

Handwritten musical score for Cello and Percussion (C.S.). The score is written on multiple staves and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, sf, P, f). The score is heavily annotated with red circles, arrows, and other markings, indicating specific performance instructions or corrections. The word "Cello" is written at the top left, and "C.S." is written at the top right. The score is divided into sections by blue and yellow highlights. The word "Cello" is written at the top left, and "C.S." is written at the top right. The score is divided into sections by blue and yellow highlights. The word "Cello" is written at the top left, and "C.S." is written at the top right. The score is divided into sections by blue and yellow highlights.

MUSIQUES EN CREATION

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS CONTRECHAMPS

Ped

CYCLE DE CREATIONS



*à l'occasion de la célébration
du Bicentenaire de la Révolution Française*

7 OCTOBRE - 18 DECEMBRE 1989

VINGT-TROIS CONCERTS
TRENTE-TROIS CREATIONS MONDIALES
ET PREMIERES AUDITIONS EN FRANCE



MERCREDI 22, JEUDI 23 NOVEMBRE
CENTRE GEORGES POMPIDOU

MICHAEL JARRELL
Commande de l'IRCAM

MARCO STROPPA
Commande du Festival d'Automne à Paris
et de la Fondation Total pour la Musique.

PHILIPPE MANOURY
Commande du Festival d'Automne à Paris
et de la Fondation Total pour la Musique.
Oeuvres réalisées à l'IRCAM.

ALAIN NEVEUX,
PIERRE-LAURENT AIMARD, PIANOS MIDI
PIERRE-ANDRE VALADE,
EMMANUELLE OPELE, FLUTES MIDI
DIDIER PATEAU, HAUTOIS
DANIEL CIAMPOLINI, PERCUSSION MIDI
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
DIRECTION, PETER EOTVOS

Coproduction, Festival d'Automne à Paris,
Fondation Total pour la Musique,
IRCAM, Ensemble InterContemporain.

MERCREDI 29, JEUDI 30 NOVEMBRE
SALLE PLEYEL

CLAUDE DEBUSSY
DEUX NOCTURNES, NUAGES, FETES

TORU TAKEMITSU
A STRING AROUND AUTUMN
POUR ALTO ET ORCHESTRE
Commande du Festival d'Automne à Paris.

BELA BARTOK
CONCERTO POUR ORCHESTRE

NOBUKO IMAI, ALTO
ORCHESTRE DE PARIS
DIRECTION, KENT NAGANO
En collaboration avec l'Orchestre de Paris.

LUNDI 4 DECEMBRE
OPERA-COMIQUE

MAURICIO KAGEL
DIE MUTATION
POUR CHOEUR D'HOMMES ET PIANO
GEGENSTIMMEN
POUR CHOEUR MIXTE ET CLAVECIN
QUODLIBET
POUR VOIX ET ENSEMBLE, SUR DES TEXTES
FRANÇAIS DU XV^e SIECLE
VOM HORENSAGEN,
POUR CHOEUR DE FEMMES ET HARMONIUM
LES IDEES FIXES
RONDO POUR ORCHESTRE DE CHAMBRE
Commande du Festival d'Automne à Paris
et de la Caisse des Dépôts et Consignations.

MARTINE VIARD, SOPRANO
MARK FOSTER, PIANO
CHOEUR DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE LYON
CHEF DU CHOEUR, BERNARD TETU
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
DIRECTION, MAURICIO KAGEL

Coproduction, Festival d'Automne à Paris,
Caisse des Dépôts et Consignations,
Ensemble InterContemporain.

LUNDI 11 DECEMBRE
OPERA-COMIQUE

SYLVANO BUSSOTTI
INTEGRALE SADE
Commande du Festival d'Automne à Paris
et de la Caisse des Dépôts et Consignations.
TEXTE, ENZO CARABBA

KATHERINE CIESINSKI, MEZZO-SOPRANO
GIANNI PALA CONTINI, HAUTE-COINTE
ANDRE BATTEDOU, TENOR
CAMILLE LE PRINCE, BARYTON
AURIO TOMICICH, BASSE
ENSEMBLE MUSIQUE VIVANTE
DIRECTION, DIEGO MASSON

En collaboration avec Contrechamps
et le Grand Théâtre de Genève.

