

Chapitre 13.

Musique sérielle.

Nous en sommes arrivés à un point de notre entreprise où celle-ci se détruit elle-même par le jeu naturel de ses propres lois. Jusqu'ici, en effet, il nous a toujours été possible d'arrêter le déroulement du temps, comme un instantané photographique arrête le mouvement d'une course.

Cela nous a permis des vues successives sur les différents états que l'œuvre des grands novateurs a fait parcourir au langage musical, entre les dernières années du XIX^e siècle et l'époque la plus récente. Parfois, pour les compositeurs dont tout l'effort a porté sur la recherche systématique d'un renouvellement total de ce langage, nous avons été conduits à prendre deux instantanés, l'un avant, l'autre après la réforme. C'a été le cas pour Schönberg, Berg, mais surtout pour Webern.

Cela nous devient impossible pour les compositeurs de la génération postwebernienne, parce que l'aventure musicale où s'est lancée cette jeune génération se présente comme une évolution vertigineuse. Le mot révolution conviendrait mieux dans le sens où l'on parle de la Révolution française de 1789, c'est-à-dire d'un immense bouleversement dont toutes les péripéties se succèdent à un rythme de plus en plus serré, où l'ordre péniblement établi est aussitôt renversé par un autre, d'une audace, d'une ambition et d'une intranquillité plus grandes encore. On sait que la révolution dévore ses enfants. Cette révolution musicale ne dévore pas ses musi-

ciens créateurs, mais elle n'épargne guère les œuvres qui sortent de leur plume et que des exigences de plus en plus sévères de style, et surtout de technique, font paraître périmées, aux yeux même de leurs auteurs, quelques années à peine après avoir vu le jour.

Cette accélération presque angoissante de la recherche musicale n'est d'ailleurs pas un phénomène isolé dans l'époque où nous sommes. On la retrouve dans tous les autres arts et surtout dans les sciences qui semblent être à l'origine de cet emballement de la formidable machine à vivre et à penser qu'est devenue notre civilisation contemporaine.

LE MOUVEMENT POSTWÉBERNIEN

Le mouvement postwébérien, dont le dynamisme a conquis une très large partie de la jeunesse, a créé dans le monde musical une situation sans précédent. Il s'est voulu, au départ du moins, une rupture totale et violente avec tout ce qui l'a précédé. Il a donc installé une sorte d'état de guerre, sans commune mesure avec ces luttes des « anciens et des modernes » que l'on a connues bien souvent dans l'histoire. Dans le passé, un certain sens de la tradition, maintenu à travers des tendances hostiles, favorisait entre elles une circulation qui tournait à la longue en fusion pure et simple. Dans ces quinze à vingt dernières années, étroitement cimentés entre eux par leurs doctrines, par leur action commune, les musiciens enrôlés dans ce bataillon de choc se sont entourés d'une muraille de Chine.

Il n'y a pas de muraille qui ne cède à l'érosion du temps. Les premiers signes apparaissent aujourd'hui de proches retrouvailles avec une tradition qu'on ne saurait rejeter au néant sans se condamner à bientôt partager son sort.

Pourtant, l'atmosphère demeure chargée. Si les musiciens postwébériens comprennent maintenant et ne se font plus faute d'affirmer la continuité du grand mouvement séculaire dont ils sont la pointe avancée, il demeure une contradiction

entre cette détente de leur attitude et le maintien des barrières qui les séparent et qui séparent leur public de tout ce qui, dans le mouvement musical, n'est pas intégré à leur communauté.

Le mot avant-garde ne signifierait rien s'il ne s'appliquait à la pointe chercheuse d'une troupe plus nombreuse qui progresse également dans la même direction. Dans toutes les armées du monde, ce rôle est dévolu aux plus jeunes, donc aux plus agiles et aux plus ardents, mais leur action ne supprime pas celle du gros de la troupe, leur existence ne lui retire pas son droit à exister, et n'infirmes en rien l'importance de son rôle ou la valeur de son propre combat. Il y a donc coexistence inévitable entre des générations différentes qui demeurent simultanément en pleine activité, l'activité des plus anciennes ne pouvant se modeler sur celle des plus récentes sans se condamner au ridicule, à l'inauthenticité et à l'échec. Il n'y a pas une échelle de valeurs absolue qui confère aux cadets une priorité sur leurs aînés. Il y a une disposition dans le temps des formations de combat, des vagues d'assaut que la musique pousse sans cesse en avant, à la conquête de son espace vital.

