi qu'en atteste le catalogue de ses [œuvres](#).

Par bonheur, la musique échappe aux marchandages suspects : une partition musicale n'a pas de valeur spéculative en soi sauf si elle est signée de la main d'un grand maître du passé mais c'est alors l'objet qui est coté, non son contenu : une page isolée du brouillon de la **Neuvième Symphonie** de Beethoven a trouvé acquéreur chez **Sotheby's**, en 2002, pour la bagatelle de 1.3 million de livres sterling.

En musique "classique", la contrefaçon musicale ne rapporterait pas un sou à son auteur d'où il s'ensuit que, contrairement à ce qui se passe en peinture, le "métier" de musicien faussaire n'existe pas.

### Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?

Il n'existe pas de définition objective de l'œuvre d'art. Plus exactement, il est impossible de proposer un ensemble de critères nécessaires et suffisants pouvant permettre de décider si un objet donné a, ou n'a pas, de valeur artistique. Autrement dit, le statut d'une œuvre d'art est indécidable. A fortiori, il n'existe aucune procédure objective capable de situer une œuvre sur une échelle universelle de valeurs.

On pourrait, par exemple, se risquer à proposer la définition suivante :

*"Toute œuvre où l'intervention humaine a permis de résoudre un problème technique dans un cadre esthétique, par opposition au travail de l'artisan qui oeuvre plutôt dans un cadre fonctionnel".*

Concevoir une coupole stable et élégante, réussir à tromper l'œil par une perspective inhabituelle ou rendre l'illusion graphique du mouvement sont des problèmes techniques propres à l'architecture ou aux arts plastiques. En musique, réussir une orchestration, un motet à 40 voix, une quadruple fugue, un cycle de variations sur un thème donné sont autant de défis à relever.

Voici deux tableaux de peintres primitifs flamands qui illustrent cette définition. Contrairement à ce qui se passe avec la terne Joconde que les photographes retouchent abusivement, histoire d'entretenir sa légende, les images reproduites ci-dessous ne donnent qu'une pâle idée de la splendeur des originaux. Les poils de barbe du personnage de **Van Eyck** sont peints un à un avec un réalisme saisissant et la couleur bleue de sa coiffe a conservé, après 600 ans, une intensité impossible à décrire. En comparaison, les églises baroques sont pleines de scènes d'inspiration biblique aux couleurs carbonées qui font peine à voir : il faudrait des restaurations infinies pour leur redonner un minimum d'éclat, ce qui ne les rendrait pas beaucoup plus stimulantes pour la cause. La transparence de la coiffe de la dame peinte par **Van der Weyden** est un autre exemple de défi parfaitement relevé.



**Jan Van Eyck :**  
**L'homme au chapeau bleu (1430)**



**Rogier Van der Weyden :**  
**Portrait de femme (1455)**

Cette définition vaut ce qu'elle vaut et ne prétend certainement pas être parfaite. L'intervention humaine est certainement requise - on ne va tout de même pas exposer un caillou dans un musée, aussi harmonieux soit-il - par contre, il n'est pas évident que l'on puisse se passer du critère technique ou esthétique. De plus, cette définition ignore la notion de prise de risques qui différencie l'auteur innovant de celui se contentant de reproduire à l'identique des recettes ayant fait leurs preuves.

Une procédure d'attribution de valeur, subjective certes - comment faire autrement ? - mais intéressante parce qu'opérationnelle, repose sur la notion d'interchangeabilité non marchande : elle pose que deux œuvres ont même valeur artistique, pour un observateur donné, s'il est prêt à échanger l'une contre l'autre sans la moindre compensation. Les Symphonies 25 à 30 de **Mozart** sont, par exemple, parfaitement interchangeables. Par contre, personne n'acceptera jamais de troquer la 41<sup>ème</sup> (**Symphonie Jupiter**) contre aucune de celles qui la précèdent : la 41<sup>ème</sup> Symphonie est la plus précieuse de celles écrites par le maître de Salzbourg.

### **Des goûts, des sons et des couleurs.**

En matière d'art, certaines périodes temporelles se sont révélées plus intéressantes que d'autres : soit elles ont été marquées par un nombre étonnamment élevé de créateurs de génie; soit, plus modestement, le niveau moyen de la création y a été particulièrement relevé.

Deux exemples, extraits de l'histoire de la musique, illustrent ce propos :

1) Les deux géants du baroque, **Jean Sébastien Bach** et **Georg Friedrich Haendel** sont tous deux nés en 1685. **Jean-Philippe Rameau** est venu au monde en 1683, **Georg Philip Telemann** en 1681, **Jan Dismas Zelenka** en 1679 et **Antonio Vivaldi** en 1678. Six génies de cette envergure ont vu le jour en l'espace de sept ans !

Cela fait rêver et en tous cas, ne s'est plus reproduit. Quantité de petits maîtres, plus ou moins intéressants, ont gravité autour d'eux, tels des satellites et ont écrit l'essentiel de leur œuvre entre 1710 et 1750. On ne s'étonne guère que cette époque soit particulièrement appréciée des mélomanes du monde entier : c'est la vogue jamais démentie du baroque musical.

2) A la mort de **Beethoven**, en 1827, la question s'est posée avec acuité de savoir s'il allait encore être possible d'écrire une symphonie, une sonate ou un quatuor. Tout semblait avoir été dit par le Maître de Bonn. La réponse la plus éloquente allait pourtant jaillir, dès 1830, de la plume d'un musicien français, **Hector Berlioz**. Il a proposé une symphonie, la "**Fantastique**", qui a ouvert de nouvelles perspectives au romantisme naissant.

**Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Dvorak, Tchaïkovski, Brahms, Wagner**, etc., la liste est beaucoup plus longue que cela, se sont engouffrés dans la brèche ouverte. En flattant avec plus ou moins de goût la sensibilité des auditeurs, ce répertoire musical typique du 19<sup>ème</sup> siècle a plu d'emblée à un large public et continue de plaire.

Ces deux exemples sont particulièrement significatifs car ils expliquent les deux pôles d'intérêt du grand public en matière musicale : le baroque et le romantisme. Il y aurait lieu d'ajouter la courte période classique intermédiaire, où **Haydn** et **Mozart** ont régné sans partage, si bien qu'au total, ce sont deux siècles de musique, 1715-1915, qui condensent les 90% des programmes des concerts assidûment fréquentés.

Les musiques écrites avant 1715, qu'elles soient médiévales (**Style Gothique, Ars Antiqua, Troubadours & Trouvères, ...**), renaissance (**Ars Nova, Machaut, Dufays, Ockeghem, Josquin Deprez, Lassus, Palestrina, ...**) ou prébaroque (**Monteverdi, Cavalli, Lully, Charpentier, Schütz, ...**), sont essentiellement jouées dans des festivals consacrés à la

musique ancienne. La remise au goût du jour de ce répertoire est favorisée par l'éclosion de nombreux ensembles spécialisés jouant avec talent la carte du dépaysement musical.

La musique ancienne est en pleine ascension.

Après 1915, on entre dans le domaine de la musique **moderne** et la fréquentation du public amorce une courbe descendante. Elle plonge même de façon préoccupante à partir des années 1950, c'est d'ailleurs l'objet de cette présentation.

Le même inventaire temporel peut être fait à propos de la peinture européenne : on a la surprise de constater que les périodes les plus appréciées sont très différentes.

En peinture, le style **Gothique**, la **Renaissance** qu'elle soit **italienne** ou **flamande**, un certain **Baroque**, l'**Impressionnisme** et la période **moderne** 1915-1950 drainent les faveurs du public. Par contre, un autre baroque surtout français et italien, le maniérisme, le rococo, le classicisme et le romantisme sont les parents pauvres de l'histoire de la peinture : l'académisme, quand ce n'est pas la mièvrerie, s'installe. Chacun peut en faire l'expérience en parcourant n'importe quel musée assez grand pour couvrir toutes les périodes de la peinture européenne dans l'ordre chronologique des salles : à partir d'un certain numéro, l'intérêt tombe dramatiquement pour ne redémarrer en force qu'avec l'impressionnisme, vers 1860.

Quelques images glanées, au hasard, dans un petit musée imaginaire valent sans doute mieux qu'un long discours à ce sujet.

### **L'avis du public.**

Qu'il s'agisse de musique ou de peinture, l'histoire n'est facile à écrire que jusqu'en 1950 environ. C'est pour cette raison que notre musée virtuel s'arrête plus ou moins arbitrairement à cette date. Après cette date, c'est la bouteille à encre : une multitude d'artistes empruntent tous les courants artistiques imaginables sans que le temps ait pu faire un tri naturel. En musique particulièrement, le public est devenu méfiant et il a ses raisons.

