

## Points de vue sur le postmodernisme musical

VALENTINA SANDU-DEDIU

Le débat post-moderne, en se déplaçant, les deux dernières décennies, des arts plastiques, de l'architecture et de la littérature vers la musique, reste encore, à cette fin de siècle, une controverse inépuisable, tout en tâtonnant vers une systématisation possible de la création contemporaine ou – avec plus d'ambition – en essayant de définir les principes pour une musique de l'avenir. Lorsqu'il s'agit de la terminologie, les attitudes pour et contre le post-modernisme commencent déjà à se manifester, relevant (pour combien de fois?) l'image incomplète et équivoque offerte par un terme stylistique (en général). Avec toute leur imperfection, les concepts stylistiques (*baroque, classique, romantique, expressionniste, maniériste*, etc.) ont été adoptés aussi en musique comme conventions. La convention post-moderne est encore pleine de contradictions, de positions divergentes, justement, peut-être, à cause du sens si vague du terme.

Le post-moderne ne représente pas une solution terminologique par la relation même qu'il implique à l'égard du moderne. Il se traduirait par «après le moderne», *stricto sensu*. Mais les directions fondamentales qui ont servi d'orientation aux philosophes et aux linguistes pour expliquer le post-modernisme se rapportent au moderne soit comme une continuité de celui-là, soit comme sa négation. Autrement dit: le post-modernisme se constitue-t-il comme quelque chose de radicalement nouveau, ou est-il plutôt l'expression radicalisée du moderne? Les réponses offertes ont marqué la multiplicité typologique de la pensée des dernières décennies. Conformément aux opinions divergentes, le postmoderne signifie ainsi soit une perte de la subjectivité, soit le retour à la subjectivité; la fin du nouveau ou le plus nouveau; le retrait de l'avant-garde ou une avant-garde contemporaine; soit l'anti-esthétique, soit une nouvelle esthétique; une conception régionaliste ou globale; une logique culturelle du «capitalisme retardé» ou l'opposition à celui-là<sup>1</sup>, etc. Quelle doit être ensuite la distinction minimale entre le *post-moderne* – le *post-modernisme* – la *post-modernité* (respectivement entre leurs correspondants *le moderne* – le *modernisme* – la *modernité*)? Sa signification ne s'entrevoit pas à travers les confusions générées par la négligence de ces délimitations entre les divisions en périodes, les caractéristiques d'état et de style.

Il est possible que toute confusion naisse aussi du fait que de nombreux experts étendent le post-moderne à une période donnée, définie entièrement comme telle. Or, au moins dans la musique, une telle chose devient exagérée, à cause du phénomène bien connu d'individualisation maximum des styles («la pulvérisation dans l'individuel» dont parle le compositeur Stefan Niculesco<sup>2</sup>). D'autre part, des créateurs différents pourraient être groupés, du point de vue stylistique, par des coordonnées post-modernes, sans par cela

considérer les compositeurs totalement post-modernes. (Une telle attitude esthétique post-moderne s'infiltrerait ainsi dans la création, sans la configurer en totalité.)

En conséquence, on peut considérer *le post-modernisme musical comme une attitude rencontrée partiellement chez certains compositeurs et dans certaines créations, comme un aspect d'un tout stylistique qui n'a pas encore trouvé sa dénomination.*<sup>3</sup>

Divers termes stylistiques intégrés dans le concept de musique moderne (qui indique d'une manière générique une aire vaste et en quelque sorte confuse de la création du XX<sup>e</sup> siècle, plus précisément de sa première moitié) poseront le problème de leur systématisation qui découle de la diversité des phénomènes désignés. *Impressionnisme, expressionnisme, néo-classicisme, vérisme* sont des dénominations stylistiques qui trouvent leur origine dans un ensemble d'états, de sentiments, ou dans la ré-interprétation d'un style antérieur, et qui sous-entendent les techniques de travail afférentes. *Le tonalisme, l'atonalisme, le dodécaphonisme, le sériélisme, le modalisme* montrent la manière d'organisation du matériel sonore, en fonction duquel s'accomplit la représentation expressive donnée; en plus, l'association de l'atonalisme et du dodécaphonisme avec l'expressionnisme, l'utilisation du système modal (ou d'un autre, tonal élargi) dans l'impressionnisme, le néo-classicisme, le vérisme n'excluent pas d'autres diverses interférences et combinaisons entre des orientations stylistiques (par exemple un néo-classicisme dodécaphonique chez Dallapiccola ou chez Stravinski...).

