



Philippe Albèra (dir.)

Musiques en création
Revue Contrechamps / numéro spécial

Éditions Contrechamps

Eric Tanguy

DOI : 10.4000/books.contrechamps.2260

Éditeur : Éditions Contrechamps

Lieu d'édition : Éditions Contrechamps

Année d'édition : 1989

Date de mise en ligne : 22 mars 2018

Collection : Essais sur les œuvres

ISBN électronique : 9782940599127



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

Eric Tanguy In : *Musiques en création : Revue Contrechamps / numéro spécial* [en ligne]. Genève : Éditions Contrechamps, 1989 (généré le 01 février 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/contrechamps/2260>>. ISBN : 9782940599127. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.2260>.

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2021. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Eric Tanguy

The image shows a page of handwritten musical notation for a brass ensemble. The staves are labeled as follows from top to bottom: CORNETS I, CORNETS II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, TUBA, PERCUSSION I, and PERCUSSION II. The notation is complex, with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some circled numbers (1, 2, 3) at the bottom of the page, possibly indicating measures or sections.

Le compositeur

- 1 Né le 27 janvier 1968, il effectue des études musicales au CNR de Caen puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (classe d'Ivo Malec depuis 1988).
- 2 Il découvre la musique contemporaine très tôt. Les œuvres de Ligeti et Stockhausen seront alors déterminantes pour ses premiers "essais de compositeur".
- 3 En 1983, il rencontre Ivo Malec pour la première fois.

- 4 En 1985, il devient l'élève d'Horatio Radulescu : à son contact, et à la révélation de sa musique (*Iubiri* pour 16 instruments) il décide d'utiliser le spectre comme élément formel d'un langage harmonico-timbrique.
- 5 En 1986, il assiste aux cours d'été de Darmstadt et crée *Vitrail* pour violon solo. Les relations avec de nombreux interprètes (tels que Levine Andrade, Pierre-Yves Artaud...) et compositeurs (Dillon, Ferneyhough,...) se révèlent extrêmement stimulants.
- 6 En 1987, il étudie avec Gérard Grisey au Conservatoire américain de Fontainebleau, dont il reçoit les conseils, ainsi que ceux de Radulescu, dans l'écriture de *Imiday* pour 6 instruments.
- 7 En 1988, il retourne à Darmstadt (création de *Imiday*).
- 8 En 1987-1988, il est à plusieurs reprises l'invité de Gérard Pesson et Jean-Pierre Derrien sur France Musique. Sont diffusées à ces occasions : *Vitrail*, *Temple*. Puis créées : *Culte* et *Alloys*.
- 9 La rencontre d'Elliott Carter (*Le matin des musiciens* de Jean-Pierre Derrien) en décembre 1988 demeure l'un de ses plus émouvants souvenirs musicaux.
- 10 Il considère ses études de violon, auprès de Rodrigue Milosi et d'analyse auprès d'Alain Poirier, comme déterminantes dans sa formation actuelle, ainsi que ses contacts avec des compositeurs français comme Lenot, Gaussin, Grisey, Haim, Beaufils, ou anglais : Dillon, Dench, ou encore italiens : Brizzi, Giuliano, comme un terrain très privilégié d'échanges d'idées musicales.
- 11 Actuellement, il s'attache, dans ses œuvres, à articuler les formes musicales, par une directionnalité des informations micro-et macro-structurelles applicables à toutes les couches simultanées du matériau sonore et à établir des réflexions quant aux interrelations "organiques" entre les composantes du son à partir du spectre.

Le sérialisme

- 12 Du point de vue conceptuel, le sérialisme, dans toutes les phases de son développement (viennois, post-webernien,...) nous apparaît avant tout comme une tentative d'édification d'un nouveau langage. Le problème majeur ayant été de supprimer le rapport dominante-tonique ainsi que toutes les modulations expressives, et, par là même, de trouver un système aussi efficace que le séculaire système tonal. Le principe des degrés forts et faibles aboli, l'idée de privilégier les enchaînements intervalliques à l'intérieur de la série, puis de privilégier les enchaînements de certaines de ces séries à l'intérieur de l'œuvre, et de déduire ainsi des réseaux de combinatoire et prolifération a, de toute manière, permis d'établir à un moment donné de l'histoire de la musique un nouveau langage. De là sont nées les plus grandes œuvres du XX^e siècle, de Webern à Boulez et Stockhausen (et de tant d'autres compositeurs).
- 13 Depuis une quinzaine d'années, est née en France une nouvelle tendance, dont l'héritage provient plus directement de Varèse que de Schoenberg, et dont les protagonistes sont : Radulescu, Grisey, Murail. Les préoccupations de cette tendance s'articulent autour du spectre harmonique, et de la microscopie du timbre-son, et se sont manifestées de façon très différentes chez ces compositeurs dans des œuvres fondamentales de cette pensée comme *Iubiri* de Radulescu ; *Modulation* de Grisey ; ou *Gondwana* de Murail.

