

Les goûts, les oreilles et le temps qui passe... : remarques subjectives d'un musicologue sur la perception des musiques atonales = Die Geschmäcker, die Ohren und die Zeit, die vergeht ... : subjektive Anmerkungen eines Musikologen zur Wahrnehmung atona...

Autor(en): **Michel, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 92

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927621>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES GOÛTS, LES OREILLES ET LE TEMPS QUI PASSE... PAR PIERRE MICHEL

Remarques subjectives d'un musicologue sur la perception des musiques atonales

Die Geschmäcker, die Ohren und die Zeit, die vergeht ...

Subjektive Anmerkungen eines Musikologen zur Wahrnehmung atonaler Musik

Aus absichtsvoll subjektiver Warte befragt der Autor Hörweisen zeitgenössischer Musik. Unter anderem in Bezugnahme auf ästhetische Überlegungen Cesare Pavese («Le métier de vivre») wird plädiert für eine Aufwertung «sinnlicher» Wahrnehmung, die sich von theoretischen und historischen Vorwürfen zu emanzipieren habe. Erwünscht ist ein Zustand vorurteilsfreierer, direkter Musik-Perzeption.

« En somme, l'étonnement de tes 16-19 ans était que la réalité (le sentier de Reaglie sous les étoiles, les bois de gros frênes pour faire des lances, etc.) fut la même qu'Homère et d'Annunzio passaient sous silence. Avant, il y avait eu l'émotion inspirée par les signes des choses (poèmes, fables, mythes) ; à partir de là, tu as reconnu la beauté et l'intérêt du monde des choses¹. »

Cesare Pavese, *Le métier de vivre*

A la mémoire de l'ami Fausto Romitelli

Les musicologues constituent une catégorie « à part » dans le monde culturel et musical : ni simples mélomanes, ni interprètes (ou rarement), ni critiques, ils évoluent, pensent et vivent dans un monde particulier, généralement plutôt fermé. A la différence des journalistes ou des compositeurs, ils ne s'expriment que rarement de façon « libre », en dehors d'un carcan universitaire ou d'une structure de recherche (de type CNRS par exemple). Pourtant leurs expériences — que l'on peut comprendre de façon filtrée à travers leurs écrits ou conférences — devraient apparaître plus souvent de façon directe dans les débats sur la musique, en particulier pour l'époque récente. Si de nombreux compositeurs² et certains critiques ou producteurs de radio comme Marc Texier³ ont pris la parole en France hors des sentiers balisés du discours historique, esthétique ou analytique, très peu de musicologues professionnels (j'entends : enseignants à l'Université ou membres d'une structure de recherche officielle) l'ont fait jusqu'à présent⁴. J'aimerais donc évoquer des questions subjectives et personnelles que soulèvent pour moi les musiques dites « contemporaines » (au sens large) après une période de très intense fréquentation de celles-ci ayant commencé vers 1980 lors de mes premières recherches poussées (sur les œuvres de György Ligeti⁵), et ceci de mon point de vue très particulier de musicologue, auditeur et musicien. Ces notes éparses correspondent à quelques-unes de mes pistes de réflexion privilégiées, elles reflètent mes doutes, mes incertitudes quant à la possibilité d'envisager une vision rassurante, rationnelle et confortable de l'art du dernier demi-siècle aujourd'hui. Elles ont aussi et surtout pour but de parler de la question très subjective des modifications de

notre perception selon les années et le temps qui passe, ceci dans le seul domaine des musiques atonales de la seconde moitié du vingtième siècle.

L'ACCÈS AUX RÉPERTOIRES CONTEMPORAINS

Comme tout étudiant en musique, j'ai suivi des cours à l'université et au conservatoire, ayant la double formation de musicologue et instrumentiste. En matière de musique du XX^e siècle, j'ai néanmoins appris beaucoup de choses par moi-même au contact des musiques les plus diverses, des compositeurs, des interprètes spécialisés et des écrits. J'ai eu la chance de ne pas commencer cet apprentissage des musiques d'après 1945 par les seuls livres : mes souvenirs des académies du Centre Acanthes consacrées à Ligeti, Berio, puis à Grisey et Klaus Huber m'ont permis d'assister, entre autres, à de nombreuses répétitions en présence des compositeurs, et j'ai toujours gardé en moi l'idée que de nombreux courants musicaux du dernier demi-siècle (même ceux qui semblent relativement traditionnels) ne pouvaient pas s'appréhender avec la seule partition et sa propre « écoute intérieure », ce que je pratique pourtant quotidiennement aussi. Depuis les *Bagatelles* opus 9 de Webern, il est difficile d'avoir une représentation précise des phénomènes sonores et musicaux sans l'écoute d'une ou de plusieurs interprétations, ou sans jouer soi-même les œuvres au moins partiellement.