SOMMAIRE

	<i>pages</i>
PROGRAMME	3
MICHEL GUY <i>Avant-Propos</i>	12
PHILIPPE ALBERA <i>Médiations</i>	13
QUESTIONS AUX COMPOSITEURS	17
RÉPONSES DES COMPOSITEURS	
FRANCK KRAWCZYK	21
ERIC TANGUY	25
JACQUES DEMIERRE	30
⇒ MARCO STROPPA	32
PHILIPPE MANOURY	37
JEAN-CLAUDE ELOY	43
ANTHONY BRAXTON	51
STEVE REICH	55
SYLVANO BUSSOTTI	59
TORU TAKEMITSU	63
LUCIANO BERIO	65
MARCEL LANDOWSKI	66
HENRI DUTILLEUX	67
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec PIERRE BOULEZ</i>	71
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec IANNIS XENAKIS</i>	79
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec GYÖRGY LIGETI</i>	87
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec GEORGES APERGHIS</i>	97
HELMUT LACHENMANN <i>Quatre aspects du matériau musical</i>	105
LUIGI NONO <i>L'erreur comme nécessité</i>	113
MAURICIO KAGEL <i>Le nom de la liberté</i>	117
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec PETER EÖTVÖS</i>	120
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec DIEGO MASSON</i>	128
PHILIPPE ALBERA <i>Entretien avec les membres du QUATUOR ARDITTI</i>	134
ALBERT AYME <i>Stratégies picturales - le paradigme musical</i>	139
GISELHER SCHUBERT <i>Innovation et conséquences</i>	153
SUSUMU SHONO <i>La musique post-moderne</i>	159
CHRISTIAN CORRE <i>Musique et référence</i>	166
CARL DAHLHAUS <i>Rejet de la pensée du matériau?</i>	173
FRANCINE MARKOVITS <i>Evénements, Instruments, Monuments</i>	186

Michel Guy

AVANT-PROPOS

Lorsque j'ai réfléchi à ce que le Festival d'Automne devait faire en cette année du bicentenaire de la Révolution Française, je suis rapidement arrivé à la conclusion qu'il fallait opter pour un programme de commandes et de créations : non seulement parce que cela représente le fondement même de ce festival, qui a été conçu dans l'esprit de susciter et de promouvoir des oeuvres et des démarches nouvelles, mais aussi parce que l'idée est, comme celle de révolution, une idée dérangeante.

Alors que le patrimoine constitue un facteur de rassemblement sur des valeurs communes, la création provoque des discussions, des dissensions, des questionnements, des prises de position ; elle mobilise notre imagination et notre subjectivité, elle nous engage totalement. A travers elle, c'est l'abord des valeurs que la collectivité n'a pas encore reconnues, ou retenues, mais qui orientent l'évolution future. Depuis l'ouverture en 1977 du Centre Georges Pompidou, lieu de création, de confrontation des idées et des sensibilités, on a cessé de ricaner sur l'art contemporain. Le Festival d'Automne est né, en 1972, d'une même exigence, et il répond aux mêmes besoins. Il faut, en effet, que la société moderne se reconnaisse et s'interroge à travers les images sans cesse changeantes que la création lui tend.

Tel est le sens de la conception du programme musical 1989 du Festival d'Automne à Paris.

Philippe Albèra

MÉDIATIONS

En sollicitant des créations auprès d'une trentaine de compositeurs, le Festival d'Automne à Paris 1989 propose un panorama de la musique actuelle. En demandant à ces mêmes compositeurs de répondre à un questionnaire volontairement très général, et par là un peu provocateur, Contrechamps dresse le bilan de leurs idées et de leurs réflexions : certains ont préféré l'entretien à l'écriture, d'autres n'ont pu nous envoyer leurs réponses, faute de temps.

L'ensemble de ces œuvres et de ces matériaux donne une image de la situation présente, qui apparaît pour beaucoup comme "confuse" : la coexistence des tendances les plus diverses ne laisse pas apparaître une direction précise, la multiplication des enjeux les plus contradictoires rend impossible toute synthèse. Dans leurs déclarations, les compositeurs évitent les prises de position trop radicales, ainsi que toute polémique, et ils ne s'attardent guère sur des problématiques qui furent autrefois au centre des préoccupations. Il est difficile de dire si c'est là un signe de plus grande tolérance ou celui d'un repli sur soi, s'il faut y déceler une relative indifférence à des courants désormais trop nombreux ou trop éloignés les uns des autres, ou l'incapacité pure et simple à penser la situation présente dans toute sa complexité. Comment dessiner le visage de la création, entre ceux qui subordonnent la transformation de la pensée musicale au renouvellement du matériau – et pas uniquement dans le domaine électro-acoustique – et ceux qui investissent, sans la moindre naïveté, les valeurs expressives de moyens traditionnels comme l'orchestre symphonique, les formations standardisées de la musique de chambre, ou des genres musicaux tels que le concerto de soliste, la symphonie et l'opéra? Encore faudrait-il distinguer ici les compositeurs dont l'écriture absorbe ces caractéristiques traditionnelles de ceux dont l'invention y reste soumise. Comment s'orienter, toutefois, entre la tendance à une complexité croissante de l'écriture, qui prolonge une tradition centrale de la musique au XX^e siècle, et celle qui, s'appuyant sur des expériences plus marginales, se veut plus sélective, voire minimaliste?

Ce qui, au cours de ce siècle, a formé des phases successives de l'histoire de la musique, ou tout au plus s'était opposé sur la base de traditions nationales divergentes, est aujourd'hui rassemblé dans un présent multiforme, contradictoire et déroutant. L'œuvre doit-elle accueillir, et organiser selon une combinatoire nouvelle, cette multiplicité de matériaux, de styles, de pensées, ce « métissage » typique d'une culture qui a su rendre simultanément disponibles toutes les musiques de notre histoire, en même temps que celles des aires géographiques, culturelles et sociologiques les plus éloignées? Certains voient resurgir ici le spectre des années vingt, avec les emprunts indifférenciés au répertoire traditionnel, au jazz et aux musiques exotiques, bref, une esthétique de l'hétérogène. Faut-il alors que l'œuvre transcende cette surabondance d'informations et d'influences, dans la rigueur d'une écriture débarrassée de toute référence trop explicite?