Toutes ces délimitations terminologiques contiennent une grande dose *d'équivoque*, appliquées à l'un ou l'autre des compositeurs, dans une œuvre ou l'autre. La même chose est arrivée aussi après la seconde guerre mondiale: *le sériélisme intégral*<sup>4</sup>, *l'aléatorisme, la musique stochastique, la musique sur textures, la musique spectrale, le minimalisme* décrivent plusieurs techniques de composition, tandis que *le néo-romantisme, la Nouvelle Simplicité*<sup>5</sup>, *la Nouvelle Complexité, le post-modernisme* appartiennent à l'autre catégorie, celle des notions esthétiques. Les possibilités combinatoires du rapport entre tous ces aspects seront certainement multiples; il est possible que l'association entre le minimalisme et la «Nouvelle Simplicité» américaine soit l'une des plus éloquentes. À part cela, la confusion musicologico-stylistique atteint différents degrés: est-ce que l'on peut ou non identifier le post-modernisme au néo-romantisme, à la «Nouvelle Simplicité» – bref, aux expressions du retour évidente la tradition? Le minimalisme américain est-il post-moderne? Le sériélisme intégral représente une radicalisation du dodécaphonisme de l'école viennoise, donc du modernisme; est-ce qu'il peut s'appeler post-moderne si l'on a fait l'option pour la formule (énoncée ci-dessus) du post-moderne comme «une expression radicalisée du moderne»?

Ce sont des questions qui restent ouvertes, tout comme la discussion stylistique qui les génère. Les contradictions se décollent avant tout par le fait que le post-modernisme arrive à s'étendre sur les territoires sonores les plus divergents (comme dans les exemples ci-dessus mentionnés), uniquement dans la volonté de trouver le terme qui définirait une unité stylistique des contraires. Le passage en revue de quelques positions musicologiques importantes sur le thème du post-modernisme sera significatif, dès la définition des termes comme moderne /

post-moderne («post-» recevant soit le sens de continuation, soit celui de négation du moderne), avant-garde / académisme, néo-moderne / néo-romantique, etc.

Dans une collection de prestige dédiée au post-modernisme artistique et philosophique<sup>6</sup> Léo Samana signe l'essai *Néo-romantique en musique: régression ou progrès ?*, en proposant des distinctions dans le cadre musical de la notion post-moderne.

La tendance vers la récupération du romantisme retardé – visible dans la musique des années '70-'80 – serait due à la nécessité de certains compositeurs de revenir à un système fonctionnel, soit par le minimalisme (une nouvelle technique greffée sur un quasi-tonal diatonique), soit par le néo-romantisme (la reprise des modèles de composition du XIX<sup>e</sup> siècle, continuant éventuellement une classe de composition d'un nom important de la période romantique), les deux orientations étant apparentées et pouvant être incluses dans le post-modernisme comme attitude de retour vers les repères de la tradition. La musique minimale – *gradual process music* (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, etc.) – absorbe des influences «de la musique pop, mais aussi des cultures musicales extra-européennes»<sup>7</sup>, vers la «Nouvelle Simplicité» de la réception de la musique comme un rituel, comme une incantation. Le néo-romantisme fera la re-découverte des compositeurs du passé (on parle d'une «renaissance Mahler» par exemple) sans les «rendre contemporains» (comme Berio le fait dans la *Symphonie*), mais purement et simplement pour continuer un style de la musique tonale. Les Américains néo-romantiques dépassent souvent le seuil du kitsch et les clichés<sup>8</sup> de ce genre de romantisme qui peut renoncer pratiquement à la particule *néo-*. (Il y a aussi des compositeurs européens – comme Penderecki – qui, après avoir été placés parmi les sommets de l'avant-garde des années '50-'60, ont choisi la voie vers une musique tonale-romantique et le succès de la réception.)

