

[4]

GRANDEUR ET MISÈRE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE iannis xénakis

Pouvez-vous dégager une tendance générale de la musique contemporaine et si oui, pouvez-vous la définir et nous donner votre position à son égard?

Lors des jurys auxquels j'ai pu participer au Conservatoire ou ailleurs, j'ai pu noter deux tendances. La première, d'une part utilise des nuages d'événements, de glissandi, de pizzicati, etc., c'est-à-dire des données introduites, il faut le dire, depuis plus de vingt ans par moi. Mais d'autre part, cela est fait peu sérieusement, de manière improvisée et très approximative. On fait des dessins et on laisse à l'interprète le soin de se débrouiller. Cette tendance représente environ 80% des jeunes musiciens, et très peu réfléchissent aux problèmes fondamentaux et profonds de la composition musicale. La musique a pris, par là, un tournant vers la facilité où la réflexion compositionnelle, très faible, cède le pas à ce qu'ils croient être de l'intuition et qui n'est que redite (principe du hachis Parmentier), et tout ceci ne demande qu'une certaine prédisposition à la musique, peu de connaissances, mais une certaine manière de faire, une expérience sonore et une connaissance de ce qui s'est fait alentour, ce qui leur laisse pas mal de temps pour arpenter les couloirs de la carrière.

Par ailleurs, la tendance de la musique sérielle n'est représentée que par un pourcentage très faible, peut-être 10 ou 20%, ce qui est un changement étonnant en si peu de temps.

Un autre courant, mais peu représenté, essaye d'interpréter les expériences de Cage dans le sens du happening.

Enfin, il y a encore une autre tendance qui est au berceau, c'est celle qui reconstruit la musique à partir de fonctions mathématiques, aussi bien au niveau microscopique (au niveau des sons individuels), que pour la forme macroscopique, c'est-à-dire la musique en entier. C'est ce que nous faisons au CEMAMU, à l'aide d'ordinateurs et de convertisseurs. Il existe aussi en ce moment, en dehors du CEMAMU, quelques autres groupes, en particulier aux États-Unis, qui utilisent ces méthodes, mais ils partent en général d'une conception acoustique dépassée: celle qui espère pouvoir construire des sons à partir d'une décomposition en série de Fourier, d'une analyse harmonique en sons sinusoïdaux.

Vos réflexions sur l'enseignement de la musique aux futurs professionnels, vos suggestions sur les modifications éventuelles que vous aimeriez y voir apporter.

Dans les conservatoires, on forme des musicologues, on étudie la musique du passé avec les méthodes du passé, et, à part quelques exceptions (des individualités en général qui viennent du dehors des

conservatoires), les méthodes nouvelles d'investigation [5] ne sont pas utilisées. L'étude de la musique actuelle est très chaotique, et n'y a pas de cursus d'un enseignement qui soit vraiment d'aujourd'hui.

Les étudiants qui à 15 ou 20 ans abordent la musique contemporaine, ont déjà été formés tendancieusement par tout ce qu'ils ont pu entendre, les enfants qui ont 5 ou 6 ans, à cause des chansons enfantines sont déjà formés (ou déformés): à la radio, aux concerts, par les disques, etc. Déjà ils sont dans le diatonique en plein! Mais je ne vois pas pourquoi ils n'écouteront pas, en dehors des musiques occidentales, même d'avant-garde, des musiques authentiques d'Asie, du Japon, de Chine, d'Afrique... sans qu'il y ait aucun cloisonnement.

Sur le plan de l'enseignement théorique de la composition, rien n'existe, aussi bien en musique que dans les arts plastiques: il y a une communauté d'efforts à faire pour asseoir une sorte de théorie générale de la forme, des structures, des systèmes. C'est toute une université esthétique qui reste à créer. Par exemple, un compositeur doit connaître les instruments, donc l'acoustique, puis pratiquement, il doit connaître les moyens électro-acoustiques et la technologie qui va avec; il doit connaître ensuite l'informatique pour se servir des ordinateurs, et les mathématiques qui lui seront utiles aussi bien pour la composition que pour la fabrication de micros. Ceci nécessite d'ailleurs au départ un niveau scientifique du niveau approximatif du Bac C. Pour la composition à grande échelle, il doit connaître ce que j'appellerai la théorie des systèmes, dans un sens très large... Bref, cela nécessite un éventail immense d'enseignements.

Les interprètes ont tout à réapprendre, leur façon de jouer, leur conception de la musique, et quelques jeunes sentent ces choses-là, s'adressent aux compositeurs et leur font des commandes, parce qu'ils veulent sortir du ghetto de la musique classique... Je pense, en particulier à certains solistes, à l'Octuor de Paris, aux Percussions de Strasbourg dont les membres travaillent dans les orchestres symphoniques classiques et qui, faisant de la musique contemporaine, y apportent leur chaleur, leur enthousiasme, toutes leurs qualités d'interprétation et de plus leurs recherches dans les sonorités qui peuvent être très importantes pour les compositeurs.

Pour les méthodes d'analyse moderne de la musique du passé, tout reste à faire; ce qui est à la mode pour l'instant, c'est la sémiologie, c'est-à-dire une sorte de transplantation de la linguistique dans le domaine de la musique, ce qui est une erreur puisque la musique n'est pas un langage, et que tout au moins, les phénomènes essentiels se passent ailleurs que sur un plan linguistique. Par exemple, il n'y a pas de méthode qui examine le système tonal avec des yeux extérieurs à ce système, mais il y a quelques possibilités en utilisant, par exemple, la théorie des ensembles...

Votre position, vis-à-vis l'éducation musicale du grand public,

votre définition des rapports qui devraient exister entre les compositeurs et ce grand public et votre avis sur le rôle de la musique dans la civilisation occidentale et l'importance qu'elle devrait avoir dans l'éducation en général.

Autrefois, la musique faisait partie intégrante de l'activité sociale. On a peut-être encore un ultime exemple de cela à Bali où la musique est mise sur un plan d'égalité avec la religion, le travail agricole, l'amour, amalgamés. C'est une harmonie, tandis que chez nous, en Occident et sur presque toute la planète, de plus en plus, la musique est assimilée aux loisirs; on met les arts dans cette grande poubelle qu'on appelle les loisirs...

Tout ceci peut nous mener très loin, mais répétons que la musique et les arts en général, sont la voie suprême de l'exercice de la créativité de l'homme, et on doit commencer le plus tôt possible et continuer jusqu'à la fin de la vie.

Votre point de vue sur l'aspect matériel et social de la profession de compositeur et les conditions nécessaires à son exercice.

Pour l'instant, le compositeur est un peu un franc-tireur, en marge de la société. Il n'est pas rémunéré comme cadre, et s'il a un position sociale reconnue c'est parce que sa musique a beaucoup de succès sans pour cela qu'il gagne beaucoup d'argent, ou bien pour une certaine notoriété et le fait que son travail soit respecté. Mais pour l'instant, la chose importante c'est de rester un franc-tireur jusqu'à ce qu'il acquiert un rôle social de masse. Mais ce n'est pas encore le cas parce que les sociétés en savent pas se servir des compositeurs et de l'art en général.

BIOGRAPHIE

1922: Naît à Braila (Roumanie).

1932: Études secondaires en Grèce.

1938: Étudie le piano puis l'harmonie et le contrepoint. École polytechnique d'Athènes.

1940-1945: Fait de la résistance active contre les nazis.

1er janvier 1945: Est gravement blessé au visage; est ensuite capturé et condamné à mort.

1947: Parvient à s'enfuir et quitte la Grèce pour les U.S.A. S'arrête à Paris.

1948: Étudie auprès d'Honegger puis de D. Milhaud.

1950: Suit le cours d'Analyse de Messiaen au Conservatoire.

Travaille auprès de Le Corbusier et y restera jusqu'en 1960.

1958: Conçoit seul l'architecture du Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles.

1962: Obtient de se servir d'un ordinateur électronique 7090 I.B.M.

1965: Obtient la nationalité française.

1966: Fonde l'équipe de Mathématique et d'Automatique musicale (CEMAMU).