L'invention aujourd'hui est-elle limitée à la réinterprétation de ce qui nous entoure, passé et présent confondus, ou doit-elle être une exploration de l'inouï, la préfiguration du futur? Quelques-uns des textes musicologiques de ce volume posent la question à travers une réflexion sur le concept de post-modernité (Shono), sur l'usage des références et des citations dans la musique récente (Corre), ou sur le développement de la pensée compositionnelle (Schubert) et la dialectique entre expression et matériau (Dahlhaus).

Ces questions ne sont à vrai dire guère nouvelles. Elles sont apparues plus d'une fois au cours de ce siècle, et ont leurs origines dans la musique du XIX^e siècle. Elles ne proviennent pas seulement de l'individualisation croissante de l'acte créateur et des conditions sociales dans lesquelles la musique dite « sérieuse » évolue, mais aussi de l'impossibilité pour la musique moderne d'être reliée à une totalité signifiante (croyance, pensée philosophique ou politique, mythologie, monde affectif, etc.) qu'elle pourrait réfracter dans son langage propre. Ce qui a déjà été observé dans le domaine philosophique par exemple, touche également le domaine musical, et sape ses anciens fondements. Le désir de retrouver cette unité perdue, cette plénitude, apparaît déjà chez Wagner sous la forme d'une image théâtrale, d'une allégorie. On le retrouve plus tard dans la célébration de la nature, dans un certain "primitivisme", dans l'influence des idiomes populaires ou des musiques extra-européennes, dans le retour à la tradition, dans différentes formes de mysticisme, ou encore dans l'élaboration de systèmes musicaux rigoureux, clos sur eux-mêmes, garants d'un absolu débarrassé de toute contradiction. Mais on le retrouve aussi dans l'expression de son impossibilité même, à travers l'image de l'homme devenu étranger à lui-même comme à sa société et à sa culture. En un ultime geste de salut, la totalité de l'être est alors mobilisée dans l'immédiateté expressive du tragique, dans le montage d'éléments fragmentaires, souvent traités sur un mode critique ou ironique, dans la superposition aléatoire des bribes de notre présent.

Aujourd'hui encore, toutes ces attitudes coexistent, sans que plus personne n'ose évoquer l'idée d'un "style commun" - visé par le mouvement sériel dans les années vingt et dans les années cinquante - ou définir avec assurance une direction particulière, comme ce fut le cas dans les années soixante. On se méfie, plus que jamais, de la réflexion théorique, souvent jugée inutile ou trompeuse; les différentes démarches ne sont plus guère définies, ni par rapport au présent, ni par rapport au passé : le temps des déclarations d'intentions est révolu. Les textes et les entretiens publiés ci-après en témoignent dans une certaine mesure : la composition y est présentée le plus souvent comme un "mystère", et la fonction sociale de la musique d'aujourd'hui, à l'heure de la communication triomphante, laisse la plupart des compositeurs perplexes. La création semble devoir s'épuiser dans son propre artisanat. D'où l'idée que le meilleur critère d'appréciation pour une œuvre nouvelle serait finalement celui du « métier » qu'elle révèle ou non chez le compositeur; mais l'exemple de certaines démarches utopiques au cours de ce siècle a rendu l'argument contestable. Il l'était déjà chez les novateurs du siècle dernier : sans parler des "maladresses" d'orchestration chez Schumann ou des "aberrations" harmoniques de Berlioz, il faut rappeler que les dernières œuvres de Beethoven furent considérées par des compositeurs et des interprètes sérieux comme mal écrites du point de vue instrumental, voire injouables (on invoquait alors sa surdité...). En appeler au concept d'authenticité, qui fut revendiqué plus d'une fois au cours du vingtième siècle pour dépasser les critères académiques, n'est guère plus aisé : il représente une forme de la subjectivité critique cherchant à saisir un objet de la subjectivité créatrice. Sa justification est périlleuse vis-à-vis de ceux qui en contestent le bien-fondé chez tel ou tel compositeur.

