

Pierre Boulez - Siglo XX - Forma

Harmonie et non pas cacophonie, le rythme n'a-t-il pas laissé place au chaos ? Répondre à ces questions, proposer quelques clés, c'est montrer ce qui nous fait aimer cette musique et vous la faire aimer.

Une des impressions les plus inconfortables que l'auditeur éprouve lorsqu'il entend de la musique contemporaine, c'est de n'avoir aucun sens de la direction, de se promener sans fin, dans un labyrinthe, sans apercevoir une issue. Tout semble échapper à son écoute et à sa sensibilité, alors que lorsqu'il entend des oeuvres familières, il éprouve une sensation de bien-être.

Selon l'expression consacrée, il peut suivre. Avec le romantisme et l'individualisme qu'il a introduit, l'acceptation des règles et des codes n'allait plus de soi. Exceptions et déviations se sont multipliées à tel point qu'il est bien difficile quelquefois de reconnaître le schéma d'origine.

C'est ainsi que, peu à peu, les compositeurs ont abandonné ce genre de schéma. La nécessité s'est imposée d'aller à la recherche de formes nouvelles.

Elles exigent une audition plus active.

Si le parcours n'est pas balisé d'une façon aussi évidente qu'auparavant, c'est nous-mêmes, en tant qu'auditeurs, qui devons découvrir les repères personnels du compositeur en nous familiarisant progressivement avec eux. Pour montrer comment se traduit la sensibilité actuelle dans la forme contemporaine, j'ai pris deux exemples.

L'un, le **Pierrot lunaire** de Schönberg, basé sur un texte poétique confié à la voix, tenant donc compte de la forme littéraire de ce texte.

L'autre, mon propre **Éclat**, où la forme, utilisant uniquement des instruments, met en œuvre la variabilité à l'intérieur même de ses composantes, y introduisant des éléments d'improvisation, d'indétermination. J'attends que la résonance soit suffisamment affaiblie, et je la prolonge. Et là-dessus, je vais faire donner les autres instruments.

J'entends simplement cette résonance qui se transforme. Je suis. Je peux toujours écouter la résonance, et je donne un troisième signe.

...

Cette unique possibilité de déroulement qu'on trouve dans le **Piano lunaire** a pu même paraître trop rigide à certains compositeurs. Ils ont voulu introduire dans la forme une certaine flexibilité, une mobilité de l'instant.

C'est le cas en particulier de mon œuvre **Éclat**.

Depuis l'abandon des formes classiques, sûres, reconnues, depuis que chaque compositeur a plus ou moins choisi sa forme individuelle, l'auditeur s'est plaint bien souvent de ne pas

pouvoir suivre, que les choses sont trop complexes. Et pourtant, ce n'est pas la variabilité de chaque forme qui fait que c'est plus difficile à suivre.

C'est simplement qu'elle est plus complexe. Mais il y a des œuvres où la forme, quoique nouvelle, individuelle, est beaucoup plus facile à suivre.

Les résonances peuvent être ou bien entretenues, mais alors à ce moment-là, il faut jouer quelque chose. Ce n'est pas seulement un son, mais pour entretenir, ou bien il faut faire un trémolo, c'est-à-dire une note répétée très vite, ou bien faire un tri, c'est-à-dire faire une alternance de deux notes très rapides.

Et comme cela on maintient le son d'un instrument résonant. Il faut donc écrire quelque chose pour cela. Et puis il y a une autre façon naturellement, c'est de laisser les sons résonner et de les entendre.

Tout simplement parce qu'ils ont une vie après que vous leur avez donné naissance. Ils ont leur vie propre et c'est cela que vous entendez.

...

Voilà la forme définie, une forme qui est tout à fait fixée, non pas rigide mais fixée dans son cadre. Alors qu'est-ce qui peut la rendre différente ? Et bien c'est ce qui se passe à l'intérieur. Et à l'intérieur il y a une flexibilité et une variabilité.

Et je me sers des objets musicaux et je les dirige comme si je manœuvrais une sculpture mobile. Je vais vous donner un exemple de cela. Quand la harpe commence à jouer, elle a 8 notes à jouer qui sont inscrites sur un parcours circulaire.

Elle peut commencer à un moment du parcours ou à un autre et elle complète le cercle. C'est mon premier objet musical. Elle est comme une petite horloge car elle joue d'une façon régulière qui mesure le temps que vont occuper les autres instruments.

Vous voyez ici elle a terminé dans l'aigu et maintenant elle va reprendre un autre ordre mais ce sera toujours ce même petit type d'horloge comme nous avons. Et maintenant que font les autres instruments ? Les 4 autres instruments qui jouent, et bien ils ont un signe de ma part. Et ce signe leur indique aussi où je commence.

Ils ont simplement 4 notes à jouer ou 4 accords à jouer. Et la succession de ces accords indique une densité. Il y a un instrument qui joue 2, 3, 4. Si bien que je peux commencer à n'importe quel moment et tourner, j'aurai toujours une courbe qui sera dessinée.

C'est-à-dire que je peux avoir 4, 3, 2, 1, très simplement. Ou bien je peux avoir 3, 4, 1, 2, c'est-à-dire une courbe un peu plus souple. Et c'est cela que je vais vous faire entendre maintenant.

Voilà un ordre le plus simple qui soit. C'est la progression normale de 1 à 4. Et maintenant vous allez entendre une courbe qui n'est pas beaucoup plus compliquée, mais qui décrit par exemple 2, 3, 4, 1. Et maintenant si je superpose ces deux objets musicaux qui peuvent

tourner différemment, j'obtiens des résultats naturellement différents les uns des autres. Très proches parce qu'ils sont très proches.

Parce qu'ils s'inscrivent dans un domaine qui est étroitement limité. Toutes les notes sont écrites, mais chaque fois je peux jouer avec cet objet qui tourne sur lui-même. La notation peut laisser une grande marge de liberté.

Tout est écrit avec exactitude, mais l'interprète choisit telle ou telle donnée. C'est ainsi que dans la deuxième partie de la pièce, c'est-à-dire la partie centrale, les instrumentistes travaillent d'abord, comme je vais le faire maintenant, les notes qui, elles, doivent être jouées comme elles sont écrites. Après, qu'est-ce que je fais ? J'ajoute les dynamiques.

Et là, vous me verrez faire un geste qui signifie qu'il y a deux possibilités. Les dynamiques qui sont écrites en haut, c'est-à-dire en haut sur la partition, et d'autres qui sont écrites en bas. Suivant que je fais ce signe ou non, on joue la dynamique qui correspond à ce signe.

Et enfin, on ajoute la durée et la vitesse, qui va être variable, suivant ce que je veux obtenir. C'est-à-dire que la musique est écrite comme sur un support extensible, et que je peux distendre le temps ou le réduire à volonté. Si l'on voulait d'ailleurs caractériser d'un seul mot l'évolution de la forme, on pourrait dire qu'elle s'est relativisée.

Partie de schémas contraignants et parfois rigides, elle en est arrivée à une liberté de choix qui gouverne non seulement l'ensemble des éléments, mais parfois l'existence des éléments eux-mêmes. Croit-on pour cela qu'il est plus facile d'œuvrer en toute liberté ? Comme pour l'auditeur auquel il s'adresse, il faut au compositeur une trajectoire convenablement balisée. Chaque œuvre, étant donné ce qu'elle veut dire et comment elle veut le dire, doit créer ses propres lois de parcours.

La forme n'est pas, comme on le croit trop souvent, affaire de théorie et d'abstraction. Elle est au contraire le moyen de communication le plus direct et le plus persuasif du compositeur à l'auditeur.