

BERNARD DE VIENNE

A propos du dodécaphonisme sériel

Texte écrit pour la rencontre avec les élèves du lycée Fénelon de Paris (élèves de prépa Ulm et Lyon, Khâgne et Hypokhâgne), le vendredi 17 novembre 2006 dans le cadre des cours de la musicologue Sabine Bérard ayant pour thème *le dodécaphonisme sériel ou la conquête d'un nouvel ordre musical*

*

Pour le compositeur que je suis, c'est la période atonale de Schoenberg qui aujourd'hui encore est à la source de mon écriture. L'intérêt que j'ai toujours porté au système dodécaphonique et/ou sériel n'a pas été à la base de ma propre écriture musicale.

Depuis l'Ecole Viennoise, écrire hors cadre tonal, c'est de nouveau se poser la problématique du rapport forme/fond qui peut se formuler dans les termes suivants : quelles sont les caractéristiques des motifs (ou du matériau) avec lesquelles je travaille, comment peuvent-ils être variés, combinés, agencés et quelles formes musicales génèrent-ils eu égard à leurs caractéristiques intrinsèques, comment jouer et faire sonner une musique écrite de la sorte ?

Il ne faut surtout pas confondre la forme qui s'entend et la structure qui ne s'entend pas. Par exemple, une série dodécaphonique et ses avatars ne s'entend pas en tant que telle : ce n'est pas un thème tonal (qui se caractérise par un regroupement de motifs) mais une succession d'intervalles sélectionnés pour leurs caractéristiques et logique interne propres, telles des symétries, des accords et enchaînements tonaux, des gestes instrumentaux...

Sans avoir écrit dans sa totalité une œuvre à l'aide d'une série génératrice (ce que je trouve restrictif quant au geste musical) j'ai pu employer occasionnellement dans une partie d'œuvre (comme Dutilleux, Ohana et bien d'autres) une série dodécaphonique ou déficiente, pour la couleur sonore qui en résulte d'un point de vue harmonique (tel un mode ou une échelle). L'exemple du compositeur Luigi Dallapiccola, élève de Webern, est patent : ses œuvres dodécaphoniques telles la *Petite musique nocturne*, *Le Prisonnier*, etc. ont cette sonorité caractéristique des œuvres sérielles et pourtant elles sont en partie ou en totalité tonales.

C'est le principe de traitement « sériel » (prolongement de la période atonale) qui est intéressant car - même si les renversements, miroirs, transpositions, etc. sont la caractéristique de l'écriture savante occidentale depuis des siècles - ce qui est nouveau c'est la décomposition du phénomène sonore en différents paramètres qui peuvent tous être traités « de façon sérielle » et indépendamment les uns des autres. Ainsi, un motif de timbre, d'intensité, de rythme, de hauteur, de densité, etc. peut-être traité en lui-même et provoquer des variantes à l'infini (piste ouverte par Schoenberg dans l'opus 16 avec la *Klangfarben Melodie*). Reprise et développée par Webern, cette manière de faire est la mienne comme compositeur. En prolongeant ce qu'a entrepris Webern, elle m'a permis de concevoir une forme de type « générative » (ou par associations d'idées). Cette sorte de « génération spontanée » où tout élément musical peut générer « de la forme » est un procédé ouvert et non un système fermé qui à l'instar d'un organisme vivant peut voir sa forme et/ou son mode de fonctionnement altéré ou démultiplié par un élément extérieur (nouveau motif, variante inattendue/inattendue...). En médecine, c'est la stratégie fascinante des virus - non obligatoirement pathogènes - capables de modifier radicalement le mode de

fonctionnement de la cellule qu'ils infectent dans le but de dupliquer leur propre matériel génétique ! Du vivant dans du vivant.

La musique dodécaphonique, puis sérielle (intégrale ou non), est l'horizon culturel d'une époque bien déterminée qui a vu naître en parallèle la musique électroacoustique, profonde réflexion sur le phénomène sonore en général (nature du son et nouveau temps musical). Cette véritable révolution dans la manière d'écouter et ressentir le monde sonore a fait éclater le cadre trop restrictif et exclusif de la sérialisation intégrale. Il n'est jamais inutile de rappeler que la musique s'entend avant d'être cohérente d'un point de vue analytique. La musique est porteuse de sentiments et de jouissance : rien n'est acquis à la première écoute. Ignorer ces évidences, c'est se priver de la possibilité de découvrir et d'être ému par les chefs d'œuvres que le 20^{ème} siècle a produit et ils sont nombreux !

