

La tradition expérimentale

Il y a toujours eu des musiciens de "laboratoire", au moins depuis Timothée de Milet, qui disait : "*Je ne chante pas les vieilleries, mes nouveautés valent mieux. Zeus qui règne est jeune, et le vieux Cronos ne fait plus la loi. À la porte, la vieille Muse !*" Parmi ces amants du futur, beaucoup ont été déçus et les routes de la musique sont jalonnées de leurs épaves : les harmonicas de verre brisés, les pyrophones consumés, les arpeggione qui n'arpègent plus.

Le concert de ce soir n'étant pas une revue historique, vous n'aurez pas à subir de ces expériences manquées, mais, avant d'entendre celles qui ont réussi ou peuvent encore réussir, il peut être intéressant de s'interroger sur les raisons des échecs, si l'on veut comprendre ce que c'est qu'une expérience en musique, et ce que signifie réussir.

Pour les instruments nouveaux ou réinventés, l'échec est dû en général à leur inadéquation à la musique de leur temps, quand ce n'est pas à leurs insuffisances techniques. La routine pèse également sur ces tentatives d'un poids écrasant. Pour les œuvres expérimentales et ratées, comme le *Quintette à vent* op. 26 de Schönberg, type même de l'œuvre mort-née, ce n'est pas comme on le dit parfois une théorie rigoureuse et arbitraire qui est responsable, mais au contraire un décalage pénible entre une volonté neuve et des complaisances inconscientes pour le passé. La "vraie" musique sérielle n'est pas dans ces contrepoints d'école mêlés d'une démangeaison de valse viennoise. Le quintette de Schönberg, première œuvre officiellement sérielle, est en-deçà de l'idée qu'il manifeste. Mais l'excès de zèle fait aussi échouer l'expérience : voyez *Polyphonie X* de Boulez. Dans ces deux cas, ce qui a manqué, c'est, au-delà de la logique, l'intelligence ; si Schönberg et Boulez n'avaient rien écrit d'autre, ces expériences pourraient rejoindre toutes celles que seuls les érudits connaissent encore.

Troisième sorte d'échecs, moins décourageants : ceux qui sont dus à la disproportion des désirs et des moyens. Même si l'idée audiovisuelle avait un sens, ce qui n'est pas encore assez prouvé, ce n'est pas le clavecin à rubans du P.Castel, ni le clavier de lumières du *Prométhée* de Scriabine qui pouvaient en témoigner valablement. Mais après tout il faut beaucoup d'erreurs pour qu'un autre réussisse. Si Caccini, Peri et consorts n'avaient pas voulu et cru ressusciter la musique antique, Monteverdi n'aurait pas inventé l'opéra.

Cela nous amène tout droit au premier auteur du concert de ce soir, à Gesualdo, le plus audacieux des expérimentateurs, qui a attendu 350 ans pour qu'on commence à lui rendre justice. Chez lui, aucun décalage ; il fait exactement ce qu'il veut, contre la tradition, et à côté des recherches de rythmique "à l'antique" pour lesquelles on se passionne autour de lui. Il n'expérimente que dans deux sens : expressivité suprême et couleur harmonique ("chromatisme" dans tous les sens du mot), mais il va là plus loin

que ses contemporains, au-delà même d'un génie plus universel comme celui de Monteverdi.

Si le nom de Bach; figure à ce programme, ce n'est pas que je le considère comme le type même du musicien inquiet et découvreur. Mais il lui arrive de délaissier l'art de synthèse qui est le sien pour se risquer au delà de lui-même pour ainsi dire. Car cet inventeur de la tonalité n'est pas vraiment un musicien tonal. Le *Clavier bien Tempéré* tend à dépasser la tonalité qu'il défend et illustre, et ses tritons, son chromatisme, ses grands intervalles, préfigurent davantage Schönberg que Haydn. Le Prélude et la Fugue n° XX du 2ème Livre manifestent cette audace avec laquelle Bach pressent l'ubiquité du chromatisme atonal.

