La CLARINETTE dans la MUSIQUE CLASSIQUE



Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

Auteur : **Gérard BEGNI,** Administrateur du Festival du Comminges,
Membre associé de la Fondation Maurice Ravel,
Membre de la Société Française de Musicologie.



Pablo Ruiz Picasso. « Homme à la clarinette ». Musée Thyssen-Bornemisza. Madrid

Sommaire

1.	0 - PREAMBULE	5
2.	I – L'INSTRUMENT et ses USAGES.	5
3.	I.1 – L'instrument ; ses registres ; ses différents types.	5
4.	I.2 - Usage dans la musique de chambre	7
5.	I.3 - Usage dans l'orchestre.	9
6.	I.4 – La clarinette soliste de concerto.	12
7.	II – DES DEBUTS A MOZART	14
8.	II.1 – L'école de Mannheim	14
9.	II-2 – HAYDN et MOZART	15
10.	II.3 – La FRANCE	19
11.	III – LE ROMANTISME	20
12.	III.1 – BEETHOVEN et LA TRANSFORMATION de l'ORCHESTRE	20
13.	III.2 – LES ROMANTIQUES AUSTRO-ALLEMANDS : ORCHESTRE, MUSIQUE de CHAMBRE	22
14.	III.3 – L'EUROPE CENTRALE et la POLOGNE	27
15.	III.4 – LA FRANCE AVANT 1870 - L'ITALIE.	29
16.	III.5 - WAGNER et le ROMANTISME TARDIF en ALLEMAGNE	32
17.	III.6 - COMPOSITION de l'ORCHESTRE des CONCERTOS jusqu'à la MOITIE du XX° SIECLE	35
18.	IV – LE POSTROMANTISME – L'ECOLE RUSSE – L'ECOLE FRANCAISE	37
19.	IV.1 – Le POSTROMANTISME AUSTRO-GERMANIQUE	37
20.	IV.2 – L'ECOLE RUSSE	39
21.	IV.3 – La FRANCE et l'ITALIE.	41
22.	V – L'EXPRESSIONISME – L'ENTRE DEUX GUERRES	49
23.	V.1 – La seconde école de Vienne.	49
24.	V.2 – L'Allemagne.	56
25.	V.3 – La France et le cas Stravinski ; l'Espagne ; l'Italie	58
26.	V.4 – L'Europe centrale.	63
27.	V.5 – Le Royaume Uni, La Scandinavie et la Pologne	64
28	V 6 – La Russie (nuis l'URSS)	66

29.	V.7 – l'Amérique	68
30.	VI – DE l'APRES GUERRE A AUJOURD'HUI	73
31.	VI.1 – La technologie – les écoles.	73
32.	VI.2 – La France.	78
33.	VI.3 – L'Italie.	85
34.	VI.4 – L'Allemagne.	92
35.	VI.5 – L'Europe centrale.	95
36.	VI.6 – La Pologne.	96
37.	VI.7 – L'Angleterre	99
38.	VI.8 - l'Europe du nord et l'explosion de l'URSS	. 104
39.	VI.9 – L'Amérique	. 107
40.	VI.10 – L'extrême-orient	. 122
41.	VII – CONLUSION	. 126
42.	ANNEXE – ANALYSE de la PREMIERE RHAPSODIE pour CLARINETTE et ORCHESTRE de	
	DEBUSSY	. 127
	La conception sonore de Debussy	
44.	.Son style	. 129
45.	Analyse et interprétation de l'œuvre	. 129

0 - PREAMBULE

Le 08 août 2019, le programme du Festival du Comminges en la Basilique Saint-Just de Valcabrère prévoit l'interprétation des quintettes pour clarinette et cordes de Mozart et de Brahms par Pierre Génisson et le quatuor Hermès. C'est à notre connaissance la première fois que ces œuvres sont programmées par le Festival, ou même que la clarinette est ainsi mise en avant. Elles sont considérées comme des sommets dans l'œuvre de leurs auteurs respectifs, et de ce fait comme des chefs d'œuvre de la musique de chambre classique. Cela est avant tout lié au génie de leurs auteurs, naturellement, qui les écrivirent durant leur période de haute maturité. Mais il est permis de penser que le timbre chaud, éloquent et quelque peu troublant de la clarinette, habilement combiné à celui des cordes, protagonistes usuels de la musique de chambre classique, n'est pas étranger. Nous avons pensé qu'il était peut-être intéressant de tirer parti de cet événement pour étudier cet instrument et l'usage qui en est fait dans la musique classique. Dans la deuxième moiti » du XVII+ siècle, elle a commencé à investir timidement tous les postes disponibles. Les romantiques et les postromantiques l'ont adoré mais l'ont, pour l'essentiel, reléguée dans les rangs de l'orchestre (le quintette de Brahms est une heureuse exception). Sa situation s'est progressivement améliorée entre les deux guerres pour exploser après la deuxième guerre mondiale où les compositeurs et les écoles les plus dissemblables ont fait appel à elle sans aucune modération.

I – L'INSTRUMENT et ses USAGES.

I.1 – L'instrument ; ses registres ; ses différents types.

La clarinette moderne est née, comme beaucoup d'instruments à vent, d'améliorations successives d'un modèle initial, apportées par différents facteurs, célèbres ou méconnus. Il est à noter qu'en ce qui concerne l'instrumentation classique, le XX° Siècle a certes fait évoluer les instruments, mais n'a rien inventé. Le saxophone, breveté par Adolphe Sax en 1846, est un instrument utilisé dès la fin du XIX° Siècle comme le montre, entre autres exemples, l'admirable 'Arlésienne' (1872) de Bizet (1838-1875) ou l'orchestre du 'Werther' (création 1892) de Massenet (1942-1912). Les Ondes Martenot, qui ont eu d'éphémères prédécesseurs (l'ondioline notamment, très utilisée par un Giacinto Scelsi {1905-1988}), et chères à un Messiaen, un Jolivet ou un Varèse, ne sont qu'une anticipation de ce qui est la véritable invention de la musique du XX° Siècle : la musique électroacoustique, créée à partir de sons naturels ou de synthèse par des appareils analogiques puis par des ordinateurs en temps réel. La famille d'instruments que nous utilisons aujourd'hui n'a guère évolué depuis la fin du XIX° siècle, sinon par des détails mineurs ou l'ajout de nouveaux instruments d'une même famille (dans le cas qui nous occupe, la clarinette contrebasse au début du XX° siècle).

La clarinette moderne est née vers 1690 sous une forme encore rustique à partir d'un instrument plus ancien, le 'chalumeau'. C'est un instrument à vent de la famille des bois, à anche simple et à perce conique qui lui confère une aptitude au quintoiement.

De tous les instruments à vent de sa famille, la clarinette possède la plus grande tessiture, avec trois octaves plus une quinte mineure (en notation transposée, sa note la plus grave est Mi). La famille des clarinettes s'est agrandie au cours du temps. L'instrument le plus communément usé est en Si bémol; à une note près, il descend aussi bas que l'alto (c'est pourquoi Brahms considérait possible

de jouer à l'alto ses deux sonates pour clarinette et piano op. 120). Il existe un instrument en La, jugé par bien des compositeurs comme beaucoup plus poétique, mystérieux, sensuel. C'est pour lui que Mozart (1756-1791) écrivit son quintette K 581 (1789) et son concerto K, 622 (1791), et que Brahms (1833-1897) écrivit son quintette op.115 (1891). A l'orchestre, sauf indication spéciale ou commodité (liée généralement à la tonalité¹), on utilise généralement l'instrument en Si bémol. Il peut arriver, notamment dans les sections modulantes, que l'on demande à l'instrumentiste de disposer des deux types et de changer, par exemple lors d'une modulation. Beaucoup de partitions modernes, atonales, peuvent être jouées indifféremment sur les deux instruments, sauf si le compositeur attache une grande importance à la légère différence des timbres et, bien entendu, s'il est écrit une note grave que l'un des instruments ne peut atteindre (l'Ut# grave est jouable sur la clarinette en La, mais pas sur la clarinette en si b).

Si l'on compare deux partitions similaires comme le quintette pour piano et vents de Mozart (K.452 - 1784) et Beethoven (op.16 - 1796), on constate que le premier, qui n'était pas encore tombé amoureux de l'instrument, privilégie le hautbois, tandis que le second privilégie la clarinette, dont on avait alors compris toute la valeur ajoutée au sein de l'ensemble et assimilé l'écriture. Tout au long du romantisme, on assiste à un engouement pour trois instruments : la clarinette, le cor anglais, et le cor. Berlioz, considérant globalement la voix de la clarinette, en particulier dans le 'Freischütz' (1821) de Weber (1786-1826), évoquait la 'voix de la femme aimée'. Pour prendre un exemple plus tardif, on peut noter le solo de clarinette sur fond de trémolo de cordes de l'ouverture de 'Tannhäuser' (1845) de Wagner (1813-1883).

On distingue trois registres. L'octave la plus basse a un son mystérieux, voire dramatique, à nul autre pareil : c'est le chalumeau. Berlioz (1803-1869) louait fort ce registre et soulignait l'usage qu'en faisait Weber (1786-1826) dans le 'Freischütz' (1821). Mais Messiaen (1908-1992) en faisait aussi l'éloge, en commentant son 'quatuor pour la fin des temps' (1941 ; le troisième mouvement – 'Abîme des oiseaux' - est écrit pour clarinette solo et met en valeur tous les registres). Il n'est guère de compositeur, y compris parmi les plus intellectuels, qui n'aient exploité ce registre pour son timbre. Le registre moyen est franc, soyeux, lisse. C'est un registre qui est d'une grande beauté, mais ne présente ni le mystère inquiétant du chalumeau ni les stridences de la clarine. Il faut naturellement prêter une grande attention aux changements de registre. L'aigu de l'instrument, nommé également 'clarine', est extrêmement brillant voire perçant. Beaucoup des stridences du 'Sacre du Printemps' (1913) de Stravinski (1882-19971) sont liées à l'utilisation de ce registre, sur une petite clarinette en Ré.