Le post-moderne signifie pourtant plus de choses que ces voies faciles de retour dans le passé: la récupération de la tradition peut se réaliser aussi par citation – l'un des chemins les plus élégants et en même temps dangereux<sup>9</sup>. Après le sériélisme, le rapport entre la dissonance / la consonance se rétablit ainsi dans une nouvelle hypostase, par citation (Alban Berg a été le premier dans le contexte donné qui avait essayé ce procédé, dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple dans l'opéra *Wozzeck*). D'autres moyens subtils et complexes d'assimilation de la tradition – sans concessions – se particularisent en fonction des grands créateurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui incluent et dépassent la phase du sériélisme intégral, signalant les aspects «déshumanisés» (trop d'information, l'illusion de l'organisation totale, le rationalisme hypertrophié).

György Ligeti se dirige vers une nouvelle diatonie (bien sûr non-tonale, mettant l'accent de plus en plus sur la complexité des super-positions rythmiques (conformément à certains principes repris du folklore africain – dans les *Études pour piano*, par exemple) après avoir initié cette technique «micro-polyphonique» (dans les *Atmosphères* pour orchestre, 1961) et s'être approché d'une manière passagère du minimalisme (*Continuum* pour clavecin, 1968; *Monument – Selbstportrait – Bewegung* pour pianos, 1976).

Karlheinz Stockhausen, de même que Boulez, l'un des «prophètes» de l'avant-garde des années '50-'60, «aspire à côté de Pythagore et Guru à l'harmonie des sphères, parfois d'une

manière authentique à la Gershwin et dans un style dit oriental (*Inori*, 1974; *Tierkreis*, 1975; *Licht*, 1977). Surtout dans le cycle wagnérien-mégalomane *Licht*, ce sont les éléments des tendances sérielles, post-sérielles, quasi-nouvellement tonales, ‘east meets west’ et électroniques avec beaucoup de penchant pour le show et le théâtre qui s’entremêlent.» (Léo Samana)<sup>10</sup>

Avec une évolution sans changements si spectaculaires, sans rupture stylistique, Luciano Berio a toujours préservé une certaine relation avec le passé, non concessive, modérée avec constance. (Ce que l’on peut affirmer aussi à l’égard de Witold Lutoslawski.) Dans sa musique (comme dans celle d’un autre italien, Bruno Maderna), la subjectivité a toujours gardé des rapports équilibrés avec l’objectivité (en considérant que l’expression du moderne est objective et celle du post-moderne – subjective”), bien que Berio ne soit pas d’accord avec l’étiquette post-moderne que l’on peut lui appliquer: „Le post-modernisme est [...] une simplification des choses et une attitude que je repousse. [...] Ce n’est que l’architecture qui a le droit de porter cette étiquette. [...] Toute combinaison d’éléments stylistiques du passé de l’humanité s’entremet aux sentiments de confort; pour moi, c’est une forme du mauvais goût, il ne s’agit plus de créativité authentique, mais d’une direction purement et simplement non-convaincante. C’est un chemin vers l’extérieur, une évasion. C’est une voie pour les musiciens ou les architectes qui évitent la responsabilité.” (Berio)<sup>12</sup>

En abordant d’autres nombreux aspects de la musique des deux dernières décennies, l’étude de Léo Samana nous offre une esquisse possible d’un post-modernisme qui contient, en essence, l’idée de la ré-assimilation du passé, soit dans des cas extrêmes (le néoromantisme ou la «musique naïve» d’Arvo Pärt), soit en nuances graduées, à partir du minimalisme, la «Nouvelle Simplicité» et jusqu’aux musiques qui filtrent les suggestions du passé sans négliger les conquêtes de la modernité (Berio, Ligeti, etc.)

