

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Quelques idées pour la table ronde du C.I.M.*

Theodor GRIGORIU

§ 1. Une question, tout à fait justifiée, nous préoccupe : un compositeur contemporain peut-il encore être vraiment objectif devant le phénomène musical, envisagé dans tous ses compartiments, création — mise en valeur — destin, etc., ou bien il ne fait, dans l'interprétation de ce phénomène, que prolonger ses propres pensée et conception artistiques ?

Notre hésitation est générée par la véritable explosion de techniques et de théories concernant l'art de la composition, quelques-unes révélatrices et ouvrant des voies nouvelles, d'autres présentant des vices évidents de logique interne, allant jusqu'à des formes absurdes, aberrantes.

Autrement dit, il n'est pas exclu d'assister, en fait, à des plaidoyers „pro domo“, d'où nous puiserons, sans doute, certaines choses nouvelles et intéressantes, bien qu'il soit évident que les schémas et les échafaudages d'arguments ne peuvent persister dans notre mémoire s'ils ne sont soutenus par des oeuvres solides.

Nous ne voulons pas que l'on comprenne de ces affirmations que le compositeur devrait être exclu de certaines décisions concernant le rôle de la musique dans la société, mais, bien au contraire, il doit faire un effort pour saisir avec lucidité la réalité dans laquelle il déploie son activité.

La critique musicale à son tour suit, toujours plus difficilement, la création ; elle arrive avec du retard et ainsi, ses appréciations n'ont plus d'efficacité. L'énergie et la ferveur de la critique se consomment beaucoup plus dans des ouvrages d'historiographie ou de synthèse, d'une assez grande généralité, où l'on exalte souvent les mérites des propres cultures et on en ignore les autres. De même qu'à l'époque des encyclopédistes français, on invoque, comme excuse, les limites de la con-

naissance humaine, alors que nous disposons à présent des moyens actuels d'information et de contacts rapides.

Le créateur contemporain de musique se trouve ainsi assez isolé, éloigné du public et de la critique, étant, comme on l'a dit en plaisantant „une sorte de dieu solitaire“ ou „un sage dont personne n'a besoin“.

Cette situation assez inquiétante, que même implique, ne peut être dépassée (et ce n'est pas un paradoxe !) que par les efforts concertés des musiciens du monde entier, quelque subjectifs et quelque concentrés qu'ils soient sur leurs propres problèmes de création.

Mais, revenons au schéma de discussions que le C.I.M. nous propose pour tenter d'aboutir à certaines conclusions.

§ 2. Il est évident qu'on peut toujours apprendre des choses de l'histoire de l'art, et, lorsque nous désirons connaître quelles réactions un certain courant a suscitées, le *dodécaphonisme* nous offre un ample champ de réflexions et de précieuses conclusions. Si nous faisons cette affirmation c'est parce que cette „vague“ s'est manifestée sur une étendue de temps assez longue, traversant la deuxième guerre mondiale, il s'est heurté à diverses mentalités — spécifiques au XX-ème siècle — il est plus proche des générations actuelles et il s'est adressé à un public large, plus avisé, disposant de moyens d'information modernes et d'un esprit critique plus aigu. Il n'est pas nécessaire de remettre en discussion ces réactions ; il y a d'ailleurs sur ce sujet une bibliographie assez vaste.

Je voudrais dire, en très peu de mots, pourquoi je pense qu'il ne faut plus nous arrêter à ce courant, que beaucoup de musiciens contemporains considèrent comme épuisé.

Tout le long de ce siècle, on a aspiré, pour des raisons qui mériteraient d'être analysées, soutenus par une volonté constante, à

* Budapest, octobre 1981

une pensée musicale de type structuraliste, dans l'illusion peut-être d'aboutir au „secret“ d'une musique à logique formelle sans failles ou à cause de l'induction de la pensée scientifique qui caractérise notre époque. Cette tendance est loin de s'être épuisée, témoin „la musique formelle“ de Xenakis, dont la réflexion logique est impressionnante et qui ouvre peut-être une nouvelle page dans l'histoire de la musique.