Beaucoup de types de clarinettes furent utilisées. De nos jours, on n'utilise plus guère que la petite clarinette en Mi bémol, la clarinette usuelle en Si bémol ou en La, le cor de basset en Fa (surtout pour l'exécution des œuvres de Mozart), et la clarinette basse en Si bémol. Utilisée au moins jusqu'à Ravel, la clarinette basse en La tend à disparaître de l'usage; il en va de même de la petite clarinette en Ré. Par ailleurs, Mozart utilisait le cor de basset en Fa (écoutons par exemple le duo de cors de basset qui ouvre son Requiem K. 626), mais il semble avoir existé, en 1791, un cor de basset en Sol auquel il destinait initialement son concerto pour clarinette K 622. Il est probable que l'instrument ne l'ait pas satisfait, de sorte que finalement il écrivit son concerto pour clarinette en La, comme son

⁻

¹ Par exemple, le Concerto en La majeur K. 488 de Mozart utilise des clarinettes en La, cependant que le Concerto en ut mineur K. 491 utilise des clarinettes en Sib.

quintette pour clarinette et cordes. K 581. De nos jours, on construit encore des cors de basset en Fa, mais la clarinette alto est en Mi bémol ; elle n'est pour ainsi dire jamais utilisée à l'orchestre. De l'aigu de la petite clarinette en Mi bémol jusqu'au grave de la clarinette basse, le pupitre des clarinettes est celui de la famille des bois dont l'ambitus est le plus large à l'orchestre. On a même construit au début du XX° siècle une clarinette contrebasse, que certains compositeurs contemporains utilisent. Le premier à en avoir fait usage est Schoenberg (1874-1951) dans ses cinq pièces pour orchestre op. 16 (1909)².

Les clarinettes ont une forme droite pour les plus aigues, évasées par le pavillon à leur extrémité. Les modèles de clarinettes graves présentent quelques différences structurelles par rapport aux clarinettes droites. Il s'agit du cor de basset et des clarinettes alto, basse, contralto et contrebasse. Hormis les proportions plus grandes rendant leur tessiture plus basse, l'allongement global du tuyau est obtenu en partie, par l'ajout de pièces cintrées réduisant ainsi son encombrement : le bocal et le pavillon sont réalisés en métal.

I.2 - Usage dans la musique de chambre.

Dès les années 1780, il était devenu d'usage en Europe centrale de donner dans les rues des sérénades pour ensemble à vents sur des musiques originales ou le plus souvent des arrangements, bien souvent d'opéras italiens à la mode. Les clarinettes y tenaient un grand rôle. Selon des témoignages contemporains, le même type d'ensembles se produisait des les fêtes voire dans l'ordinaire de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. Mozart fut le dernier grand compositeur à écrire pour ce type de clientèle³ avant sa rupture spectaculaire avec l'archevêque Colloredo⁴. Mais il convient de tenir compte de l'impact que cette tradition pouvait avoir sur les compositeurs par le bais de la demande des amateurs relayées par les éditeurs. Mozart écrivit trois sérénades pour instruments à vent, toutes trois avec clarinettes qui leur apportent leur couleur soyeuse, et toutes trois des chefs d'œuvre: une pour 13 vents, dite 'Gran Partita' en si bémol majeur K. 361 (avec deux clarinettes et deux cors de basset - 1777), deux pour huit vents, en Mi bémol majeur K. 385 (1781) et en ut mineur K. 388 (1782), qu'il transcrivit en 1787 pour quintette à cordes K. 406. Bien plus tard, en 1878, Anton Dvorak (1841-1904) écrivit une sérénade op. 44 pour 10 vents, violoncelle et contrebasse.

Bien des ensembles à vent furent imaginés par les compositeurs ; nous en verrons des exemples plus loin. Un genre traditionnel fut le quintette à vents (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor) ; on lui

-

² On notera que Schoenberg était très à l'écoute des nouveautés instrumentales puisqu'il utilise cet instrument à peine inventé. De plus, les pièces pour orchestre op. 16 sont merveilleusement orchestrées, notamment la plus fameuse, la troisième, 'Farben', où un même accord change de couleur au fur et à mesure que des instruments le quittent et sont remplacés par d'autres. Tout cela est fait avec une extrême minutie. Quant à la clarinette contrebasse, nous l'entendons dès le début, en doublure avec le contrebasson : ce trait dans l'extrême grave confié aux seuls vents prend un relief qu'il n'aurait pas eu s'il avait été confié au seul contrebasson, au son quelque peu confus. La clarinette contrebasse rend ce son plus précis et plus présent. Il faut par exemple écouter les précautions que prend Ravel (1875-1935) dans l'utilisation du contrebasson solo au tout début de son concerto pour la main gauche 1929/31). Nous nous permettons d'insister ici en réaction face à ceux qui vaudraient réduire Schoenberg à un mathématicien abstrait et au cœur sec. Toute sa musique et ses sources d'inspiration révèlent l'inverse à qui veut bien les écouter sans a priori et un minimum d'attention.

³ Il va de soi que les relations de Beethoven avec l'archiduc Rodolphe ou le prince Razumovsky étaient de toute autre nature.

⁴ La transition de Haydn du service du prince Esterhazy à une vie indépendante se produisit naturellement.

adjoignit parfois un piano pour obtenir un sextuor (Roussel, Poulenc). A l'époque classique, où la flûte n'était pas utilisée dans ces ensembles, nous avions des quintettes pour piano et vents dont nous avons vu les deux plus beaux exemples plus haut. Parmi toutes ces formations diverses, nous pouvons citer, pour la symétrie de son instrumentation, la suite op. 29 (1925/26) de Schoenberg (1874-1951) pour violon, alto, violoncelle, piano, petite clarinette, clarinette et clarinette basse, et pour la délicatesse de sa formation les cinq canons pour soprano, clarinette et clarinette basse op. 16 (1923/24) et les trois lieder pour voix, clarinette en Mi bémol et guitare op. 18 (1935) de Webern (1883-1945)⁵. Mais l'orchestre à vents pouvait s'élargir jusqu'à des dimensions excédant les limites usuelles de l'orchestre de chambre. Citons par exemple les symphonies pour instruments à vent (1920 – 24 instrumentistes - dédiées à la mémoire de Claude Debussy) ou l'orchestre du concerto pour piano et instruments à vents (1923/24) de Stravinski (1882-1971), le concerto de chambre⁶ pour piano, violon et 13 instruments à vents (1923-25) d'Alban Berg (1885-1935), d'une architecture extrêmement sophistiquée, et, plus près de nous, l' 'et expecto resurrectionem mortuorum' (1964) pour orchestre de bois, cuivres et percussions d'Olivier Messiaen (1908-1992) et 'Akrata' (1965) pour seize instruments à vent de Xenakis (1922-2001), incluant trois clarinettes, pouvant pendre toute la famille d'instruments jusqu'à la clarinette contrebasse.

Il existait par ailleurs des genres mixtes, associant aux vents d'autres instruments. Un exemple célèbre est le septuor de Beethoven op. 20 (1800, publication 1802) pour clarinette, basson, cor, violon, alto, violoncelle, contrebasse. On louait fort Beethoven pour la composition de ce septuor, mais ces compliments l'irritaient : il considérait avoir écrit bien mieux depuis. L'octuor de Schubert (1824)), sa plus longue œuvre de chambre, en découle directement par ajout d'un second violon. Un genre mixte spécifique est le quintette pour clarinette et cordes qui, comme exposé en préambule, nous a amené à rédiger cette étude. Mais, à près d'un siècle d'intervalle, Mozart et Brahms ont produit des chefs d'œuvre tellement insurpassables que les compositeurs (mis à part Weber et Reger, que nous évoquerons plus loin⁷) ne se sont risqués à écrire à nouveau dans ce genre que lorsque leur syntaxe est devenue radicalement différente de celle des époques classiques et romantiques pour que l'inspiration puisse se renouveler sur des bases entièrement nouvelles. Ainsi en est-il, par exemple du quintette écrit en 2007, à 99 ans, par Elliott Carter (1908-2012). Nous en verrons d'autres exemples à la même période.

En pratique, à la fin du XVIII° et au début du XIX° siècle, probablement par interactions entre les différents facteurs que nous venons de voir, l'usage des vents et spécialement de la clarinette dans la

Dans un genre radicalement différent, il faut signaler l'exploit sonore qu'est l' 'octuor' (1922/23) de Stravinski (1882-1971) pour flûte, clarinette, deux bassons, deux trompettes, deux trombones. On pourrait penser que la clarinette est complètement occultée par les quatre cuivres et que l'auteur ne peut utiliser que des solos de clarinette (éventuellement sur un fond de cuivres pianissimo) pour la faire entendre, mais non : l'extrême précision subtile de l'écriture, sous son dehors un peu rugueux, fait que nous sommes conscients de la présence de la clarinette même quand les cuivres sont utilisés de la manière qui leur est naturelle.

⁶ Composé pour célébrer le soixantième anniversaire de Schoenberg.

⁷ Il existe des petits maîtres, dont on ne joue quasiment plus les œuvres, qui peuvent nous offrir bien des surprises. Ainsi, Antoine Reicha (1770-1836), compositeur français d'origine tchèque, écrivit un quintette pour clarinette et cordes op. 89 (ca 1820), un second où la clarinette peut être remplacée par un hautbois (1829), un octuor op. 96 pour hautbois, clarinette, basson, cor et quatuor à cordes (1820), nombre de quintettes à vent (six op. 88 (1817), six op. 91 (ca. 1819), six op. 99 (1819), mais aussi un Grand Concerto en Sol mineur pour clarinette et orchestre (vers 1815) et des Variations sur un thème de Dittersdorf pour clarinette et orchestre.

musique de chambre était courant jusque vers 1820-1830. A partir de cette période, sauf exceptions que nous allons relever, la musique de chambre se concentra sur le piano et les cordes.

I.3 - Usage dans l'orchestre.

La clarinette peut naturellement être utilisée en soliste, généralement soutenue par des tenues ou de trémolos de cordes. Nous en avons un bon exemple dans l'ouverture du 'Freischütz'. Nous avons un exemple un peu plus tardif dans l'ouverture de 'Tannhäuser' (1845) de Wagner (1813-1883). Il existe un passage célèbre pour deux clarinettes dans le 'Petrouchka' (1910/11) de Stravinski, superposant des arpèges de Do majeur et Fa# majeur, où certains voient, à tort selon nous, une bitonalité.

Nous avons évoqué les caractéristiques des trois registres de la clarinette. Mais un des traits spécifiques de l'orchestre est d'utiliser les instruments en doublures, ou en fonds, ou en groupe de solistes pouvant être soit complètement isolés soit placés au premier plan de mixtures plus complexes, ces groupes pouvant éventuellement répondre à d'autres groupes par une sorte d'antiphonie spécifique à l'orchestre. Des combinaisons plus savantes peuvent être formées à partir de ces usages simples. Les possibilités de l'orchestre sont infinies et l'orchestration est une véritable science compositionnelle : de nombreux traités ont été écrits à ce sujet. Certains compositeurs écrivent des partitions orchestrales à la sonorité merveilleuse, d'autres des partitions d'une grande valeur musicale mais où l'orchestre est lourd et plat. C'est notamment un reproche que l'on fait à Schumann (1810-1856) et Franck (1822-1890) et qui, selon nous mériterait débat.