Plus intéressante encore s’avère la parallèle finale proposée par Samana entre le néoromantisme et le «néo-maniérisme», surtout par l’existence du même idéal anti-classique.<sup>13</sup> En généralisant, l’artiste du XX<sup>e</sup> siècle, semblable à celui du XVI<sup>e</sup> siècle (conformément aux précisions esthétiques de Gustav René Hocke<sup>14</sup>), «est préoccupé surtout par la technique, fait des découvertes, développe des théories nouvelles et des aspects techniques nouveaux, il est un constructeur vertueux. *La bella maniera, Varietà, Effetti meravigliosi* et, avant tout, *Imitazione della imitazione della natura* au lieu de *l’imitazione della natura* tout simplement d’Aristote, appartiennent aux effets magiques du maniérisme. Il formule des principes, pétrifie l’air vif, tente vers *l’overstyling*. Le néo-maniérisme du XX<sup>e</sup> siècle essaie de renier le passé et en même temps d’invoquer le présent en théories. Il se confie aveuglément au fait que ses découvertes techniques sont suffisamment résistantes pour fonctionner en tant que but (et non pas comme moyen) de ces créations. Au contraire, le néo-romantique part à son tour à la guerre avec des idées anciennes et des sentiments déjà souvent vérifiés. Il rend théorique aussi le pourquoi et le comment de ses actions. Lui-aussi, il est ainsi un néo-maniériste. L’art contemporain existe au fait entièrement sous le signe des plus importants symboles maniéristes: labyrinthe, miroir, masque...». (Samana)<sup>15</sup>

On ne peut pas être d’accord avec la généralisation non-sélective du maniérisme (même s’il est *néo-*) dans la musique contemporaine (du genre: «le constructeur vertueux», raisonnable, dédalique et le «néo-romantique» sont, au bout de compte, les deux, des maniéristes). Si on

l'applique globalement, avec enthousiasme, on arrivera bientôt dans la même impasse où se trouve la définition du post-modernisme. C'est la raison pour laquelle nous adhérons partiellement à cette citation avec la précision que les effets et les symboles maniéristes mentionnés apparaissent passagèrement dans la création contemporaine; ils la traversent mais ils ne la déterminent pas.

«Moderne, post-moderne, néo-moderne – une perspective», c'est le titre d'une section de l'ample analyse des années '50-'70 de Hermann Danuser<sup>16</sup>. La musique minimale (et non seulement elle, mais pratiquement tout le mouvement «de l'avant-garde américaine») est désignée comme post-moderne, grâce à son caractère anti-moderne et pluraliste. Les attributs du minimalisme musical (comme il résulte des pièces de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Phillip Glass) sont: l'ancrage dans la culture californienne (dont le syncrétisme relève de puissantes influences asiatiques) et dans la scène avant-gardiste de New York; l'expérience de la musique sérielle (Anton Webern représentant, donc, une source aussi pour les modernes que pour les post-modernes), et en même temps l'assimilation de Cage, de la pratique du jazz et du rock, l'utilisation des possibilités électroniques, l'étude – aussi du point de vue interprétatif – des musiques extra-européennes (indienne, africaine, balinaise); des rapports établis entre le compositeur et la pratique interprétative dans des ensembles propres; l'affinité avec la plastique américaine, certainement avec “Minimal Art” d'une manière spéciale.<sup>17</sup>

De cette direction du post-modernisme – la musique minimale (avec le spécifique de la musique de méditation) –, la discussion peut être élargie vers le concept plus général de «Nouvelle Simplicité», soit américaine (le minimalisme), soit allemande («la musique de l'expression, orientée vers la tradition»<sup>18</sup>). Dans l'acception de *New Simplicité*, ce concept post-moderne serait dû à une crise de la subjectivité, offrant des solutions pour l'affirmation des formes de conscience qui n'ont pas une provenance européenne-occidentale, ou à une subjectivité qui détermine d'une manière libre et spontanée les décisions relatives à la composition, qui ne cherche la valeur ni dans une instance théorique, ni dans une historico-philosophique, en y résultant une accessibilité directe.<sup>19</sup> En ce qui concerne la „Neue Einfachheit”, elle se rapporte à la tradition par la réapparition de la consonance dans l'harmonie, parfois même par le retour à la tonalité même; elle établit une relation avec la création de Berg, avec celle tardive de Schönberg, avec la musique non-sérielle de H. W. Henze, avec des phénomènes qui correspondent au moderne des années '60: les collages et les citations chez Berio, Zimmermann, Lukas Foss; la composition «micro-polyphonique» de Ligeti; la position de non-fonctionnement d'un accord de neuvième de dominante – en *Stimmung* de Stockhausen – comme base statique de la composition vocale, spectrale-coloriée.<sup>20</sup> Les mêmes aspects considérés par certains (Danuser) modernes appartiennent selon d'autres (Samana) au post-moderne. Mais cette divergence reste équivoque, du moment où la question persiste pour Danuser: si «ces phénomènes qui correspondent au moderne», énumérés ci-dessus, ne s'imposent pas en tant que postmodernes. Le dilemme est dû aux critères selon lesquels la *musique nouvelle*<sup>21</sup> se constitue: est-ce que les données mentionnées (extraites de la création de Berio, Zimmermann, Foss, Ligeti, Stockhausen) sont génératrices ou non de la «musique nouvelle», respectivement moderne ou post-moderne? Le post-moderne apparaîtrait dans ce cas comme un non-moderne, aussi ancien que le moderne même; dans la différenciation entre