Pour en revenir à la formation habituelle du musicologue en matière de musiques du vingtième siècle, on sait que plusieurs écoles se sont affrontées dès les années 1950 et 1960 en France, l'une de ces frictions ayant été celle des jeunes élèves de Messiaen (Boulez en tête) et des tenants d'une certaine tradition historique représentés, par exemple, par Jacques Chailley dans le domaine de la musicologie. Ce dernier n'avait aucun intérêt pour les musiques atonales et son enseignement, ainsi que ses ouvrages, n'ont jamais fait l'éloge, ni reconnu l'existence des courants ultérieurs à Bartók ou Stravinsky, sauf pour certains musiciens néo-classiques. N'ayant aucune sympathie personnellement pour les condamnations en bloc de toute une période de l'histoire

1. Pavese, Cesare : *Le métier de vivre*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, éd. Folio, Gallimard, première édition en 1958, extrait du 10 juillet 1943, pp. 304-305.

2. Voir par exemple le livre de Gérard Pesson : *Cran d'arrêt du beau temps - Journal 1991-1998*, Paris, Van Dieren Editeur, 2004.

3. Cf. Texier Marc : « Manger les spaghetti aujourd'hui — Extraits musicaux d'un journal intime », in *Entretiens* n°10, avril 1992, pages 57-107, à paraître dans le prochain livre de Marc Texier « Air Écueil » aux éditions Van Dieren, Paris.

4. Sauf quelques-uns de mes collègues comme Peter Szendy dans son désormais célèbre essai intitulé *Écoute - Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

5. J'ai fait la connaissance de ce compositeur lors du Centre Acanthes d'Aix en Provence pendant l'été 1979, et j'ai ensuite étudié sa musique de façon presque constante jusqu'à aujourd'hui, publiant, entre autres, un ouvrage intitulé *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui* chez Minerve en 1985. Par la suite, mes centres d'intérêt se sont diversifiés, et je me considère plus comme un spécialiste des musiques d'après

(j'en avais un bon exemple à l'Université de Strasbourg avec Marc Honegger qui nous parlait en amphi de la « faiblesse de la musique d'aujourd'hui »), je me suis donc cultivé moi-même de diverses manières. Pour pénétrer cette période très complexe que représente la seconde moitié du vingtième siècle, il n'y avait pendant longtemps que les témoignages de certaines grandes figures comme Messiaen, Boulez, Boucourechliev ou Antoine Goléa en France (il faudrait évidemment ajouter Pousseur, Stockhausen, Berio, Cage et beaucoup d'autres à l'étranger, mais leurs pensées avaient un peu moins d'échos en France) avant l'apparition de la revue « Musique en Jeu » (ouvrant des perspectives bien plus vastes) dans les années 1970, puis d'autres sources. Si l'on reste concentré sur le contexte français, où la musicologie était le plus souvent très hostile à la musique moderne jusqu'en 1980 environ, on mesure combien ce type d'introduction (via les trois compositeurs français évoqués plus haut, Goléa ayant tout de même moins d'impact sur le monde des idées à cette époque) était limité d'un point de vue des musiques mises en valeur. Les textes ou déclarations (radio, conférences, etc.) de ces trois compositeurs, bien que très différents par leurs contenus, se rejoignaient sur un certain nombre de points, par exemple dans la mise en évidence et la discussion des musiques de Debussy, Stravinsky, Bartók, Ravel, de la Seconde Ecole de Vienne (Webern surtout, pour Boulez), Varèse. De la seconde moitié du siècle, ces compositeurs (surtout Boulez et Boucourechliev) retenaient, outre leurs propres œuvres et démarches, le sérialisme intégral (Stockhausen, plus que Nono), le post-sérialisme, les musiciens américains du cercle de Cage (Feldman, Earle Brown, etc.), ainsi que de certaines personnalités relativement indépendantes comme Maderna, Berio, Carter ou Ligeti. Les musiques de Xenakis, B.A. Zimmermann, Schaeffer, Mâche, Kagel et de bien d'autres devaient attendre encore un peu.

Ces approches des musiques modernes émanaient de compositeurs de talent qui ont marqué leur temps à la fois sur le plan musical et par leurs pensées ; leurs idées étaient souvent passionnantes bien que très sélectives : pour quelqu'un qui avait étudié leurs textes, la situation musicale de la période 1945-1970 semblait relativement simple à appréhender globalement. Simple car limitée à un petit nombre de compositeurs, et restreinte le plus souvent à une considération de la partition avant son résultat sonore, de la partition comme préoccupation majeure semblant mettre de côté l'interprétation et d'autres phénomènes comme l'acoustique des salles⁶, etc.

« KLINGT GUT »

Le temps qui passe aide à ressentir les choses différemment, et ce que je vais dire est sans doute partagé par beaucoup de musiciens ou musicologues de ma génération. L'étude de très nombreuses musiques de la seconde moitié du XX^e siècle — dont plusieurs compositeurs encore très peu connus en 1980 en France comme Dallapiccola et B.A. Zimmermann — ainsi que le contact avec des étudiants, m'ont sensibilisé à

la nécessité d'oublier parfois les concepts théoriques ou historiques et d'envisager les phénomènes musicaux différemment, à la fois pour en profiter davantage d'un point de vue sensoriel (sur le plan personnel, mais aussi pour en faire partager la richesse), et d'autre part pour éviter de considérer les œuvres dans des cadres trop figés, soit historiquement (les catégories que l'on perpétue depuis trente ans dans les ouvrages d'histoire de la musique : musique sérielle, indéterminée, spectrale, etc.), soit sur le simple plan sonore.

