Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie

Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie

Band: 10 (1960)

Heft: 1

Artikel: Attitude du compositeur face aux tendances de la musique contemporaine

Autor: Marescotti, André-François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-380730

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ATTITUDE DU COMPOSITEUR FACE AUX TENDANCES DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Si l'on peut admettre que composer est « ordonner le domaine sonore dans le temps et dans l'espace », on est obligé de constater qu'à notre époque le mot « ordonnance » revêt des significations très diverses, voire contradictoires.

Dans l'œuvre musicale cette *ordonnance* se manifeste par le choix d'un langage, utilisant et régissant la matière sonore propre à chaque époque (musique modale, tonale, etc.), par l'enchaînement de ses éléments et par les moyens matériels pour la réaliser (voix, instruments), afin de *déterminer* et de transmettre à l'auditeur le *message* du compositeur, pour autant que ce message soit par lui-même caractéristique, original, et qu'il porte la marque d'une création authentique. Certains compositeurs accèdent parfois à la pratique d'un *style* propre qui, comme le définit si justement Buffon, est : « l'ordonnance de la pensée en mouvement ».

Cette ordonnance présente plusieurs aspects suivant les époques (musique modale, tonale, monodique, polyphonique, etc.), ou suivant les lieux (musique hindoue, chinoise, occidentale, etc.).

Souvent cette ordonnance reflète les acquisitions en usage dans une civilisation, dans une société, formulées par des règles claires et précises ; règles enseignées dans nos conservatoires et nos écoles de musique, et admises par un public aussi nombreux que peu accessible à toutes nouveautés qui risqueraient de le déranger dans sa somnolence digestive.

En revanche (c'est un lieu commun de l'écrire), à chaque époque, certains compositeurs ont éprouvé le besoin de « faire sauter » en quelque sorte le cadre, devenu étroit, des connaissances acquises, pour « créer » avec plus de liberté et atteindre ainsi à une expression plus efficace de leur pensée.

N'oublions pas que l'intuition, comme une certaine sensibilité auditive, entrent dans les facultés imaginatives et créatrices ; cela

n'exclut pas pour autant ni la raison, ni surtout une certaine logique souvent encore informulée théoriquement, mais caractéristique de la personnalité du compositeur.

Rarement plus qu'à notre époque, les compositeurs ont été sollicités de s'exprimer dans des « ordres » qui semblent de prime abord tous différents (surtout pour l'auditeur) ; nombreux sont ceux à qui, après analyse et avec quelques années de recul, ces ordres paraissent (n'en déplaise à certains) une conséquence logique de l'évolution du langage musical. Mais le temps restreint dans lequel s'est effectuée cette évolution (1905-1950 environ) en a rendu l'assimilation difficile et a pu faire croire à une révolution, c'est-à-dire à une rupture de l'enchaînement historique.

Laissons de côté l'écriture musicale traditionnelle fondée sur le système modal ou tonal — gammes majeures ou mineures ou ses dérivés, gammes par tons entiers (Debussy), gammes chromatiques (Wagner, Max Reger, Mahler) ou le système polytonal (Stravinsky, Bartok, Milhaud, Honegger) — pour envisager l'immense bouleversement qu'ont apporté, par leur nouvelle discipline compositionnelle, Schönberg et ses disciples Alban Berg et Webern (école de Vienne), fait historique indéniable connu sous le nom de « technique dodécaphonique ».

Fondé sur l'emploi des douze sons parfaitement égaux (4, 42 commas) de la gamme chromatique tempérée, le système dodécaphonique est utilisé par Schönberg et ses élèves au moyen d'une méthode dite « sérielle ». Il est à remarquer que l'application de la méthode sérielle préconisée par Schönberg donnera des résultats complètement différents chez Alban Berg et Webern, pour ne prendre que ces deux exemples. C'est ainsi que la production d'Alban Berg peut se situer dans la ligne du post-romantisme, tandis que Webern, dans des œuvres relativement assez courtes mais d'une matière très concentrée et d'une extrême concision, réalisera « les principes d'une articulation musicale nouvelle, autonome et organique » comme l'écrit Henri Pousseur dans la préface des *Ecrits d'Alban Berg* [1].