ces termes esthétiques on doit appliquer la logique *fuzzy*: jusqu'où un compositeur / une création est-il / elle moderne et où commence-t-il / elle à être post-moderne? Il y a l'exemple de la *Symphonie* de Berio dans laquelle uniquement la troisième partie fait appel aux citations, collages, le reste du discours musical pouvant représenter très bien la catégorie de la «musique nouvelle».

Les représentants de la tendance „Die Neue Einfachheit” (une génération jeune: Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose) se sentent libres de recourir à la tradition (ce qui en partie dépasse, en partie nie la catégorie de la «musique nouvelle»)<sup>22</sup>. Aux alentours des années '70, la crise du moderne s'observait dans l'affirmation du contraire du slogan «l'art doit être nouveau pour être authentique», dans l'apparition (de nouveau) des concepts artistiques de «liberté», «subjectivité», «intérieurisation», «intimisme», dans le retour de certains genres musicaux (sonate, quartet, symphonie, lied, opéra), autrement que dans le néo-classicisme – non pas par la restitution des modèles de phrase et de forme musicale, mais par l'élimination de l'interdiction moderne à l'égard de ces genres.<sup>23</sup> Tout comme, vers 1910, du fait de la seconde école viennoise, le scandale «de l'émancipation de la dissonance» était provoqué; celui «de l'émancipation de la consonance» fait son apparition vers 1970. Mais l'effort pour regagner une certaine expressivité musicale rencontre une difficulté: la reproduction d'une expression du passé de «seconde main», le danger du rapprochement des mouvements «néo-» (néo-classicisme, néo-baroque, néo-romantisme), résultant ainsi un «néo-moderne».<sup>24</sup>

Toute cette confusion terminologique tient, à la base, probablement, de la double interprétation du terme moderne: *comme principe esthétique* ou *comme concept historique* (dans ce dernier cas il est possible qu'il s'agisse d'un «néo-moderne»). Le néo-moderne signifierait donc un retour à cette époque entre le romantisme et «la musique nouvelle», manifesté vers les années '70-'80 par diverses «renaissances» (Mahler, Janacek, Zemlinski, Schreker, Berg, Bartok, Stravinski, etc.) En incorporant à son tour la tradition, le néomoderne reste toujours un aspect du post-moderne.

Une autre démarche qui approche le post-moderne du maniérisme, en opposant ces deux termes à l'avant-garde, appartient au compositeur et chef d'orchestre Hans Zender, dans le troisième chapitre – «Komponieren in der Situation der Postmoderne» – de son livre *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*.<sup>25</sup> Zender passe en revue les opinions généralisées sur l'éveil de nouveau de la liberté (post-moderne) après avoir rendu «tabou» (à l'époque moderne) des formes du passé, le retour «de l'expression», «de la spontanéité» à la place de la discipline de l'avant-garde, et propose un autre modèle: celui du postmoderne comme moderne „zu sich selbst gekommen»<sup>26</sup>, comme stade final de l'avant-garde, comme fin et but à la fois.

En grandes lignes, la musique du XX<sup>e</sup> siècle se profile dans deux directions:

- l'avant-garde ou la continuation d'une position esthétique qui dure depuis l'époque de Beethoven;
- le maniérisme ou le regard en arrière, dans les siècles passés, dans les cultures extra-européennes (avec l'affirmation de l'archétype, du mystique–magique etc.).