On dira plus, il n'y a probablement pas qu'une seule avant-garde. Nul ne peut contester à de jeunes musiciens de chercher leur voie en francs-tireurs sans se plier à des disciplines plus ou moins dictées par des chefs de file. C'est également ce que l'on voit se passer aujourd'hui et nous irons jusqu'à dire que ces francs-tireurs ont droit à tout notre respect, car on leur mène la vie dure et il leur faut peut-être plus de courage pour sauvegarder leur indépendance que pour ramasser, dans la trace des pas des meneurs, les maigres feuilles de laurier que leur a arrachées le vent de la course.

Le spectacle du monde de la musique, à l'heure où nous sommes, est donc le suivant : des musiciens de soixante ans ou plus, qui ont appartenu à l'avant-garde entre les deux

DE L' « AVANT-GARDE »

TENDANCES DIVERSES DE
LA MUSIQUE D'AUJOURD'HUI

guerres et qui demeurent très raisonnablement fidèles à eux-mêmes sans que cela implique en quoi que ce soit une sclérose de leur faculté créatrice. On a déjà parlé de plusieurs d'entre eux (ce choix n'ayant aucune signification qualitative) et ce qui a été dit de leur langage étant à des nuances près valable pour les autres, on n'a pas à y revenir.

Une génération de musiciens ayant dépassé la quarantaine, parmi lesquels se manifestent des tendances assez diverses où le respect de la tradition se mêle au goût d'une certaine audace contrôlée. Il y a parmi eux quelques très grands musiciens et nombre de personnalités attachantes et, ce qu'on peut leur trouver de commun, c'est précisément ce qui les sépare les uns des autres, c'est-à-dire leur individualisme. Chacun a son style, sa technique, son langage propre. Mais un auditeur qui aurait déjà accédé à une connaissance moyenne des modes d'expression de la musique moderne, depuis le Stravinsky du *Sacre du Printemps* jusqu'au Berg de *Wozzeck* ou au Webern de la *Deuxième Cantate*, doit s'ouvrir sans grande peine à la pensée de ces compositeurs. Cela nous dispense de les étudier plus avant, ce qui ne serait possible qu'en les prenant un à un. Il y faudrait plusieurs volumes ¹.

LA MUSIQUE DITE « SÉRIELLE »

Enfin, il y a les jeunes. Terme très général puisque nous y comprenons l'ensemble des compositeurs de vingt à quarante ans. C'est précisément dans cette génération que nous allons rencontrer les compositeurs postwebernieniens qui militent au sein du mouvement dit de la musique sérielle. Ceux-là, il nous est loisible de les considérer globalement puisqu'ils s'expriment dans un langage d'époque qui, pour

1. Fidèle à mon dessein, je ne cite aucun nom. Mais comme il y a, parmi ces musiciens de plus de soixante ou de plus de quarante ans, quelques-uns des plus grands compositeurs de notre époque, je ne saurais trop recommander la lecture de livres tels que : *Vingt ans de musique contemporaine* d'A. Goléa (Seghers) ou *la Musique française contemporaine* de Cl. Rostand (Presses Universitaires de France).

un observateur superficiel, tend à rendre leurs œuvres quelque peu interchangeables.

Nous allons plus loin habiller d'une réalité concrète ce terme de musique sérielle. Mais auparavant, il faut redire que la technique sérielle ne fait pas l'unanimité dans la génération dont nous parlons. Beaucoup de jeunes cherchent leur voie en dehors de ses disciplines et souffrent de ce fait d'un discrédit, complaisamment entretenu par leurs adversaires avec la complicité d'une grande partie de la critique... laquelle ne joue pas toujours dans cette affaire le rôle d'information impartiale et sereine qui devrait être le sien. Ce n'est d'ailleurs pas uniquement vis-à-vis de ces jeunes qu'une partie de la critique fait défaut à cette mission. Soucieuse — et justement soucieuse — d'éviter les erreurs qui ont si souvent barré la route aux novateurs du passé, elle se veut militante et ne rend plus compte que de l'activité de l'avant-garde officielle; ce qui est tomber dans l'excès contraire.