Face à la création la plus contemporaine, les arts plastiques sont en position plus favorable que la musique. Dans ce domaine, le public cultivé a en effet peu d'excuses de se tenir à l'écart de la création récente : il lui suffit de s'informer et éventuellement de se déplacer. Un article de presse, quelques photographies, voire les premiers objets exposés s'il a franchi le seuil et il se fait une idée, approximative certes, mais immédiate. L'œil humain a cette capacité d'appréhender rapidement les objets qu'il regarde. Même s'il hésite à repérer instantanément toute œuvre digne d'intérêt, un peu de vigilance l'informe généralement de ne pas se détourner trop rapidement comme s'il devait être intrigué. Cette stimulation visuelle ne prend guère de temps. Voilà pourquoi le citoyen moyen risque peu quand il visite une exposition d'art contemporain. Au pire, il fuira.

En musique, les choses se présentent sous un jour bien moins favorable. Un concert s'inscrit toujours dans une durée temporelle et personne ne souhaite se retrouver dans la position inconfortable d'être contraint de supporter une musique à laquelle il ne comprend rien ou, plus simplement, qui lui tape sur le système nerveux. Or si l'œuvre est récente, ce risque est loin d'être nul. Comment savoir à quoi s'attendre ? Ce n'est sûrement pas en lisant la presse spécialisée que le mélomane curieux pourra se faire une idée préalable : on y trouve tout et son contraire. De plus, une œuvre musicale complexe peut exiger plusieurs écoutes



avant de révéler ses secrets et nous sommes tous, bien malgré nous, en manque de temps. Voilà pourquoi Monsieur Tout le Monde qui a peut-être tenté l'expérience une fois dans sa vie, ne tient pas à la réitérer : s'il a été piégé, il s'est bien promis qu'on ne l'y reprendrait plus. Il s'abonne, par conséquent, aux concerts du dimanche où l'on épluche consciencieusement le fond de commerce de la musique antérieure à 1900, fort belle au demeurant : Bach, Mozart, Beethoven, Tchaïkovski et les autres. Les sociétés de concerts suivent le mouvement, recette oblige.

Ceci explique au passage l'appellation abusive de musique "classique" alors que le qualificatif "savante " conviendrait mieux : dans l'esprit du grand public, il n'est de musique savante que de l'époque classique (et romantique).

### Les temps modernes.



En musique comme en peinture, le modernisme fait suite à un épisode transitoire impressionniste, essentiellement français. Tellement français qu'en musique, on a presque tendance à penser que son seul représentant est **Claude Debussy (1862-1918)**, un géant qui a fait de l'ombre autour de lui.

L'impressionnisme musical se présente de facto comme une réaction par rapport au gigantisme qui frappe, à cette époque, la musique austro allemande.

L'orchestre classique qui se contentait d'une trentaine de musiciens à l'époque de Mozart, a progressivement doublé sous l'impulsion de Beethoven et des romantiques. A partir de Richard Wagner et de son épigone Anton Bruckner, il a triplé de volume et entre 1900 et 1915, il a même quadruplé sous l'impulsion de Gustav Mahler et de Richard Strauss.

De même, les partitions se sont allongées démesurément. Ce qui n'était que l'exception chez Beethoven (**la 9<sup>ème</sup>**) est devenu monnaie courante : les symphonies de Mahler et de Bruckner dépassent allègrement l'heure. Le point de rupture a été atteint par la "**Symphonie des Mille**" de Mahler destinée à être jouée par 1000 exécutants et "**Gurre Lieder**" de Schönberg dont la partition comporte 48 portées !

Une réaction était inévitable et nécessaire, précisément amorcée par le courant impressionniste français. Le "**Prélude à l'après-midi d'un faune**" (**Debussy**, 1892) est une oeuvre charnière et radicale à cet égard : elle restaure le goût pour un ensemble instrumental de petite dimension. Par la suite, l'orchestre va se maintenir, au grand complet certes mais avec des effectifs raisonnables ne dépassant guère ceux en vigueur vers 1880.

Cette réaction va s'engager dans deux directions largement divergentes : celle tracée par Stravinsky, Bartok et Schostakovitch, c'est le courant traditionaliste et celle tracée par ... Schönberg, c'est le courant dodécaphonique.

## La multiplicité des styles.

L'histoire de la musique montre que chaque époque a été marquée par un courant esthétique représentatif dans lequel chaque musicien venait se glisser avec plus ou moins d'originalité. Vers 1700, les musiques sont baroques et elles sont classiques 50 ans plus tard.

Celles composées par **Haydn**, **Mozart** ou n'importe quel contemporain sont inévitablement de coupe classique et il ne serait jamais venu à l'idée de leur auteur de revenir à un style néo-baroque.

L'inverse était par contre timidement envisageable sous la plume des plus novateurs : on trouve chez le fils aîné de J. S. Bach, **Wilhelm Friedemann (1710-1784)**, des accents (mais des accents seulement) préromantiques en avance sur son temps.

De même, au 19<sup>ème</sup> siècle, tous les musiciens sont frappés de romantisme et personne d'important n'écrit en style néo-classique et encore moins en style néo-baroque.

Ce qui pourrait paraître une banalité n'en n'est pas vraiment une car le 20<sup>ème</sup> siècle va précisément bousculer ce principe d'unité stylistique.

D'un côté, un courant *progressiste* va tirer les conclusions "logiques et radicales" de la perte progressive des repères tonals qu'on commençait à observer chez **Liszt** et **Wagner** et de l'autre, un courant *traditionaliste* refusera d'abandonner toute référence à la musique du passé. Une secte traditionaliste toujours active va même voir le jour. Baptisée "Romantisme attardé", elle regroupera des intégristes musicaux qui n'hésiteront pas un seul instant à écrire, en plein 20<sup>ème</sup> siècle, comme on le faisait 100 ans avant. Est-il nécessaire d'ajouter qu'elle est snobée par les puristes et que vous seriez mal avisé de faire étalage, en hauts lieux, de votre culture dans ce domaine ?

## Le courant traditionaliste.

Trois musiciens d'exception vont marquer le 20<sup>ème</sup> siècle naissant sans chercher à faire table rase du passé.



**Igor Stravinsky**  
(1882-1971)



**Bela Bartok**  
(1881-1945)



**Dimitri Schostakovich**  
(1906-1975)

En 1913, à Paris, **Igor Stravinsky** révolutionne la notion de rythme avec son "**Sacre du Printemps**". Il confirme en 1917, en enchaînant deux chefs-d'œuvre : "**Le Chant du**

**Rossignol**" et **"Noces"** qui le propulsent à la tête de la modernité. Souverain, un temps plébiscité, il sera progressivement contesté par les puristes du camp progressiste lorsqu'il s'avisera d'opérer des retours en arrière, en particulier durant sa période néo-classique.

**Bela Bartok** s'est beaucoup intéressé à la richesse exceptionnelle de la musique populaire de sa Hongrie natale et des pays limitrophes (Roumanie, Transylvanie, etc.). A partir de données consciencieusement récoltées sur le terrain, il va se construire un folklore imaginaire transcendé qui fécondera toute son oeuvre. Cette méthode compositionnelle a beaucoup influencé la génération suivante, tous pays confondus. Ses premières œuvres caractéristiques sont écrites pour la scène : **"Le Prince de Bois"** (1916), **"Le Château de Barbe-Bleue"** (1918) et **"Le Mandarin merveilleux"** (1919). Très bien noté en hauts lieux au début de son parcours mais peu écouté par le grand public, il va inverser complètement la tendance à la fin de sa vie : ses derniers chefs-d'œuvre - **Musique pour cordes percussions et célesta** (1936), **Concerto pour violon n°2** (1938), **Concerto pour piano n°3** (1939), **Divertimento** (1939), **Concerto pour Orchestre** (1943), **Concerto pour Alto** (1945) - renouant avec un classicisme de bon aloi, remportent un franc succès alors que les progressistes - encore eux - les boudent pour les mêmes raisons.

Avec le recul, **Dimitri Schostakovitch**, apparaît comme le plus illustre représentant de la tendance traditionaliste. Honni par les progressistes qui trouvent sa musique vulgaire - Boulez la compare à une troisième pression d'olives malhériennes (!) - il a emporté l'adhésion du public et des interprètes qui voient en lui rien moins que le Beethoven du 20<sup>ème</sup> siècle. Son œuvre n'est effectivement pas dénuée de similitudes avec celle du Maître de Bonn : une composante symphonique extrêmement populaire portée par une éloquence de tribun et une musique de chambre pour initiés où l'inspiration prend de l'altitude.