Considérons d'abord les doublures. Nous avons vu que le registre du chalumeau avait une sonorité mystérieuse, parfois tragique, et évoqué cet usage dans l'orchestre du Freischütz de Weber. Son utilisation dans des doublures peut permettre de donner ou de renforcer ce caractère. Un exemple simple se trouve dans la 'danse rituelle du feu' de 'l'Amour sorcier' (1915/16) de Manuel de Falla (1876-1946). Le thème incantatoire est donné au hautbois, mais il fallait lui donner un caractère mystérieux, voire tragique : Falla l'obtient par une unisson de trilles dans le chalumeau de la clarinette et des altos, dans un registre où ces instruments contribuent à cette atmosphère. Schubert (1797-1828) nous offre un exemple simple de doublure par la clarinette dans le registre médian. Par dessus une phrase plus agitée des violons, Il use du mélange des timbres du hautbois et de la clarinette pour ouvrir sa 'symphonie inachevée', créant une atmosphère admirable En revanche, dans le très célèbre début de sa 5° Symphonie, Beethoven (1770-1827) écrit les clarinettes en tierces à l'unisson des violons. Il faut reconnaître que dans ce passage, la force de ces derniers rend les clarinettes quasiment inaudibles. Dans le registre aigu, nous avons vu que la clarinette avait un timbre perçant. On pourrait songer à la doubler par la chanterelle des premiers violons, mais l'expérience montre que le timbre résultant n'est pas très satisfaisant. Dans le 'Sacre du Printemps' de Stravinski (1882-1971), ce registre aux petites clarinettes est doublé par les flûtes ou, mieux, par les piccolos jouant à l'octave. La clarinette basse se prête moins à doubler d'autres instruments : le violoncelle a une voix suffisamment chaude pour ne nécessiter aucune doublure. Le basson a également des timbres très différenciés selon les registres, plus peut-être encore que la clarinette, et qui n'ont aucune raison de se produire sur les mêmes notes, d'où un changement de sonorité quasi perpétuel du son résultant. Exécuter une phrase couvrant une double octave à l'unisson dune clarinette basse et d'un basson fournit un résultat sonore qui n'a rien d'esthétique⁸. Tout au plus peut-on utiliser violoncelles, basson et clarinette basse, doublés à l'octave basse par les contrebasses et éventuellement un contrebasson, pour donner pleine puissance à la basse d'une section orchestrale particulièrement sonore, mais c'est là une orchestration lourde, à n'utiliser que dans des tutti fortissimo. Dans son 'Apprenti sorcier' (1897), Paul Dukas (1865-1935) émet des octaves graves isolées grâce à une clarinette basse et un contrebasson. Mais ce sont des sons isolés, donc le changement de timbre n'est pas à redouter. La plus extraordinaire étude de doublures des instruments de l'orchestre reste bien entendu le 'Boléro' de Maurice Ravel (1875-1937).

On peut également utiliser l'ensemble ou partie des bois, éventuellement avec les cors, dans des tenues ou accords répétés, généralement à des fins d'accompagnement. L'ensemble des bois est appelé 'petite harmonie'. Haydn et Mozart n'utilisaient pas la clarinette à l'orchestre (sauf exception) et avaient recours à une écriture spécifique tant des cordes que des bois pour pallier ce manque avec génie. Dans ce type d'écriture, sauf exception, on ne recherche pas d'effets spéciaux et on utilise le médium de l'instrument. Le cas des tenues est présent partout⁹. On peut citer trois exemples différents d'écriture en accords d'accompagnement répétés. Le premier est le second mouvement de la huitième symphonie de Beethoven (1812), où les flûtes s'abstiennent pour éventuellement doubler la mélodie à certains endroits. Celle-ci, très carrée, est confiée aux premiers violons, auxquels répondent les basses, avec quelques notes d'accompagnement pizzicato des cordes intermédiaires. L'effet est très mécanique, ce que recherchait Beethoven qui voulait évoquer le métronome. Le second est le début de la symphonie Italienne (1833) de Mendelssohn (1809-1847), où les hautbois s'abstiennent, mais où les cors sont présents, en accompagnement du thème aux premiers violons : l'ambiance est gaie, allante, printanière. Le troisième est la répétition du 'choral des Pèlerins' dont nous évoquerons plus bas la première apparition dans l'ouverture du 'Tannhäuser' (1845) de Wagner. Le choral est énoncé à pleine puissance en valeurs longues par trois trombones, un tuba donnant la basse. Les premiers et seconds violons énoncent une sorte de frise sonore extrêmement délicate quoique fortissimo pour être perceptible, et tous les bois, les cors et les cordes graves énoncent l'harmonie en triolets de croches. L'effet est extrêmement majestueux et solennel et relativement agité cependant ; il semble indiquer la présence des pèlerins que l'on n »entendait au début sue dans le lointain. Il arrive, naturellement, qu'un compositeur isole les vents de l'orchestre pour retrouver une sonorité spécifique, ou, de manière plus subtile, les fasse entendre au premier plan d'un ensemble mixte. La clarinette prend alors naturellement la place qui lui revient de par le registre que l'on veut utiliser. Au XVIII° siècle, il faut citer certaines merveilleuses sections du mouvement lent du Concerto pour piano et orchestre en ut mineur K.491 de Mozart (1786), où l'auteur écrit des solos de flûte avec réponses aux hautbois et bassons, puis une émouvante courte mélodie aux clarinettes en tierces qui semble conclure ces échanges avec une délicate tendresse. Il peut arriver que la division affecte plus profondément l'ensemble des bois ou des vents : c'est ainsi

⁸ On pourrait nous objecter la doublure du contrebasson par la clarinette contrebasse rencontrée au tout début de la pièce op. 16 n°1 se Schoenberg. Mais d'une part, à ces profondeurs extrêmes, les problèmes de timbre jouent peu : seul subsiste le renforcement et le gain de précision apporté par la clarinette contrebasse. D'autre part, ce trait, relativement rapide, ne fait que passer et est immédiatement relayé par d'autres éléments aux aspects extérieurs, aux timbres et à des hauteurs très différentes.

⁹ Il paraît qu'au XIX° siècle, dans les trop rares exécutions des Passions et des cantates de Jean-Sébastien Bach, lorsque l'on ne disposait pas d'orgue pour jouer la partie de continuo, on la remplaçait par des bassons et des clarinettes dans ce registre.

que, dans le mouvement lent du concerto pour piano K. 488 de Mozart, après le sublime exposé du thème au piano et son émouvante sixte napolitaine, nous avons l'énoncé d'une cellule mélodique à la clarinette et sa réponse dans le grave, au basson. Toute la partie des clarinettes de cet admirable morceau est à étudier en détail. Au XIX° siècle, ce type d'écriture est un procédé orchestral passager assez courant, par une sorte d'antiphonie assez rapide avec d'autres instruments, où les vents peuvent être utilisés isolés ou au premier plan de mixtures avec d'autres instruments. Mais ce procédé peut être utilisé pour des sections plus longues, particulièrement pour des passages à caractère méditatif ou religieux, ou plus abstraitement pour souligner l'architecture. Ainsi, Wagner, comme nous l'avons évoqué, au tout début de l'ouverture de Tannhäuser, nous donne à entendre le chœur des pèlerins dans le lointain par deux clarinettes (la première à la partie supérieure), deux bassons et deux cors. On peut étudier la progression dans l'emploi des clarinettes compte tenu de l'exemple développé plus haut. Il faut indiquer comment est réalisée la transition entre les deux expositions du choral des pèlerins : il s'agit d'une mélodie chromatique, d'abord aux violoncelles, les altos divisés passant au grave, doublés par les clarinettes et les bassons ; nous trouvons l'instrument dans son rôle d'accompagnement, ici dans le grave, et encore clairement perceptible dans cette orchestration. Les contrebasses entrent, le chant chromatique se hisse aux violons, et l'accompagnement est réalisé par les cordes graves, les bassons, les clarinettes ici dans leur registre médian, et les hautbois. Les clarinettes sont déjà moins identifiables individuellement. Dans la seconde exposition du choral, l'orchestration est très pleine et les clarinettes ne sont plus perceptibles individuellement mais contribuent à la sonorité de l'ensemble. Ainsi, dans ces deux expositions du choral des pèlerins et dans la section qui sert de transition, les clarinettes n'auront pratiquement pas cessé de jouer, mais avec des rôles très distincts, de moins en moins perceptibles individuellement au fur et à mesure que la musique progresse Brahms (1833-1897), dans ses Variations sur un thème de Haydn op. 56, fait entendre le thème, le 'choral de Saint Antoine', par l'ensemble des vents de l'orchestre, les basses étant doublées par les violoncelles et les contrebasses pizzicato. Si nous regardons avec quelque distance le début de la septième symphonie (1883) de Bruckner (1824-1896), nous notons qu'elle commence aux cordes par un trait des violoncelles doublées d'un cor, puis d'une clarinette. Nous avons une reprise au tutti, puis une deuxième idée chromatique est exposée par la première clarinette et le premier hautbois à l'unisson, accompagnés du second hautbois et de la seconde clarinette, de deux cors et d'une trompette pianissimo. Ce motif passe ensuite aux cordes, bientôt renforcés par les trombones, les cors, une flûte et une clarinette. On a ici une antiphonie à grande échelle, qui rappelle quelque peu que Bruckner était organiste, mais avec des détails subtils dans l'utilisation de l'orchestre, où la clarinette n'est pas oubliée. On notera avec quelle poésie pleine de simplicité Debussy (1862-1918) utilise le registre intermédiaire, neutre, avec uniquement deux clarinettes et deux bassons, au début de son premier nocturne pour orchestre, 'Nuages ' (1899), pour évoquer la contemplation rêveuse de leur lente progression dans le ciel. Debussy use de l'antiphonie dont nous parlions : ce passage est très allusif et lui succède un motif plus précis au cor anglais, accompagné de quelques bois qui se relaient, les clarinettes pianissimo étant rapidement présentes et des premiers violons divisés en six. Chez ce même compositeur, autrement plus sophistiquée est, dans 'La Mer' (1905), le début en Ré bémol majeur du premier mouvement, 'de l'aube à midi sur la mer', après l'introduction, qui use d'une superposition très différenciée des cordes et de certains bois. Il présente un motif tétraphone doublé à la quinte inférieure aux deux flûtes, le dispositif se retrouvant aux clarinettes une octave plus bas. Tout cela est délicatement posé sur une diaprure de motifs tous différents des deux harpes, des seconds violons, des altos et des violoncelles divisés jouant entre le p et le pp. Les quatre bois n'ont aucune

peine à percer ce tissue diaphane et à s'affirmer comme motifs, cependant que la musique impalpable qui les entoure s'avère d'une poésie ineffable. C'est le poudroiement de soleil de l'aube. Ici aussi nous avons une antiphonie : la magie de l'instant se poursuit avec le même poudroiement sonore des cordes et des harpes, mais une nouvelle cellule apparaît aux cors en octaves piano, fondée sur l'échelle acoustique (dite aussi 'mode de Bartók'). Certains, listant les compositeurs qui sont selon eux les meilleurs orchestrateurs, n'y incluent point Debussy. Comme nous avons tenté de la montrer dans notre fascicule '2000 ans de musique classique en Europe: Lieux - Ecoles – Influences croisées', Debussy a amené une révolution subtile dans l'essence même de la musique qui, avec lui, devient autre. Ces comparaisons n'ont, dès lors, plus guère de sens. Cette révolution s'applique à la musique de piano, à la voix humaine, et à l'orchestre qui, lui aussi, devient autre et doit être écouté autrement, avec l'attention la plus soutenue.