«Tout l'art maniériste repose sur des modèles, des styles, des systèmes de pensée des époques passées, mais il vit pour modifier d'une manière esthétique ces modèles, les interpréter dans une autre orientation que celle qui correspondait à leur intention d'origine: on pourrait discuter aussi – du point de vue contraire – d'une intégration des anciens contenus culturels dans la conscience moderne.» (Zender)<sup>27</sup>

En tant qu'aspects maniéristes comme des images temporelles discontinues, l'équivoque, le choc de l'absurde, etc. sont détectables dans les courants du XX<sup>e</sup> siècle, respectivement dans ceux compensateurs à l'égard de l'avant-garde, empruntant en même temps de ces couches. (L'exemple concret offert se réfère à Stravinski, qui a largement absorbé la musique du passé – de la mythologie folklorique à la tradition des XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles –, réverbérant sur le pluralisme d'un Zimmermann ou sur «la technique de l'éloignement surréaliste» chez Kagel. Stravinski avait été autrement opposé à l'avant-garde, à «la musique nouvelle», à Schönberg, par Adorno dans sa célèbre *Philosophie der Neuen Musik*.) Si l'avant-garde regarde en face, y oeuvre d'une manière formelle-logique, le maniérisme regarde en arrière, se dédie à l'absurde, il est une sorte de «psychiatre» de l'avant-garde, apportant dans la conscience des expériences oubliées et refoulées, pour guérir le patient blessé de l'unilatéralité de la rationalité moderne.<sup>28</sup>

Entre parenthèses, Hans Zender inclue aussi des aspects maniéristes dans sa composition – au moins dans l'opéra *Stephen-Climax* (1986), d'après l'*Ulysses* de Joyce (roman considéré par Hocke comme un sommet du maniérisme du XX<sup>e</sup> siècle) – des aspects tels que: le scénario grotesque, plein d'humour noir et de changement choquant; l'envoi de l'auditeur dans un *labyrinthe* d'éléments rationnels ou irrationnels, dans la simultanéité du passé, du présent, du futur; des citations musicales, des collages, des associations, des réminiscences attachées à la nécessité de la dramaturgie, mais aussi à la récupération du passé; la prépondérance du symbole dédalique (maniériste), tout comme dans le livre de Joyce (le héros principal étant Stephen Dedalus). «Nous tous, comme fils de Dédale, nous sommes à présent en danger d'écroulement si nous ne changeons pas fondamentalement – nous nous conduisons d'une façon trop irréflechie, depuis longtemps, avec les trésors de la nature extérieure et intérieure.» (H. Zender)<sup>29</sup>

C'est la «course en avant» et la «course en arrière» que le compositeur Stefan Niculesco met en discussion dans une de ses rares démarches, ayant de la profondeur et de l'exactitude scientifique, sur le post-modernisme musical dans la musicologie roumaine: Un nouvel «esprit du temps» en musique.<sup>30</sup> Vu comment «les quatre tendances cardinales de la création musicale contemporaine» sont décrites, on peut tracer une parallèle entre les termes discutés jusqu'ici et ceux proposés par Stefan Niculesco: *la course en avant* ou *l'adaptation du désordre individuel* correspondrait à l'avant-garde; *la course en arrière* ou *l'adaptation d'un ordre collectif écrit* – au néo-romantisme, éventuellement à la «Nouvelle Simplicité» allemande; *la recherche d'un ordre individuel, avec un accent sur la raison et l'abstraction* – à la «Nouvelle Complexité»; *la recherche d'un ordre archétypal dans les ordres collectifs oraux* – partiellement à la «Nouvelle Simplicité» américaine, partiellement à la musique de la méditation (cette parallèle reste encore insuffisante).