En marge de ces trois créateurs essentiels, quelques musiciens indépendants ont très tôt proposé leur conception personnelle de la modernité : le Tchèque, **Leos Janacek (1854-1928)**, a développé un idiome inimitable, classique certes mais aux sonorités astringentes qui gardent intact leur pouvoir de moderne séduction. L'Américain **Charles Ives (1874-1954)**, assureur de métier mais compositeur plus qu'à ses heures, a bousculé le monde musical nord-américain, passablement endormi jusque-là, en tentant toutes sortes d'expériences audacieuses (Orchestres qui se croisent en jouant deux morceaux différents, minimalisme avant la lettre, polyrythmie et polytonalité exacerbées, ...). Il est à coup sûr le pionnier d'un nouveau monde sonore décomplexé. Le Français, **Edgard Varèse (1883-1965)**, a abandonné ses études d'ingénieur pour embrasser la musique sans renoncer à l'ambition d'y introduire de nouveaux moyens sonores liés aux progrès de la technologie. Il a aussi abandonné la France, qu'il jugeait trop timide, pour rejoindre l'Allemagne puis les Etats-Unis en 1915. C'est là qu'il trouvera les moyens nécessaires au développement de la musique **électro-acoustique** dont il est le père fondateur. **"Amériques"** (1921) et **"Ionisation"** (1931) sont deux œuvres emblématiques de ce chercheur in(c)lassable.

Une pléthore de musiciens - **Sibelius, Nielsen, Pettersson, Ravel, Roussel, Poulenc, Messiaen, Hindemith, Martinu, Mossolov, Britten, Tippett, Copland, Hovhaness, ...**, - la liste est beaucoup plus longue que cela - vont tout simplement décider de ne rien révolutionner, du moins de façon consciemment militante, mais plutôt de poursuivre, chacun dans un style qui lui est propre, les formes de traditions existantes. On pourrait les appeler les classiques du 20<sup>ème</sup> siècle.



Citons enfin quelques romantiques attardés, Serge Rachmaninov (1873-1943), Ferruccio Busoni (1866-1924), Franz Schreker (1878-1934), Hans Pfitzner (1869-1949), Wolfgang Korngold (1897-1957), David Diamond (1915-2005), etc. L'étalement de leurs dates de naissance et de décès montre clairement que ce mouvement n'a pas d'âge.

### **Le courant dodécaphonique : origine et développements.**

L'autre courant ayant baigné le 20<sup>ème</sup> siècle musical est le courant dodécaphonique, qualifié de progressiste par ses adhérents afin qu'il soit bien clair qu'il incarne la rupture avec la tradition. Il est basé sur une révision des techniques compositionnelles, liée à l'abandon des repères tonals. On ne peut comprendre de quoi il retourne qu'en rappelant un minimum de théorie musicale.

La musique est l'art de mélanger les sons soit horizontalement en les faisant suivre mélodiquement soit verticalement en les superposant sous formes d'accords soit, plus généralement, en procédant de ces deux manières simultanément.

La théorie musicale "classique" recommande de respecter quelques lois simples de l'acoustique physique que la physiologie de l'oreille conforte. Deux notes différentes sont consonantes si leurs fréquences sont dans un rapport rationnel simple ( $2/1$  = octave,  $3/2$  = quinte,  $4/3$  = quarte,  $5/4$  = tierce,  $5/3$  = sixte). Dans ce cas, leur enchaînement ou leur superposition est agréable à l'audition et procure une sensation de détente. Si le rapport des fréquences est compliqué, les sons sont dissonants et provoquent une sensation de tension qui appelle une résolution consonante.

Le principe de la dissonance volontaire a mis du temps à s'imposer. On pourrait penser que le but de la musique est uniquement de plaire à l'oreille et qu'en conséquence, "plus c'est consonant, mieux c'est". Cela pouvait se concevoir tant qu'il ne s'agissait que de flatter les oreilles du roi et de sa cour, occupés à souper ou encore de faire danser les convives. Jusqu'à l'époque de l'Ancien Régime, les musiciens étaient au service exclusif d'un prince et il était hors de question qu'ils composent selon leur fantaisie. La réalité est progressivement devenue toute autre.

Mozart fut le premier musicien à ruer activement dans les brancards lorsqu'il quitta son "protecteur", l'archevêque **Colloredo**. Au grand dam de son père Léopold, il claqua la porte pour vivre indépendant.

Mais c'est Beethoven qui va changer définitivement le statut du musicien en se posant comme le premier individualiste conscient. Désormais, le musicien revendique d'écrire pour l'humanité souffrante, selon ses propres mots, étant précisé que cette souffrance intérieure, c'est l'artiste qui l'expérimente et l'exorcise par l'écriture. Le musicien universel devient peu à peu celui qui entre en sympathie avec le plus grand nombre, plus tellement pour des raisons esthétiques que pour des raisons empathiques.

Petit à petit, cette revendication de l'artiste de faire passer ses démons intérieurs avant le souci de plaire va prendre de l'extension. Elle ira tout naturellement jusqu'à revendiquer de pouvoir représenter la douleur par la noirceur, voire la laideur. Les symphonies d'[Allan Pettersson](#) (1911-1980) sont exemplaires à cet égard, véritables mélanges de cruautés sonores et de douleurs apaisées.

## Construction d'une gamme.

Le souci primordial - au sens premier du terme - de plaire a tôt confronté la musique au problème de la construction d'une gamme respectant le principe de consonance. Aucune solution idéale n'existe à ce sujet. La gamme chromatique, réservée aux instruments à sons fixes, propose une solution approchée qui a le mérite d'être simple.

Les instruments à sons fixes comme le piano exigent que le clavier et donc le nombre de notes autorisées soit fini. Le problème se posant à leur sujet semble être un problème d'arithmétique élémentaire : construire une gamme comportant un nombre raisonnablement fini de notes en rapports harmoniques consonants. Toutefois, un autre problème se pose simultanément et exige également une solution : on souhaite en effet être en mesure de transposer facilement un air en fréquence. Physiquement, cela signifie que les fréquences des notes d'un air doivent toutes pouvoir être multipliées par un nombre fixe et correspondre à d'autres notes de la gamme. L'air transposé possède cette propriété intéressante de sonner à l'oreille comme l'air primitif mais en plus grave ou en plus aigu. La transposition est trivialement nécessaire à toute adaptation d'une pièce musicale dont la tessiture échappe aux possibilités de l'interprète, un chanteur par exemple.

Multiplier la fréquence des notes par un même nombre équivaut à décaler d'un intervalle constant le logarithme de cette fréquence, ce qui correspond bien à la propriété de l'oreille humaine d'être sensible aux sons selon une échelle logarithmique.

Ce double problème d'arithmétique est insoluble parce que les contraintes de consonance et de transposition sont incompatibles. Autrement dit, il n'existe aucun procédé mathématique de construction d'une gamme raisonnablement finie qui garantisse la consonance des accords et autorise la transposition.

Il faut donc adopter un compromis entre justesse et transposabilité. Un compromis envisageable s'appelle le tempérament égal : il sacrifie la justesse à la transposition. La théorie du tempérament égal divise l'octave en 12 parties égales, appelées demi-tons. Autrement dit, le rapport des fréquences de deux notes consécutives vaut, en permanence,  $2^{1/12} = 1.05946\dots$

Le choix de la base 12 provient de ce que c'est la plus petite partition de l'octave qui respecte approximativement les intervalles simples, soit :

octave : $2/1 = 2^{12/12}$	quinte : $3/2 (=1.5) \approx 2^{7/12} (=1.498)$
quarte : $4/3 (=1.333) \approx 2^{5/12} (=1.335)$	tierce : $5/4 (=1.25) \approx 2^{4/12} (=1.260)$
sixte : $5/3 (=1.667) \approx 2^{9/12} (=1.682)$	

Une partition en 19 intervalles conviendrait aussi de ce point de vue mais elle ferait passer le clavier d'un piano de concert de 88 à 138 touches, un débordement inacceptable.

Les notes de la gamme, dite chromatique, qui en résulte peuvent être notées en base 12 par un nombre à deux chiffres,  $\{0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,A,B\}$ . Le chiffre des unités de ce nombre désigne la note selon le tableau suivant :

do	do#	ré	ré#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si	(do ...)
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	A	B	(0 ...)

Le chiffre des douzaines indique le numéro de l'octave (+1) à laquelle la note appartient. Dans ce système, le  $la_3$  (440 Hz) se note donc, 49, et le  $si_4$  5B.

*Note. Pourquoi ce +1 demanderez-vous ? En musique comme dans beaucoup d'autres domaines, il est des conventions malheureuses qui datent de plusieurs siècles et elles sont tellement ancrées dans les habitudes qu'il est difficile d'en changer. La note la plus grave encore audible (16 Hz) est le  $do_{-1}$  et ce -1 est gênant car il empêche d'écrire correctement cette note en numération duodécimale (Un chiffre est toujours positif ou nul). Avec cette convention d'ajouter +1 au numéro de l'octave, on trouve que  $do_{-1} = 00$ . Précisons que l'American Standards Association recommande depuis 1936 que le "la" de référence à 440 Hz soit le  $la_4$  et non le  $la_3$ . Avec cette convention, la première note audible devient le  $do_0 = 00$ , ce qui est mieux. On se demande ce qu'on attend, en Europe, pour s'aligner sur cette sage recommandation.*

L'avantage du tempérament égal est qu'il résout immédiatement le problème de la transposition mélodique puisqu'il suffit d'ajouter ou de retrancher (en base 12 !) le nombre de demi-tons voulus au nombre désignant la note à transposer. Cette facilité a un prix bien connu : certains intervalles (tierce et sixte) ne sonnent pas rigoureusement juste mais les musiciens s'en accommodent.