Le dodécaphonisme a représenté, dans cette voie, une étape, la *série* qu'il a proposée, à rôle ou à fonction d'*algorithme*, n'est pourtant pas capable de soutenir fermement et impérieusement des structurations complexes. Nous ne nous rendons pas compte si Schönberg a envisagé l'idée de l'algorithme ou s'il en a empiriquement senti le besoin ; quoi qu'il en soit, la *série* et toutes ses hypostases (48) ne sont que cela. La pensée (la technique) dodécaphonique n'est pas si novatrice que ses apologistes ont prétendu, la vieille polyphonie hollandaise dont elle se réclame nous semble être plutôt un blason, parce que l'indépendance spectaculaire de même que la superposition des voix représentent plus des rappels graphiques, de mise en page, que d'esprit ; le geste n'y est pas chargé, comme il l'était chez les Hollandais, de la splendide spontanéité, qu'une longue et vivante pratique musicale réussit à capter et à retenir. Les formes musicales, variations de préférence, sont, le plus souvent, tributaires à une pensée caractéristique pour la fin du XIX-e siècle ; quant à l'aspect général, excessivement laborieux et touffu, il revêt d'un air plutôt vétuste que moderne. Webern réalise, il faut le souligner, une décantation, mais il charge certains paramètres de fonctions qu'ils ne peuvent assumer ; tout de même il est plus proche d'une vision novatrice qui a généré le courant post-sériel.

Par la variation rythmique (et agogique) continue, certainement l'élément novateur le plus précieux de cette technique, le dodécaphonisme a voulu en fait réaliser une liberté de création à laquelle les compositeurs ont beaucoup rêvé durant les siècles passés, mais la tyrannie du rôle de la *série* — qui est un contour mélodique ne renfermant ni l'incandescence de l'idée, ni la valeur symbolique ou d'un autre ordre, à même d'entraîner la mémoire — pèse, de manière artificielle, sur le déroulement du flux musical. Malheureusement, cette contradiction interne a été perçue assez tard.

Mais le vice fondamental, le plus grave, du dodécaphonisme est l'annulation de *l'ethos*, l'un des éléments, probablement, les plus mystérieux, les plus profonds et les plus ineffables du langage musical, conçu dans le cadre de ce périmètre où nous nous trouvons jusqu'à présent. (Xenakis, animé par le désir de nous révéler quelque chose des mystères cosmiques, que nous devons commencer à „entendre“, propose une pensée musicale nouvelle et totale-

ment différente, basée exclusivement sur le rôle de l'intelligence ; dans ce cas, bien sûr, le rôle de *l'ethos* disparaît, ou, la notion doit être réévaluée). D'ici la sensation d'un langage musical automatique, la similitude fastidieuse de la démarche, chez des compositeurs de zones géographiques éloignées, de générations différentes.

La rigidité de cette „vague“ est apparue de façon d'autant plus évidente que, dans l'horizon de notre connaissance musicale, ont pénétré les musiques extra-européennes, une pensée libre de tout préjugé, où les éléments de suggestion sont sélectionnés et transmis à travers une expérience artistique millénaire. La pensée musicale cultivée a commencé à comprendre qu'elle doit encore longuement réfléchir sur ces modalités de concevoir la musique et bien des compositeurs, tels Roussel, dans le passé, ou Messiaen, plus récemment, ont apporté des contributions d'une valeur exceptionnelle.

La véhémence peu habituelle avec laquelle les adeptes de ce courant ont cherché à l'imposer, ainsi que la réaction des contestataires, a eu quand même certains résultats positifs : aiguïser l'observation critique de même que repenser de manière approfondie les côtés esthétiques et techniques de l'art sonore. Le même Xenakis considère le dodécaphonisme comme un courant historique et, donc, nous devons être d'accord avec lui, malgré tous les vices que nous y signalons.