Cette expression « Klingt gut » (« Sonne bien »), proposée sur la pochette d'un très beau CD de la compositrice Carola Bauckholt⁷, me convient bien comme idée de départ si l'on exclut d'emblée la façon actuelle un peu « néo » de « bien faire sonner » un orchestre ou un ensemble (je pense à certains compositeurs français et à Magnus Lindberg dans ses œuvres récentes, entre autres). Toute nostalgie mise à part (chacun ses goûts !), il m'apparaît clairement aujourd'hui que l'idée de « bien sonner » — que j'associe à une véritable qualité sonore et musicale selon mes goûts, évidemment ! — peut être appréciée de différentes façons dans diverses esthétiques musicales, avec parfois des outils modernes, venus de la science, pour les qualités spécifiques du timbre par exemple. Ces notions sont toutefois très fragiles, voire très changeantes pour l'auditeur selon les moments de son existence, et finalement subjectives. Je donnerai à titre d'exemple l'une de mes expériences liées à l'écoute.

J'admire beaucoup les œuvres tardives de Nono dans les années 1980. L'un de mes souvenirs les plus forts demeure le concert dirigé par Michael Gielen en 1989 à Strasbourg (Festival Musica) avec l'Orchestre Symphonique du Südwestfunk Baden-Baden, au cours duquel on put entendre dans un lieu très inattendu (ateliers SNCF de réparation des TGV) les deux œuvres *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* et *No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkovskij*. Ce programme m'avait véritablement transporté. Il fut un moment d'une très grande intensité. Je trouvais dans ces deux œuvres une « vie intérieure » très forte, et il me semblait à l'époque que ce type de travail assez dépouillé sur les sonorités orchestrales s'opposait très nettement aux musiques de Scelsi, qui m'apparaissaient alors bien moins « habitées ». Pendant un certain nombre d'années, je ne suis pas vraiment revenu à ces musiques de Nono, mais j'ai pu les étudier à nouveau et les réentendre (sous la forme d'enregistrements uniquement) récemment : à ma grande surprise ces œuvres me semblent aujourd'hui beaucoup plus lointaines, elles ne me touchent plus vraiment. J'irais même jusqu'à dire, pour être franc, que le Quatuor à cordes *Fragmente-Stille-An Diotima* m'ennuie un peu. Ayant perdu, ou plutôt « oublié » l'état d'esprit dans lequel j'étais à l'époque, qui correspondait d'ailleurs à un mouvement plus général d'admiration pour Nono, partagé par certains amis comme Philippe Albèra entre autres, je me retrouve confronté à cette musique d'une autre façon aujourd'hui, sans les arguments littéraires, philosophiques ou les allusions musicales lointaines (la fameuse gamme « énigmatique » de Verdi dans le Quatuor) qui l'accompagnent :

1945 en général (avec comme points « névralgiques » Ligeti, Dallapiccola, B.A. Zimmermann, Berio, Maderna, Donatoni et de nombreux compositeurs plus proches de nous dans le temps : Saariaho, Fedele, Reverdij, Romitelli, etc.).

6. Un certain nombre de contre-exemples se trouvent dans les textes de Stockhausen et Boucourechliev, mais ils restent marginaux dans les années 1950 et 1960.

7. Bauckholt Carola : *Treibstoff, Klarinetten-trio, Luftwurzel*, etc., par les membres du Thürmchen Ensemble et des membres de l'Ensemble Recherche, CD WERGO 6538-2, 1997. Une musique très inspirée, admirable.

je n'ai plus en tête les fragments de Hölderlin pour apprécier le Quatuor, et je n'ai pas forcément le courage de retrouver tout cet appareil secondaire pour apprécier l'œuvre. Donc en un mot, j'ai perdu momentanément la fascination pour ces musiques, tout en restant admirateur de certaines des œuvres de Nono des années 1950 comme *Il canto sospeso*. Le temps modifie évidemment notre perception pour de nombreuses raisons différentes, sans parler de la grande différence existant entre une expérience de concert et l'audition d'un disque (surtout dans le cas d'œuvres où des groupes instrumentaux sont répartis dans l'espace).

Par ailleurs, j'ai réécouté récemment certaines œuvres instrumentales (*Anahit, Okanagon*) ou avec chœurs (*Konx-Om-Pax*) de Scelsi, qui révèlent pour moi une force inexplicable, une très grande richesse sonore, une vie interne du son.

Face à ces changements à distance, je peux supposer que ma culture s'est élargie depuis l'époque de ce concert Nono, que ma sensibilité a changé, que la préparation « psychologique » à cette musique n'est plus celle du concert mentionné⁸, etc. Mais, parmi les rares écrits sur cette question⁹, j'apprécie aussi certaines remarques de Stephen McAdams, que je déplace volontiers de leur contexte originel (le processus musical de la création) vers mon expérience d'auditeur : «... la perception n'est en aucun cas neutre par rapport à l'expérience, bien qu'elle soit le véhicule par lequel celle-ci s'enrichit et se précise. En réalité, c'est l'expérience qui organise la perception¹⁰ ».