Malheureusement, un peu comme c'est le cas pour la génération précédente, nous nous trouvons, dans cette fraction de la jeunesse, devant des individualités qui cherchent chacune pour son propre compte et dont il ne serait possible de parler qu'en les suivant individuellement dans ces recherches, ce qui ne peut être fait ici.

D'autre part, il faut bien reconnaître que le mouvement de la musique dite sérielle fait de plus en plus boule de neige, non seulement parmi les compositeurs, mais encore dans le public. Nous sommes donc ici en présence d'un phénomène d'une importance considérable qui va nous occuper désormais entièrement.

Ce qui a été dit du dynamisme de ce mouvement en perpétuelle et rapide transformation interdit de le considérer à l'arrêt, ce serait en fausser le sens. D'autre part, quoiqu'il ait donné lieu à une sorte de prolifération plus ou moins simultanée dans divers pays d'Europe, on peut admettre

qu'au départ l'impulsion la plus vigoureuse a été donnée à ce mouvement par le musicien français Pierre Boulez. Il n'est pas sûr que, sans lui, le mouvement aurait connu son extraordinaire ampleur. Mais il faut ajouter que son action a très rapidement suscité, un peu partout en Europe, des personnalités de tout premier plan qui lui ont donné une impressionnante carrure.

Les chefs de file de la musique sérielle, ceux qui comptent vraiment, ne sont pas fort nombreux, si leurs épigones sont légion. Mais si l'on considère que, dans chaque génération de musiciens, depuis des siècles, la sélection des grands noms demeure extrêmement limitée, il faut honnêtement reconnaître que la moisson de l'après-guerre a été d'une abondance assez remarquable.

Ces musiciens ont, comme signe distinctif, évident chez beaucoup d'entre eux, une intelligence exceptionnelle. Ce sont, d'autre part, des technocrates d'une qualité scientifique peu commune. Il y a, derrière chaque page sortie de leur plume, une armature de spéculations abstraites dont la complication et la solidité lui assurent une rare puissance dialectique.

On me dira que ce n'est pas cela que la majorité des mélomanes demande à la musique. Jusqu'à nos jours peut-être. Encore n'est-ce pas sûr. L'énorme proportion de cérébralité que J.-S. Bach a déposée dans *l'Art de la fugue* n'empêche pas des millions d'auditeurs d'écouter religieusement cette œuvre austère entre toutes. C'est le privilège du génie de réaliser la conciliation miraculeuse entre la liberté créatrice et les plus impératives rigueurs de la législation grammaticale. Est-ce à dire que le génie a touché de son aile les musiciens, ou certains musiciens, de la discipline sérielle? Nous n'en savons rien, mais le génie, présent ou à venir, est l'hypothèse de base de toute entreprise nouvelle en matière d'art. Tout système, tout mode d'expression imaginé par l'homme attend

le génie par qui l'esprit viendra y faire sa demeure. La seule conduite à tenir devant un phénomène comme celui auquel nous nous trouvons aujourd'hui confrontés, c'est d'essayer honnêtement de le comprendre afin que la part de vérité éternelle, dont il est peut-être le truchement, ne bute pas en nous sur une porte close.

Si donc nous essayons de prendre conscience de ce qui s'est passé dans les années qui ont suivi la guerre, nous y trouverons une pléiade de jeunes musiciens arrivant à l'âge d'homme, assurés d'avoir assisté, sans y prendre part, à une grande mutation de l'histoire et qui se sentent chargés de donner du monde qui vient d'en émerger une représentation absolument nouvelle. Ils découvrent à cet instant, dans un passé encore assez proche, une bombe qui n'a pas explosé. Cette bombe, c'est le dodécaphonisme de Schönberg, Berg et Webern, connu mais non adopté de ses contemporains de l'entre-deux-guerres. Ils se jettent dessus, s'acharnent à déclencher l'explosion dont ils rêvent. Mais assez vite ils comprennent que Schönberg et Berg ne contiennent qu'une charge assez faible de dynamite, et ils aperçoivent au bout de leur chemin les paysages ordonnés du système tonal qu'ils récusent. En revanche, Webern les introduit dans un monde vierge. C'est donc très naturellement de lui qu'ils vont partir.