I.4 – La clarinette soliste de concerto.

Le concerto pour clarinette sera naturellement un point fort de notre analyse ; il ne faut donc pas en anticiper trop les détails ici, afin de ne pas redoubler nos commentaires.

Le hasard a voulu que la clarinette soit apparue à la même période où se formait le style classique, et notamment par la célèbre école de Mannheim et son orchestre. Les recherches des ardents novateurs de cette école portaient entre autres sur la composition et les nuances de l'orchestre, et sur le style concertant. Nous avons donc des concertos pour clarinette dès les débuts du classicisme (parfois pour deux clarinettes ou clarinette et un autre instrument, car la symphonie concertante était encore au goût du jour), avec tout l'équilibre que nous attendons de ce style.

Mannheim nous mène droit à Mozart qui composa en 1791, dans les dernières semaines de sa vie, le plus beau, le plus serein des concertos, à peine voilé d'une ombre de nostalgie indicible, celui qui reste certainement encore le chef d'œuvre absolu du genre.

Peu après commence la période romantique, qui débute avec les concertos de Weber (1811), et qui appelle un certain nombre de remarques.

Tout d'abord, l'instrument soliste favori du romantisme a été le piano, suivi du violon et dans une moindre mesure, du violoncelle. Ne rapporte-t-on pas que Brahms, ayant entendu l'admirable concerto pour violoncelle de son ami Dvorak, aurait dit « Si j'avais su que l'on pouvait écrire d'aussi beaux concertos pour le violoncelle, j'en aurai écrit un moi aussi ! » . Tant les traités d'orchestration comme celui de Berlioz que l'écoute, même superficielle, des partitions orchestrales romantiques, montrent que l'on faisait grand cas de la clarinette à l'orchestre. Mais après Weber, aucun grand maître romantique ne l'a utilisée comme instrument concertant. On trouve certes des œuvres de nombreux petits maîtres, écrits sur commande, ou pour un instrumentiste ami, voire pour euxmêmes.

Il faut ajouter que, chez beaucoup de romantiques, même les plus célèbres, le concerto, et en particulier le concerto pour piano, instrument qui se suffit à lui-même, tomba dans un défaut majeur, dont les admirables concertos de Chopin sont probablement l'exemple extrême. L'orchestre est là pour l'exposition, la réexposition, et ensuite disparaît complètement ou est réduit à sa plus simple expression : quelques tenues, quelques accords, quelques interpolations. Bien entendu, si on s'en

tient à la surface des choses, on peut comprendre que le compositeur veuille légitimement mettre le soliste en vedette en lui permettant de faire la démonstration de sa virtuosité, voire que ceci est l'objet même du concerto, l'attente tant du soliste que des auditeurs. Mais en y réfléchissant de plus près, ceci ne tient pas ou du moins ne suffit pas. Mozart écrivait la plupart de ses concertos pour luimême. Après avoir quitté Salzbourg, il voulait conquérir Vienne et ses concertos étaient pratiquement sa seule façon de briller auprès du public (avec l'opéra, mais ceci est une autre question), et pourtant chez lui l'équilibre entre orchestre et soliste est souverain, de même qu'il l'est chez Beethoven. Après la période romantique, la virtuosité reste certes de mise, souvent même bien plus exigeante, mais on retrouve, sous une autre forme, l'équilibre entre soliste et orchestre. Cette attitude des romantiques ne peut pas être de la paresse compositionnelle : il est bien plus difficile d'écrire de la musique virtuose bien adaptée à un instrument et tombant bien sous les doigts d'un instrumentiste, surtout si le compositeur ne joue pas de cet instrument, qu'une section de musique orchestrale bien équilibrée, écrite sans génie, mais sans défaut non plus. A l'évidence, il doit exister un lien de parenté entre cette écriture narcissique du soliste et le romantisme. Au-delà du goût confirmé de l'époque pour les acrobaties instrumentales, cette écriture est vraisemblablement liée au culte de l'ego qui caractérise l'attitude romantique, le soliste devenant la voix de cet ego. C'est ainsi que tant Weber (pourtant excellent orchestrateur) que les petits maîtres romantiques qui ont écrit des concertos pour clarinette, une fois passée l'exposition d'orchestre, donnent libre cours à la virtuosité du soliste, soutenue par exemple par des tenues ou des trémolos de cordes piano, entrecoupés d'accords pour poser l'harmonie, et plus rarement de sporadiques et courtes interventions orchestrales (ne soit-ce que pour laisser le soliste respirer). Dans la musique de chambre, notons que Weber procéda à peu près de même dans son quintette pour clarinette et cordes op. 35 (1815). Hâtons-nous tout de même de rétablir la vérité et de dire que les grands compositeurs romantiques tels que Mendelssohn, Schumann, Liszt, Dvorak ou Brahms, voire pour des périodes précédant ou suivant immédiatement tels que Beethoven, Franck ou Saint-Saëns, ne sont pas tombés dans cet excès et ont veillé à l'équilibre entre le soliste habituel et l'orchestre. Mais ces compositeurs n'ont pas écrit de concerto pour clarinette. A une exception tardive près (Max Bruch (1838-1920)), un compositeur romantique qui voulait être pris au sérieux écrivait des concertos pour piano ou pour violon, voire pour violoncelle, nous l'avons dit. Les concertos romantiques pour clarinette sont l'œuvre de 'petits maîtres', œuvrant souvent de par le fait des circonstances, et qui écrivaient dans le style que nous avons décrit. Cela ne les empêchait nullement ni d'écrire admirablement pour l'instrument, ni de puiser dans le romantisme ambiant de quoi écrire de la fort belle musique. Ces œuvres méritent d'être exhumées et écoutées sans a priori. Certes, on n'y trouvera aucun chef d'œuvre inconnu, mais de bien belles choses fort agréables à écouter.

La période qui suivit le romantisme ne vit pas tout de suite la renaissance du concerto pout clarinette, à la notable exception de la Première rhapsodie de Debussy (1910), qui devait être une œuvre de circonstance et est en fait un lumineux chef d'œuvre. Le style avait changé, mais on en restait aux trois solistes romantiques. Il faudrait faire une exception pour le concerto de Nielsen (1928), qui tient encore par quelques liens extrêmement ténus au romantisme tardif, bien que les tendances néoclassiques soient nettes La clarinette soliste réapparut progressivement, par exemple chez Hindemith (1947) ou Copland (1948), tous deux écrivant pour Benny Goodman, qui faisait le lien entre le monde classique et celui du jazz sans imposer quoi que ce soit à qui que ce soit (Bartók (1881-1945) écrivit pour lui et Joseph Szigeti ses 'contrastes' (1940) pour violon, clarinette et piano). Un compositeur comme Hindemith ou ceux qui l'ont suivi avaient depuis bien longtemps enterré le

romantisme et adopté un style néo-classique puis après la seconde guerre mondiale plus franchement moderne voire avant-gardiste, avec la diversité de style entre compositeurs indépendants, écoles et à l'intérieur des écoles, voire de l'œuvre d'un compositeur que cela implique (Boulez, 1968; Saariaho,1986; Carter, 1996) mais dans tous les cas ils étaient redevenus conscients de la nécessité d'équilibrer le soliste et l'orchestre, par des moyens qui leur étaient propres et dépendaient de l'œuvre qu'ils voulaient écrire.

D'urne manière générale, l'instrument ne doit être confié qu'à des instrumentistes à la technique parfaite et au bon goût confirmé. Il est en effet tout à fait possible d'utiliser l'instrument pour des effets de mauvais goût et vulgairement accrocheurs, comme c'est le cas pour le violon mais de manière différente, et à la différence de ka flûte ou du hautbois, avec lesquels ces dérives sont quasi impossibles. Il convient de condamner les instrumentistes qui prostituent ainsi leur si bel instrument.

II – DES DEBUTS A MOZART

II.1 - L'école de Mannheim

Selon certains musicologues, il semblerait qu'un des premiers compositeurs à avoir employé l'instrument soit Rameau (1683-1764) dans certains de ses opéras (précisément Zoroastre, 1749). Mais les ambiguïtés des tablatures d'instruments dans les partitions de l'époque rendent la chose incertaine. De la même façon, il existerait un concerto pour deux hautbois, deux clarinettes et cordes de Vivaldi. Le premier usage avéré est celui du compositeur Johann Melchior Molter (1696-1765), qui écrivit des concertos pour l'instrument dès 1750. Caractérisés par l'utilisation des sons aigus (le 'clarino') de la clarinette en ré de l'époque, les concertos de Molter, de facture relativement simple, s'inspirent nettement plus de l'éclat des musiques de fête que des tons chaleureux et mélancoliques que Mozart saura plus tard obtenir de l'instrument.

En dehors du cas de Molter, les premiers usages majeurs de l'instrument se trouvent dans l'école qui fit faire tant de progrès à la musique vers le milieu du XVIII° Siècle, l'école de Mannheim. Le plus célèbre de ses compositeurs, Carl Stamitz (1745 - 1801), écrivit plus de dix concertos pour l'instrument, ainsi que des double concertos pour violon et clarinette et pour deux clarinettes, et dans le domaine de la musique de chambre, des quatuors pour clarinette et cordes. Dès cette époque, tout est maîtrisé: l'usage des divers registres, la chaleur du timbre, les traits d'écriture propres à l'instrument (qui se prête bien à l'énoncé d'arpèges). Mannheim était célèbre pour son orchestre, qui avait notamment fait un usage systématique et rationnel des crescendos. La clarinette était connue de cet orchestre. L'ayant entendue, Mozart écrivit à son père : « Oh, si seulement nous avions aussi des clarinettes - vous ne pouvez imaginer l'effet splendide d'une symphonie avec flûtes, hautbois et clarinettes! ». L'orchestre des concertos de Stamitz était composé des cordes avec deux hautbois et deux cors. Ces concertos sont réellement de petits chefs d'œuvre, merveilleux sur les plans mélodique et architectural : l'alternance des solos et des tutti préfigure clairement le plan du concerto classique tel que Mozart devait le fixer. Dans ces concertos, légitimement, Stamitz évite le mélange des timbres des bois : lorsque la clarinette joue, celle-ci n'est accompagnée que par les cordes; les bois de l'orchestre ne se font entendre que dans les tutti. Mais ce type d'écriture, légitime dans ces charmants concertos, deviendra une fâcheuse tendance à l'époque romantique, comme nous l'avons noté plus haut. L'école de Mannheim et quelques autres compositeurs importants comme Jean-Chrétien Bach (tant admiré par Mozart) cultivaient également le genre de la symphonie concertante, qui est une sorte de concerto à plusieurs solistes, plutôt de style galant. De fait, le dialogue entre les solistes était en quelque sorte l'équivalent des conversations mondaines spirituelles que le XVIII° goûtait tant. Haydn et surtout Mozart nous ont donné ultérieurement des exemples insurpassables. Chez Mozart, nous en relevons deux : pour hautbois, clarinette, cor et basson K. 297b de 1778 ; pour violon et alto K. 364 de 1777/79. L'exemple de Mozart démontre que ce genre a subsisté assez tardivement jusqu'à la fin du XVIII° siècle. Nombre de petits maîtres en écrivaient encore et avaient inclus la clarinette dans les instruments concertants potentiellement utilisables.