EXPÉRIENCE, IMAGINATION, MÉMOIRE

Les musiques de la seconde moitié du vingtième siècle, à l'exception de certains courants récents néo-tonaux et post-modernes, portent en elles-mêmes de nouvelles caractéristiques et perspectives d'écoute. Outre le fait qu'elles s'adressent à l'être humain dans les dimensions « faillibles » de son esprit, comme les autres musiques¹¹, un certain nombre de questions se posent à moi quant aux sentiments, aux sensations qu'on éprouve au contact d'une musique qui ne comporte pas forcément de repères très nets (tonalité, éléments thématiques, formes repérables, dimensions mélodiques particulières, etc.). Puisque je ne peux pas mémoriser les œuvres de B.A. Zimmermann ou de Maderna comme le faisait Jankélévitch dans le cas de *Soir*, « l'un des plus beaux chants nocturnes de Fauré¹² », la façon de ressentir la musique est liée à des critères souvent très subjectifs, faisant appel à la mémoire, la spontanéité, la notion de recul face à l'œuvre, à des souvenirs, etc. Je trouve d'ailleurs très riches et intéressantes les réflexions de Raymond Court lorsqu'il explique qu'il « importe au plus haut point de savoir si l'affectivité est un phénomène premier pour caractériser l'expression esthétique dans sa structure profonde, ou seulement une donnée seconde par rapport à un processus intellectuel qui, en dernière analyse, demeurerait seul fondamental en droit¹³ ».

Mes (re)lectures récentes m'ont amené par hasard au très beau *Métier de vivre* de Cesare Pavese¹⁴. Il s'agit d'un journal intime rédigé de 1935 à 1950. Par la puissance de ses réflexions sur l'art et sur la vie, et par la fin tragique (le suicide en 1950) de l'homme, je ne peux m'empêcher de penser à l'un des très grands compositeurs du XX^e siècle, Bernd Alois Zimmermann, qui aurait pu écrire aussi les dernières phrases du *Métier de vivre* : « Tout cela me dégoûte. Pas de paroles. Un geste. Je n'écrirai plus¹⁵ », mais qui l'a réalisé musicalement dans son œuvre ultime, *Action ecclésiastique* (1970) en interrompant brutalement une citation de Jean-Sébastien Bach à la fin de sa composition. Revenant à Pavese et à son ouvrage, j'y trouve certaines idées très

significatives pour décrire mes questions d'écoute des musiques contemporaines ; elles émanent d'un écrivain, mais exposent très bien des dimensions subtiles de l'expérience humaine et du jugement :

« ... il y eut un temps où j'avais bien vivant dans ma tête un stock passionnel et très simple de matériaux, substance de mon expérience, destiné à être amené par l'expression poétique à une clarté et à une détermination organiques. Et, imperceptiblement mais inévitablement, chacune de mes tentatives se rattachait à ce fonds et, si extravagant que fût le noyau de chaque nouveau poème, jamais il ne me sembla que je m'égarais. J'avais le sentiment de composer quelque chose qui dépassait toujours le fragment (du moment) (actuel) ». 6 octobre 1935 (p. 14, éditions Gallimard-Folio, traduction de Michel Arnaud, 1958¹⁶).

Cette « substance » de l'expérience m'intéresse et m'interpelle, car j'accumule de mon côté, depuis plusieurs décennies, des enrichissements, des découvertes parfois imprévisibles : comment aurais-je pu imaginer au départ que, partant de la musique de Ligeti, j'en viendrais à m'intéresser durablement à Dallapiccola, à B.A. Zimmermann, Bruno Maderna, Gilbert Amy, Tristan Murail, Michèle Reverdy ou Fausto Romitelli, pour ne donner que quelques noms qui me sont chers. Je reviens aussi régulièrement à ce « fonds », et les sensations sont très intéressantes. Une composante intervient ici qui est liée à la fois à la mémoire et à la spontanéité : comment je redécouvre des œuvres étudiées, écoutées des dizaines de fois dix ou vingt ans auparavant. J'ai évoqué le retour douloureux à Nono, et je retrouve chez Pavese des propos évocateurs :

« Les choses, je les ai vues pour la première fois jadis – à une époque qui est irrévocablement passée. Si les voir pour la première fois suffisait à satisfaire (étonnement, extase imaginaire), elles réclament maintenant une autre signification. Laquelle ? » 22 août 1942 (p. 299).

Cette question en appelle évidemment beaucoup d'autres qui concernent l'évolution de notre société, le contexte culturel dans lequel nous vivons aujourd'hui, par rapport à celui des premières découvertes, et Pavese évoque souvent l'enfance dans la question du recul face à une sensation localisée dans le temps :

« L'enfance ne compte pas naturalistement, mais comme occasion de baptême des choses, baptême qui nous apprend à nous émouvoir devant ce que nous avons baptisé. À n'importe quel âge, nous pouvons baptiser. Mais il faut être ingénu pour croire que cette transfiguration est la connaissance objective. C'est pour cela que, d'ordinaire, seul l'enfant y réussit. Là réside la spontanéité non pas de la poésie (spontanéité qui est anecdote), mais de l'état prépoétique, celui qui fournit le matériau (spontanéité qui est nécessaire). La spontanéité de l'inspiration, qui est tout autre chose que l'exprimer poétiquement ». 15 juin 1943 (pp. 302-303)