§ 3. Ceux qui sont enclins à déchiffrer les significations plus profondes de l'art — il en est beaucoup qui, lassés de poursuivre la succession toujours plus rapide des tendances et des courants musicaux des derniers temps — arrivent maintenant à la conviction qu'un aperçu de l'évolution de l'art sonore sur des étendues de temps plus larges, au-delà d'une technique ou d'une autre, s'impose.

On peut parler actuellement d'une maturité de l'observation du phénomène dans l'art de la composition, par la connaissance des musiques extra-européennes déjà mentionnées, qui ont apporté avec elles un intérêt nouveau pour les musiques de type folkloriques, que l'on considérait, à un moment donné, comme périmées. Les musiques hors du circuit de la culture musicale de type européen ont eu aussi le mérite de soumettre à une analyse profonde les éléments permanents de l'art sonore, de même que ce qui est *stable* ou *mobile* dans le psychique et les sentiments humains.

Voilà encore, énoncées brièvement, d'autres conséquences de cette maturité de date récente :

a) l'évolution de l'art sonore se fait beaucoup plus lentement qu'on ne le pense et elle connaît des revirements curieux : le *néoclassicisme* des premières décennies de notre siècle, de même que le récent courant *néoromantique*, parti des Etats-Unis et embrassé tout de suite en Allemagne, ne sont que deux des nombreux exemples qu'on peut en donner.

b) la remise en discussion du rôle majeur de *l'ethos*, rappelé déjà ci-dessus, élément qui nous fait connaître quelque chose de l'expérience artistique millénaire des collectivités humaines, sur les réactions profondes de l'affectivité humaine.

c) l'art sonore, étant basé sur des vibrations et sur un champ de fréquences en perpétuelle mobilité et permanent changement, agit sur les récepteurs d'une manière spécifique, nouvelle pour l'être humain et non seulement pour lui, manière qui doit encore être testée et élucidée. Qu'est-ce qui facilite et qu'est-ce qui empêche le contact et la réception ? Quel est le rôle de la mémoire ou d'autres facteurs du mécanisme fondamental de la réception ? Le psychisme humain, comment adhère-t-il aux sons et comment s'en „défend“-il ?

On doit examiner de nouveau tous ces phénomènes à partir soit de „la théorie de l'information esthétique“ de Max Bense, soit d'autres nouvelles recherches esthétiques et psychologiques.

d) Certains musiciens à riche expérience expriment des opinions justifiées et ils affirment que la musique classique aurait connu infiniment plus de secrets que celle contemporaine au sujet de la relation *créateur-récepteur*, secrets qui se sont perdus et qu'on devrait redécouvrir, si cela est encore possible. A un autre pôle, on peut remarquer le puissant effet sur les récepteurs de l'art populaire et la façon dont il est repoussé quand il est impur, etc., etc.

e) le développement des méthodes nouvelles de production du son, par des moyens électroniques, mènera aussi à une technique nouvelle, à une stratégie nouvelle des déroulements sonores, à une technique de composition adéquate, selon le principe que *les matériaux nouveaux entraînent des formes nouvelles*. Ce fait, bien qu'il se laisse encore attendre, enrichira sans doute la pensée musicale avec des éléments de substance et non seulement de coloration.

§ 4. En souhaitant, et je pense qu'en ceci nous sommes unanimes, une amélioration du rôle des nouvelles créations musicales dans la vie sociale, nous enregistrerions comme nécessaire, et c'est aussi en guise de conclusion que je dis cela :

a) que le côté technique, comme partie visible, analysable, devienne moins obsédant et qu'on remette en discussion des problèmes de substance, de contenu, de message, d'ethos, etc.

b) le compositeur aussi bien que le musicologue doivent être conscients de l'alternative entre un art hédoniste, adressé à des cercles restreints et un art où sont engagées des idées majeures, un véritable combat pour la survie de l'espèce humaine sur notre planète.

Beethoven, en écrivant la IX-ème Symphonie, présentait certainement ce chemin !

c) Le C.I.M. peut jouer un rôle positif en organisant des rencontres et des débats systématiques sur ces sujets ; la présente Table Ronde représente, dans cet esprit, un moment précieux.

(en français par Teodora Lupaş)