Le problème de la définition et de la classification des tendances musicales contemporaines reste ouvert, par les difficultés impliquées par «l'atomisation totale de la musique», l'individualisation stylistique d'un auteur à l'autre ou d'un ouvrage même à l'autre, tendance qui culmine vers la VII<sup>e</sup> décennie.<sup>31</sup> Dans ce contexte, les perspectives des jeunes générations paraissent trop peu prometteuses: «Il y a aujourd'hui énormément de tendances dans la musique des jeunes et je ne saurais pas d'où il faut commencer pour les décrire. [...] Il faudrait, probablement, un marchand d'étiquettes: il y a tant de tendances aujourd'hui que je me demande s'il n'était pas mieux de les appeler *manières* (*s.n.*)... Parfois j'ai l'impression qu'à la base de la conscience de nombreux jeunes, quelque chose qui caractérise aussi celui qui a le sens de l'Histoire manque. C'est à dire, à côté de l'enthousiasme pour un monde musical pluraliste, multiforme et centrifuge, qui reste pratiquement à inventorier en totalité, à analyser et à dominer, il n'y a pas l'acceptation du fait élémentaire que les langages musicaux se transmettent en même temps, il manque la vision utopique d'un langage commun, qui permettrait à la musique et aux musiciens de communiquer et d'être universellement communiqués. Sans cet idéal, la musique ne bouge plus, perd l'une de ses raisons dialectiques et passe d'une manière à une autre.» (Luciano Berio)<sup>32</sup>

Si le sens de la manière suggère plutôt la *maniéristique*, il peut nous faire penser également à la notion d'individualisation du style d'un artiste, rapporté différemment au XVI<sup>e</sup> siècle et au XX<sup>e</sup> siècle: si la *manière* du XVI<sup>e</sup> siècle était appréciée justement par la nécessité d'une empreinte individuelle à la création musicale – dans les conditions d'une grammaire unificatrice qui peut mener à la stérilité de la manière – la *manière* du XX<sup>e</sup> siècle signifie l'atteinte de la limite opposée, extrême, de la «pulvérisation dans l'individuel» et de la perte de l'unité (qui n'est plus offerte par une grammaire commune)

Celui qui essaierait la détection «d'un courant post-moderne» dans la création musicale actuelle roumaine ne trouverait aucun groupe, aucune plate-forme, aucune génération qui puisse se placer (manifestement ou non) sous cette étiquette. Par contre, de nombreux compositeurs roumains de prestige se soustraient à une possible définition du post-moderne, à cause de l'équivoque esthétique dans laquelle ils pourraient s'inscrire, préférant en conséquence la définition de l'appartenance à une tendance marquée par les termes «techniques»: il y a ainsi des représentants de la «musique spectrale», de la «nouvelle diatonie», de la direction «archetypale», du «minimalisme», de la «musique de texture (hétérophonique)», etc. On peut détecter certainement de nombreux aspects post-modernes dans la création – si l'on considère uniquement les modalités variées de récupération contemporaine de la tradition après qu'une époque d'avant-garde de l'après-guerre (marquée justement par avoir rendu tabou la tradition) s'est éteinte – indifféremment de la technique de composition utilisée par l'un ou l'autre des compositeurs. Mais on ne peut tracer (à présent) les lignes des orientations post-modernes de l'école roumaine, peut-être aussi à cause du nombre réduit de démarches théoriques bien fondées dans le domaine et corrélées avec les phénomènes de la création musicale universelle.