L'adoption de ce système, pour les instruments à claviers, remonte à J.S. Bach qui a fait la démonstration de sa viabilité dans le "**Clavier bien Tempéré (1722)**". Par contre, la notation chiffrée des partitions n'a jamais été utilisée, les musiciens restant attachés au graphisme des notes qui se promènent sur une portée. On pourrait croire qu'une portée à six lignes s'impose où chaque demi-ton trouverait naturellement sa place mais ce n'est pas la formule retenue.

## Les modes.

La théorie de l'harmonie musicale s'est développée sur des bases expérimentales. Il a très vite été reconnu qu'écrire une partition en mélangeant sans restriction les 12 demi-tons de l'octave engendre des lignes mélodiques ennuyeuses pour l'oreille. Il suffit de les égrener dans l'ordre naturel pour en prendre conscience.

On rompt cette monotonie en travaillant dans un mode particulier qui n'utilise que les notes situées à certaine distance (mesurée en demi-tons) d'une note de départ baptisée "finale". Tout mode fixe les distances qui lui sont propres.

Au Moyen-Age, la musique était essentiellement modale, empruntant ses modes à l'antiquité ou au chant grégorien. On y changeait peu de finale mais par contre, on modulait, au sens propre du terme, en changeant de mode.

A partir du 16<sup>ème</sup> siècle, deux modes particuliers vont s'imposer : le mode **majeur** qui retient la succession d'intervalles, TTtTTTt (au départ d'une note qui s'appelle cette fois la tonique) et le mode **mineur** qui retient la succession, TtTTTTt. Dans le système tonal qui en découle, la modulation correspond au changement de mode et/ou de tonique. Il existe beaucoup d'autres modes propres aux musiques populaires ou orientales dont certaines n'hésitent pas à recourir aux quarts de ton.

Le thème initial de la 6<sup>ème</sup> Symphonie de Beethoven ("**Pastorale**") est énoncé par les premiers violons dans la tonalité de fa majeur :



En notation duodécimale, les notes s'écrivent (en gras) :

~ 39 3A 42 | 40 3A 39 37 30 | 35 37 39 3A 39 | 37

On vérifie comme suit la tonalité de fa majeur. En partant de la tonique, fa = 5 et en respectant la succession des intervalles majeurs, TTtTTTt = (+2,+2,+1,+2,+2,+2,+1), on retrouve, par addition modulo 12, les notes autorisées : 5 7 9 A 0 2 4 (5). En pratique, les musiciens reconnaissent instantanément la tonalité à partir des bémols (ou des dièses) à la clé.

La musique de l'époque classique est essentiellement tonale par morceaux et les phrases se succèdent dans des tonalités généralement proches. Lorsqu'on parle de la Symphonie en sol majeur de Mozart (la 40<sup>ème</sup>), cela ne signifie nullement que la partition n'utilise que les 7 notes de cette gamme - ce serait une limitation inacceptable - mais qu'elle démarre dans cette tonalité pour généralement y revenir in fine après avoir modulé dans toutes sortes de tonalités intermédiaires.

Une musique changeant constamment de tonalité est dite chromatique. Le chromatisme s'est développé avec la musique de Liszt et s'est propagé dans "**Tristan und Isolde**" (1865) de Wagner. On conçoit qu'un chromatisme intégral s'apparente à une perte des repères tonals : c'est la voie ouverte à l'atonalité.

## L'atonalité.

Le mouvement atonal, né des prospections de **Joseph Mathias Hauer (1883-1959)**, a été théorisé et généralisé par Schönberg en 1923. Au départ, il s'agissait de s'affranchir des contraintes liées au système tonal en supprimant la notion de tonique et en autorisant tous les intervalles chromatiques au sein d'une phrase musicale.

Cependant, il était nécessaire de restreindre, d'une manière ou d'une autre, le choix des notes sans quoi toute suite de notes, même sélectionnées aléatoirement, deviendrait une partition. Plus rien ne viendrait distinguer une œuvre construite d'une œuvre tirée au sort : ce serait la négation de l'œuvre d'art.

Schönberg a proposé le principe de la série : les douze demi-tons "doivent" être énoncés en séquence avant de pouvoir être réutilisés dans un ordre différent. Les répétitions immédiates de notes sont cependant admises au sein de la série. Le choix de la série de départ parmi les  $12! = 479001600$  permutations existantes est laissé à l'appréciation du compositeur, elle joue en quelque sorte le rôle d'un hyper thème.

La série de base peut subir toutes sortes de transformations plus ou moins simples tel un renversement en miroir (les termes de la série sont soustraits - en base 12 - d'un entier

donné), une inversion (la série est lue à l'envers), une inversion de miroir ou une transposition (on ajoute un entier donné - toujours en base 12 - aux termes de la série). Rien n'empêche cependant d'y ajouter toutes les fantaisies arithmétiques que l'on veut, reposant sur des opérations plus ou moins élaborées.

Une conséquence des règles de Schönberg est la liquidation de la répétition perçue comme un procédé réducteur. La répétition a pourtant toujours fait partie de la rhétorique musicale. Ne parlons pas de la banale alternance couplet - refrain qui mène tout droit à la rengaine mais plutôt des différentes formes de répétitions "motiviques". Toute l'œuvre de Beethoven tire son pouvoir de persuasion de l'utilisation systématique de ce procédé et il ne faut pas chercher ailleurs l'impact que ses symphonies exercent sur tous les publics (les premières mesures du [finale de la 7<sup>ème</sup>](#) fournissent un bel exemple - page 8). Même les [derniers quatuors](#) couronnant son œuvre recourent à ce procédé de façon parfaitement reconnaissable (Pages 8, 13, 23, et beaucoup d'autres avec un peu d'attention).

Les règles dictées par Schönberg peuvent paraître artificielles mais après tout, elles ne le sont pas forcément plus que celles classiquement liées à l'adoption de modes particuliers. On juge un arbre à ses fruits d'où il résulte que c'est à la pratique musicale de décider si le terrain préparé de cette manière est fertile.

En tout cas, ces règles vont mobiliser l'enthousiasme de quantité de musiciens, séduits par cette idée purement intellectuelle qu'une sorte de démocratie s'installe entre les notes.

## La Seconde Ecole de Vienne.

Pour rappel, on regroupe sous l'appellation, "Première Ecole de Vienne" les trois classiques, Haydn, Mozart et Beethoven.



Arnold Schönberg (1874-1951)



Alban Berg (1885-1935)



Anton Webern (1883-1945)

La "Seconde Ecole de Vienne" comprend Schönberg et ses élèves, Berg et Webern. Chacun a pratiqué la technique dodécaphonique à sa manière :

**Schönberg** n'a pas suivi une trajectoire linéaire. Après des débuts post romantiques ([Nuit Transfigurée](#), *Pelléas et Mélisande*, [Gurre Lieder](#), *Quatuors à cordes 1 & 2*, etc.), il a flirté avec l'expressionnisme. "[Pierrot Lunaire](#)", opus 21 (1912), est une



œuvre vocale de cette période, écrite d'après 21 poèmes du poète belge, Albert Giraud. Plus marquante historiquement que musicalement convaincante, elle utilise le procédé du "Sprechgesang" (chant parlé) que les interprètes jouent de quantité de manières distinctes allant du parler pur et simple (c'est la solution de facilité) aux intonations plus lyriques (c'est la solution difficile à cause des continuels sauts d'intervalles qui martyrisent la voix). Cette œuvre annonce clairement la méthode des douze sons (Synonyme : dodécaphonisme) qui va suivre. La première œuvre franchissant ce pas est la Valse opus 23, basée sur la série, do dièse, la, si, sol, la bémol, sol bémol, si bémol, ré, mi, mi bémol, do, fa. Par la suite, Schönberg a cherché à prouver qu'on pouvait choisir des séries de base aussi dissonantes que possible. On ne s'étonnera pas que les œuvres suivant ce principe sans concession soient austères, pour ne pas dire franchement rébarbatives.

Schönberg en était certainement pleinement conscient et le fait est, qu'à la fin de sa vie, il a renoué avec une forme de tonalité au grand dam de disciples ne pouvant comprendre un tel revirement. On prête d'ailleurs à Schönberg cette prophétie : "Il y a encore tant de belles choses à écrire en ut majeur".

Le grand chef-d'œuvre dodécaphonique vocal de Schönberg est son opéra "[Moïse et Aaron](#)" (1932, inachevé) où il réconcilie lyrisme et dodécaphonisme. On pourrait presque parler, à son sujet, d'un dodécaphonisme classique.