Les premiers ouvrages de Boulez accusent cette filiation sans équivoque. Comme dans Webern, la matière musicale apparaît morcelée, éparpillée à l'extrême dans l'espace et dans la durée. Mais, si diaphane que nous apparaisse la matière musicale du maître viennois, elle gardait néanmoins dans beaucoup de ses œuvres un aspect austère où l'esprit de combinaison faisait prime sur l'effet auditif. Il y a dans le style de Boulez une liberté, une élégance de la démarche qui s'imposent à l'esprit de l'auditeur, une fois que celui-ci a accepté l'univers sonore dans lequel l'auteur nous introduit.

Mais, bien entendu, il doit l'avoir accepté tout d'abord.

Si l'on se raidit contre ce langage, il apparaît décousu et abstrait, et tout ce qui pourrait être dit, pour en démontrer la logique et en dégager le lyrisme, serait peine perdue. Les idées générales dans lesquelles ce chapitre s'est cantonné jusqu'ici y seront peut-être une meilleure introduction que tout essai d'explication technique.

C'est pourquoi on invitera le lecteur à prendre un premier contact avec cette musique en écoutant le mouvement lent de la *Deuxième Sonate* de Pierre Boulez (57).

Peut-être est-ce jouer la difficulté puisque l'œuvre est privée par nature de la séduction des timbres. Dans ce cas, qu'on ne se laisse pas décourager et que l'on prête attention à la première œuvre pour chant et orchestre de Boulez qui ait été jouée devant un public. Non point telle que ce public l'a entendue lors de sa création, mais telle que l'auteur la veut aujourd'hui. Car Boulez, ce chercheur passionné, prend un risque à chaque œuvre nouvelle mais, artiste exigeant, se réserve de la remettre en chantier plus tard pour corriger les conséquences de ce risque. Cette version de *Soleil des eaux* (58), sur des poèmes de René Char, est donc la troisième et, au point de dépouillement où elle a porté la partition, il semble qu'on puisse la considérer comme définitive.

Venons-en maintenant à la musique dite sérielle. Au point de son évolution où nous venons de suivre Pierre Boulez, la technique absolue pratiquée par la musique sérielle n'est pas encore à l'ordre du jour. Ajoutons que, comme elle est aujourd'hui abandonnée de ceux qui en ont été les adeptes, cet épisode de l'histoire de la musique de notre temps aura été de très courte durée. Cela n'enlève rien à son importance et n'efface pas les traces que cet épisode laisse après lui. C'est pourquoi nous devons le considérer avec soin.

Qu'est-ce donc que la musique sérielle ? C'est ce que nous allons voir.

Jusqu'au *Soleil des eaux*, Pierre Boulez a utilisé, assez librement d'ailleurs, le dodécaphonisme tel que nous l'avons étudié très particulièrement chez Anton Webern. Mais ses instincts de constructeur et les exigences de son esprit créateur ne se satisfont pas de cette demi-organisation de l'œuvre musicale qui consiste à légiférer rigoureusement sur des sons et des intervalles entre ces sons, en laissant au hasard et à l'arbitraire les autres éléments constitutants de la matière musicale. Ces éléments, quels sont-ils ? En dehors des hauteurs (qui sont régies par la série dodécaphonique), il y a les durées et la répartition de ces durées (d'où découle le rythme). Il y a les timbres (élément de couleur du son). Il y a les intensités (qui s'expriment par les *forte*, les *piano* et autres nuances intermédiaires).

Boulez rêve d'une structuration totale de l'espace sonore où ces quatre éléments, domestiqués par le principe de la série, s'entrecroisent dans un ensemble en parfaite cohésion. Il n'est pas le seul à faire un tel rêve. Olivier Messiaen, son aîné et le maître dont il a naguère reçu l'enseignement, vient de lancer un coup de sonde dans cet inconnu assez redoutable avec une pièce de piano, jouée à Darmstadt en 1949 sous le titre : *Mode de valeurs et d'intensités*. Titre éminemment technique mais aisé à comprendre pour qui n'a pas oublié ce que j'ai longuement expliqué au début de ce livre sur le « mode ». Le mode, ai-je dit, est un ordre de succession d'un certain nombre de sons, qui crée entre eux des rapports précis d'intervalles.

