

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Musique 1961

Serge Garant

Volume 3, Number 2 (14), March–April 1961

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59829ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Garant, S. (1961). Musique 1961. *Liberté*, 3(2), 514–516.

Musique 1961

SERGE GARANT

En 1952, Stravinsky découvrait Webern. Et du même coup, une époque se terminait. Le dernier grand maître de la musique tonale se dépouillait pour entrer de plein pied dans un autre monde. Ses disciples ne le lui pardonneront jamais; beaucoup de dodécaphonistes non plus, qui ont bien senti que Stravinsky les dépassait déjà, dès le *In memoriam Dylan Thomas*.

Et puisque la musique tonale n'existe plus que dans le commerce et l'esprit des impuissants, ne la regrettons pas inutilement. Notre curiosité doit se tourner vers ce qui est actuel. une grande diversité, qui n'a rien à voir avec celle qu'invoque la critique, sollicite notre attention : musique concrète, sérielle, électronique, spatiale, voilà le langage de notre temps, qu'on le veuille ou non. Stockhausen et Boulez, avec quelques autres, ont fait des années '50 une époque extraordinairement fertile en découvertes. Ces découvertes, on le voit maintenant, qu'avaient déjà pressenties deux grands compositeurs encore fort mal connus : Webern et Varèse, deux des piliers de la pensée musicale contemporaine.

Pour toute une génération, le dodécaphonisme de Webern a servi de prise de conscience. Seul des trois Viennois, il a poussé la technique des douze sons à ses conséquences extrêmes. Avec lui, certaines notions disparaissent : accompagnement ou partie secondaire n'existent plus, le vertical et l'horizontal sont si bien fondus qu'on ne peut rien isoler d'une oeuvre de Webern. C'est un tout, d'une identité absolue et pour la compréhension d'une seule mesure, il faut entendre l'oeuvre entière. Sur le plan de l'écriture, de la structure, la première place lui revient dans l'élaboration d'une nouvelle esthétique musicale.

Varèse était, à 70 ans, pratiquement un inconnu. Aujourd'hui, cinq ans plus tard, il apparaît tout-à-coup comme un prophète. Des oeuvres qui datent déjà de 1925 ou 27 annoncent la musique électronique. Son art éclatant, gigantesque, à la mesure de notre époque, donne naissance à toute la musique non-tempérée : concrète, synthétique ou électronique. Compositeur de musique spatiale, il est le responsable d'une dimension nouvelle

du son : la direction dans l'espace, qui, pour un Stockhausen, a tant d'importance. Son *Déserts*, est un admirable chef-d'oeuvre qui résume toute une époque.

Pierre Boulez a été le premier à se rendre compte de l'importance d'un Webern. Aggressif, énergique, il s'est battu avec férocité au début des années '50. Esprit de synthèse redoutable, il a fini par s'imposer avec une série d'oeuvres géniales. Chef de file de la jeune génération, son art est lucide, complexe et d'une irrésistible séduction. Influencé par la rythmique de Messiaen autant que par l'écriture de Webern, on lui doit une conception de l'oeuvre musicale dont on peut dire qu'elle est celle de tout jeune musicien européen de quelque importance. La musique sérielle, quinze ans après Webern, est devenue autre chose. La série de hauteurs est devenue série de rythmes, d'intensités, d'attaques, de structures, de directions. L'oeuvre musicale, avec Boulez, est une suite de possibilités, donnant naissance à des réalisations qui, elles-mêmes, engendrent d'autres possibilités; à chaque instant, le compositeur doit faire un choix et rien n'est plus loin de l'image qu'on se fait volontiers de Boulez notant sur le papier le résultat de spéculations mathématiques.

Karlheinz Stockhausen, élève de Messiaen, influencé par Boulez, son aîné, conçoit des séries de proportions. Et, encore, des séries qualitatives, formées d'éléments ayant plus ou moins de densité. Chez lui, la forme musicale globale réalise les proportions des micro-structures, c'est-à-dire des sons. Le compositeur dessine ses partitions et conçoit ses structures dans un ordre qui n'est pas nécessairement celui de l'audition. Le pointillisme de Webern est déjà dépassé et l'irréversibilité de la forme musicale ébranlée. La musique électronique de Stockhausen utilise les mêmes principes que sa musique instrumentale; elle est, de plus, spatiale, écrite pour cinq ou dix haut-parleurs ayant chacun une direction déterminée.

A travers les oeuvres de Boulez et de Stockhausen des cinq dernières années, se dessine ce qui est l'acquisition la plus neuve de la musique. Dans la *Troisième Sonate pour piano* et les *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez, ainsi que le *Zeitmasse* et la *Onzième pièce pour piano* de Stockhausen, les hasards dirigés font leur apparition en Europe. Aux Etats-Unis, Morton Feldman écrivait depuis quelques années des partitions laissant le plus grand choix à l'interprète. Ainsi, dans *Projection 4* pour violon et piano, Feldman se contente d'indiquer le nombre de sons à jouer, le rythme et une hauteur approximative. Le compositeur soumet donc à ses interprètes un plan que ceux-ci doivent réaliser suivant certaines indications. La musique de Feldman ne manque pas d'intérêt, au contraire. Malheureusement, la rythmique est, chez lui, fort primaire. La sonorité de ses oeuvres varie bien sûr à chaque audition, mais non leur déroulement dans le temps, ni leur structure globale.

Les hasards dirigés de Boulez et de Stockhausen vont beaucoup plus loin. C'est la structure même de l'oeuvre que modifie l'interprète. La durée d'une pièce de Feldman ne peut varier, mais la *Onzième pièce* de Stock-

hausen peut durer de deux à vingt minutes selon le choix de l'interprète. Voilà, à mon sens, la découverte la plus importante des dix dernières années, celle qui laisse le mieux deviner où s'engage la musique. Car les hasards dirigés bouleversent plus profondément notre conception musicale que la série n'a pu le faire. L'interprète participe de plus près à la création musicale qu'il ne l'a jamais fait; la forme est conçue non plus comme une structure figée à jamais, mais comme un ensemble de possibilités. chaque audition est forcément un événement unique; l'oeuvre n'a plus de durée déterminée; enfin, dépassant la technique, la réalisation de l'interprète est la recherche d'un équilibre spirituel, point de rencontre entre compositeur, interprète et public.

Il faudrait encore parler de Pierre Schaeffer et de la musique concrète, de Luigi Nono, de Bériot, Barraqué, John Cage, et tant d'autres qui, dans la gloire ou l'obscurité s'obstinent dans la recherche de l'inconnu. Et voudrait-on maintenant parler de la diversité des tendances qu'on aurait bien raison : en 1961, plus d'une voie s'offrent aux compositeurs un peu curieux. Ces tendances ne sont pas, il est vrai, contradictoires; il n'existe pas de cloisons bien étanches entre elles. Mais elles permettent tout de même l'élaboration d'oeuvres tout à fait personnelles. La musique de Boulez, qu'elle soit sérielle ou électronique, est aussi française que celle de Stockhausen est allemande. Feldman demeure bien Américain, et son emploi des hasards dirigés ne rapproche pas sa musique de celle de ses confrères européens. La création ne connaît pas de recette. Elle exige par contre de la lucidité, de l'imagination. Ce que la musique sera demain, je l'ignore; ce qui importe, c'est qu'elle sera autre chose; et pour la juger, il faudra de nouveaux critères. Que dirait Bach s'il revenait? Question bien inutile : il suffit que Varèse écrive du Varèse pour me convaincre que la musique n'a pas dit son dernier mot.

C'est, finalement, tout ce qui compte.

Serge GARANT