Dans le domaine de la musique de chambre, il était fréquent de substituer la flûte au premier violon dans le quatuor à cordes. On en trouve de beaux exemples chez les musiciens de l'école de Mannheim; Jean-Chrétien Bach (1735-1782), ami du jeune Mozart, en écrivit beaucoup; on en doit également quelques beaux exemples à François Devienne (1759-1803), flûtiste et bassoniste. Mozart écrivit quelques œuvres de ce type pour un flûtiste amateur hollandais, Monsieur Dejean. Dans ces œuvres, Mozart est là, certes, mais on sent l'effort. En revanche, il écrivit un quatuor pour hautbois et cordes K. 370 qui est un pur chef d'œuvre. Stamitz est le seul compositeur de cette époque qui nous ait laissé des quatuors pour clarinette et cordes de quelque qualité. Par la suite, nous en trouverons sous la plume de Krommer. Mozart, considérant probablement que l'instrument était de tessiture plus proche de l'alto que du violon et maitrisant comme personne le genre du quintette à cordes à deux altos, fut naturellement porté à écrire un quintette pour clarinette et quatuor à cordes (K. 581; 1789).

Dès lors, si nous voulons que notre propos sur l'instrument soit exhaustif, nous devons le suivre dans trois domaines : comme soliste de concerto, comme instrument de la musique de chambre, et comme instrument de l'orchestre.

II-2 – HAYDN et MOZART.

En préambule, nous devons rappeler que tant Haydn que Mozart étaient franc-maçons. La clarinette pour Mozart était associée aux musiques maçonniques, et plus particulièrement la clarinette alto (cor de basset) en Fa. Par ailleurs, le chiffre 3, symbole maçonnique par excellence, l'incitait à choisir une tonalité en Mi bémol majeur ou ut mineur (3 bémols), voire La majeur (trois dièses). L'histoire de la clarinette pour Mozart se divise en deux parties, comme pour Brahms un siècle plus tard. Pour l'essentiel de sa carrière, la clarinette n'était qu'un instrument épisodique que l'on ne rencontrait pratiquement qu'à l'opéra, et qu'il avait admiré à Mannheim. Dans cette partie de sa carrière, et empiétant sur la partie suivante, se situe la musique maçonnique. Puis, dans les dernières années de sa vie, il rencontra un ami et frère de loge (et créditeur, car Mozart était tout sauf économe), Anton Stadler, clarinettiste, qui lui donna la passion de l'instrument.

L'orchestre symphonique usuel de Haydn et Mozart comportait comme vents une ou deux flûtes (plutôt une pour Mozart et deux pour Haydn, surtout dans ses dernières symphonies, mais parfois il n'en utilisait qu'une et parfois aucune), deux hautbois, deux bassons, deux cors et deux trompettes. Les clarinettes n'apparaissent que dans les dernières symphonies de Haydn, plutôt postérieures à la mort de Mozart, probablement lorsqu'il écrivait pour un orchestre où il était certain de trouver ces instruments. Il est significatif que l'orchestre de la 39° symphonie en Mi bémol de Mozart K. 543

comporte deux clarinettes au lieu des deux hautbois, et que l'orchestre de la célèbre 40° symphonie en sol mineur K. 550 comprenne à la fois deux hautbois et deux clarinettes. Dans les deux cas il y a une seule flûte.

L'orchestre qui accompagnait ses concertos pour piano était logiquement le même, mais là aussi il est significatif que le concerto en La majeur (3 dièses) K. 488 de 1786 soit accompagné par deux clarinettes sans hautbois, et que le concerto en ut mineur de 1786 (3 bémols) K.491 le soit par deux hautbois et deux clarinettes. Ut mineur est le ton du dramatisme personnel chez Mozart, alors que ré mineur est celui d'un dramatisme plus cosmique. C'est une merveille d'entendre comment dans le mouvement lent il fait d'une faiblesse (le fait de ne disposer que d'une flûte)une vertu en opposant à un trait agile de la flûte (seule dans l'orchestre, sorte de soliste secondaire) deux hautbois à la tierce, ce dialogue se referment par des tierces de clarinette.

L'orchestre qui accompagnait ses opéras de maturité comprenait les bois par deux, clarinettes comprises (Les Noces de Figaro, Don Giovanni avec trois trombones pour la scène de la statue du Commandeur, la Clémence de Titus, La flûte enchantée avec trois trombones, notamment dans les scènes où intervient Sarastro). Les deux derniers opéras font appel au cor de basset, qui prend alors la place des clarinettes.

Si nous étudions le cas spécifique de la musique maçonnique, il s'en détache une œuvre extraordinaire, la Musique funèbre maçonnique K. 477 pour orchestre en ut mineur (trois bémols). L'orchestration en est insolite, et typiquement d'inspiration maçonnique : deux hautbois, clarinette, trois cors de basset, contrebasson, cordes. Cette sonorité de clarinettes ramassée dans le médium n'est pas sans faire penser aux choix compositionnels des quintettes à cordes à deux altos et du Requiem. L'œuvre, dans son mode mineur obstiné, se conclut sur un lumineux accord d'Ut majeur. Mozart écrivit des trios de circonstance pour cors de basset, remarquables par leur harmonie, leur mélodie, et leur timbre chaud et rassemblé dans le médium. Il écrivit également des cantates telles que 'Die Maurerfreude' (La joie du maçon), K. 471, pour ténor et chœur d'hommes créée le 24 avril 1785, ou 'Laut verkünde unsre Freude' (Annoncez à haute voix notre joie), en do majeur, K. 623, créée par Mozart le 18 décembre 1791; trois semaines plus tard, il était mort. Dans son opéra seria pour Prague, 'la Clémence de Titus', la clarinette alto a des traits de virtuosité remarquables. Dans son dernier opéra d'inspiration maçonnique, nous rencontrons la sonorité profonde des cors de basset dans l'hymne à Sarastro, ainsi que les trois trombones symboliques de la majesté de l'action Nous les retrouvons dans le Requiem, et dans quelques œuvres de circonstance écrites pour sa loge (trio de cors de basset).

Dans la période qui précéda la rencontre avec Stadler, Mozart composa trois sérénades pour les vents, avec deux clarinettes. La première est la 'Gran Partita' en si bémol majeur K.361 de 1781, fort longue, pour 13 instruments (le contrebasson pouvant être remplacé par une contrebasse), proche par l'esprit de la musique symphonique. La Sérénade pour huit vents en Mi bémol majeur K 375 de 1781 est au contraire proche de l'esprit de la musique de chambre. Il en va de même de la sérénade pour huit vents en ut mineur K. 388 de 1782, mais ici le ton d'ut mineur prend toute la signification indiquée plus haut, de sorte que nous somme bien loin de l'esprit de la sérénade. Mozart la transcrivit pour quintette à cordes K. 406 en 1787. Techniquement, il faut noter que dans ce genre d'œuvres certes l'inspiration prime, mais il y a des formules d'écriture obligées, les cors naturels ne

pouvant émettre que les harmoniques de leur fondamentale, ce qui amène les autres instruments à énoncer la mélodie, les contrechants, la basse.

On ne trouve pas d'œuvres majeures de musique de chambre de Haydn contenant des clarinettes. En revanche, il écrivit un grand nombre de sérénades, œuvres mineures qui comportaient des clarinettes, selon une tradition exposée plus haut. Cela montre qu'il connaissait l'instrument et sa pratique.

Dans l'état d'enthousiasme qui suivit la rencontre avec Stadler, Mozart composa trois partitions majeures. D'abord le trio 'des quilles' K. 498, ('Kegelstatt trio') écrit en août 1786 pour des réunions amicales où Stadler tenait la partie de clarinette, Mozart celle d'alto (instrument pour lequel il avait une prédilection) et la fille du maître de maison la partie de piano. Ce trio est en trois sections, et peut surprendre car il commence par un andante, classiquement suivi d'un menuet et d'un rondo. L'andante tient en quelque sorte le juste milieu expressif entre l'allegro de sonate qui constitue habituellement le premier mouvement et les merveilleux mouvements lents de Mozart. Celui-ci se joue avec virtuosité du fait qu'il dispose de deux instruments quasiment de même tessiture, l'alto et la clarinette. Cette combinaison, délicate d'écriture mais merveilleuse de sonorité, fera école (Schumann, Bruch).