Le mode est donc une notion plus générale que la série dodécaphonique. Mais en fait, on peut considérer la série comme un mode de douze sons séparés entre eux par douze intervalles. Rien n'empêche d'appliquer également ce principe à une division du temps en durées différentes, dont

LE MODE DE VALEURS
ET D'INTENSITÉS DE MESSIAEN

chacune est représentée de façon absolument précise par les valeurs traditionnelles : la ronde, la blanche, la noire qui divise la blanche en deux, la croche qui divise la noire en deux et ainsi de suite, doubles croches, triples croches, etc. (sans oublier les valeurs intermédiaires qui divisent par trois et non par deux la valeur précédente). On obtient ainsi une succession que, par analogie, on peut appeler *chromatique* des durées (représentées graphiquement par des valeurs) constituant, par analogie encore, un véritable mode de valeurs.

En classant les intensités de façon, à vrai dire, beaucoup plus approximative, depuis le *triple piano* jusqu'au *triple forte*, on peut aussi admettre qu'on a créé un mode d'intensité. D'où le titre : *Mode de valeurs et d'intensités*.

En ce qui concerne les sons proprement dits, Messiaen se donne trois groupes dont chacun contient douze notes successives. Il écrit sa musique sur trois portées et il affecte à chacun de ses trois groupes une portée qu'il ne quittera plus de tout le morceau (morceau purement contrapuntique, écrit à trois voix, d'un bout à l'autre comme le serait une fugue). A chacune des notes de ces trois modes de douze sons est affectée une durée (représentée par une valeur : double croche, noire ou autre) et chaque fois que la note reviendra dans le discours elle réapparaîtra avec sa propre durée à l'exclusion de toute autre. Elle reparaitra d'autre part dans la nuance (*piano*, *mezzo forte*, *forte* ou autre) qui lui a été attribuée dès le départ et qui lui sera indissolublement liée jusqu'à la fin.

Sur de telles données, Messiaen, parce qu'il est un musicien d'une prodigieuse habileté et d'une grande invention, parvient à écrire un morceau qui procède donc d'une organisation impitoyable et qui garde cependant, à l'audition, les apparences de la spontanéité. Cette pièce de piano a eu une grande influence sur la génération des élèves de Messiaen

et spécialement sur Boulez. Il a cru y voir la preuve que son rêve d'organisation totale de l'espace sonore était réalisable, et de là est née la musique sérielle. Pourquoi sérielle ? Parce qu'elle généralise l'emploi de la série aux quatre propriétés du phénomène sonore : la hauteur du son, sa durée (la succession des durées donnant le rythme), son intensité et son timbre.

Faire des séries de durées, nous venons de voir que c'était chose facile, faire des séries de timbres l'est également ; faire des séries d'intensités est déjà quelque chose de fort peu réaliste, car si le chromatisme des durées peut s'expliciter sur le papier par la progression : *triple piano, double piano, piano, mezzo piano, mezzo forte, forte, double forte, triple forte*, à quoi cela correspond-il vraiment ? Qu'est-ce dans l'absolu qu'un *double forte* ? Comment passer à coup sûr de ce double forte à un *mezzo piano* ? On ne trouvera pas deux exécutants pour le faire de la même manière.

Mais où tout se complique de façon inextricable, c'est au moment où entre en jeu l'interaction de ces quatre organisationsérielles. La série des timbres peut, à tout instant, imposer l'emploi d'un instrument qui ne possède pas la note exigée par la série de hauteurs. La série de durées impose à tel autre un rythme en valeurs très brèves, coïncidant avec de larges intervalles, qui le rendent inexécutable. Et ainsi de suite. Pour arriver à concilier ces inconciliables, le compositeur est soumis à une gymnastique de l'esprit qui cesse d'être compatible avec une authentique liberté créatrice.

L'aventure de la musique sérielle intégrale a cependant été tentée et poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Il en est résulté durant quelques années une production en tous points inhumaine, dont les musiciens ont bientôt compris qu'elle condamnait l'expérience dont elle était sortie. *Le Marteau sans maître*, écrit par Pierre Boulez en 1955, marque la sortie de cette espèce de tunnel. Il a éveillé la voca-

tion de tellement d'épigones qu'on doit considérer cet ouvrage comme le plus représentatif de son époque (étant bien entendu que, dans la réalité d'aujourd'hui, le mot époque ne couvre plus qu'une tranche étroitement limitée de temps... mettons une dizaine d'années).