L'idée de « baptiser » une œuvre, ou un ensemble d'œuvres, semble être une chose assez commune, et Pavese sous-entend que nous perdons la spontanéité de cet acte avec l'âge. J'ose penser un peu différemment, car en musique nous réagissons aussi en termes de plaisir auditif, et je crois avoir toujours autant de plaisir à découvrir de nouvelles œuvres intéressantes que lors de mes premières révélations de musique moderne. Néanmoins Pavese avait raison d'évoquer la « consécration » des « lieux uniques, liés à un trait, à un geste, à un événement¹⁷ ». Il me semble que le lieu géographique avait quelques points communs dans sa pensée avec le lieu de l'art, c'est du moins ainsi que j'interprète les développements suivants :

8. Si je cherche des repères autour de moi (compositeurs, critiques ou musicologues), je trouve certes des affirmations intéressantes, des questions polémiques (Marc Texier nous disant dans « Manger les spaghettis aujourd'hui — Extraits musicaux d'un journal intime » (*Entretemps* n°10, avril 1992) que « du métier, Nono n'en a jamais eu... »), des interrogations (le même Marc Texier qui ne comprend pas le *Concerto pour piano* de Ligeti le 23 octobre 1989, et qui fait son *mea culpa* le 15 novembre 1990, considérant alors l'œuvre comme du « grand Ligeti, aussi important que *Lontano* ou *Atmosphères* »), mais je doute de plus en plus de la portée plus universelle (ou plus pertinente) d'une vision des œuvres dans le temps par rapport à une autre.

9. Il y a bien l'article d'Adorno intitulé « Du fétichisme en musique et de la régression de l'écoute » (*InHarmoniques* 3, « Musique et perception », mars 1988, p. 138-166), mais il traite le décalage temporel dans un cadre très sociologique.

10. McAdams Stephen : « Perception et intuition : calculs tacites », *InHarmoniques* 3, « Musique et perception », mars 1988, p. 92.

11. Vladimir Jankélévitch écrit un essai publié en 1988 sous le titre *La musique et les heures* (Paris, Seuil) où les sensations liées à la musique sont liées respectivement au matin (Satie), à l'heure de midi (Rimski-Korsakov) et au soir (Fauré, Chopin). Cette idée très intéressante m'inspire une autre dimension du temps : celle de l'âge de l'auditeur, je pourrais donc imaginer un essai sur « la musique et les moments de la vie » qui, consacré aux musiques dites contemporaines, serait particulièrement intéressant à mon avis.

12. *Ibid.*, p. 237.

13. Court Raymond : *Le Musical – Essai sur les fondements anthropologiques de l'Art*, Paris, Klincksieck Esthétique, 1976, p. 283.

14. Pavese, Cesare : *Le métier de vivre*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, éd. Folio, Gallimard, première édition en 1958.

15. *Ibid.*, p. 466.

16. Je trouve très instructif de confronter cet extrait de Pavese à un autre passage de l'article de McAdams : « En

Choral

Musical score for the 'Choral' section. It includes parts for Tr. (Trumpet) and Pos. (Orch.) with dynamics such as *f portato*.

Presto

Musical score for the 'Presto' section. It includes parts for Tr., Pos. (Orch.), Pos. (Sacr.), Pk., Viol., Vle., Vcl., and Kb. with dynamics such as *ff* and *ben portato*.

Fine

Bernd Alois Zimmermann,
« Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne » (1970) (Je me tournai et considèrai toute l'oppression qui se fait sous le soleil), partition, fin.

© B. Schott's Söhne, Mainz

« Les lieux de l'enfance reviennent à la mémoire de chacun, consacrés de la même manière ; des choses s'y sont passées, qui les ont rendus uniques et les isolent du monde par ce sceau mythique (pas encore poétique). » 11 septembre 1943 (p. 305)

« En somme, les « choses qui ont rendu uniques les lieux de l'enfance » (11 septembre 1943) sont une seule chose : la formation des images transcendantales. Cela suffit-il pour remplacer le frisson religieux ? » 17 septembre 1943 (p. 307).

L'enfance pourrait être comprise ici comme le stade initial dans la découverte d'une expérience nouvelle, je l'associe donc au « point zéro » de la connaissance des musiques contemporaines, atonales. Baptême, lieux de l'enfance, mais

aussi problèmes d'habitudes et d'imagination que Pavese soulève par ailleurs :

« La mémoire est l'absence d'imagination (Rousseau, Émile, I, II). Dans ce que l'on voit tous les jours, ce n'est plus l'imagination qui agit, c'est la mémoire — « l'habitude tue l'imagination » — « mais la mémoire des choses lointaines présente des objets renouvelés, déshabitués, par le temps et par l'oubli intercalé, c'est pourquoi elle est un stimulant de l'imagination, d'autant plus que les choses que l'on se rappelle sont nouvelles mais mystérieusement nôtres. » 13 juin 1944 (p. 334)

Toutes ces notions me semblent totalement actuelles pour un auditeur ou un musicien qui a accumulé de nombreuses expériences et qui tente parfois de faire le point, d'en profiter

ce sens, la mémoire est un stockage dynamique, lui-même modèle du monde qui évolue autour et au-delà de l'individu doté de cette mémoire. L'état du modèle à tout moment, c'est le savoir acquis ». McAdams, *Ibid.*, p. 91

17. Pavese, *Ibid.*, p. 305.

le mieux possible en sachant que ces moments d'extase, d'écoute intense ne seront jamais identiques dans le temps.