Ainsi que le relève si justement H. H. Stuckenschmidt, dans son remarquable ouvrage sur Schönberg [2], d'autres compositeurs, « le Russe Jefim Golyscheff, le Viennois Josef Hauer, le Franco-Américain Edgard Varese sont arrivés, indépendamment de Schönberg, à des notions voisines ». Et plus loin nous lisons : « Déjà dans la musique ancienne, et jusqu'à l'époque des madrigalistes, aux environs de 1600, on s'était servi de douze sons différents (non égaux) ; Luca Marenzio

[1] *Domaine musical*, édition du Rocher (Monaco), avril 1956.

[2] *Domaine musical*, édition du Rocher, traduction française d'Alexandre de Spitzmüller et Claude Rostand, novembre 1956.

et Heinrich Schütz ont écrit des suites d'accords contenant tous les sons de la gamme chromatique, et cela sans répétition. »[1]

On relèvera des séries mélodiques de douze sons dans les œuvres de Richard Strauss, de Max Reger, même dans celles de Mozart et Haydn, mais il est à remarquer que cinq de ces sons restent toujours en fonction des sept autres, assujettis à une ou plusieurs tonalités bien définies malgré les modulations possibles. Par contre, dans l'école nouvelle, l'utilisation des douze sons autonomes d'une gamme chromatique, sans hiérarchie de degrés (tonique, sous-dominante, dominante — sensible), tendra de plus en plus à suspendre le sens tonal, même à le supprimer totalement.

Pour « organiser ce nouvel univers atonal » comme l'écrit Claude Rostand dans ses *Notes sommaires sur le système dodécaphonique et la méthode sérielle*[2], Schönberg va en « réglementer l'usage au moyen de sa méthode sérielle ».

Cette méthode, qu'il est inutile de formuler ici tant elle est connue, peut conduire à un dogmatisme intransigeant chez Webern et les compositeurs qui se réclament de lui, ou par une application plus souple de ses règles, à une nouvelle manière d'articuler la matière sonore et d'en enchaîner les éléments (Alban Berg — Apostel), en se libérant des formes traditionnelles stéréotypées, pour aboutir à un renouvellement des moyens d'expression.

Si Schönberg a dit « qu'il y a encore bien de belles choses à écrire en ut majeur », il n'en reste pas moins vrai, comme l'écrit encore H. H. Stuckenschmidt, que « dans le cadre du système dodécaphonique, on peut écrire cent musiques différentes, et que chaque musicien peut appliquer ces règles selon son propre tempérament, selon le sentiment mélodique et sonore qui l'habite »[3].

Cela est si vrai que, depuis vingt-cinq ans, nous assistons à des recherches encore plus poussées (Boulez, Dallapiccola, Maderna, Stockhausen, etc.) qui, sans toujours nous apporter des œuvres parfaitement convaincantes, ont le rare mérite de nous livrer courageusement le résultat d'expériences passionnantes qui ne devraient en aucun cas laisser les compositeurs de notre génération dans l'indifférence.

Au principe unitaire d'une seule série par œuvre, avec tous ses aspects, renversements, récurrences, etc., combinaisons qui peuvent s'entendre aussi bien horizontalement que verticalement, succédera l'utilisation d'une « thématique » formée de plusieurs séries ou encore de segments de séries, voire de séries rythmiques. On aboutira à un

[1] *Schönberg*, par H. H. Stuckenschmidt. Domaine musical, édition du Rocher, Monaco, novembre 1956.

[2] Cf. Claude Rostand, *op. cit.*, préface.

[3] *Schönberg*, par H. H. Stockenschmidt, page 74 (édition française).

« atonalisme » total et voulu, aussi bien qu'à des périodes présentant malgré tout un certain *climat tonal*. Nous aurons des musiques fondées aussi bien sur une matière thématique constituée par des motifs nettement perceptibles, que sur un « athématisme » absolu et organisé, où l'élément sériel semble en quelque sorte pulvérisé sur toute l'étendue de l'échelle musicale, à des intervalles de plusieurs octaves, que l'oreille aura beaucoup de peine à déceler lors d'une première audition. On assistera même à la transformation de la matière sonore traditionnelle (timbres), telle qu'elle s'effectue dans les centres de recherche et studios de musique électronique (Paris, Milan, Baden-Baden, etc.).