Pour la petite histoire, mentionnons que Schönberg, exilé aux Etats-Unis depuis la guerre, fréquentait Gershwin avec qui il jouait au tennis, fort bien paraît-il. Par contre, il refusait d'adresser la parole à son voisin Stravinsky, le jugeant superficiel ! Pas rancunier pour un sou, celui-ci ne lui en a jamais voulu. Il s'est même converti sur le tard à la méthode dodécaphonique. Son ballet "[Agon](#)" (1957) est un essai remarquablement transformé à sa sauce. Les puristes regrettent que Stravinsky ait couru, à son âge (75 ans), après un train parti depuis longtemps mais on se demande bien de quoi ils se mêlent.

**Berg**, au contraire, choisissait ses séries en tentant de préserver la consonance de certains intervalles. Cela confère à sa musique, notamment le célèbre Concerto pour violon, "[A la mémoire d'un ange](#)" (CD1 : pages 4 et 5), un lointain écho romantique que les puristes, décidément jamais contents, ont à nouveau déploré. Berg a écrit deux opéras "[Wozzek](#)" (1925) et "[Lulu](#)" (1935, inachevé). Attention : Wozzeck, l'œuvre la plus citée de Berg, n'est pas encore, à proprement parler, dodécaphonique : elle mélange les genres, traditionnel et moderne. Exhibant une noirceur typiquement expressionniste, elle est déconseillée aux personnes sensibles souffrant de dépression. Elle est cependant adulée par les "experts" et c'est un des opéras parmi les plus fréquemment montés parmi ceux du 20<sup>ème</sup> siècle. Lulu, par contre, nage en plein dodécaphonisme mais sans grand succès, ni auprès du public, ni même auprès des producteurs.

**Webern** choisissait ses séries méticuleusement en leur imposant d'obéir à toutes sortes de symétries internes accroissant le caractère mathématique de sa composition. Cela lui a valu la plus haute estime de ses admirateurs qui voulaient y voir le mariage idéal de la musique et des mathématiques. Il convient de noter que les contraintes auxquelles Webern s'astreignait lui interdisaient de prolonger ses œuvres au-delà d'une certaine durée sans que surgisse une contradiction interne. De ce fait, les œuvres de Webern durent quelques minutes à peine et l'ensemble de son œuvre tient en quelques heures de musique seulement. Dans un exposé parallèle relatif à la théorie de l'information, nous expliquerons en quoi cette concision facilite, dans une certaine

mesure, la compréhension de l'œuvre. Pour la plupart des musiciens, Webern est un Maître mais pour ses disciples inconditionnels, c'est un Dieu. Le Label DGG a gravé sur 6 CD une [pseudo-intégrale](#) de l'œuvre de Webern, y compris certaines oeuvres postromantiques de jeunesse. C'est un album essentiel pour ceux qui veulent comprendre ce courant de la musique du 20<sup>ème</sup> siècle mais éprouvant, par endroits, singulièrement lorsque Webern écrit pour la voix qu'il ne met guère en valeur.

Quelques mots, pour conclure, à propos du malheureux Hauer que la postérité n'a pas choyé alors qu'il était l'inventeur, non de la méthode complète, mais au moins de son principe. Il choisissait ses séries selon un principe différent et relativement contraignant d'un point de vue combinatoire, ce qu'il appelait la méthode des tropes.

Il existe 479001600 séries dodécaphoniques distinctes et dans l'approche de Schönberg, aucune n'est a priori exclue. Par contre, le système développé par Hauer ne considérait que des séries particulières, les tropes précisément, composées de deux sous-séries de 6 sons chacune, mises bout à bout, entre lesquelles ne pouvaient exister de relation de transposition, d'inversion ou de miroir. Au bilan, il ne restait plus que 44 tropes, fondamentalement différents.

Hauer a développé sur base de ces briques élémentaires tout un jeu compositionnel dont les détails théoriques ne nous concernent pas mais dont on peut entendre le résultat fini dans les trop rares enregistrements de ses nombreux "[Zwölftonspiel](#)".

Faire un sondage auprès des experts afin de situer les trois Viennois sur une échelle de valeurs a toutes les chances de n'aboutir à rien de probant. Je crains qu'ils ne placent Schönberg en queue de peloton alors que je le mettrais plutôt en tête mais pour le reste, vous êtes libre de vous faire une idée personnelle, à condition d'être persévérant.

La musique de la Seconde Ecole de Vienne n'a, de fait, pas les faveurs du grand public qui répugne à faire l'effort d'écoute indispensable. Bien jouée par des interprètes qui s'investissent, elle vaut cependant qu'on s'y intéresse. [Karajan](#) a consacré, en son temps, un album à la musique de cette école qui compte parmi ses plus belles réussites.

Cette musique ne méritait en tous cas pas le sort que vont lui réserver des disciples un brin sectaires. Ceux-ci vont généraliser la méthode sérielle et foncer dans le mur. La confusion qui s'est installée entre la musique de la trilogie viennoise et les errements qui vont suivre a créé un malentendu non dissipé, du moins dans l'esprit du public qui fait un amalgame.

La musique de chambre de Berg ou les œuvres tardives de Schönberg sont autant de points d'attaque possibles pour le mélomane curieux : il se rendra vite compte que dodécaphonie n'est pas synonyme de "dodécacophonie".

### **Le sérialisme généralisé.**

A l'origine, la méthode sérielle ne concernait que le choix des notes, donc la hauteur des sons. A partir de 1950, quelques musiciens parmi lesquels **Pierre Boulez (1925-)** ont souhaité étendre le procédé sériel aux autres paramètres sonores, durée des notes et timbres instrumentaux. C'est l'avènement du sérialisme intégral.

Il règne une certaine confusion entre les appellations "dodécaphonique" et "sérielle", du fait qu'à l'origine, elles pouvaient être considérés comme largement synonymes.

Les choses ont évolué cependant et c'est pourquoi nous convenons de réserver le vocable "dodécaphonisme" à la théorie de Schönberg et "sérielisme" à son extension généralisée.

L'application du principe sériel à la durée des notes a provoqué l'éclatement de la notion de rythme, entraînant une modification radicale dans la perception de l'œuvre. A bien des égards, la perte des repères rythmiques désoriente beaucoup plus l'auditeur lambda que la perte des repères mélodiques.

L'application du même principe au timbre était sensé engendrer une véritable mélodie de timbre (Klangfarbenmelodie) destinée à remplacer la mélodie traditionnelle.

Cette musique se présente comme une succession volontairement imprévisible de "grappes" plus ou moins fracassantes de notes éloignées. Ceci rend particulièrement ardue la tâche des interprètes, en particuliers les chanteurs. Afin de ne pas trop les mécontenter, il n'est pas rare que la partition renonce à un déterminisme strict permettant aux exécutants de jouer des variantes plus ou moins aléatoires. Le procédé présente l'avantage de passer complètement inaperçu pour l'auditeur comme d'ailleurs n'importe quelle fausse note!

Les compositeurs sériels ont également souhaité recourir à l'ordinateur moderne, soit en lui confiant une partie de la tâche compositionnelle, soit en s'en servant pour transcoder en sons synthétiques des bouts de programmes insérés dans la partition. Le son parvient aux auditeurs via un ensemble de haut-parleurs éventuellement disséminés dans la salle, pour créer un phénomène de spatialisation. Le recours systématique à une diffusion par haut-parleurs est à mon sens problématique : que penseraient les adeptes d'un restaurant trois étoiles qui leur servirait de la nourriture en boîtes ?

Jusqu'en 1950, la musique dodécaphonique était un courant, parmi d'autres, coexistant pacifiquement. L'avènement de la musique sérielle généralisée a eu pour effet de radicaliser la position relative des musiciens, au point de la rendre franchement conflictuelle.

## **Le monde de la musique et des musicologues.**

L'existence de deux courants antagonistes a été source de nombreuses dissensions, pour ne pas dire de combats rangés, entre professionnels de la musique, qu'ils soient compositeurs, interprètes, musicologues ou simplement journalistes "spécialisés".

Il est normal que les critiques musicaux ne soient pas toujours d'accord sur leur appréciation d'une musique n'ayant pas cent ans d'âge mais l'étrange est que cela se passe rarement dans le calme. Tout débat organisé entre tenants des camps traditionnel et sériel a beaucoup de chance de très vite tourner au règlement de comptes, comme si la vie de chacun en dépendait. Plus grave, il n'est pas rare qu'un compositeur s'improvise critique musical et s'exprime en des termes fort peu flatteurs sur le travail de ses pairs, au mépris de la déontologie la plus élémentaire. Certains propos participent clairement de l'intimidation intellectuelle quant au fond et dépassent carrément les limites de la bienséance quant à la forme. Comme quoi la musique n'adoucit pas toujours les mœurs.