Je reviens ici à Pavese pour le contredire cette fois-ci, ou plus précisément pour apporter un autre point de vue sur le « besoin d'intelligence en art » et sur le goût :

« Il faudrait approfondir l'affirmation que le secret de maint grand art réside dans les obstacles que, sous forme de règles, le goût contemporain s'impose. Les règles de l'art, en proposant un idéal défini à atteindre, donnent à l'artiste un but qui empêche le travail à vide de l'esprit. Mais il faut ajouter que jamais la valeur des œuvres ne réside pour nous dans l'observation des règles, mais — vu l'hétérogénéité des fins — dans des structures qui se sont développées sous la main de l'artiste pendant sa recherche de ce que la règle — le goût — réclame. L'esprit surchauffé par un jeu rationnel, tel que la tentative d'atteindre certains résultats réputés de valeur, dépasse la valeur abstraite de convention de ces "goûts" et crée extatiquement de nouvelles architectures. Sans le savoir, et c'est logique, si l'on pense que le secret d'une structure artistique échappe à son créateur jusqu'au moment où, se l'élucidant, il lui enlève son intérêt. C'est ainsi que je résous le besoin "d'intelligence" en art : il y a application consciente de celle-ci, mais seulement à ces buts contemporains qui, valant pour l'artiste et pour l'époque, sont fondus ensuite dans l'éruption de poésie née du surchauffement de l'esprit. L'artiste avec son cerveau a des buts qui perdront leur valeur pour la postérité ; mais ce faisant, son "cerveau" crée pré-critiquement de nouvelles réalités intellectuelles. Exemple : la manie du "conceit" chez les Elisabethains et son résultat shakespearien de l'image-récit. Le goût de l'exemple concret dans le monde scientifique classique et la vision cosmique résultante de Lucrèce. » 7 décembre 1935 (pp. 32-33)

Ces propos soulèvent très précisément le problème du musicologue-auditeur, ou de l'auditeur qui a parfois de la peine à oublier qu'il est musicologue, ce qui est un peu mon cas. J'ai dit précédemment que la formation d'un musicologue comprenait inévitablement, pour la période récente, l'étude des textes et analyses des grands compositeurs ou théoriciens des années 1950-60 que l'on peut très bien mettre en relation avec ce que Pavese nomme le « besoin d'intelligence en art », et qui va de pair avec ce qu'il qualifie de « goût contemporain ». Or, le glissement de l'étude plus ou moins froide et analytique (dite parfois « analyse de niveau neutre » — sans commentaire ! — lorsqu'elle n'a que la partition pour objet) vers l'écoute passionnelle et accompagnée d'un intense plaisir auditif est un phénomène particulièrement délicat mais passionnant pour moi. Il correspond du reste à la question des « types d'attitude musicale » d'Adorno¹⁸. À ce stade de la réflexion, il faut distinguer deux plans : l'écoute et la musique, qui peuvent évidemment se « croiser » et se mélanger : certains types de musique correspondent plus naturellement à l'écoute « passionnelle » que d'autres ; j'aime, de ce point de vue, la dimension très vivante de certaines musiques de Ligeti ou la jubilation sonore, la fraîcheur des musiques de Donatoni après 1975 ; je ne crains donc pas certaines formes de « séduction sonore », et je suis parfois assez d'accord avec le compositeur George Benjamin lorsqu'il dit que « l'invention musicale doit avoir une sorte de spontanéité fantastique en surface, même si cela repose sur des conceptions strictes¹⁹. »

J'en viens donc à me dire que l'aller et retour entre ces deux pôles (écoute « d'expert »/écoute naïve ou passionnelle) est une clé (« moment favori », dirait François Nicolas) de ma réception des œuvres contemporaines, ce que Cavallieri

avait déjà envisagé avec son *Dialogue du corps et de l'âme*, mais un corps qui aurait aussi une antenne céleste, et une âme munie d'un orteil légèrement posé au sol... Peut-être devrais-je confier ici que le goût pour les constructions « vivantes » ou la « jubilation » me vient sans doute de mon goût prononcé pour le jazz moderne, et de mes activités de saxophoniste-improvisateur dans ce domaine. Il est clair que le parallélisme entre la pratique musicale et son écoute — même si l'objet n'est pas vraiment le même — déforme peut-être (j'en suis conscient, mais plutôt heureux) la perception idéale (si elle existe) d'une œuvre. D'où peut-être mon intérêt aussi, en tant qu'auditeur, pour certains types d'écriture rythmique un peu plus « communicatifs » que ceux de Lachenmann, de Ferneyhough, ou pour certaines « énergies » différentes (Romitelli, Professor Bad Trip).