Le second chef d'œuvre est le quintette avec clarinette K. 581. Mozart a écrit en tout six quintettes à cordes avec deux altos, tous des chefs d'œuvre, et un quintette dans les sonorités médianes, avec deux altos et un cor. L'usage du quintette pour cordes et un autre instrument n'était guère répandu. Il faut citer le cas du violoncelliste et compositeur Boccherini (1743-1805), perdu dans son palais impérial en Espagne, qui disposait d'un quatuor à cordes, d'où un nombre impressionnant de quintettes à deux violoncelles, bien équilibrés car Boccherini se réservait la partie de premier violoncelle et n'hésitait pas à écrire dans l'aigu, croisant éventuellement la partie d'alto voire du second violon pour équilibrer la sonorité. Mais lorsque passait un autre musicien, le second violon cédait sa place, et Boccherini n'avait aucun mal à conserver ses habitudes d'écriture pour équilibrer les sonorités. Nous avons ainsi de nombreux quintettes avec flûte, avec contrebasse (1787), avec guitare, avec pianoforte – écrits après le début de la Révolution française et dédiés « au peuple français ». Mais il est très peu probable que Mozart ait entendu parler de Boccherini et que ce soit le voisinage des tessitures de l'alto et de la clarinette qui l'ait poussé à faire ce choix, fort de l'expérience des quintettes à cordes¹⁰. Deux dangers guettent le compositeur qui veut écrire une telle œuvre : celui d'écrire un concerto pour clarinette en réduction, et celui d'écrire une œuvre polyphonique à cinq voix d'où la clarinette ne ressorte pas. Entre les deux, il y a le mystère de l'équilibre de la perfection créatrice, qui rend l'instrument à vent toujours perceptible mais jamais dominant, dans une texture diaphane. Ce sont ces qualités qui font de ce quintette l'une des œuvres de Mozart les plus admirées des musiciens. Maurice Ravel a avoué avoir composé le splendide deuxième mouvement de son 'Concerto en Sol 'de deux mesures en deux mesures, en s'inspirant du quintette avec clarinette de Mozart. Comme nous l'avons dit plus haut, Mozart avait jadis, à l'époque

_

¹⁰ De même que pour le quintette avec clarinette, on peut considérer que les six quintettes à cordes avec deux altos de Mozart sont les chefs d'œuvre absolus du genre, et qu'une fois de plus, c'est Brahms qui s'est le plus rapproché de cette perfection avec son quintette op. 111 (1890). Beethoven a composé un quintette semblable, op. 29, 'Storm' (1801), d'une belle plénitude d'écriture. On notera en particulier que durant sa résurrection entre 1870 et 1914, l'école française n'a cultivé aucun de ces deux genres. En fait, mis à part l'incontournable quatuor à cordes auquel tout compositeur souhaitant être pris au sérieux se devait de sacrifier, la musique de chambre française des principaux maîtres comprenait toujours un piano (avec, en toute rigueur, une exception pour Debussy et une pour Ravel, où ils ont utilisé la harpe).

de Salzbourg, écrit une belle symphonie concertante pour hautbois, clarinette, cor et basson où la clarinette est magnifiquement traitée. Dans ses quatuors avec flûte ou avec hautbois, comme dans les quatuors avec clarinette de Stamitz, l'instrument à vent avait à l'évidence le premier plan. Dans le quintette, l'équilibre des cinq instruments est merveilleusement respecté. Le premier mouvement débute par un thème en noires aux cordes. La clarinette répond par un immense arpège qui part du plus profond du chalumeau pour atteindre l'aigu de l'instrument, puis redescend en figures de doubles croches. Ce dialogue reprend, la clarinette jouant un peu plus haut, mais cette fois-ci, ce sont les violons qui reprennent ses figures. La clarinette énonce alors une seconde idée, plus mélodique, dans l'aigu, quelques imitations ont lieu avec les violons, jusqu'à l'accord de dominante. Le second thème sourd alors au violoncelle, marqué de chromatismes, passe au premier violon, qui dialogue ensuite avec la clarinette. Ces jeux se poursuivent avec des traits typiques de l'écriture de la clarinette jusqu'à la fin de l'exposition, qui se termine avec la réponse descendante en double croches de la première intervention de la clarinette. Mozart établit soigneusement le matériau de son œuvre, l'équilibre et le varie lorsque cela devient nécessaire. Tout cela est évidemment richement exploité dans le développement. Mais cette dissection froide ne rend pas pleinement justice à Mozart. Qui saura dire comment le thème de cordes si plein, harmonisé à quatre parties note contre note donne si merveilleusement naissance au jet d'eau aérien de la clarinette, qui s'élève droit vers le ciel pour retomber en mille gouttelettes légères et graciles ? Pourquoi nous trouvons un tel plaisir à sa reprise à peine variée, de telle sorte qu'il se grave dans notre mémoire? Pourquoi il serait insupportable de l'entendre une troisième fois, et donc comment Mozart, qui avait tenu la clarinette soigneusement séparée des cordes, commence à les faire dialoguer avec une infinie délicatesse ? Pourquoi nous prenons tant de plaisir à entendre ce jeu éviter le graves du quintette, jusqu'à la cadence de dominante qui introduit classiquement le second thème ? Pourquoi, suite à ce jeu dans les aigus, nous avons tant de satisfaction à entendre chanter le violoncelle, qui s'était jusque là cantonné à un rôle de basse? Pourquoi nous goûtons tant sa démarche chromatique, alors que le premier thème était resté obstinémant diatonique ? Certes, chacune de ces questions semble contenir sa réponse, mais le seul fait que nous puissions nous les poser démontre, si besoin était, le génie de Mozart. Le larghetto est un merveilleux mouvement commençant par un très beau thème à la clarinette, suivis d'échanges en double et triples croches entre le premier violon et la clarinette, jusqu'à la reprise du thème mélodique à la clarinette, un début de reprise du dialogue entre clarinette et premier violon, qui reprend le devant de la scène et triolets de doubles croches, lesquels concluent le mouvement en descendant à l'alto puis au violoncelle. Suit un menuet avec ses deux trios, puis un thème et variations, qui mettent alternativement en valeur la clarinette et les cordes en respectant un équilibre souverain entre ces deux partenaires qui se partagent le devant de la scène. Cette forme laisse plus libre cours à l'imagination que le traditionnel rondo, plus figé dans sa structure. Brahms et Max Reger (1873-1916) conserveront cette tradition. Il est intéressant de noter comment Mozart use du thème et variations au sein de ses œuvres de forme sonate : au début de la sonate pour piano K.331, qu'elles ouvrent de manière si poétique avant que la sonate ne finisse dans le brio de la célèbre 'marche turque' ; au centre de son quatuor à cordes K. 464 ; comme finale de ce quintette. Est-ce un hasard? Toutes ces œuvres sont en La majeur. Beethoven saura de souvenir de toutes ces possibilités.

Le Concerto pour clarinette K. 622 est probablement la dernière œuvre achevée de Mozart avec la cantate maçonnique K.623. Mozart avait initialement pensé au cor de basset en sol, instrument à la vie éphémère, et probablement imparfait. Mozart opta finalement, comme dans le quintette, pour la

clarinette en La. Rien dans ce concerto n'annonce la mort prochaine. Il est tout de sérénité. L'orchestre est parfaitement adapté à l'accompagnement de l'instrument : les cordes, deux bassons, deux flûtes (ce qui est un cas unique chez Mozart en dehors des opéras), deux cors. Il forme avec le soliste un équilibre de timbres parfait. Les hautbois auraient eu trop de présence et auraient quelque peu flétri la magie du son de la clarinette. Les flûtes et les bassons laissent un large intervalle sonore dans lequel son chant peut s'épanouir. Mozart adorait le mélange de sonorités des clarinettes et des cors, qui doivent ici trouver leur intensité optimale. L'orchestre est écrit avec beaucoup de soin, comme une formation de chambre ; on le voit notamment à un moment où les premiers et seconds violons dialoguent. Il ne faut point user d'orchestre à cordes trop importants pour rendre justice à ce concerto, tant pour ne pas couvrir la voix de la clarinette et ne pas l'obliger à forcer le son que pour respecter cette écriture de chambre ; de plus, cela permet de prendre conscience de la présence délicate d'instruments comme les flûtes. Ce concerto respecte les formes usuelles employées par Mozart; rien n'y est singulier de ce point de vue. Mais ce qui le distingue entre tous, c'est cette sérénité nimbée d'un imperceptible voile de tristesse. Même dans le concerto pour piano dans le même tonalité, le K. 488, qui employait deux clarinettes dans l'orchestre en lieu et place des hautbois, Mozart ne visait pas ce type d'atmosphère, en dépit de son admirable mouvement lent. Mozart, habituellement mobile comme du vif-argent, tempère ici cette vivacité naturelle. Considérons par exemple ses finales de concerto. Ce sont le plus souvent des rondo-sonates, avec ce minimum d'éclat et cette carrure plutôt carrée que demandent ces thèmes de rondo et leurs répliques par les refrains pour ne pas devenir ennuyeux. Cet éclat est d'ordinaire tempéré par une section mélodique à la sous-dominante, à l'issue de laquelle le rondo reprend sa course. Dans le concerto en ré mineur K. 466, par exception, le démonisme propre à l'ouvre éclate dans le thème du rondo; mais le tout se résout dans un radieux Ré majeur. Dans le concerto en ut mineur K. 491, Mozart contourne la difficulté en concluant par un thème et variations. Dans le concerto pour clarinette, Mozart ne se refuse pas au rondo. Mais il est dans le rythme inhabituel de 6/8, ce qui casse quelque peu la carrure traditionnelle de ce type de thème, et il n'introduit nullement un ton plus entraînant ni plus enjoué; Mozart parvient à écrire un rondo qui baigne dans l'atmosphère des deux premiers mouvements.

Il est tout à fait regrettable que l'usage de la clarinette alto se soit perdu après Mozart. Elle était parfaite dans un registre où les clarinettes usuelles commencent à avoir un effet sombre et dramatique peut-être non voulu par le compositeur, et où le basson tend à avoir un timbre flasque et peu sonore. Il en va de même dans la famille des hautbois après l'époque baroque, avec le hautbois d'amour en La, et le cor anglais en Fa, qui ne retrouva sa place qu'avec Wagner (à la notable exception de Berlioz).

II.3 – La FRANCE.

L'apparition de la clarinette en France se fit progressivement et n'est pas facile à retracer. En mai 1760, la 'Missa pro defunctis' de Gossec (1734-1829) résonna dans l'église du couvent des Jacobins de la rue Saint-Jacques à Paris. Ce fut un important événement : il s'agit d'un véritable chef d'œuvre, plus de trente ans avant celui de Mozart. La partition est écrite pour orchestre avec les bois par deux, dont deux clarinettes. Ceci dès 1760 est probablement une première en termes d'orchestration. Une œuvre comme 'La fête de Mirza', ballet-pantomime en 4 actes, créé le 17 février 1781 à l'Opéra de Paris, est également écrit pour les bois par deux (mais une seule flûte). Cependant, dans les

'symphonies 1' et '2' de 1771-1774 éditées à Paris chez Sieber, nous n'avons que deux hautbois et deux cors. Par ailleurs, nous notons l'utilisation de la clarinette dans la musique de chambre de Gossec entre 1770 et 1785. Mais en 1809, sa 'symphonie à 17 parties' implique l'emploi des clarinettes dans l'orchestre symphonique. Les symphonies 'parisiennes' de Haydn, datant de 1785 et 1786 sont écrites pour orchestre sans clarinettes et avec une seule flûte. Si maintenant nous faisons appel à Devienne (1759-1803), compositeur, flûtiste, bassoniste, et fondateur de ce qui devait devenir le 'Conservatoire de musique de Paris', nous trouvons évidemment beaucoup d'œuvres concertantes et d'œuvres de musique de chambre dédiées à ses instruments (notamment du type des quatuors déjà rencontrés, où le second violon est remplacé par un instrument à vent, ce qui pose des problèmes de tessiture élégamment résolues en ce qui concerne le basson), trois sonates pour clarinette et piano et un trio d'anches, ainsi qu'une symphonie concertante pour deux clarinettes. Dans sa symphonie descriptive 'la bataille de Jemmapes' (1794), nous avons des clarinettes. Si nous nous tournons vers un prolifique producteur d'opéras et d'opéras comiques, André Grétry (1741-1813) et que nous examinons ce qui est considéré comme son chef d'œuvre, Richard Cœur de Lion¹¹ (1784), nous constatons que les seuls bois de l'orchestre sont des hautbois.