Voici un échantillon des amabilités auxquelles on a eu droit dans un passé encore récent, choisies pour le langage néanmoins châtié dont elles font preuve :

**René Leibovitz**, professeur influent vers 1945 et maître à penser des futurs adeptes du sérialisme inconditionnel, proclamait à qui voulait l'entendre :

*"Sibelius est le plus mauvais compositeur du monde."*

Quel intérêt peut-il avoir à asséner une contre-vérité de cette dimension ? Pour la petite histoire, voici le seul extrait que j'ai pu trouver d'une musique écrite par [Leibowitz](#) en personne. Elle prouve, à elle seule, que son affirmation est certainement fausse, jugez plutôt !

**Harry Halbreich**, musicologue réputé, critique partiellement dans une "Lettre ouverte à Benoît Duteurtre" la prise de position de ce dernier en faveur du courant traditionaliste dans son livre polémique **"Requiem pour une avant-garde"**, paru aux Editions des belles lettres (Paris 2006, 2<sup>ème</sup> édition). Il écrit :

*"(Contrairement à ce que tu penses), Reich, Glass, Adams, Pärt, Gorecki, Tavener ne sont ni des novateurs, ni des créateurs d'envergure mais des représentants d'une nouvelle pauvreté bien proche de la misère".*

N'en déplaise à Halbreich, il n'y a pas que le public qui ait pris parti pour ces miséreux : comment explique-t-il que de très grands interprètes, Gidon Kremer (Glass, Adams et Nyman), Ensemble Hilliard (Pärt), Richard Hickox (Tavener), Dawn Upshaw (Gorecki), Tilson-Thomas (Reich) se donnent la peine de jouer leur musique ?

**Pierre Boulez**, un élève particulièrement remuant de Leibowitz, traitait d'analphabètes militants tous les musiciens refusant de se convertir à l'écriture sérielle. Voici un extrait, fort peu élégant, publié sous sa plume, dans "Incidences actuelles de Berg" (Repris dans l'ouvrage **"Relevés d'apprenti"**, Editions du Seuil (1952)) :

*"Nous répugnons à donner la main à cette classe putride qui constitue le plus clair du monde musical parisien".*

La "classe putride" regroupait essentiellement les musiciens traditionalistes de la génération précédente, André Jolivet, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jean Françaix, etc.

Enfin, dans le style péremptoire qui le caractérise, **Boulez** à nouveau, lors des leçons qu'il donna à l'Université de **Harvard** :

*"Any musician who has NOT experienced - I do not say understood, but truly experienced - the necessity of dodecaphonic music is useless. For his whole work is irrelevant to the needs of his epoch".*

*"Tout musicien qui n'a pas ressenti la nécessité du langage dodécaphonique est inutile car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque".*  
("Eventuellement", également repris dans **"Relevés d'apprenti"**).

Voilà qui dans l'esprit de son auteur, devait clore le débat. Soixante ans plus tard, ce débat ne l'est toujours pas, du moins dans le sens suggéré. Le compositeur américain,

Ned Rorem (1923-), a eu ce mot d'esprit : enlevez le *NOT* de cette phrase et je suis entièrement d'accord avec Boulez.

On notera que la présence de Boulez à Harvard (en 1962-63) est un signe des temps : la musique ne se décline plus seulement dans les écoles de musique, elle fait désormais l'objet d'études théoriques très sérieuses qui ne s'embarrassent plus prioritairement des rapports avec la pratique musicale. C'est l'apogée du credo boulézien selon lequel la musique est faite pour être lue et non pour être entendue et tant pis pour les interprètes. Si c'était là l'objectif de la musique sérielle, autant recommander à ses adeptes d'étudier sérieusement les mathématiques, chose que Boulez avait d'ailleurs envisagé de faire, avant de bifurquer vers la musique.

Tous ces excès de langage participent de la provocation pure et simple. Le point intrigant est qu'ils sont le fait de gens parfaitement normaux et même d'une intelligence supérieure à la moyenne. Dès lors, la question se pose de comprendre comment on a pu en arriver là. Le divorce qui a traversé la création musicale contemporaine prend, en fait, essentiellement ses racines dans des événements liés à la deuxième guerre mondiale.

## **Musique et politique.**

Il peut paraître étrange d'associer deux domaines qui sont, à première vue, totalement étrangers. C'est pourtant un exploit que le 20<sup>ème</sup> siècle a réussi, par trois fois, dans des circonstances bien différentes.

Vers 1930, deux dictatures qu'une guerre va bientôt opposer, ont voulu régenter la création artistique et en particulier, la création musicale. Elles l'ont fait avec des moyens similaires : l'intimidation, la censure et souvent, la sanction pouvait aller jusqu'à l'éviction physique mais avec des résultats très différents pour ne pas dire opposés.

L'Allemagne Nazie a pourchassé de nombreux musiciens au simple motif qu'ils étaient juifs mais elle a été bien plus loin en décrétant, le diable seul sait pourquoi, que l'art moderne était dégénéré et ennemi du peuple aryen. A ce titre, des musiciens austro allemands non juifs : Hindemith, Schreker, Pfizner, Berg, ..., se sont eux aussi retrouvés interdits de représentation. Dans des discours virulents, Goebbels s'est particulièrement acharné sur la musique atonale.

Les conséquences pour l'Allemagne musicale furent considérables : ce pays qui dominait le paysage musical européen depuis 200 ans perdit, d'un seul coup, son hégémonie. Quelques musiciens juifs, Korngold, Schönberg et d'autres émigrèrent à temps aux Amériques; d'autres connurent un destin plus tragique dans les camps de la mort. Quant aux non juifs, ils furent réduits au silence à moins de composer une musique conforme aux aspirations du Parti unique.

Un seul géant, **Richard Strauss (1864-1949)**, est passé entre les mailles du filet à force de compromis et de louvoiements. Il est juste de dire que Strauss n'est pas un compositeur moderne au sens strict du terme : c'est un classico romantique attardé à qui on a tout pardonné tant il fut génial.

La Russie fut confrontée aux répressions staliniennes à peine moins violentes. Dans les années 1930, cette répression s'étend à la composition musicale : un bureau des censures est mis en place, chargé de ne tolérer qu'un seul style de musique, capable de mobiliser les



masses prolétaires. Les artistes russes les plus habiles firent le gros dos et évitèrent la Sibérie en faisant mine d'obtempérer. Dans la clandestinité, certains résistèrent et trouvèrent tout naturellement, dans ces actes de résistance, une inspiration nouvelle. Ceci va propulser la Russie, malgré elle, à la tête du mouvement musical pour un siècle. Le symbole de cette résistance est **Dimitri Schostakovitch** : il va acquérir une telle stature hors de son pays qu'il en deviendra intouchable.

Les rapports entre politique et musique vont prendre une toute autre allure après la guerre 40-45. Alors que, jusque-là, les dictatures en place avaient imaginé censurer la production artistique afin de décourager les foules d'écouter autre chose que les maîtres du passé, tout va s'inverser. Un ordre nouveau va s'instaurer, cherchant à imposer un art "épuré" à des masses qui n'en voudront pas.

La génération "1925" avait 20 ans au terme de la deuxième guerre mondiale et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle avait des comptes à réclamer à ses aînés, des deux côtés du Rhin : les uns, avaient permis que le carnage ait lieu et les autres, n'avaient même pas imaginé réagir quand il en était peut-être encore temps.

Cette génération, convaincue qu'elle ne devait compter que sur ses forces juvéniles, entreprit de refaire le monde. En musique, sous l'impulsion de **Pierre Boulez (1925)**, **Karlheinz Stockhausen (1928-2008)** et **Bruno Maderna (1920-1973)**, un triangle sacré s'est dessiné reliant Paris, Milan et Darmstadt (accessoirement Cologne).

Pour ces radicaux, il s'agissait de mettre un terme à toute composante hédoniste dans l'écoute musicale, seul moyen de remédier à la déliquescence ambiante. Après la découverte de l'horreur des camps de concentration, il n'était plus question d'autoriser le divertissement aux masses.

Leur ordre nouveau était la musique sérielle, généralisée à tous les paramètres sonores et pour l'imposer, tous les moyens étaient bons : noyauter l'enseignement, les budgets des instances étatiques, les commandes officielles aux compositeurs, la programmation des festivals consacrés à la musique actuelle ou celle des stations radiophoniques.

### **La dictature d'un serial killer.**

Ne pouvant asseoir d'emblée la légitimité du sérialisme intégral sur quelque nouveau chef-d'œuvre, les défenseurs de ce nouvel ordre vont entreprendre de l'imposer par la force, du moins en Europe de l'ouest. On a peine à croire qu'une telle chose puisse être possible mais c'est pourtant l'exploit que Boulez va réaliser en France, en convainquant les milieux politiques qu'il était le seul musicien hexagonal digne de considération. La manœuvre accomplie fut une merveille stratégique, fonctionnant sur la base de confusions intelligemment entretenues.