L'absence de critères objectifs à partir desquels aborder la création contemporaine, qui est évidemment liée à l'absence de tout critère objectif dans la composition, rend toute tâche critique particulièrement problématique. Toutefois, il semble un peu facile de s'en tirer en disant que « ce dont on ne peut parler, il faut le taire » (Wittgenstein). Même si le processus de création demeure mystérieux, si la logique de l'œuvre se dérobe, au bout du compte, à toute analyse, la réflexion peut appréhender ce que l'œuvre met en jeu, aussi bien dans sa spécificité (matériaux, techniques, pensée, etc.) que dans les significations et les émotions qu'elle engendre. Il ne s'agit pas, évidemment, d'entériner l'idée simpliste selon laquelle un discours critique peut venir à bout d'une œuvre ou d'une démarche - on sait à quel point le langage musical est, dans son essence, irréductible au langage verbal - mais d'insister sur la nécessité de la connaissance et d'un travail inlassable de déchiffrement, qui sont seuls capables de nous mener au-delà des apparences, des conventions, du savoir, soit à une authentique liberté. Le refus de toute médiation par la pensée, qui est devenu courant dans les dernières années (y compris chez des compositeurs qui avaient adopté une attitude différente dans le passé), est moins le signe d'une libération face à ce qui aurait autrefois entravé la libre imagination musicale - un abus de la "théorie" - que le symptôme d'une soumission aux critères les plus traditionnels et les plus académiques, si ce n'est aux impératifs du marché de la communication. Nous sommes d'accord avec Helmut Lachenmann pour dire que « l'écoute sans le secours de la pensée est désarmée » (voir son texte ci-après). Ce sont d'ailleurs souvent les démarches les plus "spiritualistes" qui, au cours de ce siècle, ont provoqué le besoin le plus aigu de commentaires et d'éclaircissements, tandis que la philosophie de mouvements plus pragmatiques, comme le néo-classicisme de l'entre-deux-guerres, se résumait par la phrase trop célèbre de Stravinsky sur l'incapacité de la musique "à exprimer quoi que ce soit".

Or, il est toujours possible, et même souhaitable, d'analyser les relations qui existent entre l'intention, ou l'idée d'une œuvre, et sa réalisation, et de poser la question de l'articulation entre significations sous-jacentes et phénomènes perçus. Bien des œuvres actuelles, qui paraissent aux avant-postes de la pensée la plus novatrice, illustrent simplement leurs propres procédures et leurs propres matériaux, sortes d'auto-justifications et d'auto-glorifications un peu vaines. La série autrefois, la technologie aujourd'hui, ne sont pas en elles-mêmes des éléments de signification. En tant que moyens, elles réclament encore et toujours d'être utilisées comme nécessités expressives. Fétichisées, elles ne font que révéler un manque que la réflexion critique a justement pour tâche de dévoiler. Par ailleurs, bien des discours sur les moyens technologiques, comme jadis certains discours sur le sérialisme, s'empêtrent dans un concept progressiste et linéaire de l'histoire que Nietzsche avait critiqué il y a plus d'un siècle déjà : l'épuisement de certains moyens entraînerait ainsi la nécessité de moyens nouveaux, comme pour l'économie capitaliste, la saturation de certains marchés impose d'en découvrir d'autres. On ne peut croire aujourd'hui encore à un tel déterminisme historique, comme il est difficile d'accepter l'idée, rendue caduque par l'histoire elle-même, qu'un matériau musical donné devienne une fois pour toutes obsolète. Ceux qui, par le passé, ont défendu de telles idées, notamment quant à la subdivision de l'échelle sonore, ont administré la preuve malgré eux que l'histoire ne procédait pas par déductions logiques. Ce qui a pu paraître, à un moment donné, comme une évolution inéluctable, laissant de côté ce qui n'entraîne pas dans son schéma, est vu aujourd'hui avec nuance, comme c'est le cas dans les textes de Schubert et de Dahlhaus ci-après ; et Ligeti a raison de faire remarquer qu'une certaine conception de la modernité, notamment à l'époque de Darmstadt, avait refoulé des tendances tout à fait valables qui resurgissent aujourd'hui avec force.

Le plus troublant, dans la situation actuelle, n'est sans doute pas que les compositeurs aient renoncé à un travail "théorique" semblable à celui des années cinquante - qui correspondait alors à des motivations autres que simplement théoriques - mais qu'il soit si difficile à la plupart des compositeurs de déterminer, ne serait-ce qu'à titre individuel, la fonction de la musique - de sa propre musique - et ce précisément par rapport aux techniques et aux formes qu'elle met en jeu. Si l'œuvre contemporaine demande à être déchiffrée, ce n'est certes pas en fonction des critères déjà répertoriés dans quelque musique du passé, dont on croit souvent à tort avoir percé la signification. Et l'inventaire des moyens qu'elle met en œuvre, s'il apparaît jusqu'à un certain point nécessaire, ne dit pas le fin mot de l'énigme. Le jugement esthétique lui-même, qui s'est développé à partir d'une appréhension historicisante de la musique, reste enfermé dans des catégories que l'œuvre nouvelle a justement pour mission de traverser. Son discours, finalement, est impuissant à rendre compte du processus par lequel l'œuvre nous entraîne vers des significations ou des émotions n'ayant pas encore été rationalisées et qui par elles sont enfin dévoilées. Toute œuvre nouvelle, en effet, s'articule de façon particulière au réel : celui du monde dans lequel elle apparaît (et qui comprend aussi, bien évidemment, le monde des représentations intérieures), et celui des moyens, du langage de son époque. C'est pourquoi les critères esthétiques ou techniques fixés une fois pour toutes ne peuvent en saisir la spécificité. C'est aussi pourquoi la médiation du commentaire, tout d'abord celle des compositeurs eux-mêmes, est nécessaire : elle aide à repérer et à approfondir le lien spécifique entre ces deux aspects du réel. Elle permet d'identifier ce qui constituait, dans le passé, une évidence, mais qui est aujourd'hui devenu problématique : le sens même de l'œuvre musicale.