Messiaen, lui, est à un degré exemplaire un musicien expérimental. Ce qui est frappant chez lui, c'est sa "révolution" de 1948 ou environ. Jusque là Messiaen faisait des expériences, très réussies, sur les rythmes et les modes. Leur aboutissement se trouve dans les *Quatre Études de rythme*, et elles ont donné naissance, presque autant que Webern, à l'école néo-sérielle. A cette époque, celle des *Petites Liturgies*, les chants d'oiseaux apparaissaient çà et là comme des ornements. Puis en quelques années Messiaen s'est mis à faire l'inverse. Pendant que ses meilleurs élèves s'emparaient du fameux *Mode de valeurs et d'intensités*, il faisait des chants d'oiseaux la matière même de ses nouvelles expériences, tandis que ses modes à transposition limitée, ses canons rythmiques, etc... n'intervenaient plus, rarement, que comme des ornements subjectives.

Aucun compositeur à ma connaissance n'a encore reconnu la fécondité de cette nouvelle démarche expérimentale. J'avoue pour ma part que je lui dois beaucoup, et que ma technique d'imitation de modèles sonores en est en quelque sorte une généralisation.

La faillite de la musique sérielle, qui est en même temps celle du "langage musical" au sens humaniste du mot, a laissé comme seules voies praticables au compositeur d'aujourd'hui, en dehors des futilités marginales du théâtre instrumental et de la démission de l'aléatoire, la voie logique ou mathématique, - celle de l'invention -, et la voie réaliste ou expérimentale - celle de la découverte.

Toutes deux sont représentées dans la seconde partie du concert, après l'expérience instrumentale de Kotoński, choisie pour illustrer la jeune école polonaise. L'apport de celle-ci prise dans son ensemble est surtout d'avoir manifesté les ressources d'expression latentes dans des techniques inventées ailleurs, que ce soit la Série, la stochastique, ou l'écriture orchestrale d'inspiration électro-acoustique. Parfois, comme dans l'œuvre de Kotoński, la Pologne nous révèle des ressources moins spectaculaires et plus originales que certains de ses "grands succès" faciles et hybrides.

St 4 illustre ce que j'appelais la voie de l'invention. Lorsque Xenakis me dit qu'il écrivait un quatuor à cordes, je fus très intrigué de voir comment l'auteur

de *Diamorphoses* et de *Pithoprakta* allait réussir à appliquer les lois stochastiques à un ensemble de quatre instruments seulement, et dont on sait que l'écriture est entre toutes difficile. L'œuvre a été une expérience à cet égard, non moins que par son usage d'une calculatrice électronique. Elle a prouvé, contre les détracteurs de Xenakis qui étaient encore nombreux en 1962, que son auteur savait écrire, et que sa technique avait une valeur aussi universelle que sa pensée.

Nomos alpha illustre ce que j'appelais la voie de l'invention. C'était apparemment une gageure de la part de l'auteur de *Metastasis* de vouloir appliquer ses méthodes personnelles à l'écriture d'un violoncelle solo. Elle prouve que Xenakis "sait écrire", contrairement à certaines affirmations qui circulent, et que sa pensée est applicable à un instrument soliste aussi bien qu'à des masses stochastiques.

Cette pensée part des lois les plus abstraites et les plus générales pour aboutir à des œuvres particulières. Au contraire la démarche de la "découverte" dont je me risque à donner une illustration personnelle, part d'un modèle sonore particulier, - un sonnet dans le cas présent -, choisi intuitivement en fonction d'un premier projet, et aboutit, après une étape où ne sont explicitées que les lois particulières de transcription, à une œuvre également particulière. Celle-ci est à son modèle un peu ce qu'un tableau figuratif est au sien : cela peut donner Rubens, Braque, ...ou Bouguereau. Le modèle de *Canzone IV* a fourni comme stimulants de l'imagination musicale sa phonétique, ses tempi, ses respirations, mais aussi ses catégories syntactiques, c'est-à-dire un élément logique; en revanche, aucun élément expressif ne lui est emprunté.

Peut-on définir, à partir des œuvres entendues ce soir, une attitude expérimentale ? Peut-être, pourvu que l'on compare mentalement ces recherches avec les œuvres qui participent de l'esprit traditionnel, celui pour qui la musique est une fin en soi, et non un moyen de connaissance universelle. Parmi ces œuvres, toutes ne sont pas académiques : Lully, Haydn, Palestrina, Schubert, ne sont ni des chercheurs ni des "pompiers". Mais puisque K.Simonović m'avait aimablement donné la responsabilité d'une soirée, j'ai préféré prendre le risque d'y inscrire des œuvres elles-mêmes risquées.

17 mars 1968

Programme du concert de l'E.I.M.C.P. du 1.4.1968, Théâtre de Poche, Paris.