Comme toutes les utopies - si utopie il y a - l'écriture sérielle a fait progresser la réflexion théorique, permettant de produire un *son* nouveau grâce à des relations harmoniques nouvelles, une instrumentation/orchestration renouvelée, riche et subtile. De plus, elle a fait évoluer la facture instrumentale ainsi que les techniques instrumentales par l'emploi de modes de jeux inédits et inouïs, si ce n'est l'invention d'une nouvelle lutherie. En totale adéquation avec l'époque qui l'a vu naître, les critiques de l'école viennoise et des années cinquante ne s'y sont pas trompés : « musique fasciste, dictatoriale, etc. » et à l'opposé « de la poésie dans un monde déshumanisé » (Adorno).

Il faut souligner que ce n'est pas le système en lui-même qui est critiquable : pour écrire, tout compositeur a besoin d'un cadre (ou d'une béquille pour reprendre l'expression de Schoenberg lui-même). C'est son application systématique et dogmatique par les épigones qui est critiquable. De plus - et c'est une tautologie - le rapport entre un système et les résultats produits par son application sont souvent dissociés : c'est le génie propre de chaque individu qui permet de dépasser la « béquille » pour faire un chef d'œuvre. On ne peut donc arguer des œuvres moins réussies des grands maîtres et de celles franchement ratées de leurs épigones sans imagination, pour jeter le discrédit sur cette manière d'écrire (quelle époque n'a pas eu sa mauvaise musique et ses œuvres fonctionnelles de consommation courante ?). Cette manière de faire a produit des chefs d'œuvres (*Soleil des eaux, Pli selon Pli...*) qui resteront dans l'histoire de la musique, mais elle est aujourd'hui désuète et inopérante en tant que telle. Boulez a échoué à créer un sérialisme intégral, il l'a reconnu. La tentative méritait toutefois d'être effectuée : c'est à ce prix que les faits musicaux ont évolués jetant par là même les bases de l'écriture musicale de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Forte de cet « échec » et de ses réussites, cette génération née dans les années 20 (Berio, Stockhausen, Ligeti, Scelsi, Boucourechliev, etc.) a créé tous les courants que nous connaissons depuis lors : spectral, hasard total, œuvres ouvertes, musiques stochastiques, théâtre musical, néoclassique, motivique, électroacoustique, improvisation, recherche de l'Ircam, etc.

Aujourd'hui, une des caractéristiques de l'écriture de bien des compositeurs est d'une part, avoir relu Debussy et Schoenberg sous un autre angle que celui de cette génération (on n'a pas fini de comprendre et d'exploiter les pistes ouvertes au début du siècle) et d'autre part, avoir ouvert de nouveau les pages des années 60/90. Nous sommes définitivement sortis du diktat de la pensée unique des années 50, années charnières et incontournables ; les débats minimisant l'apport de cette manière d'écrire et de penser la musique sont parfaitement stériles et surtout inféconds.

Mais que reste-t-il du « sérialisme » aujourd'hui ?

Dans un sens large (et uniquement dans cette acceptation c'est-à-dire non dodécaphonique, non sériel strictement), il n'est pas absurde - et ce sans provocations - de penser et dire que l'esprit qui

a présidé à l'élaboration du sérialisme a traversé toute la musique du 20^{ème} siècle. Tous les compositeurs se sont positionnés vis-à-vis de cette manière de « Penser la musique ». Chacun y a trouvé le reflet (positif ou négatif) de sa manière de faire (un peu comme les scientifiques vis-à-vis du structuralisme de Claude Lévi Strauss qui n'est pas sans rapport avec le sérialisme intégral).

Pour conclure, il me semble opérant intellectuellement de dire que le mot générique (ou paradigme) qui peut synthétiser les cent ans de musique du 20^{ème} siècle est le mot « sériel ». En effet, même si on a continué et continue à écrire de la musique tonale ou modale (le cas de Bartok est symptomatique) et même si l'on n'écrit plus de musique sérielle aujourd'hui, hors système tonal ou modal, le traitement et l'agencement des motifs (briques constitutives de la pensée et de la construction musicale quelles que soient les cultures) demeure et demeurera toujours (et ce dans chaque culture) une réflexion sur des entités de base qui auront été nommées « séries » au 20^{ème} siècle.

C'est cette interrogation accompagnée des réponses techniques que nous donnons qui s'appellent le *style*. Les réponses fondent chaque culture dans sa singularité.