Nous constatons également que les mots « dodécaphonisme » et « sériel » ont perdu leur sens primitif et absolu, pour adopter une signification conforme à l'usage qu'en fait plus particulièrement chaque compositeur.

Notons, en passant, que pour beaucoup de mélomanes ces termes définissent une musique haïssable, inutile et à coup sûr dangereuse, tant elle échappe à leurs connaissances limitées et à leurs perceptions sensibles atrophiées par l'abus d'un répertoire exclusivement traditionnel. En effet, pour un nombreux public, la musique traditionnelle s'arrête aux noms de Strauss, Debussy, Ravel, Strawinsky, Bartok.

En revanche, pour beaucoup de compositeurs de la jeune génération, que notre époque, scientifiquement si riche en événements sensationnels, oblige à une *prise de conscience* plus impérieuse que par le passé, ce sera la découverte d'une nouvelle discipline renouvelant la syntaxe musicale (langage), discipline parfaitement adaptable à leur tempérament, à leurs possibilités créatrices, leur permettant de transmettre un message valable pour peu qu'ils en aient un à communiquer.

En résumé, et sans vouloir participer à des enquêtes souvent inutiles, où les données du problème sont la plupart du temps mal posées et qui tournent à la polémique, sans rien changer au déroulement naturel de faits historiques profondément impérieux dans leurs manifestations, nous conclurons ces quelques notes en relevant que *le compositeur peut adopter trois attitudes, face aux tendances de la musique contemporaine.*

1. Ignorer systématiquement l'évolution du langage musical de ces cinquante dernières années et continuer de composer avec des réflexes conditionnés par un ensemble de notions souvent périmées, apprises sous le couvert d'un enseignement par trop traditionnel ; ensemble de notions figées par un manque de curiosité qui va de la satisfaction à la paresse.

2. Connaître les différentes tendances de notre époque (elles sont nombreuses et hardies), mais les rejeter par convenance ou par

conviction en cherchant dans l'œuvre à écrire plus particulièrement l'extériorisation d'un message personnel, sans porter l'accent sur l'originalité du langage utilisé. Cette attitude permet de créer avec des moyens d'écriture traditionnelle dûment éprouvés ; elle assure au compositeur une position de tranquille sécurité, une audience plus nombreuse et plus accessible à sa pensée.

3. Non seulement connaître les tendances précitées, mais en assimiler les particularités techniques, les incorporer à sa personnalité créatrice, afin de tendre à la réalisation d'un équilibre entre la pensée (message) et son expression (langage) pour essayer, du moins, de réaliser cette définition, belle et concise, de Baudelaire : *L'œuvre d'art est l'ordre dans l'aventure.*

Une dernière remarque : on ne peut nier que l'intérêt de certaines partitions d'auteurs contemporains réside plus particulièrement dans des recherches d'ordre technique ; encore ne faudrait-il pas généraliser. En effet, bien des partitions reflètent déjà l'impérieux besoin qu'éprouve le compositeur de faire une part essentielle à des qualités expressives qui pour n'être ni post-classiques ni post-romantiques n'en sont pas moins réelles.

Ne relève-t-on pas dans l'histoire de la musique des périodes où la seule virtuosité contrapuntique paraît motiver l'existence d'œuvres qui sont par ailleurs dénuées de qualités artistiques ?

L'œuvre strictement expérimentale n'est donc pas fatalement inutile en soi ; bien au contraire, et l'on peut déjà déceler chez un grand nombre de compositeurs contemporains une utilisation judicieuse des nouvelles possibilités compositionnelles, dégagées des recherches spéculatives pures et mises au service d'une pensée créatrice authentique et d'une expression artistique indéniable. Car il importe à toute création d'être à la mesure de l'homme total (intelligence et sensibilité).

André Gide avait raison lorsqu'il écrivait : « En art, il n'y a pas de problème, il n'y a que des solutions. »

ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI.