

Les compositeurs de la génération de 1925 et l'orgue : retrouver le mouvement de l'histoire...

Un futur créateur venant au monde dans les années 1925 s'inscrit dans un contexte bien particulier : d'une part il hérite des remises en question qui ont, dès le début du siècle, refaçonné les matériaux de son art, donc les formes qui pouvaient s'en déduire : la peinture remet en question la figuration (fauvisme, cubisme, art abstrait...), la musique corrode le système tonal (Debussy, Scriabine, Liszt, Wagner), tente de l'aménager (Bartok, Stravinsky), puis le congédie (Schoenberg, Webern, Varèse...). D'autre part, notre créateur est confronté, dès 1933 en Allemagne, au simplisme brutaliste du fascisme, pour qui la statuaire d'Arno Breker ou les répétitions martelées des musiques de Carl Orff devaient contenter les attentes artistiques de l'homme nouveau.

Ce sont les deux conflits mondiaux qui servent de révélateurs à ces remises en cause : certes les créateurs ne prophétisent pas : Stravinsky n'annonce pas les tranchées ! Mais *Le cri* (1893) d'Edvard Munch, l'« accord-catastrophe » de dix sons hurlant dans le seul mouvement achevé de la X^{ème} symphonie de Mahler (1909), disent la sidération hallucinée de leurs créateurs devant ce qu'ils ressentent, à travers l'épuisement de leur langage, de la course à l'abîme où s'engouffrent leurs sociétés.

Puis, après la chute des fascismes, comment reconstruire ?

À l'évidence en congédiant les démissions esthétiques mollassonnes qui ont accompagné les catastrophes, souvent sous couvert d'un jeu avec l'histoire pour masquer leurs anémies ! À bas le néo-classicisme, le néo-romantisme, et tous les néo... ! C'est dans la vigueur d'un constructivisme sans concession que s'élaboreront la pensée et l'art nouveaux ! C'est de ce fier postulat que se réclament, chacun dans sa discipline, Barthes, Saussure, Foucault, Deleuze, Mondrian, Le Corbusier... et chez les musiciens Iannis Xenakis, Luciano Berio, Henri Pousseur, Bruno Maderna, Pierre Boulez, personnalité sur laquelle il convient de s'arrêter un instant en ce que son identité de compositeur regroupe et fédère toutes les activités qui peuvent se côtoyer dans le travail d'un musicien : c'est en compositeur que Boulez participe par ses écrits théoriques aux avancées de la pensée musicale, particulièrement vigoureuses alors. C'est le compositeur qui scrute et éclaire les œuvres que dirige le chef. C'est le compositeur qui fonde l'Ensemble Intercontemporain pour diffuser les musiques de son époque dans toute leur diversité, et l'Ircam (institut de recherche et de coordination acoustique-musique) pour défricher, en nouant un dialogue vite fertile entre scientifiques et musiciens les promesses de l'interaction dans le temps réel de l'exécution entre instrumental et ordinateur.

Il va de soi que cela ne vaut pas injonction, et qu'un compositeur n'est nullement tenu de s'intéresser à l'ordinateur, d'être instrumentiste ou théoricien. À tout le moins cela cerne-t-il un ensemble de pratiques où peut se définir un créateur.

Regardant la musique de cette époque, deux types de rapport au son coexistent : pour l'un, la pensée sérielle, le son est une entité fortement individuée, caractérisée par sa hauteur, sa durée, sa nuance, son timbre, tout cela travaillable avec des outils dérivés en droite ligne de l'harmonie et du contrepoint antécédents. C'est l'école de pensée qui, au moins entre 1950 et 1965, aimanta la plupart des énergies créatrices, tous les compositeurs se sentant mis en demeure, fût-ce pour la refuser, de se situer par rapport à la série. Le son y est d'emblée considéré dans une structure.

Petit rappel : augurée dès les années 1920, la série est un moyen de redonner des fonctions et des directionnalités à l'apesanteur résultant de la mort de la tonalité : un compositeur construit une série en donnant aux douze sons (le « total chromatique »), dont aucun n'est répété, un profil intervallique spécifique. Cet impératif de non-répétition s'applique dans un premier temps aux figurations mélodiques et harmoniques de l'œuvre, puis sera plus tard généralisé aux autres types de structure : rythmique, timbrale, etc. la série devenant, pour ainsi dire, le génome de l'œuvre. Par-delà la différence des disciplines, un parallèle évident se constate avec la conception de la liberté telle qu'elle est médiatisée à l'époque par l'existentialisme sartrien: de même qu'une série informe une œuvre et une seule en y diffractant ses potentialités spécifiques, chaque homme, dans sa liberté, doit construire ses propres valeurs.

Prend également naissance à la même période une autre conception du son, celui-ci devenant une molécule plus ou moins discernable insérée dans une masse.

Sauf que, pour l'orgue, ça n'allait pas de soi : l'instrument embarrassait les compositeurs par les spécificités de sa notation, (Boulez, par exemple, s'agaçait que l'on n'entende pas ce qu'on lisait), ou même les rebutait, traînant une image de « pompe à cantiques » vouée dans les offices à la production d'ambiances sonores assez convenablement éculées pour repaître un public supposément frileux artistiquement ou inculte... Le cas d'Abel Decaux (1869-1943) est symptomatique : pianiste et organiste, il écrit pour le piano en 1907 ses *Clairs de lune* où il se montre curieux des problématiques langagières de son temps, mais ne commet pour sa tribune qu'un corpus d'un inintérêt plombé ! Toutefois, la présence de l'instrument dans l'orchestre d'*Ecuatorial* (1934) d'Edgar Varèse, ou du *Canticum sacrum* (1957) d'Igor Stravinsky, l'écriture organistique de Messiaen, jouèrent un rôle de passeurs.

(Avant d'entrer dans la partie suivante, plus descriptive, de ce texte, je précise avoir privilégié, sauf pour un compositeur injustement délaissé par l'enregistrement, des œuvres accessibles à l'écoute, en général sur YouTube.)

Peu nombreux furent les compositeurs de cette période qui écrivirent pour l'orgue. Gravitent autour de la série, sur des orbites plus ou moins proches, des personnalités comme Charles Chaynes, Betsy Jolas, André Boucourechliev, Luis de Pablo, Luciano Berio, Claude Ballif. Quant à György Ligeti et Iannis Xénakis, ils travaillent un autre son.

Charles Chaynes (1925-2016) fut un compositeur quasi officiel : formé au conservatoire de Paris. Grand Prix de Rome, multi-décoré, il dirigea un temps la chaîne qui deviendrait France-Musique, et le service de la création musicale, y passant des commandes à des compositeurs éventuellement très éloignés de son esthétique. Il n'admet de la série qu'une influence superficielle (des contours mélodiques, certaines ambiances harmoniques), sur une écriture à l'expression vigoureuse et contrastée que la place accordée à la répétition dans sa dramaturgie raccorde au XIX^e siècle romantique. Son abondant catalogue, qui témoigne de sa dilection pour des sources mythologiques ou extra-européennes, fait une part significative à l'orgue, comme en témoignent, accessibles à l'écoute, un *Concerto pour orgue* (1966), *Séquences pour l'Apocalypse* (1971) pour orgue et quintette de cuivres, *A la recherche du sacré* (1983) pour orgue seul. Y figurent également *Diagramme* (1970) et *Vers la lumière* (1990) pour orgue seul, *De l'arc à l'ogive* (2003) pour trompette et orgue, *Joutes* (1973) pour clavecin et orgue.

Betsy Jolas (1926), compositrice franco-américaine, retire de sa double formation une connaissance approfondie de la musique ancienne pour chœur, qu'elle accompagnait au piano aux USA, et des problématiques de la musique contemporaine, auxquelles elle fut introduite en France, particulièrement par sa fréquentation des compositeurs de sa génération, ou des concerts de l'Ensemble Intercontemporain, où elle fut jouée. Elle enseigna l'analyse musicale au conservatoire de Paris, et y suppléa à l'occasion Olivier Messiaen, quand il était en tournée, dans ses cours de composition. Son intérêt pour l'orgue se marque par la présence dans son abondant catalogue d'œuvres comme *Musique d'Hiver* (1967) pour orgue et petit orchestre, *Musique de jour* (1976), accessibles à l'écoute. Également *Leçon du petit jour* (2007) pour orgue seul.

L'audition/lecture de *Musique de jour* permet d'approcher le style de Betsy Jolas à travers une musique forte, raffinée, dont la trajectoire accepte les surprises et les ruptures sans perdre de sa directionnalité, et dont les combinaisons timbrales et harmoniques se renouvellent. Grand soin est apporté à l'élaboration d'une spatialisation par les variations d'intensité (éloignement/amenuisement ou rapprochement/renforcement) permises par le jeu des couleurs sonores. S'y constate aussi, dans la souplesse d'une notation rythmique qui permet beaucoup de liberté dans la diction de la forme, la réaction de la compositrice à ce qu'elle ressentait comme une utopie prescriptive de certaines rédactions sérielles de l'époque, où l'excès de détails pouvait constituer un défi pour l'appropriation de la musique par l'interprète.

Claude Ballif (1924-2004) se forme à Paris et à Berlin. Lui aussi enseigna l'analyse musicale au Conservatoire de Paris ; il y fut ensuite professeur de composition. Sa réflexion théorique personnelle peut se lire dans son *Introduction à la métatonalité*, laquelle est un "système sans esprit de système" qui lui permet d'utiliser une série, un ton de référence, voire un mode, qu'il peut selon son inspiration changer ou combiner en cours de route. Il décrit son travail de composition comme la succession de deux moments : un moment Apollinien où la rationalité guide la création d'une forme, puis un moment Dyonisiaque où il l'emplit, mais où il peut aussi la "déformer". Théoricien, outre l'ouvrage précité, il s'est livré dans *Economie musicale*, entr'autres nombreux textes. Musicographe, il a écrit pour la collection "Solfèges"

des éditions du Seuil un ouvrage sur Berlioz, dont il aborde la personnalité et l'œuvre avec une complicité de compositeur-collègue...

Même s'il pratique volontiers l'humour et le second degré (son très riche catalogue recèle, écrits pour le piano, des *Airs comprimés* ou encore des *Pièces détachées*), il présente sa musique comme mystique, imprégnée de sa foi catholique, ce dont témoigne la plus grande partie de son œuvre pour ou avec orgue où figurent quatre sonates op.14 (1956): *La folie de la Croix*, *Ce beau poisson d'amour qu'est Jésus mon sauveur*, *L'agneau de Dieu*, *Ô doux et bon pélican*, le quatrième de ses *Imaginaires* op. 41 (1968) pour orgue et petit ensemble, *Apostrophes et jubilatons* op.56 (1974), commande du concours international d'orgue de Chartres, *Joies* pour quintette de cuivres et orgue, prélude de sa *Troisième symphonie mystique* op.67 (2001), *Six petits préludes transfigurés* extraits de cette même symphonie. On ne peut hélas écouter qu'*Imaginaire IV*, musique au lyrisme très intense, et très représentative du soin déployé par Ballif pour guider le voyage auriculaire de son auditeur (par exemple par l'emploi, section par section, d'une configuration intervallique caractéristique dont la rémanence étaye la progression de la musique). Les sonates op.14 ont fait l'objet en 1974 d'un très bel enregistrement par Louis Robillard, mais le CD n'a pas été réédité.

Luciano Berio (1925-2003), compositeur italien à la carrière internationale (il fut longtemps professeur de composition dans diverses universités américaines, directeur du département électro-acoustique à la création de l'Ircam) ne s'est penché sur l'orgue qu'à l'occasion d'une commande destinée à l'inauguration de l'instrument de la cathédrale de Roveto. Le titre de la très remarquable pièce qui en est résultée, *Fa-Si* (bémol, en l'occurrence) tient au fait, nous dit le compositeur, que la quinte irrigue toutes les figurations de cette pièce très démonstrative, tour à tour virevoltante ou suspendue. Deux assistants sont requis pour assister l'organiste, le travail sur le timbre jouant un rôle structurant dans l'organisation et le mouvement général du discours. C'est à la progression harmonique, exprimée par un petit nombre de courts modules en succession toujours variée (accords arpégés, brisés, en blocs plaqués diversement rapides, groupes attaque-résonance, trilles entretenant une animation, tenues prolongeant un accord et/ou matérialisant une sensation d'attente) qu'est confiée la conduite de la forme. La couleur sonore, très mobile, souligne les articulations saillantes de cette trajectoire. Berio réemploie ici une idée très poétique qu'il avait déjà mise en œuvre en 1966 dans sa *Sequenza IV* pour piano : la troisième pédale y fait émaner de l'harmonie une résonance douce qui diapre un lointain du discours. Ici c'est sur un bourdon très doux du plan sonore le plus éloigné de l'orgue que se construit progressivement, par prélèvements successifs dans le tissu harmonique, comme en filigrane, un accord de synthèse qui s'effilochera peu à peu jusqu'à dissoudre la pièce dans la seule résonance de sa quinte éponyme...

André Boucourechliev (1925-1997) n'a lui aussi abordé l'orgue qu'en une seule occasion, mais l'a, ce faisant, impliqué dans un moment très important de la réflexion sérieuse sur la forme.

Il naît en Bulgarie, où il poursuit de solides études de piano et de théorie ; il en gardera toujours un rapport privilégié au XIX^e siècle romantique. Arrivé à Paris en 1949, le compositeur se familiarise avec la pensée et la sonorité de la musique nouvelle, qui l'aideront à trouver son propre chemin, pendant qu'au fur des années, le musicographe publie sur Beethoven, Debussy, Stravinsky des essais qui restent des références.

Il subit de plein fouet la déflagration quasi sismique qui questionna penseurs et compositeurs, au moins les sériels, lors asphyxiés par l'impasse où les conduisait les excès stipulatoires d'une notation hyper-prescriptive, à la parution en 1961 de l'essai d'Umberto Eco « L'œuvre ouverte », dont le postulat est que « *L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant* », ajoutant que « *Cette ambiguïté peut devenir une fin explicite de l'œuvre...* ». La poétique de l'œuvre ouverte est fondamentale dans le rapport que le lecteur peut entretenir avec l'œuvre... Elle bannit la lecture de consommation pour mettre en valeur l'activité et l'effort que doit fournir celui-ci.”

Il convient de distinguer musique à forme ouverte et musique aléatoire : le tracé d'une œuvre aléatoire se décide pour ainsi dire sur un coup de dés au moment de la gestation.

Music of changes (1952) de John Cage, à réaliser d'après des tirages du *Yi King, le Livre des Mutations chinois*, en fournit un bon exemple. Dans une pièce de forme ouverte, tous les constituants sont notés très précisément par le compositeur, mais les trajets qui les relient sont décidés au moment de l'exécution par un choix libre et responsable de l'interprète, ou par l'écoute réciproque, tout aussi libre et responsable, des interprètes en cas de musique de chambre. *Le Klavierstück XI* (1955) de Karlheinz Stockhausen, le mouvement *Constellation-miroir* de la troisième sonate pour piano (1957) de Boulez relèvent de ce questionnement.

La contribution de Boucourechliev se matérialisa par ses *Archipels*, écrits entre 1965 et 1972 ainsi titrés car leur notation distribue sur de grandes feuilles de papier les différents modules de la pièce, y formant comme une collection d'îlots. L'orgue intervient dans *Anarchipel* (1972), qui rassemble cinq Archipels : *Archipel 5a* pour harpe, *5b* pour clavecin, *5c* pour orgue, *5d* pour piano, *5e* pour percussion. Le titre prend en compte avec humour le fait que l'écoute réciproque des exécutants peut parfois être débordée par la masse des informations, faisant courir à l'œuvre le risque d'un passage dans l'anarchie. L'idéal et la simple cohérence voudraient que l'on puisse vivre cet enjeu formel par plusieurs auditions d'une même pièce. Ce n'est malheureusement pas possible au moment de la rédaction de cet article. On pourra toutefois se faire sur YouTube une idée des matériaux mis en jeu.

Modulos V (1967) de l'espagnol **Luis de Pablo** (1930-2021), également accessible sur YouTube, s'inscrit dans la même problématique, mais permet toutefois, au travers des différentes versions qu'en proposait Xavier Darasse dans un magnifique enregistrement réalisé en 1971 et encore trouvable, de vivre l'ouverture de la forme.

Ailleurs, dans un autre son, Ligeti et Xénakis.

György Ligeti (1923-2016) naquit en Hongrie où il acquit en harmonie, contrepoint et histoire de la musique une solide formation traditionnelle. Sa musique pour orgue balise les grandes phases de son évolution créatrice. L'influence du chromatisme très contrapuntique de Bartok, naturelle et inévitable dans ce terroir, s'entend dans son premier quatuor à cordes et dans son cycle pianistique *Musica ricercata*, dont la onzième pièce, *Ricercare Omaggio a Frescobaldi*, transcrite pour l'orgue, s'élanche du Ricercar cromatico post il Credo des Fiori musicali du compositeur italien pour s'épanouir en un riche fugato très bartokien. S'augure toutefois déjà en lui, encore imprécise, la prémonition d'un autre son, en nappes statiques, qu'il ne pourra approcher qu'à partir de 1956, lorsqu'il arrive en Europe de l'Ouest pour fuir la répression soviétique de la révolte hongroise.

L'outil qui lui permet alors d'ouvrager ses intuitions sonores est le grand orchestre, à qui il confie des masses de large ambitus dont la lente évolution est contrôlée millimétriquement par la multiplication dans la notation des parties réelles (parfois une par instrument), et dont le chromatisme saturé annihile toute possibilité d'une perception mélodique, harmonique ou rythmique différenciée. S'y substitue une autre perception, purement phénoménologique, qui gradue des oppositions simples : aigu/grave, continu/discontinu, large/restreint, vif/lent, prééminence de telle ou telle couleur timbrale, etc... La dramaturgie de ce type d'œuvres contrarie le parcours de ces masses par des obstacles divers (ruptures de registre, de densités, de timbres, impacts de nature variable) à quoi elles réagissent en se modifiant, infléchissant par leur réaction le parcours de la pièce. Sont représentatives de cette recherche des pièces comme *Apparitions* (1959) ou *Atmosphères* (1960).

Et *Volumina* (1962), pour l'orgue.

Lequel suggère des solutions radicales aux problèmes liés à la notation de ces nouvelles matières sonores : en lieu et place d'une impossible notation analytique du contenu des masses ou des impacts : des *clusters* (agglomérats le plus conjoints possible dans un espace donné) dans une notation simplifiée en deux dimensions dont l'abscisse représente l'ambitus des claviers, et l'ordonnée le déroulement temporel et, avec force didascalies, l'évolution des matières sonores mises en jeu. Ligeti n'ira jamais plus loin dans cette remise en question. Peut-être faut-il y tenter une explication de son recours (inconscient ?) à la trajectoire biomorphe qu'il imprime à cette pièce, entre son cri initial et la lente asphyxie, soufflerie éteinte, de son cluster aigu terminal. La radicalité de cette table rase appelle, impulsée par l'urgence du geste créateur, la réintégration de l'harmonie, du vertical, et de la ligne, seule ou multiple, dans une autre pensée, dans un nouveau son, de nouvelles formes ; cet impératif résonne dans, entre autres, le concerto de chambre, le deuxième quatuor à cordes, le concerto pour violoncelle.

Et les deux études pour orgue : *Harmonies* (1967) et *Coulée* (1969).

L'enjeu d'*Harmonies* est conditionné par le travail sur le timbre, présenté dans la citation choisie par Pascale Rouet dans le texte qui introduit ce dossier. *Harmonies* est un lent voyage de l'opaque vers la lumière. Il s'opère, à partir d'un accord de huit notes écrites sur dix sons, construit pour étouffer toute possibilité de résonance naturelle de quelque fondamentale que ce

soit. Les transformations de cet accord, évoluant dans un souple rubato évalué par l'organiste d'après les conséquences harmoniques de l'action des assistants sur la soufflerie, mobilisent jusqu'à la presque fin de la pièce les deux mains de l'organiste. Se construit peu à peu, au fur du déroulement, une consonance, par le dévoilement progressif des harmoniques d'un Do grave conclusif qui jointoye les deux études, puisqu'il se révèle la fondamentale acoustique de la deuxième étude, *Coulée*.

Coulée (1969) remet en perspective, jouée aux claviers manuels, les modalités d'une recherche rythmique initiée en 1968 dans *Continuum*, pour clavecin : la musique dévide aux deux mains rigoureusement synchrones un flux "le plus vite possible" d'*ostinati* de deux à huit sons, la répétition des sons extrêmes de l'ostinato créant une pulsation. Plus petit le nombre de sons de l'ostinato, plus rapide la pulsation, et inversement. Les deux mains évoluent indépendamment l'une de l'autre, décalant leurs accentuations. Les longues tenues du pédalier balisent la grande structure de la pièce et en articulent le parcours rhétorique : d'abord résonance de l'harmonie des claviers manuels, elles en assurent ensuite le soubassement harmonique (le *do* grave, fondamentale des harmoniques entendues en flux pressés dans l'aigu), puis matérialisent, en isolant peu à peu le Fa dièse, point le plus éloigné du *do* dans le cycle des quintes, les points de suspension par lesquels la pièce, si elle s'arrête, ne finit pas...

Iannis Xénakis (1922-2001) ne composa aussi qu'une seule fois pour l'orgue (ce fut *Gmeeoorh*), pour honorer une commande passée en vue de l'inauguration de l'instrument de la villa Berg, à Bonn.

Xénakis, "Communiste platonicien épris de justice et de liberté" pour qui "Nous ne traversons pas une époque de certitudes : cosmonautes dans un marécage, nous naviguons dans le provisoire, devons repenser chaque pensée à chaque instant." Architecte, mathématicien, philosophe, il vient du nombre, et aborde les sons comme les corpuscules d'ensembles potentiellement travaillables par les lois des grands nombres.