Il faut savoir que Boulez est un musicien polyvalent : analyste hors pair, orateur brillant et pédagogue très apprécié, il est surtout, pour le grand public, un des meilleurs chefs d'orchestre que le 20<sup>ème</sup> siècle ait connu.

Au début de sa carrière, son répertoire était essentiellement ciblé sur quelques œuvres soigneusement choisies pour illustrer "son" histoire de la musique, les œuvres orchestrales de

Debussy, de Ravel, du premier Stravinsky (Le Sacre, Renard, Noces, Chant du Rossignol) et du premier Bartok (Le Prince de Bois, Le Mandarin merveilleux). Par la suite, il s'est intéressé à Mahler, Janacek et Wagner (son [Ring](#) dirigé à Bayreuth en 1979, en collaboration avec le metteur en scène Patrice Chéreau est fameux), le tout avec un égal succès.

Il a aussi dirigé les musiciens de "son" **Domaine Musical** dans sa propre musique (ou dans celle de ses élèves) car Boulez est également compositeur. Le catalogue de ses compositions est cependant exigü et en perpétuelle réfection, un signe qui ne devrait pas tromper. Notons, au passage, que Boulez est l'interprète principal de sa musique, on n'est jamais si bien servi que par soi-même.

En fait, Boulez s'est toujours servi de l'aura dont il jouit légitimement dans certains domaines pour faire admettre qu'il est tout aussi incontestable comme compositeur. Personne n'a cependant mieux mis le doigt sur l'ambiguïté que Boulez entretient savamment que le **New York Times** (mars 1991) lorsqu'il commentait ainsi un concert d'œuvres de ses oeuvres :

*"... Le statut de Boulez dans le monde de la musique n'a jamais dépendu entièrement, ni même essentiellement de ses compositions... Il est difficile de trouver un autre compositeur de ce siècle dont la réputation soit à ce point indépendante de sa production".*

Profitant de sa position dominante, Boulez a réussi à convaincre les pouvoirs politiques français, successivement en place, de faciliter l'éclosion d'un projet qui a eu pour conséquence principale de formater le monde musical français à ses idées. Les dictatures politiques des années 1930 étaient remplacées par une dictature intellectuelle. Voici un article d'[Alex Ross](#) (The New Yorker, avril 2000), éloquent à cet égard.

Une part importante des crédits alloués à la musique en France ont été engloutis dans des projets pharaoniques tel celui de la création de l'IRCAM qui devait positionner la France aux avant-postes de la musique assistée par ordinateur, à une époque où les calculateurs étaient 100 fois plus chers, encombrants et moins performants que le moindre portable actuel.

Tout jeune compositeur qui refusait d'adhérer à la nouvelle pensée unique était purement et simplement écarté des circuits officiels (commandes étatiques, diffusions radiophoniques, ...). Il était traité de renégat, de révisionniste et pourquoi pas de fasciste. Boulez distribuait les bons et les mauvais points : même les Maîtres autrefois adulés, Messiaen, Stravinsky, Bartok et Schönberg, ne trouvaient plus grâce à ses yeux, ayant eu l'audace de revenir à un style d'écriture intelligible.

L'enseignement musical s'est également trouvé noyauté : comment oser présenter une œuvre non sérielle en terminale de composition quand on craint de se retrouver sur une voie de garage ? Tout jeune compositeur rêve de vivre de sa musique même s'il sait que, dans le monde entier, seuls quelques privilégiés, se comptant sur les doigts d'une main, y parviennent réellement. Or en France, le mécénat d'Etat n'est pas également généreux envers tous les courants musicaux.

### **Vague d'adhésions et adhésions vagues.**

On pourrait penser que cet épisode ne concerne que l'axe Paris-Milan-Darmstadt et que les excès mentionnés étaient propres à la France. Ce n'est pas exact. L'expérience sérielle

avait quelque chose d'excitant pour les jeunes musiciens de l'Est qui sortaient de dictatures interdisant l'atonalité. Même les milieux académiques américains s'y sont mis, ne désirant pas donner l'illusion qu'ils pourraient être à la traîne.

Un fort contingent de musiciens de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle va donc se laisser tenter par l'aventure. Certains et non des moindres : Schnittke, Rautavaara, Penderecki, Rochberg, Glass, Rihm, etc., vont très vite quitter le bateau, reconnaissant que la voie est impraticable mais d'autres ont persévéré : Elliot Carter (1908-) aux Etats-Unis, Helmut Lachenmann (1935-) en Allemagne et George Benjamin (1960-) ou Brian Ferneyhough (1943-) en Grande Bretagne pour ne citer que les plus connus, du moins des spécialistes.

La Pologne, en particulier, s'est intéressée de près au courant sériel, au point d'organiser un festival baptisé "Automne de Varsovie" auquel ont d'emblée collaboré des musiciens du cru : Henryk Gorecki (première manière), Tadeusz Baird, Kasimierz Serocki, Witold Szalonski, etc. Ce festival est toujours actif mais il s'est largement ouvert à toutes les tendances de la musique actuelle, y compris aux mouvements néo-tonaux, Henryk Gorecki (deuxième manière), Wojciech Kilar, etc.).

En Belgique, le courant sériel a sévi par contagion naturelle et continue de sévir. Le festival Ars Musica qui se présente comme la vitrine bruxelloise de la musique contemporaine, abuse de la crédulité du public. Ce festival est la vitrine d'une certaine musique contemporaine voulant ignorer l'ensemble des mouvements néo-tonaux qui se développent partout dans le monde.

Signe des temps, la France montre cependant quelques signes encourageants d'évolution. Le festival "Présences" est en train de changer d'orientation depuis que le jeune René Bosc en a pris les commandes en 2002. Il était temps car à Londres, il y a longtemps que les concerts de la South Bank, pour ne citer que ce lieu culte, se sont ouverts à toutes les formes de créations musicales.

### **Bilan du courant sériel.**

L'Allemagne et l'Autriche avaient dominé le monde de la musique pendant 200 ans (1715-1915) et Schönberg déclarait à qui voulait l'entendre que sa technique des douze sons allait à coup sûr prolonger cette domination pendant cent années de plus.

Il avait tort : la Russie allait reprendre le flambeau et asseoir sa suprématie sur tout le 20<sup>ème</sup> siècle, grâce à trois musiciens d'exception, peu ou pas concernés par le sérialisme : Stravinsky, Schostakovitch et Schnittke. Quantité de maîtres, moins importants et parfois inconnus du grand public, complètent ce tableau d'une Russie dominante, de Prokofiev à Gubaidulina en passant par Lokchine, Lourie, Medtner, Roslavets, Mossolov, Tcherepnin, Sviridov, Myaskowsky, l'inévitable Popov et tant d'autres.

Si la musique dodécaphonique proprement dite, celle des trois viennois, vaut un sérieux détour, force est de reconnaître, après 60 ans, que le sérialisme intégral n'a produit aucun fruit savoureux, ni même simplement utile à la pharmacopée. Ses promoteurs avaient décidé, a priori, que l'expérience sérielle devait réussir mais la réalité expérimentale prouve exactement le contraire, ce qui en soi, ne signifie nullement qu'il ne fallait pas la tenter.

Et lorsqu'on fait remarquer aux adeptes inconditionnels du sérialisme que tout indique que l'expérience est un échec, il se trouve toujours des combattants d'arrière-garde pour brandir quelques nouveaux arguments :

*« La musique sérielle n'est pas incompréhensible, elle est simplement mal jouée ».*

Autrement dit, si le message ne passe pas, c'est la faute aux interprètes ! L'argument n'est pas nouveau : depuis toujours les compositeurs se plaignent des déficiences des interprètes. Bach pestait déjà sur eux, il y a 300 ans. Plus tard, les symphonies de Beethoven ont toutes été créées dans des conditions que nous n'accepterions plus aujourd'hui. Leurs œuvres se sont cependant très vite imposées, précisément parce que le cerveau des auditeurs était en mesure de compenser les erreurs de transmission. C'est d'ailleurs une expérience que nous pouvons tous faire très facilement : la « Symphonie Pastorale » débitée par une radio de qualité médiocre conserve sa part de magie sonore. En fait, c'est la surcharge en information, caractéristique de la musique sérielle, qui rend problématique sa gestion par un cerveau humain.

*« Ils s'y feront ».*

Autrement dit, il faut le temps que les foules s'habituent à ce nouveau classicisme, d'ailleurs l'oreille finit toujours par s'adapter. Cet argument, non plus, n'est pas nouveau, on l'a agité à toutes les époques. Mais il y a des limites temporelles au-delà desquelles il vaut mieux cesser de rêver. Les derniers quatuors du Maître de Bonn, réputés hermétiques lors de leur création, se sont imposés en quelques années à peine. Ni le disque ni la radio n'existaient cependant pour suppléer à la rareté des concerts.