La crise, que beaucoup de commentateurs perçoivent dans la musique d'aujourd'hui, au-delà d'un éclatement stylistique évident, n'est-elle pas davantage due à l'indétermination de son sujet, qu'à des questions de langage et de matériau ? Ne serait-il pas urgent que la discussion s'oriente un peu plus dans cette direction dans l'avenir le plus proche ? N'est-ce pas à cette condition que le public pourra comprendre la nécessité de telle ou telle forme nouvelle, et en saisir véritablement l'enjeu ?

QUESTIONS AUX COMPOSITEURS

Le compositeur.

Comment définissez-vous votre développement depuis vos débuts? Votre évolution a-t-elle été déterminée par des influences, des découvertes, des circonstances extérieures importantes? Quelle direction envisagez-vous pour l'avenir?

Le sérialisme.

Quelle est aujourd'hui votre appréciation du sérialisme du point de vue conceptuel, esthétique et technique? Pensez-vous que son idée de rupture avec le passé soit toujours valable? Manque-t-il aujourd'hui un travail de réflexion théorique équivalent à celui entrepris alors? Si oui, quelles formes devrait-il prendre?

Le concept de musique pure.

En êtes-vous partisan? Dans quelle mesure la musique doit-elle s'allier au texte, au théâtre, à la danse, ou à d'autres formes d'expression?

Quels domaines artistiques, autres que la musique, vous intéressent? Quels artistes contemporains - écrivains, plasticiens, hommes de théâtre, cinéastes, etc. - alimentent votre réflexion artistique?

Fonction de la musique aujourd'hui.

Quelle est la fonction de la musique aujourd'hui, et quel devrait être son rôle dans la société?

Technique et pensée musicales.

La musique contemporaine est-elle, dans certains cas, en rupture avec les principes dits naturels de la résonance et de la perception?

Comment envisagez-vous l'évolution des systèmes musicaux (nouvelles échelles, nouveaux matériaux, nouvelles formes de communication, etc.)? L'ordinateur, ou les moyens électroacoustiques en général, vous semblent-ils indispensables pour la composition d'aujourd'hui? Imposent-ils une mutation radicale de la pensée et de la pratique musicales?

Musique contemporaine et institutions.

Comment voyez-vous les liens entre la musique contemporaine et les institutions musicales traditionnelles - opéras, orchestres symphoniques, conservatoires? La vie musicale devrait-elle être réorganisée différemment?

Musique d'aujourd'hui et traditions.

Comment envisagez-vous le rapport de la musique d'aujourd'hui avec la tradition, y compris celle des civilisations autres qu'européennes? Quel est votre rapport avec les idiomes populaires, traditions anciennes ou actuelles (comme le jazz ou le rock)?

L'œuvre.

De quelle manière naît une œuvre? Quel est le processus suivi, depuis l'idée initiale jusqu'à la réalisation finale?

MARCO STROPPA

Le compositeur.

Pourquoi demander au compositeur de se définir lui-même? Pourquoi le contraindre à cette opération d'introspection? Son rôle n'est-il pas de créer plutôt que de se pencher sur ce qu'il a été ou qu'il aurait pu être? Je préfère une vision prospective à une attitude perspective, d'autant plus que notre société est constamment en quête de définitions sommaires qui sont ensuite transformées en images de marque : c'est l'image, en effet, qui est rentable. Et ces images, dépourvues désormais de tout contenu significatif, sont répertoriées et classifiées par les spécialistes : voilà les courants dans lesquels insérer les compositeurs, les spectraux ici, les néo-romantiques là-bas, les néo-structuraux de ce côté, et ainsi de suite. A chacun son tour!

Permettez-moi donc de garder fièrement mon indépendance vis-à-vis des tendances préétablies. Je n'aime pas ces images figées : elles me rappellent des étiquettes commodes. Mais nous ne sommes pas des confitures!

Le sérialisme.

J'appartiens à une génération pour laquelle le sérialisme constitue déjà un système faisant partie de notre tradition musicale passée. J'ai pris conscience des mécanismes de fonctionnement à travers l'analyse de quelques œuvres de référence et l'écriture, comme je l'ai fait avec les principaux autres systèmes employés durant notre histoire de la musique, à partir des modes grecs anciens. Je ne vois donc guère de raisons de s'interroger spécialement sur le sérialisme aujourd'hui : pourquoi lui donner autant d'importance? Est-ce une raison suffisante d'avoir été un des derniers systèmes? Un premier bilan a déjà été dressé par les choix des compositeurs de notre génération. Les faits me paraissent plus convaincants que les débats d'idées.

D'ailleurs, avec l'esprit d'escalier, il est très facile de s'apercevoir que la rupture avec le passé, si fortement accrochée à la pensée sérielle, était surtout un besoin personnel des compositeurs - en partie dû, je crois, au contexte historique dans lequel ils ont commencé à travailler - mais elle n'existait pas dans la partie concrète : ainsi Schoenberg inaugure ses nouvelles découvertes avec une confortable suite pour piano, Webern refait des formes classiques de plus en plus conventionnelles, mais les momifie dans un univers spéculaire abstrait d'une froideur glaciale, Boulez écrit des sonates : quelle rupture spectaculaire! De ce point de vue, des musiciens comme Cage, ou Ligeti ou même le Stravinsky du *Sacre* me semblent avoir remis en cause bien plus radicalement le rapport avec le passé. Mais le concept de rupture n'est-il pas un peu obsolète aujourd'hui? N'avons-nous pas appris à maîtriser la tradition et à la déchiffrer savamment afin de rendre notre inspiration plus consciente de son action?

Mais au-delà de l'intérêt théorique qu'il peut susciter, tout système musical nouveau doit produire des œuvres de référence, du moins par rapport à d'autres œuvres de la même

époque. Je n'ai jamais cru à une musique purement conceptuelle, ni à une justification théorique d'une créativité insuffisante : le résultat sonore me semble toujours une "condition sine qua non" pour tout effort spéculatif. Ainsi, pendant mes études, je lisais méticuleusement les écrits des principaux personnages du sérialisme et j'écoutais en même temps les œuvres qu'ils admiraient tant. Mais, hélas, si mon esprit en comprenait aisément le fonctionnement abstrait, fort simple d'ailleurs, ma sensibilité réagissait très peu à ces musiques. Au contraire, à l'écoute des œuvres atonales de Schoenberg, Berg ou Webern, ou de compositeurs tels que Bartók, Stravinsky ou Varèse, pour ne rester qu'avec une seule génération, elle en était tout enflammée. Si leur démarche était certes moins systématique, elle ne manquait cependant pas de rigueur. Le résultat musical, enfin, me semblait beaucoup plus épanoui et riche. Et pourtant, je trouvais beaucoup moins d'informations à lire sur ces compositeurs-là...

Le concept de musique pure.

Qu'est-ce que la musique "pure"? Est-ce le contraire de la musique "impure"? Il peut y avoir beaucoup de musicalité dans une pièce de danse sans musique, ou beaucoup de théâtre dans une pièce purement instrumentale : laquelle est la plus pure?

En fait, ce qui compte avant tout est le résultat artistique final, pris dans sa globalité. Personnellement, je suis très partisan des spectacles interdisciplinaires quand ils le sont véritablement, c'est-à-dire quand une collaboration réelle s'établit entre les multiples participants au spectacle et quand il n'y a pas de composante artistique constamment subordonnée aux autres. Mais les temps, les modes de production et les lieux sont souvent si différents et parfois incompatibles, qu'un véritable travail d'équipe est aujourd'hui presque impossible. Qui plus est, les opérateurs artistiques ne sont pas encore assez courageux pour prendre le risque et le temps de monter un spectacle interdisciplinaire. Je crains qu'il ne faille attendre longtemps.

Fonction de la musique aujourd'hui.

Composer, c'est ma façon de communiquer mes idées, exprimer mes émotions et vivre mon rôle dans la société contemporaine.

Technique et pensée musicale.

Nous entrons aujourd'hui dans une phase historique d'extrême excitation : c'est la phase de la maturité de la technologie. Non seulement les outils informatiques sont de plus en plus perfectionnés et puissants, mais surtout les connaissances théoriques, notamment scientifiques, que nous avons acquises sont désormais si sophistiquées, qu'elles nous permettent d'explorer le phénomène musical tout entier avec une rigueur et une lucidité sans précédent.

L'outil et la connaissance adéquate pour le maîtriser : c'est l'existence de ces deux aspects au même degré de développement qui est extraordinaire et particulièrement réussi en ce moment. Ce n'était pas ainsi, par exemple, il y a trente ans, au point culminant de la musique électro-acoustique : alors, une réflexion compositionnelle extrêmement pointue se heurtait inexorablement à une technologie géniale, mais débutante, et à des connaissances scientifiques insuffisantes par rapport à la demande théorique des compositeurs.

C'est surtout l'aspect conceptuel de la maturité qui m'intéresse ici, ce qui n'a rien à voir avec l'exploitation commerciale de la technologie, ni avec le marché des machines à bas prix. En réduisant la complexité du phénomène musical au niveau d'un code MIDI d'une banalité incontestable, ce marché a failli écraser une recherche musicale qui commençait

à prendre vigueur. Au contraire, la maturité conceptuelle que j'imagine est dangereuse : elle provoque et bouleverse les attitudes musicales acquises pendant notre formation au conservatoire, nous oblige à nous investir dans des domaines théoriques et pratiques que, hélas, la majeure partie des institutions traditionnelles se refusent encore à enseigner de façon adéquate, nous pousse enfin à revoir complètement les fondations mêmes de notre écriture classique, c'est-à-dire la nature du matériau musical lui-même.