Le Marteau sans maître, et tout ce qui procède de lui, institue dans la musique une esthétique pointilliste qui a pour corollaire une recherche très poussée, presque complaisante, de la richesse et de la diversité des couleurs. L'écriture est faite d'un enchevêtrement serré de petites cellules rythmiques, dispersées dans l'espace et associées à des timbres clairs, soyeux ou tintinnabulants. On revient à la définition par Debussy d'un art « d'associer les sons d'une façon agréable à l'oreille », et dans ce sens on peut parler, à propos de cette musique, d'une sorte de néo-impressionnisme. Mais l'hédonisme dont elle semble émaner dissimule en vérité une approche nouvelle, plus efficace et plus aimable, d'une doctrine où la rigueur des lois, la fermeté, la complexité des structures demeurent intactes et irréductibles. C'est ce double aspect, agrément de l'oreille et forme abstraite de la pensée, que l'on trouvera le plus fidèlement rendu dans le meilleur enregistrement du *Marteau sans maître* qui existe dans le commerce (59).

On remarquera que cette œuvre tisse le réseau de ses sonorités rares autour d'une voix féminine, mais que les paroles chantées ne sont pas perceptibles. Il n'y a point là défaillance technique de la part du compositeur mais parti délibéré. Pierre Boulez ne s'estime pas lié par les règles de la prosodie traditionnelle. Le texte poétique est pour lui un support à son propre travail créateur. Son imagination prend son essor à partir de ce texte et le porte vers une véritable transmutation musicale, où se dissout son intelligibilité, comme d'ailleurs les jeux de sonorités recherchées par le poète entre ses mots et ses syllabes.

Cette prise de position catégorique se défend parfaitement si l'on songe que tout compositeur qui s'attaque à un texte de qualité commence par le vider *ipso facto* de la musique de l'auteur, pour y substituer la sienne. Car celle de l'auteur n'est perceptible que dans une récitation beaucoup plus monocorde, qui met discrètement en valeur le bruissement des consonnes et le chatolement des voyelles, dans un rythme serré, au sein d'une durée relativement brève, ignorante des étirements de la durée musicale. Quand Fauré collabore avec Verlaine, ce que vous entendez c'est la musique de Fauré, ce n'est pas la musique de Verlaine.

Dès lors, quand Boulez va jusqu'à l'absorption complète du texte littéraire dans son propre langage, il ne fait que jouer le même jeu, mais avec plus de franchise, et si nous pouvons croire que son œuvre ne serait pas ce qu'elle est sans l'impulsion initiale que lui a donné le contact avec la poésie de René Char, nous avons beaucoup de raisons de ne pas lui en faire grief.

Du *Marteau sans maître*, on ne parlera pas davantage. Mais l'œuvre n'épuise pas à elle seule tout ce qu'il est nécessaire de dire encore et de Boulez¹ et du mouvement de la musique sérielle pour ne pas en donner une image par trop incomplète. Comme l'a écrit Boulez, « se renouveler consiste en un égal irrespect pour soi-même que l'on a eu envers ses devanciers ». Nous avons affaire à des gens qui proclament qu'un « refus constant de s'adapter est indispensable à toute création vivante ». Refusant donc de s'installer dans le succès, après *le Marteau sans maître*, Boulez aperçoit un risque de

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, la production de Pierre Boulez n'a cessé de se développer dans le sens d'une extrême séduction de la matière sonore, alliée à une pensée toujours rigoureuse mais qui ne sacrifie plus à la discontinuité apparente du *Marteau sans maître* et qui, par là, est d'un accueil plus aisé. Témoins : *Pli selon pli* — *Figures, doubles, prismes* — ou *Éclat*.

saturation interne de l'univers musical de la série. Ce matériau qu'il fournit au compositeur, ce matériau malléable à l'excès, toujours offert à de perpétuelles variations de surface, engendre la monotonie. Il va s'agir maintenant de trouver un compromis entre « une organisation globale rigoureuse et une structure momentanée soumise au libre arbitre ». Il va s'agir, autrement dit, d'introduire, dans une musique puissamment structurée à l'intérieur, un certain élément d'indétermination.

De cette idée va sortir ce qu'on a appelé, et ce qu'on appelle encore, la musique aléatoire. De quoi s'agit-il exactement ? Il ne s'agit nullement, comme on l'a prétendu, d'une organisation du hasard. Comment pourrait-on organiser le hasard sans le détruire par là même ? Il s'agit de remplacer une suite d'événements musicaux, fixés dans leurs plus petits détails et refermés sur eux-mêmes, par un champ ouvert de possibilités différentes entre lesquelles un choix est à faire, choix qui transformera plus ou moins profondément la physionomie de l'œuvre... non point son langage, mais sa construction, son architecture.