La conclusion est difficile à tirer. Il ya avait dès 1760 des clarinettistes à Paris, qui pouvaient être mobilisés pour une occasion solennelle telle que la 'Missa pro defunctis' de Gossec, mais qui ne faisant clairement pas partie de l'orchestre symphoniques tant que tel au moins jusqu'après 1796. ILIs en faisaient partie en 1809. La 'bataille de Jemmapes' faisait-elle appel à l'orchestre standard, ou les clarinettes ont-elles été ajoutées pour cette occasion ? On peut penser que les événements révolutionnaires ont amené celles-ci, utilisées dans de grandes occasions de plus en plus fréquentes, à être incorporées progressivement dans l'orchestre. Ce mouvement était achevé en 1809. Comme à Vienne, mais probablement avec quelque décalage, le théâtre était en avance sur le concert, puisque nous les y trouvons dès 1781 ; mais les usages devaient être variables puisque nous ne les retrouvons pas dans 'Richard Cœur de Lion, en 1784.

III – LE ROMANTISME

III.1 – BEETHOVEN et LA TRANSFORMATION de l'ORCHESTRE

Haydn, nous l'avons vu, n'introduisit les clarinettes dans son orchestre symphonique qu'après la mort de Mozart. Progressivement, l'orchestre classique s'était formé avec les bois par deux, deux trompettes, deux cors, timbales et cordes. L'équilibre était idéal, comme le montre la lettre de Mozart à son père citée plus haut. Sans les clarinettes, il existait un hiatus de timbres entre les hautbois, trop hauts, et les bassons, trop bas. Les cors pouvaient difficilement être utilisés car, indépendamment de leur différence de timbre, ils ne pouvaient donner que les harmoniques de leur fondamentale. C'est cet orchestre classique que Beethoven utilisa pour ses symphonies et ses concertos, non sans rajouter parfois des touches personnelles, comme il le fit dans certaines symphonies les domaines. La troisième symphonie compte trois cors; le finale de la cinquième symphonie. C'est ainsi que dans le cinquième symphonie (op. 67; 1805/07), le finale, arrivant après l'un des crescendos les plus impressionnants de l'histoire de la musique, ajoutait trois trombones, un

_

¹¹ Dans 'La dame de pique', c'est un air de cet opéra-comique que Tchaïkovski fait chanter en français à la vieille comtesse avant sa rencontre fatale avec Hermann qui veut à tout prix lui arracher le secret des trois cartes.

contrebasson, un piccolo (avec un rôle très particulier pour ce dernier) : les bois s'élargissaient par leur registre extrême, les cuivres par leur registre moyen-grave. Dans ce terrible fortissimo, les clarinettes contribuent mais ne se remarquent pas. Dans la descriptive sixième symphonie (op.68, 1805/08), l'orchestre classique est privé de ses trompettes pendant le trois premiers mouvements. Le second mouvement contient de très beaux traits de clarinette. Le quatrième mouvement voit survenir un piccolo, deux trompettes et deux trombones. Le piccolo disparaît dans le dernier mouvement, amplement lyrique, où les clarinettes contribuent à la couleur de l'ensemble. Cette symphonie évocatrice, éloignée de l'esprit des compositions orchestrales habituelles de Beethoven, montre l'ampleur de son génie. Les septième et huitième symphonies sont écrites pour l'orchestre classique. Il est intéressant d'observer soigneusement le rôle très étudié de la clarinette dans l'introduction de la septième symphonie. La célèbre neuvième symphonie (op.125, 1622/24) est une transition vers ce que nous appellerons l'orchestre romantique en ce qu'elle fait appel, dès le début, à quatre cors. Les ensembles de chambre à vent viennois, souvent formés en octuor, avaient familiarisé l'oreille au mélange des timbres des clarinettes et des cors, et Mozart en tira des timbres merveilleux, dans 'La flûte enchantée', par exemple. Mais comme on le sait, ce finale ajoute non seulement quatre voix solistes et un chœur, mais trois trombones, un contrebasson et un piccolo. Il existe une variation extraordinaire en forme de marche où seuls jouent le contrebasson et le piccolo, ponctués par une percussion, laissant un trou béant en termes de timbre. C'est déjà plus que l'orchestre romantique, que nous allons définir dans un instant. Si l'on lit les partitions orchestrales de Beethoven avec attention, la clarinette semble prendre une importance croissante au cours du temps. Il est tout à fait remarquable de noter que Beethoven était sourd : il ne pouvait donc ni entendre les œuvres de ses collègues, ni les siennes à la seule fin de les améliorer. Comment-t-il pu écrire pour un orchestre si merveilleusement sonore et équilibré, progresser dans son écriture sans avoir moyen de la contrôler et rester sans conteste possible le meilleur orchestrateur symphonique de son temps, et de loin? Les concertos de Beethoven sont écrits pour l'orchestre classique, avec parfois comme chez Mozart une seule flûte (4° concerto pour piano op. 58, 1806). L'orchestre classique allait progressivement être remplacé par l'orchestre romantique, avec des réserves en ce qui concerne les concertos. Deux merveilleuses partitions de cette période de l'orchestre classique sont la symphonie italienne et le concerto pour violon de Mendelssohn.

Beethoven très rapidement, ne s'intéressa qu'au piano, aux cordes, et à l'orchestre traité volontiers par blocs (ce qui n'interdisait pas çà et là un élégant trait de clarinettes, pour elles-mêmes ou en regard de traits d'autres instruments). On ne trouve celle-ci que dans quelques partitions de chambre de la première manière. Néanmoins, on sent que l'instrument l'intéressait. Citons le quintette pour piano et vents op. 16 de 1796 où la clarinette mène le jeu; le trio op. 11 de 1797 pour piano, clarinette et violoncelle, volontiers ludique, disposition que reprendra Brahms; le septuor pour clarinette, basson, cor, violon, alto, violoncelle, contrebasse op. 20 de 1800, dont on complimentait beaucoup Beethoven ce qui avait le don de l'irriter car il considérait avoir fait bien mieux depuis; l'octuor pour vents op. 103 de 1802 (édition posthume), qui répondait à une tradition populaire de plein air où l'on pouvait entendre divertimentos, sérénades, airs d'opéras à la mode.... Le septuor op. 20 mérite une mention spéciale car Beethoven semble avoir été sévère vis-à-vis de luimême. Tant les cordes que les vents sont tirés vers le grave; parmi les vents, le cor reste un

instrument d'usage contraint car il en pouvait donner que les harmoniques de sa fondamentale¹². La clarinette et le premier violon ont donc un rôle écrasant. Bien sût, il est toujours possible d'exposer une mélodie dans une tessiture moyenne, en confiant aux parties supérieures, l'harmonie, des contre-sujets voire rien du tout, ramenant provisoirement l'ensemble vers le grave. Il faut néanmoins s'assurer que le sujet perce dans une telle écriture, sachant que l'on ne peut user des artifices permis par l'orchestre symphonique. Comme nous le verrons, Schubert donnera à cet ensemble plus de souplesse d'écriture en ajoutant un second violon dans son octuor.

III.2 – LES ROMANTIQUES AUSTRO-ALLEMANDS : ORCHESTRE, MUSIQUE de CHAMBRE

Nous avons vu que l'orchestre classique était en fait l'orchestre d'opéra du temps de Mozart, qui différait de l'orchestre symphonique de cette époque par ajout de deux clarinettes et une flûte (et de deux trompettes qui ne figuraient pas toujours dans l'orchestre symphonique). L'orchestre romantique était celui de l'opéra de l'époque: les bois étaient les mêmes que dans l'orchestre classique, mais il y avait quatre cors (usuellement dans des tons différents pour pouvoir couvrir un plus large spectre de notes, surtout en mode mineur) et trois trombones. Ultérieurement et progressivement, on rajouta an Allemagne une troisième trompette (en France on préféra ajouter deux cornets à pistons, moins nobles mais plus complets et plus véloces, qui sont anticipés dans la 'symphonie fantastique' de Berlioz de 1830) et un tuba ainsi que d'autres percussions, dans d'autres pays une harpe (encore une fois anticipés dans 'le bal' de la 'Symphonie fantastique' où nous en trouvons deux). Les cors par quatre dans deux tonalités différentes apportèrent une nette amélioration; les trombones étaient connus comme instruments traditionnels de la musique religieuse, et comme instruments des opéras, notamment de Mozart et de Gluck (1714-1787).

Au début du siècle, l'orchestre romantique est donc celui de l'opéra austro-allemand avec les bois par deux, quatre cors naturels (les cors à pistons ne s'imposeront que progressivement au milieu du siècle¹³, mais le cor à trois pistons, parfaitement chromatique, existait dès 1819; encore fallait-il qu'il se généralisât): l'orchestre de Tannhäuser (1845) comprend deux cors naturels et deux cors à pistons: Schumann qui connaissait donc les cors à pistons écrivit son périlleux concerto pour quatre cors et orchestre op. 86 de 1849 pour cors naturels. C'est l'orchestre du Freischütz, et celui de Fidelio, ce dernier avec uniquement deux trombones.

L'ouverture du Freischütz (1821) de Weber (1786-1836) est un merveilleux cours d'utilisation de cet orchestre : le début comprend un très beau thème de cors réparti de façon complexe entre les quatre cors naturels dans divers tons, la figure d'Agathe est représentée par une sublime mélodie de clarinette solo sur fond de cordes, et il est du plus grand intérêt de voir comment l'explosion du tutti fortissimo en Ut majeur qui ouvre la réexposition est traitée pour en garder à la fois la vigueur et la subtilité d'articulation. Tout serait à citer dans cet opéra : on signalera simplement comment, dans

¹³ Schumann écrivit son périlleux concerto pour quatre cors et orchestre op. 86 (1849) pour quatre cors naturels, ce qui ne le rend que plus redoutable ; Brahms fit de même pour son trio pour violon, cor et piano op. 40 (1864). Cette date est très tardive. Le choix d'un cor naturel à cette époque ne peut être dicté par des considérations pratiques. Brahms jugeait probablement plus romantique le son du cor naturel, avec toutes ses imperfections.