La dimension culturelle est ici très importante : nous — auditeurs, musicologues — avons été souvent conditionnés pendant plusieurs décennies à une ou plusieurs visions « exclusives²⁰ » (plutôt proches de l'âme) de l'histoire de la musique récente. On a oublié de nous inciter à la désobéissance culturelle, à écouter et pratiquer d'autres voies, d'autres formes d'expression qui n'apparaissent qu'aujourd'hui dans leur plénitude. La question du musicologue-auditeur est donc de retrouver ses vraies valeurs, ses goûts, ses repères en reconsidérant l'histoire plus librement et en quittant un peu les préjugés par trop médiatisés. Ma position est l'ouverture vers tout ce qui est inouï à priori (je ne pense pas en termes de progrès en musique, mais je n'aime pas non plus ce qui est très nettement régressif, qui sonne comme du Ravel), et je recherche différentes combinaisons entre l'inouï, la fantaisie (car l'inouï peut être très austère, on le sait bien) et le bon artisanat. En cumulant ou faisant alterner ces critères (et d'autres), je peux profiter et me délecter de la musique de George Crumb, Donatoni, Berio, Eötvös, Luc Ferrari, Walter Zimmermann, Michael Jarrell, Hans Zender, Rihm ou de certains autres. Mais je peux aussi apprécier à leur juste valeur des musiques réputées plus difficiles, lorsqu'elles sont très bien écrites et bien jouées : Boulez, Barraqué, Dallapiccola, Klaus Huber, Gilbert Amy²¹, etc. J'aime aussi de plus en plus les chemins ou parcours formels inédits, peu « balisés » : à *Lontano* de Ligeti, ou à certaines œuvres trop systématiques de Grisey (voire, dans un autre genre, de Donatoni également) je préfère parfois les statismes de Scelsi, d'Eloy, de B.A. Zimmermann (dans *Stille und Umkehr*), le geste qui semble hésitant dans certaines œuvres de Petrassi (*Serenata* ou *Estri*), ou la générosité apparemment désordonnée de Maderna dans ses plus belles œuvres (*Grande Aulodia* par exemple). Ici aussi, je partage le point de vue de George Benjamin qui « n'aime pas les lignes droites dans la musique ni dans l'art, sauf quand il y a une dialectique extrêmement vivace entre le rigide et le flexible²² ».

Pour en revenir à Pavese, je dirais que le « besoin d'intelligence en art » n'est pas suffisant, ou, plus précisément, qu'il suffisait à une époque où il était sans doute justifié historiquement. D'autres critères me semblent fondamentaux et complémentaires, même pour profiter des musiques les plus avant-gardistes des années 1950 ou 1960 : nous avons un peu de recul aujourd'hui pour nous détacher de la vision des compositeurs (dominante à cette période pour les courants novateurs) et revendiquer une réelle exigence de l'auditeur, pour demander à la musique une certaine poésie, une certaine force d'expression (que je ressens autant dans certaines œuvres des années 1950 comme le *Canto sospeso* de Nono ou la *Serenata 2* de Maderna, qu'à d'autres moments ultérieurs du vingtième siècle). Je rappellerais à ce propos ce qu'écrivait Bernd Alois Zimmermann en 1951 :

18. Dans l'article « Types d'attitudes musicales », Adorno débattait de la question de « la connaissance des rapports entre l'auditeur de musique, en tant qu'individu socialisé, et la musique elle-même » et distinguait huit types d'auditeurs parmi lesquels « l'expert », le « bon auditeur », le « consommateur de culture », l'« auditeur émotionnel ». Sa façon de distinguer les cas me semble très liée à son époque et à un contexte qui n'est plus le nôtre, mais la problématique est tout de même très intéressante. Personnellement, j'essaie volontiers de passer d'une écoute raisonnée, analytique (celle de l'expert chez Adorno) à une écoute plus distanciée, plus naïve pour reprendre un adjectif d'Adorno. Cf. Adorno Theodor W. : *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994, pages 8-25.

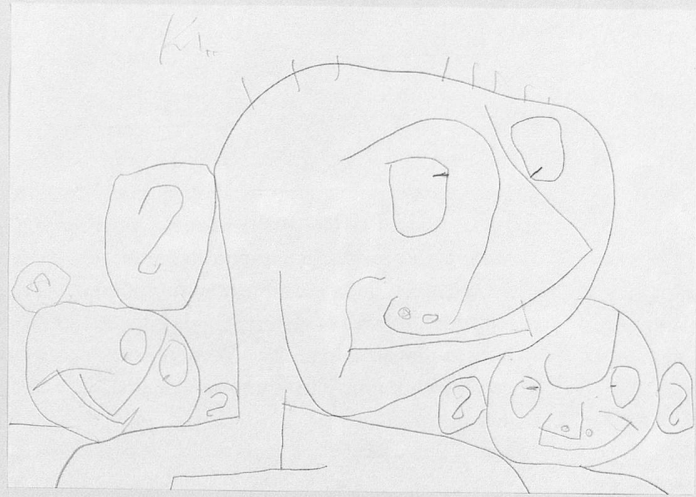
19. Nieminen Risto : « Entretien avec George Benjamin », in *George Benjamin*, Les Cahiers de l'IRCAM, collection « Compositeurs d'aujourd'hui », Paris, IRCAM-Centre Pompidou, 1996, p. 34.