En fait, c'est à cette conception architecturale que l'on va s'en prendre. L'œuvre musicale classique est considérée comme une architecture dans le temps, passée de l'état statique à l'état dynamique. Goethe a dit, à l'inverse, que l'architecture était une musique figée. Mais cela revient au même.

Pour être une architecture, la musique s'appuie sur la mémoire. L'auditeur d'une sonate classique est mis le plus tôt possible, par ce qu'on appelle l'exposition, en présence des motifs dont le rythme, les contrastes et les symétries vont faire du morceau un édifice équilibré.

Cet appel à la mémoire est, dans la période classique, tellement au centre des préoccupations du compositeur qu'il répète intégralement son exposition par le moyen de la reprise. L'oreille est ainsi mise en condition de prendre de

l'œuvre une sorte de connaissance visuelle et, grâce au souvenir qu'elle conserve de ses éléments constitutifs, elle voit à l'avance la conclusion par quoi se bouclera la boucle.

Le premier compositeur sériel qui ait cherché à rompre cette armature est l'homologue allemand de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen. Dans son *Klavierstück IX*, il propose à l'interprète dix-neuf séquences musicales notées sur une seule et immense feuille rectangulaire. Chacune de ces séquences est affectée d'un tempo, d'une intensité, d'une certaine qualité d'attaque. Entre ces dix-neuf séquences, le pianiste fait son choix selon la disposition du moment, ou plutôt — ainsi le souhaite l'auteur — en se fiant au seul hasard. Mais la succession des choix aura des conséquences imprévisibles. La règle imposée par le compositeur est, en effet, qu'une fois la séquence de départ choisie et exécutée d'une façon aussi neutre que possible, la séquence qui s'enchaînera sur elle, et qui sera déterminée par le hasard, devra perdre ses caractéristiques de mouvement, de nuance et de timbre, pour adopter celles assignées par le compositeur à la séquence que le pianiste vient de quitter — assignées par le compositeur mais non respectées par cette exécution, d'entrée de jeu.

Il en résulte qu'une séquence, conçue à l'origine par le compositeur dans un certain mouvement métronomique, ne sera pratiquement jamais jouée dans ce mouvement, mais dans un autre qui n'est pas connu à l'avance puisqu'il dépend de l'ordre de succession des séquences, lequel est laissé au hasard. Bien plus, d'une exécution sur l'autre, ce mouvement ne sera jamais le même, ou du moins n'aura pas plus de chance d'être le même qu'un numéro dans une loterie de sortir deux ou plusieurs fois de suite. Il pourra être ici un mouvement d'*adagio* et là un mouvement d'*allegro*.

Ce risque a été très vivement critiqué par Boulez. « Je ne crois pas, a-t-il écrit, que, sur le plan de la durée notamment,

LE KLAVIERSTÜCK IX
DE STOCKHAUSEN

n'importe quelle structure rythmique puisse s'accommoder d'une façon organiquement valable de n'importe quel tempo. »

Cela semble, en effet, assez évident et c'est pourquoi la tentative de Stockhausen, qui tend à déposséder le compositeur de sa propre pensée créatrice au bénéfice d'un hasard aveugle, apparaît comme une vue de l'esprit. Plus constructive la solution adoptée par Boulez dans sa *Troisième Sonate pour piano*, qui place l'interprète à divers moments de son exécution devant les bifurcations où son choix libre déterminera l'itinéraire à suivre entre plusieurs, également légitimes. Des structures autonomes, soigneusement établies et immuables, jalonnent donc l'ouvrage, non comme des piliers indispensables à un équilibre fixé une fois pour toutes, mais comme un réseau de possibilités, dont les unes seront laissées à l'écart et les autres concourront à l'édification d'une œuvre en formation... une œuvre qui semble se chercher et se construire sous les yeux du public. Qui *semble* seulement, entendons-nous bien. L'interprète ne peut jamais choisir qu'un parcours protégé par de solides garde-fous, et il ne s'agit ici que de ce qu'on appelle une liberté surveillée, une sorte d'extension de cette collaboration active de l'exécutant que la musique la plus traditionnelle lui concède, puisque son interprétation propre lui permet d'y insérer sa petite part de création personnelle.

D'autres essais de musique aléatoire ont été tentés, par exemple celui de Marius Constant (qui n'est d'ailleurs pas un musicien sériel) dans une œuvre orchestrale animée non plus par un chef d'orchestre, mais par un danseur. L'œuvre est divisée en brèves séquences et, pour chacune d'elles, chaque musicien choisit, ou est censé choisir, entre plusieurs versions qu'il a sous les yeux, ce choix devant lui être suggéré par ce qu'il voit faire au danseur, lequel improvise d'après un texte de Lautréamont lu par un comédien. Il y a là, en principe, une cascade de possibilités différentes, où le hasard

ne joue pas un si grand rôle qu'on pourrait le croire, car, quoi qu'ils fassent, les musiciens se rejoindront toujours dans une synthèse harmonique dont le compositeur s'est arrangé pour rester le maître¹.

Quoi qu'il en soit, toutes ces recherches sont l'indication très nette d'une tendance, peut-être irréversible, à en finir avec ces formes traditionnelles reposant sur une conception architecturale de la musique. De plus en plus on en vient à ce qu'on a appelé les formes ouvertes. Sur un plan qui est celui de la philosophie autant que de l'art, cela correspond à la conception moderne d'un univers non plus statique mais en perpétuelle expansion.

Avant de clore ce chapitre centré sur la musique sérielle, il nous reste à essayer de faire le point de cette aventure musicale qui, nous l'avons vu, se caractérise par la rapidité vertigineuse de sa poussée en avant. A l'heure actuelle, ce mouvement a cessé de s'affirmer en rupture avec le passé. Tous ses adeptes insistent sur la continuité dont il procède. Les dernières œuvres, entendues dans les festivals où ils se réunissent, se signalent par un abandon à peu près général de la série, un léger relâchement de la tension chromatique et des préoccupations exclusivement techniques, une plastique linéaire que favorise la continuité retrouvée du discours musical après l'abandon du pointillisme.

Est-ce à dire que nous nous trouvions devant un retour en arrière ? En aucune façon. Il n'y a plus de musique sérielle, et le terme même est récusé par ceux qui en étaient les champions. Mais, si la doctrine appartient désormais au passé, les réalités demeurent, qui ont bien des chances de déterminer l'avenir.

Tout d'abord un certain monde sonore, une manière de

DERNIER ÉTAT DE LA QUESTION

1. Une œuvre toute récente, *Archipel*, d'André Boucourechliev a apporté à cet ordre de recherches une réussite exceptionnelle.

concevoir, d'entendre et de sentir la musique où n'apparaît plus aucune survivance du système tonal. Je ne dis pas que ce monde sonore ait maintenant établi sa pleine souveraineté. La quasi-totalité du public, et peut-être même des musiciens, continue à entendre tonal, mais le monde atonal existe maintenant en soi et le passage de l'un à l'autre est une possibilité grandissante, en ce sens qu'il ne paraît pas y avoir de destruction, d'anéantissement fatal d'un système par l'autre (comme on dit que l'antimatière anéantirait la matière), mais une sorte de coexistence pacifique.

Ce qui reste d'autre part de l'expérience sérielle, c'est un style, un style qui influence et influencera vraisemblablement la production des années à venir, production où, entre sériels et non-sériels d'hier, la ligne de démarcation pourrait bien se perdre peu à peu dans le sable.

Il reste encore des expériences, dont nous n'avons point parlé, de répartition entre points éloignés des sources sonores mises en jeu dans l'œuvre, c'est-à-dire une intervention de l'espace dans l'écriture musicale à quoi on trouve des précédents illustres dans Gabrieli ou dans Berlioz, mais qui prend aujourd'hui une valeur fonctionnelle beaucoup plus constante et accusée.

Il reste enfin cette recherche des formes ouvertes qui n'en est encore qu'à ses débuts mais dont il faut attendre le développement avec attention et confiance.

Une fois encore, on aura pu remarquer que, tout au long de ce chapitre, on a parlé musique mais non musiciens. On aurait pu, bien entendu, citer une bonne dizaine de noms. On a fait exprès de les taire pour éviter de donner à ces propos l'aspect d'un palmarès qui ne ferait qu'attirer de stériles contestations. Le langage musical est une chose, la carrière des musiciens en est une autre. C'est au premier terme de cette alternative que notre souci d'utilité et d'efficacité nous engage à nous en tenir.