Un défi gigantesque nous est lancé en ce moment : c'est aux compositeurs de notre génération de prendre courage et d'en amorcer la réponse. Il faut tout d'abord, c'est évident, maîtriser les potentialités et les limites de ce nouvel univers technologique, du moins autant que l'on maîtrise le monde des instruments traditionnels. Apprendre à communiquer avec une machine est, en effet, un des moments les plus dramatiques : forcé de réfléchir à son action et de la formaliser partiellement, le compositeur doit secouer son intuition et mettre à nu quelques-uns des mécanismes musicaux qui lui étaient jusque là secrets. Ce faisant, il acquiert conscience de son mode de fonctionnement, ce qui produit, tout naturellement, une phase de réflexion théorique qui, à son tour, alimente à la fois l'intuition et la capacité de formalisation, et ainsi de suite.

Ce parcours circulaire est particulièrement frappant dans un domaine parmi les plus féconds, celui de la synthèse de matériaux sonores. Les recherches dans le cadre de la psychologie de la perception, grâce particulièrement aux travaux de Stephen McAdams, ont radicalement changé la conscience du rapport entre écriture et résultat sonore perçu de ceux qui ont su se mettre au courant de ces travaux et en profiter.

En leur donnant les moyens conceptuels pour maîtriser l'écriture et la composition du matériau musical, ces compositeurs ont appris à transformer un objet trouvé, aussi riche soit-il - le matériau des instruments traditionnels - en un objet à composer, le matériau synthétique. Un territoire, jusqu'à ce moment-là vierge, a été ouvert tout grand aux recherches les plus hardies. Ainsi, par exemple, nous avons unifié véritablement des concepts tels que "timbre" et "harmonie" en les rendant deux faces de la même médaille sonore. Nous savons transformer n'importe quel accord en un timbre fusionné, ou un timbre en un accord. Pour y réussir avec succès, il faut agir avec une extrême précision sur des paramètres sonores microscopiques, dont la durée de vie se mesure en millièmes de secondes et que seul l'ordinateur nous permet de contrôler. La connaissance de cette mystérieuse alchimie de paramètres qui est le timbre a énormément progressé : quelle distance avons-nous parcourue depuis les premiers textes de Stockhausen !

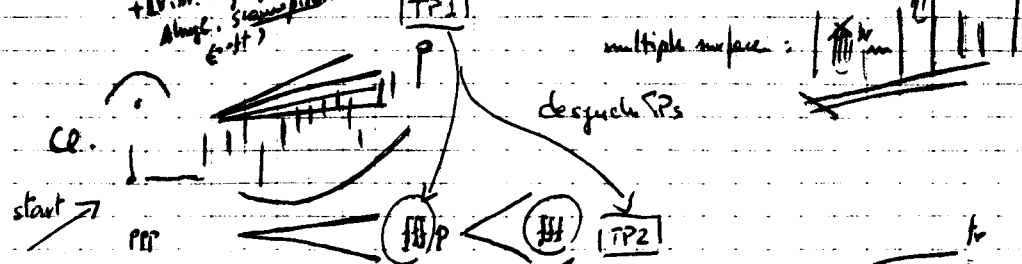
Maîtriser l'outil technologique n'est cependant que la première étape du travail. Une réflexion théorique accrue est ensuite indispensable, non seulement pour rendre ce travail de plus en plus conscient et le libérer ainsi de l'amateurisme d'une infatuation technocratique stérile, mais aussi pour jeter les fondations d'une communication plus riche et engagée avec les interprètes et les auditeurs. Voilà donc une tâche épineuse pour notre génération : rétablir les rapports entre les enjeux ouverts par la technologie et notre tradition musicale théorique et pratique. C'est un peu l'envers de ce qui s'était produit il y a trente ans : nous n'avons pas encore fait un effort de réflexion digne des enjeux avec lesquels nous avons à faire.

Dans l'état actuel des choses, donc, et indépendamment de notre réussite à venir, tout jeune compositeur qui n'aurait pas senti intimement aujourd'hui le besoin de s'investir à corps perdu dans cette aventure musicale et théorique est déjà passé à côté du défi.

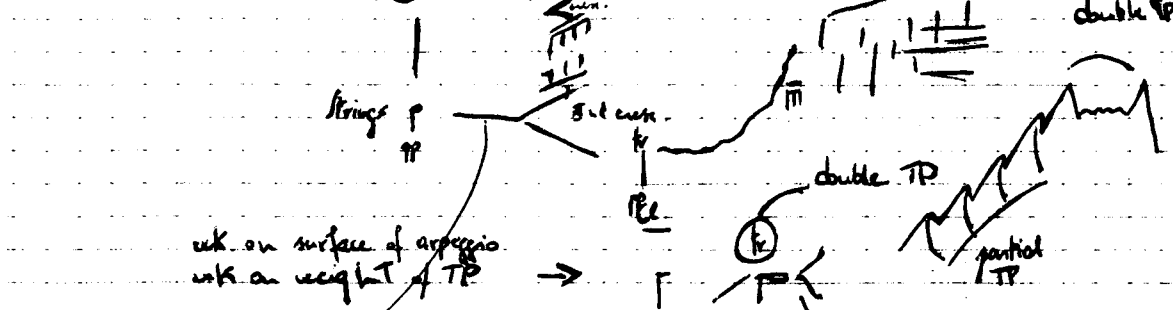
Musique d'aujourd'hui et traditions.

Chaque idiome demande tout d'abord une attitude et une écoute qui lui sont propres. Au-delà des sympathies personnelles, il faut donc apprendre à le respecter pour ce qu'il est, sans prétendre qu'il représente autre chose que lui-même. Si la facilité et la vitesse des échanges d'informations courantes nous exposent aujourd'hui à une multitude époustouflante d'idiomes que j'écoute avec plaisir et intérêt, je tiens néanmoins à rester moi-même en tant que compositeur. Je ne veux donc me laisser influencer directement, ni citer quelques-uns de ces idiomes dans mes œuvres, pour la clarté de mon style et de mon... esprit!

MURI + [vibr. soft (sp)] + Tone (TP) closed w/ | (And - Paris / 6/11/87)

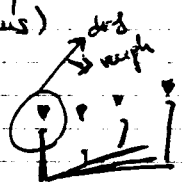


multiple surface:



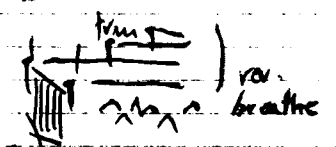
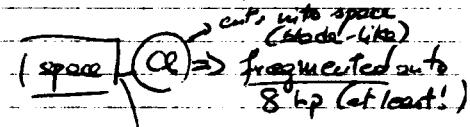
work on surface of appericio
work on weight of TP

- 1) mouth res.
- 2) texture-like res. (pitch)
- 3) filled res. (Rhythms)

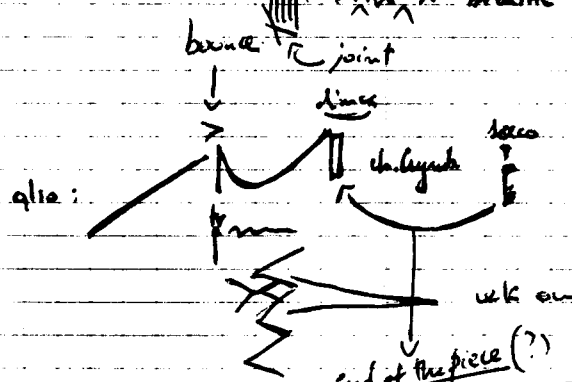


→ isolated pts + ravel or stop verb

see blocks (assurdo)
see mul. parade (concurrent)

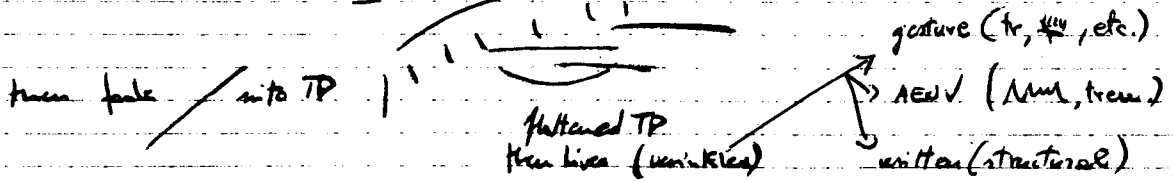


see can. →
rest ⇒ diff. red space all around
simple (composed)



think of symbol's representation (TPs?)
to manipulate help of cut

work on patterns of AENV
end of the piece (?)



also: polyphonic harmony

- final way: starts like a CE xls + diffused articulation, then absorbs/synthesizes various @TP's contained in preceding two elements

MANUSCRITS, ESQUISSES

Roger Woodward, Sound by Sound	page 9
Franck Krawczyk, Kammerkonzert	page 20
Eric Tanguy, Inwards	page 24
Philippe Manoury	page 36
Jean-Claude Eloy, Libérations, cycle 1	page 42
Anthony Braxton, Composition n° 147	page 50
Steve Reich, Fragment	page 54
Sylvano Bussotti, Intégrale Sade	page 60
Toru Takemitsu, A String Around Autumn	page 62
Pierre Boulez, ...Explosante fixe...	page 70
Iannis Xenakis, Okho	page 81
Gyorgy Ligeti, esquisse, Etude pour piano n° 4	page 90
Georges Aperghis, Triangle carré	page 96
Helmut Lachenmann, Reigen seliger Geister	page 104
Luigi Nono, « Hay que caminar » sognando...	page 114
Mauricio Kagel, Les idées fixes	page 116
Olivier Messiaen, La Ville d'En-Haut	pages 126-127
Pierre Boulez, schéma pour ...Explosante fixe...	page 176
Pascal Dusapin, Quatuor 2 (Time Zone)	pages 184-185
Marco Stroppa	page 200
Ornette Coleman, The Country that gave the Freedom Symbol to America	page 204
Franck Krawczyk, Kammerkonzert	couverture