- 14 Cela ne nous amène pas à remettre en cause la musique sérielle, certaines données de la musique dite spectrale étant directement ou indirectement héritées de cette musique sérielle (!), mais plutôt à nous interroger sur l'évolution de la musique, et à penser que la musique se renouvelle d'elle-même, au travers des compositeurs, qu'ils s'identifient à l'une ou l'autre des grandes tendances ou qu'ils soient indépendants, tels que Messiaen, Dutilleul ou Malec.

Le concept de musique pure

- 15 Dans le cadre d'une "musique à programme", c'est-à-dire utilisant un texte poétique ou même inspiré d'un texte poétique, il semble important d'établir un équilibre perceptible entre l'expressivité de la musique, d'une part, et l'expressivité du texte, d'autre part, afin que l'une et l'autre ne s'annulent pas, mais se "portent" et par là même, se "subliment". L'une des concrétisations les plus fortes de cet équilibre texte/musique (notamment par une véritable utilisation instrumentale de la voix) se trouve dans le rapport Mallarmé ou Char/Boulez au travers d'œuvres comme *Pli selon Pli*, *Le Soleil des Eaux*, ou bien chez Bach, dans une œuvre comme *La Passion selon St Matthieu* dans laquelle existe une symbolique très forte entre les figurations musicales et le texte biblique.
- 16 On pourrait de même approfondir un rapport musique/peinture dans le cadre de concerts, certains chefs-d'œuvres picturaux pouvant se révéler sources d'inspiration pour les compositeurs, comme dans le cas très récent de Brian Ferneyhough et de sa pièce pour clarinette et ensemble de 1988 : *La chute d'Icare*, d'après une œuvre de Brueghel.
- 17 Il nous semblerait intéressant de développer l'aspect projection de toile sur grand écran pendant le déroulement d'un concert. Le travail avec un peintre pouvant s'avérer très stimulant dans la conception de la mise en scène de ce type de projection.
- 18 La concrétisation la plus intéressante, mais la plus difficile à maîtriser, pourrait être la composition d'un opéra ; la création picturale, chorégraphique, littéraire devant être parfaitement intégrée à la musique afin de ne pas créer un simple "spectacle", mais réellement une "œuvre d'art" dont le squelette serait la musique.
- 19 Un tel projet demande un temps de maturation assez long, de par son importance, mais aussi à cause du choix des artistes et de l'élaboration d'une commune compréhension et articulation de l'œuvre

Fonction de la musique aujourd'hui

- 20 La fonction, comme le rôle de la musique d'aujourd'hui, devraient être similaires à ceux de toutes les musiques du passé : un moyen de communication plus profond et plus intense que le geste ou la parole. Cette communication devrait être porteuse d'une émotion intense propre à établir des liens plus étroits entre les hommes. La musique offre un état de plénitude rare, par le fait qu'elle naît d'une expression des plus abstraites : l'agencement des sons.
- 21 Cette communication s'établit plus difficilement entre le public et les créateurs contemporains. Cela semble être accentué à notre époque, par l'affluence des langages

et des esthétiques différentes, et donc par le manque d'un outil de compréhension accessible à tous.

- 22 Peut-être existe-t-il un problème social dans la communication artistique. Le rythme de vie, l'uniformisation urbaine ne supprimeraient-ils pas un certain désir de culture de la part d'un grand nombre d'individus ?
- 23 Il existe cependant un noyau (radios, festivals, revues musicales) qui permet à la création de vivre et de se développer aux yeux d'un public croissant et donc de maintenir le rôle, à travers les compositeurs, de la musique comme nécessaire purificatrice de l'âme.

Technique et pensée musicale

- 24 L'une de nos préoccupations principales se situe dans l'intégration du micro-intervalle dans notre langage. Il existe trois principales tendances dans la conception de l'utilisation des micro-intervalles :
- les échelles de 24 quarts de tons, conçues comme une extension de la gamme chromatique, et dont l'utilisation est dérivée d'une pensée sérielle, même si dans la réalisation de l'œuvre, elle s'en éloigne,
 - les micro-intervalles "d'expressions" placés dans le discours musical pour établir une certaine "ponctuation" de ce discours,
 - et une conception à laquelle nous sommes actuellement tous très attachés : l'utilisation d'échelles calculées sur des spectres harmoniques. Ces échelles de spectres, qui se situent dans la lignée des préoccupations d'Edgar Varèse, ont commencé à hanter les compositeurs, comme nous l'avons déjà dit, il y a une quinzaine d'années. L'électroacoustique, d'une part, et l'évolution des moyens d'analyse du son ont permis d'établir de nouveaux systèmes musicaux et de pensée dont la logique ne repose plus sur une discursivité hachée des événements, mais plutôt sur une exploration des hauteurs et des timbres, à l'intérieur d'un temps plus long, par une microscopie de ce timbre-son.
- 25 L'ordinateur pourrait, à l'aide de calculs précis sur ces spectres harmoniques, assister le compositeur dans la recherche de situations musicales insoupçonnées, à la fois sur le plan conceptuel (calcul des hauteurs, des formes), mais aussi instrumental (recherche de combinaisons par des analyses individuelles puis synthétiques des spectres instrumentaux).
- 26 Si Radulescu, Grisey, Murail, ont ouvert, par leurs œuvres, des portes nouvelles, il est possible que l'on puisse découvrir, à l'aide de moyens techniques élaborés, des régions vierges de ce nouveau terrain musical, qui n'imposeraient pas une mutation radicale de la pensée et de la pratique musicales, mais qui pourraient être la source d'un renouvellement de cette pensée et de cette pratique.