20. J'emploie ce terme dans le sens d'une opposition (que font Rihm ou Klaus Huber par exemple) entre art inclusif et exclusif.

21. L'écoute et l'étude approfondies de l'ensemble de la production de Gilbert Amy m'ont apporté récemment de très grandes satisfactions, notamment dans le domaine de l'orchestre avec ou sans voix : je pense qu'on devrait rejouer des œuvres comme *Strophe* (1966), *Trajectoires* (1966) ou *D'un espace déployé* (1973), car elles sont vraiment magistrales, dignes d'un « grand art de synthèse » comme l'écrivait Maurice Fleuret dans ses *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui* (Paris, Editions Bernard Coutaz, 1992, p. 27).

22. Nieminen Risto, op. cit. page 34.

Paul Klee,
« sie hören, Alt
und Jung »
(ils écoutent,
vieux et
jeunes),
1939, 949,
crayon
sur papier
sur carton,
21 x 29,5 cm,
Zentrum Paul
Klee, Berne



1939 949 sie hören, Alt und Jung

« C'est assurément une des fausses conclusions simplifica-
trices à la mode que de définir la valeur objective d'une
œuvre en fonction des techniques et des moyens employés.
On ne peut contester qu'il existe un rapport de sens entre
expression et moyens, et comme l'équation expression =
moyens n'est pas une, elle ne se laisse pas non plus inverser.
En art aussi, ce n'est pas l'habit qui fait le moine, bien qu'il
existe toujours de ceux qui jugent sur l'apparence²³ ».
Souvenons nous aussi que les compositeurs qui imposaient
leurs « visions », et qui ont conditionné une partie impor-
tante de l'appréhension générale des musiques de l'après-
seconde guerre mondiale, ces compositeurs donc étaient
dans le « feu de l'action ». L'histoire inscrite après eux au-
delà de leurs œuvres musicales (les textes, les livres) ne
pouvait être suffisante en soi, car totalement orientée. Je
pense que l'existence et la force d'une musique réside plus
dans la puissance de son impact — direct ou beaucoup plus
lent selon les cas — sur notre perception et nos émotions
que dans son arrière-plan théorique ou technologique. Sur
ce plan, j'adhère totalement aux idées de Kaija Saariaho
concernant la complexité ou la simplicité dans les entretiens
qu'elle m'avait accordés pour le livre de l'IRCAM sur sa
musique²⁴, et je souhaite vraiment que les oreilles ne soient
et ne demeurent pas toutes formatées selon les critères d'une
ou plusieurs idéologies « de référence » à un moment donné.
On peut — il faut ! — écouter et apprécier une œuvre
moderne différemment de ce que d'autres, même illustres
et très expérimentés, ont proposé pour elle à une certaine
époque ou de ce qu'ils en pensent aujourd'hui ! L'écoute
me semble être souvent (et peut-être par nature ?) très inté-
ressée, elle n'est en tout cas jamais « neutre ».

À la recherche de découvertes intéressantes parmi les
musiques récentes ou plus anciennes, de moments forts, de
timbres exquis, je cherche tantôt l'étonnement, la fantaisie,
tantôt la qualité de l'écriture et de la réalisation sonore (for-
cément moins inouïe parfois). Il me plaît d'admirer et de pro-
fiter de l'érosion de la musique moderne par le temps, d'en
« tirer » différentes interprétations personnelles, différentes
expériences auditives pour lesquelles je trouve quelques
belles correspondances chez Bernd Alois Zimmermann :

« Quelle est donc la nature de l'ordre qu'instaure la
musique entre l'homme et le temps ? C'est de façon

générale un ordre du mouvement qui, à sa manière, porte
la temporalité à la conscience et plonge l'homme dans un
processus de perception intérieure d'un temps ordonné ;
un ordre qui, parce qu'il communique avec les formes
fondamentales de l'expérience humaine, agit au plus pro-
fond de la sphère de perception ; un ordre qui investit
l'homme dans son essence, et porte à la conscience le
temps comme unité profonde, au-delà des différentes
manifestations de celui-ci dans le déroulement musical²⁵ ».

Mais pour communiquer mon expérience personnelle et très
particulière des musiques modernes je suis dans le même
embarras que Peter Szendy à la fin de son « histoire de nos
oreilles » : « Je cherche, parmi tous ceux qui flottent autour
de mes écoutes, le bon mot²⁶ ». Et, heureusement, je crois
que ce « bon mot » n'existe pas !

23. Zimmermann, Bernd Alois : « Le matériau et l'esprit », traduction française dans *Contrechamps* n° 5, novembre 1985, pages 27-29.

24. Cf. Saariaho Kaija, série « Compositeurs d'aujourd'hui », Les Cahiers de l'IRCAM, Paris, IRCAM, Centre Georges Pompidou, 1994, pages 7-23. Voir particulièrement la page 10.

25. Zimmermann, Bernd Alois : « Intervalle et temps », in *Contrechamps* 5, novembre 1985, p.35.

26. Szendy, Peter, op. cit, p. 155.