## NOTES

- 1 Cf. Wayne Hudson, *Zur Frage postmoderner Philosophie*; aussi, Hans Bertens, *Die Postmoderne und ihr Verhältnis zum Modernismus*; Ihab Hassan, *Pluralismus in der Postmoderne* – tous les titres de la collection d'essais *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, éd. Dietmar Kamper et Willem van Reijen, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1987, 573 p.
- 2 Stefan Niclesco, «Un nouvel 'esprit du temps' en musique», dans la revue *Musica*, 9/1986, Bucarest.
- 3 La difficulté de synthétiser dans un concept unique les tendances musicales actuelles démontre l'impasse de cette époque, le syndrome «fin de siècle».
- 4 On précise la distinction terminologique entre le concept allemand et celui anglo-saxon: „seriellen Musik” contient *tous les types de composition avec des séries*, développées en Europe après 1950, en continuation de la dodécaphonie schönbergienne (*schönbergsche Dodeka-phonie*); “sériel composition” signifie *toute composition avec des séries*, surtout des créations de la seconde école viennoise.
- 5 Le concept inclut deux orientations différentes: “New Simplicity”, ou l'éloignement désiré de la tradition européenne de la musique minimale américaine et „Die Neue Einfachheit”, ou la musique orientée vers la tradition et l'expression dans l'Allemagne Occidentale de la huitième décennie.
- 6 Voir Léo Samana, *Neoromantik in der Musik: Regression oder Progression?*, in *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, éd. cit.
- 7 Samana, *loc. cit.*, pp. 454-455.
- 8 Samana cite comme exemples William Schuman, David del Tredici (p. 464). On peut ajouter l'exemple d'un compositeur de grand succès à l'heure actuelle pour la vie musicale américaine – John Adams – l'exposant du «romantisme» contemporain réfugié dans le territoire tonal, en évitant les éléments modernes, mis à part une technique minimale. Le choix des sujets d'opéra de l'actualité politique – voir *Nixon en Chine* (1987) et *The Death of Kling-hoffer* (1990) – n'est pas suffisant pour sauver la musique d'un certain épigonisme romantique.
- 9 Cf. Samana, *loc. cit.*, p. 455.
- 10 *Idem*, p.465.
- 11 *Idem*, p. 499.
- 12 Dans l'interview avec Axel Fuhrmann de *Neue Zeitschrift für Musik*, 5/1991.
- 13 La dichotomie moderne – objectif / post-moderne – subjectif se complète par une autre: classique / anti-classique (Samana, p. 449). En ce qui concerne une complication de plus, pour préserver la conséquence au «néo-classique», au «néo-romantique» ou au «néo-baroque».
- 14 Voir G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt, Hambourg, 1964 et *Le Maniérisme en littérature*, éd. Univers, Bucarest, 1977.
- 15 Samana, *loc. cit.*, p. 475.
- 16 H. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, tome 7 du *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, 1984.
- 17 Cf. Danuser, *loc. cit.*, p. 393.
- 18 *Idem*, p. 397.
- 19 *Idem*.
- 20 *Idem*, pp. 397-398.
- 21 «La musique nouvelle» – de nouveau dans le sens donné par Adorno (*Philosophie der Neuen Musik*, V<sup>e</sup> édition, Suhrkamp, 1989), quand il opposait Schönberg = «le progrès» et Stravinski = «le regrès» artistique. Au delà des exagérations, la «musique nouvelle» reste synonyme (dans une certaine mesure) pour ce moderne progressiste qui nie la tradition, pour pouvoir aller plus loin.
- 22 En contre-poids à cette «Nouvelle Simplicité» allemande, une tendance de préservation et de continuation des conquêtes du moderne s'affirme dans la «Nouvelle Complexité», représentée par Brian Ferneyhough, Emanuel Nuñez, etc. L'abstraction de pensée musicale y prédomine et la tradition n'existe que pour être niée (dans une partition d'une complication inhabituelle, d'écriture d'avant-garde). L'esthétique «du moderne», «de la musique nouvelle» se conserve ainsi, parallèlement aux orientations «néo-moderne» ou «post-moderne» (voir Danuser aussi, *loc. cit.*, pp. 398-400).
- 23 Cf. Danuser, *loc. cit.*, p. 400. La différence se note déjà dans les titres de certains ouvrages, de l'abstrait d'*Epicycle* de Ferneyhough aux dénominations comme *Symphonie*, *Quartet* etc.
- 24 Cf. Danuser, *loc. cit.*, p. 403.
- 25 Paru chez Herdez / Spektrum, Freiburg im Breisgau, 1991.

- 
- 26 Le moderne qui revient à lui-même, voir *loc. cit.*, p. 57.
- 27 *Loc. cit.*, p. 62. L'auteur précise qu'il n'utilise pas le maniérisme dans le sens exact donné par Hocke, dans la nécessité de flexibilité du concept dans son application musicale, vis-à-vis de celle plastique ou littéraire.
- 28 Cf. Zender, *loc. cit.*, p. 63.
- 29 Dans le *Cahier-Programme* du Festival Wien Modem, 1993.
- 30 *Loc. cit.*, pp. 10-16.
- 31 Cf. St. Niculesco, *loc. cit.*, p. 13.
- 32 Citation de St. Niculesco, *loc. cit.*, p. 15.



\*\*\*  
\*