Musique contemporaine et institutions

- 27 Les institutions musicales traditionnelles peuvent représenter un moyen privilégié d'expression pour les compositeurs, qu'il s'agisse de la création (opéra, orchestre symphonique) ou de l'enseignement (conservatoires), permettant de sensibiliser un plus vaste public à la musique contemporaine. Cependant, cette diffusion de la musique d'aujourd'hui (en dehors des radios, festivals et ensembles spécialisés) n'est permise

que par la proximité des œuvres du répertoire classique, romantique, et moderne qui assurent une certaine rentabilité au concert.

- 28 Il est donc important de considérer ces institutions, non pas simplement comme un lieu de création, mais plutôt comme un lieu de sensibilisation des auditeurs et des interprètes aux œuvres récentes. L'enseignement de la musique se faisant à la base dans les conservatoires, les professeurs devraient jouer un rôle de catalyseurs entre cette musique et les jeunes musiciens, ce qui permettrait d'approcher, d'une part, les techniques instrumentales spécifiques et, d'autre part, les conceptions formelles des œuvres, le problème essentiel étant d'établir une chaîne de communication compositeur-interprètes-auditeurs propre à développer une meilleure diffusion de la musique contemporaine.

Musique d'aujourd'hui et traditions

- 29 Le jazz, comme la musique contemporaine, souffre d'un problème de diffusion et n'est écouté quasiment que par des "initiés". En regard à cela, on constate un véritable engouement des foules pour la musique rock, qui est elle surmédiatisée, surécoutée par rapport aux qualités artistiques (assez pauvres) qu'elle possède.
- 30 Le rock (en fait les musiques de variétés) serait-il la vraie musique d'aujourd'hui, les compositeurs, les jazzmen seraient-ils des fossiles, vestiges d'une époque lointaine ? Il est probable qu'il faut répondre par la négative, et que l'on a plus à apprendre des polyphonies pygmées, des ragas hindous, des chants arabes, des rythmiques d'Afrique noire, que des mélodies en demi-teintes de certaines pop-stars, qui confondent trop facilement le "business" et l'art.
- 31 Malgré tout, il existe de grands artistes, tels que Brel, Piaf, Brassens, qui, par leur "poésie" ont marqué leur génération. Il convient alors peut-être de dire que les musiques idiomatiques populaires sont les musiques du présent, et que les musiques "sérieuses", en tout cas plus inspirées, d'aujourd'hui sont les musiques du futur, sans pouvoir cependant présager de rien.

L'œuvre

- 32 Généralement, l'œuvre naît d'une idée poétique, suggérée par un paysage, une phrase littéraire, un sentiment, la vue d'une œuvre picturale, un événement personnel, et devient par là même, une sorte de reflet de la vie, de l'intimité et de la philosophie du compositeur. Ces "révélateurs"¹ sont fortement chargés d'une couleur, d'un caractère déterminants dans le choix des instruments, du déroulement et de l'expressivité de la musique. Presque simultanément apparaissent les éléments structurels de la pièce : les figurations musicales, les déplacements de registres, le choix des hauteurs, des durées, du timbre, de la dynamique, de l'instrumentation en fonction du discours, des points d'impact maximum. A tout cela, suit un long travail précompositionnel fondamental dans l'organisation des événements de l'œuvre.
- 33 Ainsi, nous procédons d'abord par l'établissement d'une échelle des hauteurs (généralement à l'intérieur de spectres harmoniques, ou de modes spécifiques), puis d'un calcul des proportions et des durées, de la directionnalité registrale, des articulations micro-et macro-formelles du timbre, de l'évolution des différents types

d'écriture à l'intérieur d'une ou de plusieurs strates de musique, de l'évolution du degré de complémentarité de ces types de musique, des densités harmoniques, timbriques et instrumentales, des courbes dynamiques. S'il est vrai qu'il existe un travail de prédétermination, il n'impose pas une écriture mécanique, mais plutôt il propose un type d'organisation des informations micro-et macro-structurelles indispensable à la composition de l'œuvre ; l'écriture même de la partition étant la phase la plus longue de cette naissance, et dans laquelle se libère le plus l'inspiration. Cette prédétermination intervenant plus sur les grandes articulations, elle peut subir quelques modifications locales dans l'écriture, mais surtout guider l'inspiration, en rapport avec l'idée poétique initiale.

NOTES

1. Des textes de Bachelard, Bergson, Cioran, Debono, Mann, des toiles de Hartung, Soulages, Dubois, Futura, Héliou ont déjà, dans notre parcours personnel, été des "révélateurs", dans la composition d'œuvres de musique pure..