## **Le crépuscule d'un Dieu.**

Est-ce un signe de temps nouveaux ? Avec l'âge, Pierre Boulez s'est assagi, dans ses propos comme dans sa musique :

On l'entend, à présent, diriger le 3<sup>ème</sup> concerto pour piano de Bartok (ou le concerto pour orchestre) alors que jadis seuls les deux premiers trouvaient grâce à ses yeux.

La firme DGG a réussi à le convaincre d'enregistrer l'œuvre de Webern, y compris des pièces de jeunesse au parfum postromantique. Ceci nous vaut de merveilleux moments de musique tel ce "**In Sommerwind**" dirigé de main de maître.

La musique qu'il écrit parcimonieusement s'est adoucie, on pourrait dire humanisée ("**Repons**", "**Sur Incises**", "**Anthem 2**").

Dans une [interview](#) récente, il se montre même plutôt résigné : il réalise que son grand projet était sans doute un leurre. De jeunes lieutenants, Bacri, Gagneux, Campo, Dalbavie se détachent progressivement de sa prédication. Quel rapport y a-t-il encore entre cette [sonate de Manoury](#) et les [sonates de Boulez](#) ? Qui aurait imaginé que les opéras, "**60<sup>ème</sup> Parallèle**" de **Philippe Manoury** et "**Les Nègres**" de **Michael**

**Levinas**, des disciples cependant, puissent renouer avec un chant décomplexé que les écarts sériels avaient rendus impraticable ?

Il y a quelque chose de tragique dans ce revirement car s'il est un reproche que l'on peut faire à Boulez, c'est d'avoir usé de son magnétisme personnel pour fourvoyer une génération entière de musiciens qui lui faisaient aveuglément confiance. Ces élèves de la première heure riaient des quolibets dévastateurs que le Maître réservait à ceux du camp d'en face; ils ont aujourd'hui dépassé la cinquantaine et il ne faut pas attendre d'eux qu'ils reconnaissent volontiers qu'ils ont été trompés : les abusés portent rarement plainte.

Seuls, par bonheur, quelques musiciens français, **Olivier Greif**, Anthony Girard, Philippe Hersant, Thierry Escaich, Guillaume Connesson, **Jean-Louis Florenz**, Laurent Petitgirard - la liste n'est certainement pas complète - ont courageusement préservé leur indépendance, bravant la menace de l'exclusion du système. Ils peuvent enfin sortir de l'ombre et c'est toute la musique d'un pays qui ressuscite. Plus récemment le pianiste et compositeur, Jérôme Ducros, s'est fait le porte-parole d'une nouvelle consonance qu'il a illustrée par quelques oeuvres de belles factures.

Aujourd'hui l'Allemagne, l'Italie et la France peinent à se remettre de l'hécatombe : leur retard sur les pays baltes, scandinaves ou anglo-saxons est tellement considérable qu'il faudra une génération entière pour le rattraper.

Il n'est que de comparer les programmes des concerts qui se donnent à Paris à ceux de Londres, New York ou Helsinki pour comprendre que la capitale de la France a cinquante ans de retard.

### **L'axe New York - Londres - Helsinki.**

Le triangle Paris-Darmstadt-Milan est mort. Il a fait place à un autre triangle, improvisé non plus sur base d'idées théoriques préconçues mais sur une réalité sonore qui profite d'un retour vers une tonalité élargie.

Les Etats-Unis ont joué un rôle non négligeable dans la libération musicale du carcan sériel. Tout a commencé avec le mouvement minimaliste initié, un peu informellement, par La Monte Young et **Terry Riley**. Il a, à son tour, inspiré, dans les années 1960, **Steve Reich** et **Philip Glass** présentés par ailleurs.

La musique américaine est, on s'en doute, beaucoup plus diversifiée que cela et tous les courants y sont, en fait, représentés. Il est impossible de citer tous les musiciens incarnant la musique américaine : l'Association des compositeurs de ce pays regroupe plus de 2000 membres, autant dire que personne n'épuisera jamais toutes les possibilités d'écoute ! Citons pêle-mêle quelques noms qui ont franchi l'Atlantique, **John Adams**, Lou Harrison, **George Tsontakis**, **Michael Torke**, Ned Rorem, David del Tredici, **George Rochberg**, **Edgard Meyer**, André Previn, William Bolcom, Joseph Schwanter, Lukas Foss, **George Crumb**, Jerome Moross, Ellen Taaffe Zwilich, Carter Pann, Earl Kim, **Aaron Jay Kernis**, John Williams, Frederic Rzewski, Alan Hovhaness, etc.



On connaît trop peu la musique canadienne de Colin Mac Phee, Claude Vivier, Walter Boudreau, entre autres. Elle semble connaître des problèmes d'exportation vers l'Europe et c'est bien dommage.

La Grande Bretagne, en bonne insulaire, a su préserver son originalité. La diversité des courants pop qui l'ont traversée n'y est peut-être pas étrangère. On y compte des musiciens aussi différents que Peter Maxwell Davies, **Oliver Knussen**, **Thomas Ades**, Joby Talbot, **James Mac Millan**, **Gavin Bryars**, Colin Matthews, **John Tavener**, Michael Nyman, Malcolm Arnold, etc.

La Russie, libérée des excès du joug communiste, n'affiche plus la même santé musicale. En tous cas, elle n'a pas retrouvé de nouveau géant pour se consoler de la perte d'Alfred Schnittke. On dirait que la liberté retrouvée de créer a eu un effet négatif sur la création. Les gens ont vraiment l'esprit de contradiction. Reste cependant une belle brochette de musiciens de talents, **Valentin Silvestrov**, **Boris Tchaïkovski**, Alexander Raskatov, **Rodion Schedrin**, **Sofia Gubaidulina**, Edison Denisov, Gyia Kancheli, Youri Kasparov, Sergey Zhukov, Alexandre Rabinovitch, Galina Oustvolskaïa, etc.

Citons encore, en vrac, quitte à y revenir dans une chronique dédiée à leurs pays d'origine où lors d'un portrait particulier :

Europe centrale et Pologne : **György Ligeti**, **Attila Bozai**, Sandor Veress, Vladimir Godar, **Krzysztof Penderecki**, **Henryk Gorecki**, Andrzej Panufnik, Wojciech Kilar, etc.

Pays scandinaves : **Per Norgard**, Geir Tveitt, **Poul Ruders**, **Anders Hillborg**, Frederick Magle, etc.

Pays baltes et Finlande : **Erkki Sven Tüür**, **Peteris Vasks**, **Arvo Pärt**, Artur Maskats, Lepo Sumera, Veljo Tormis, Urmas Sisask, **Einojuhani Rautavaara**, **Aulis Sallinen**, **Magnus Lindberg**, **Katia Saariaho**, **Esa Pekka Salonen**, Kalevi Aho, etc.

Europe continentale, occidentale ou méditerranéenne : **Henri Dutilleux**, Louis Andriessen, **Wolfgang Rihm**, Philippe Boesmans, Michel Lysight, **Luigi Nono**, Nino Rota, Ennio Morricone, Mikis Theodorakis, etc.

On peut aussi y ajouter des musiciens venus d'autres continents, **Leo Brouwer** (Cuba), **Peter Sculthorpe** (Australie), Kevin Volans (Afrique du Sud), **Takashi Yoshimatsu** (Japon), **Zhou Long**, **Qigang Chen** et **Tan Dun** (Chine), Astor Piazzola (Argentine), etc.

Tous ces musiciens ont en commun d'avoir contribué à restaurer la compréhensibilité du langage musical. Actuellement, des dizaines de courants coexistent de par le monde et les hybridations sont légions, y compris avec le principe sériel, c'est le règne du postmodernisme. Si le modernisme se caractérisait par la création de formes exclusivement nouvelles, le postmodernisme réutilise, sans tabou ni complexe, les formes préexistantes pour les refondre dans une perspective actuelle. Toutes les références au passé sont admises, déconstruites et reconstruites, dans une joyeuse diversité.

Cette liberté d'entreprendre n'est en soi garante de rien, le déclin mentionné de l'ex-URSS le prouve et ce n'est pas parce qu'une oeuvre renoue, sous une forme ou une autre, avec la tonalité, qu'elle est de valeur : le temps devra faire son tri comme il l'a toujours fait.

Au fond, l'histoire de la musique possède aussi son balancier : après une phase d'hyper complexification sérielle, une réaction était obligatoire et elle est née aux USA, avec le mouvement minimaliste et la nouvelle simplicité qui lui a fait suite. Un jour viendra, pas si lointain, où la complexité refera surface. D'ailleurs des musiciens comme John Adams, Aaron Jay Kernis, Oliver Knussen, James Mac Millan, Erkki Sven Tüür, Esa Pekka Salonen ou Peter Sculthorpe - la liste est incomplète - s'attellent déjà à cette tâche, chacun à sa manière. Ne dit-on pas qu'il faut de tout pour faire un monde ?