¹² L'ensemble des vents est celui du 'choral des pèlerins' de l'ouverture de 'Tannhäuser', plusieurs fois cité dans cette étude, avec cette différence majeure près que le choral est une ouvre orchestrale, où les vents sont écrits par deux et forment un sextuor, tandis qu'ici nous avons affaire à une écriture de musique de chambre.

la scène fantastique de la Gorge aux Loups, les flûtes sont remplacées par des trilles de piccolos en tierces. Weber appréciait la clarinette. Il se lia d'amitié avec le clarinettiste Heinrich Joseph Bärmann de l'orchestre de Bavière pour lequel il composa en 1811 deux concertos (op. 73 et 74) et un concertino op. 26, œuvres de caractère mais dont il faut bien noter que l'orchestre est traité de la manière romantique décrite dans l'introduction, en dépit des talents d'orchestrateur de Weber; convention mondaine certainement. Il écrivit également en 1816 un grand duo concertant pour clarinette et piano op. 48, premier chef d'œuvre du genre. Il écrivit également des variations 'Sylvana' op. 33, avec les conventions habituelles à ce genre. Mais sa composition la plus proche du genre que nous abordons ici est son quintette pour clarinette et cordes op. 34 de 1815. C'est le second chef d'œuvre du genre. Il appartient clairement au type que nous avons schématisé comme une réduction de concerto pour clarinette et quatuor à cordes. Mais on connaît par de multiples exemples la nervosité mercurielle et l'ampleur du souffle des mélodies de Weber. Ces caractéristiques appliquées à la clarinette font merveille dans cette œuvre, et compensent largement les défauts d'équilibre instrumental que nous venons de signaler. Nous avons là une œuvre extrêmement brillante de ce répertoire.

La cas de Franz Schubert (1797-1828) est fort intéressant. Dés sa première symphonie composée à l'âge de 16 ans en 1813, les clarinettes sont parfaitement intégrées à l'orchestre. Il écrivit ses symphonies à un moment où l'on hésitait encore entre les deux types de formation, classique ou romantique, et sur la composition définitive de ce dernier (ce que l'exemple beethovénien montre également). La quatrième symphonie ('tragique') est écrite pour quatre cors, mais pas de trombones. La cinquième regarde franchement en arrière : une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors et les cordes. La huitième (l' 'inachevée', dont nous avons noté le début à l'unisson de la clarinette et du hautbois) utilise l'orchestre romantique au grand complet; la neuvième utilise les trois trombones, mais uniquement deux cors. Schubert fait grand cas des bois, non seulement dans ses symphonies où il les met volontiers en avant, bien différemment de son modèle révéré Beethoven, mais aussi dans des œuvres vocales avec orchestre, et les clarinettes en font naturellement partie¹⁴. Mais la véritable innovation de Schubert en ce qui concerne la clarinette est la mélodie 'Der Hirt auf den Felsen', bijou splendidement écrit pour clarinette, voix et piano. Il est dommage que ce type d'écriture n'ait pas séduit les compositeurs ultérieurs : nous n'avons d'autre chef d'œuvre que de Brahms, avec alto. Comme nous verrons plus loin, le cas de la 'seconde école de Vienne' constitue et inaugure un exemple différent, plus large. Dans le domaine de la musique de chambre, il écrivit en 1824 un long octuor à la demande d'un clarinettiste pour clarinette, basson, cor, deux violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse ; c'est la compostions du septuor de Beethoven avec un second violon, qui permet de mieux équilibrer les sonorités entre l'aigu et le grave.

Il convient de citer ici le nom d'un 'petit maître' suédois, Bernhard Henrik Crusell (1775-1838), compositeur et clarinettiste, caractéristique de ces auteurs formés à l'école classique, mais sensibles à la voix du romantisme naissant. Son œuvre la plus connue est son opéra 'Den lilla slafvinnan',

_

¹⁴ Au-delà des bois, Schubert s'intéressait aux grands cuivres. Une de ses importantes innovations est l'usage des trombones pour de véritables énoncés mélodiques, alors qu'ils n'étaient généralement utilisés qu'à des fins harmoniques, en longues tenues ou à l'unisson de parties vocales, ce qui est en fait un usage liturgique qui remonte à la fin de la Renaissance (voir 'Don Giovanni', la 'flûte enchantée', le 'Requiem' de Mozart, ainsi que le 5°, la 9° symphonie de Beethoven et sa 'Missa solemnis'). A la fin de la Renaissance et aux débuts du baroque, les exemples d'usage liturgique abondent, notamment sous l'impulsion des pratiques à la basilique Saint Marc de Venise. On trouve de très beaux exemples chez les Gabrieli, Monteverdi et Schütz.

représenté trente-quatre fois entre 1824 et 1838, date de son décès. Mais bien entendu, il donna d'excellents pages à la littérature pour la clarinette. Il est l'auteur de trois concertos (opus 1, 5 et 11), de trois duos pour clarinettes (opus 6), de trois quatuors pour clarinette et cordes (opus 2, 4 et 7) ainsi que d'une symphonie concertante pour clarinette, cor, basson et cordes (opus 3), d'un quatuor pour flûte ou clarinette et cordes (opus 8) et d'un trio pour clarinette, cor et basson (opus 10).

Il convient également de citer le nom de Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837), généralement connu comme auteur pour apprentis pianistes ou d'un célèbre concerto pour trompette. De son vivant, on aimait à l'opposer à Beethoven : c'est dire l'estime qu'on lui portait. Il écrivit 22 opéras, beaucoup de musique vocale, des pièces diverses pour orchestre, huit concertos pour piano, de la musique de chambre dont deux septuors et un octuor pour vents, et surtout un quintette avec clarinette en Mi bémol majeur (1808), où, comme chez Mozart, les cordes sont parfaitement intégrées à la clarinette.

Franz Lachner (1803 -1890) écrivit cinq opéras, huit symphonies, huit suites d'orchestre, deux concertos pour harpe, un pour flûte, et de la musique de chambre dont des partitions mêlant cordes et vents avec clarinette : deux quintettes à vent (1823 & 1829) ; un septuor (1824) ; un octuor (1850) ; un nonette (1875) et un andante pour vents (1844).

Il convient également de citer un compositeur et violoniste de la génération de Schubert, mais ayant vécu bien plus longtemps : il s'agit de Ludwig Spohr (1784-1859), célèbre de son temps, bien oublié de nos jours. Son œuvre est prise entre la clarté et le formalisme du classicisme et les expérimentations associées au romantisme du XIX° siècle, mais elle est digne d'intérêt. Outre 15 concertos pour son instrument et beaucoup de musique de chambre, incluant relativement souvent la harpe, mais surtout 36 quatuors à cordes et 7 quintettes à cordes, il ne négligea pas la clarinette. Nous avons quatre beaux concertos, dont certains utilisent une caractéristique formelle intéressante : une espèce de télescopage des expositions d'orchestre et de soliste, qui fait que la clarinette semble émerger de la masse orchestrale. Le quatrième, en mi mineur, utilise la clarinette en La. Nous lui devons aussi des variations, un potpourri et une fantaisie pour clarinette et orchestre, une romance pour clarinette et piano, un quintette pour flûte, clarinette, cor, basson et piano, une fantaisie et variations sur une thème de Danzi pour clarinette, quatuor à cordes et contrebasse, un septuor pour flûte, clarinette, basson, cor, violon et violoncelle et piano op. 147, un octuor pour quintette à cordes avec contrebasse, clarinette et 2 cors op. 32.

Ces exemples sont intéressants¹⁵ car ils nous mettent en garde contre la fausse idée qu'un genre est stabilisé en nous concentrant exclusivement sur les compositeurs majeurs sans nous préoccuper de leur environnement. Ils montrent donc l'intérêt des 'petits maîtres' pour mieux comprendre une époque, que la seule appréhension des grands maîtres pourrait restreindre. L'octuor de Schubert dérive évidement du septuor de Beethoven : les bois sont identiques, seul un violon est ajouté. Mais contrairement à ce que nous serions tentés d'en déduire, le genre n'était pas stabilisé comme nous le montent notamment les deux partitions de chambre de Spohr, toutes deux avec clarinette dans un environnement instrumental tout à fait différent. Son septuor est vraiment digne d'intérêt,

¹⁵ Il faudrait prendre en compte également le cas, cité plus bas, d'un quintette pour violon, clarinette, deux altos et violoncelle du Tchèque Franz Krommer (1759-1831). C'est la même mutation que celle du quatuor à cordes en quatuor pout clarinette et trio à cordes, appliquée au quintette à cordes de type mozartien. C'est une autre logique, probablement moins musicale que la solution du quintette avec clarinette de Mozart car tirant la clarinette loin du registre du chalumeau.

solidement construit avec une excellente sensibilité aux timbres; son octuor également, vu la position spécifique de la clarinette sur un fond plus sombre de cordes et de cors.

Il existe bien d'autres compositeurs mineurs qui ont écrit au XIX° Siècle des concertos pour clarinette. Mais ceux-ci sont généralement destines à faire briller un ami ou le soliste d'un orchestre et sont typiques de la démarche romantique que nous avons décrite en introduction. Quelques virtuoses font qu'ils ne sont pas tombés dans un oubli complet (Theodor von Schacht¹6, Cimarosa, von Winter¹7, Diimmler, Reissiger, Kozeluch, Eybler, Witt, Reicha ...). Le romantisme apporte de la couleur aux œuvres de ces petits maîtres. En revanche, la littérature pour clarinette et piano est fort peu abondante (nous avons rencontré le cas de Weber et en rencontrons toutefois quelques autres exemples). Il ne faut pas oublier que celle-ci était réservée autant aux amateurs doués qu'aux professionnels; or, on trouvait plus facilement des violonistes que des clarinettistes. Il ne faut pas oublier non plus que ce siècle, ainsi qu'une partie du XX°, pratiquait la transcription dans tous les sens possibles, y compris celle d'opéras à la mode. Les rares clarinettistes amateurs devaient s'en contenter. Il est vraisemblable aussi que les clarinettistes en quête de concertos pouvaient transcrire par exemple des concertos pour violon, quitte à arranger les pages par trop idiomatiques.

Il faut bien reconnaître que le volume sonore des cuivres, chacun avec son timbre, peut facilement couvrir le timbre délicat des instruments à vent, sauf peut-être les stridences du piccolo lorsqu'il prenait la place de la seconde flûte. C'est du reste vrai également de l'ensemble des cordes d'un orchestre symphonique si des précautions ne sont pas prises dans les dynamiques et les dispositions de toutes les parties. Il s'enduit qu'écrire pour l'orchestre romantique n'est pas chose aisée. Il faut absolument connaître les dosages de timbres subtils qui permettent d'obtenir tel ou tel effet et notamment savoir doser l'intervention des cuivres si l'on désire obtenir un effet profond, mais sans écraser la musique à laquelle on cherche à donner de la profondeur. Exprimée sous sa forme la plus simple, la tendance naturelle de cet orchestre est d'être antiphonique : les cordes accompagnées de quelques bois, les bois avec les cors avec quelque retenue, puis la puissance des cuivres. Le meilleur exemple se trouve probablement au début de l'ouverture de Tannhäuser de Richard Wagner (1813-1883), étudiée au § I.3 : nous entendons l'hymne des pèlerins aux clarinettes, bassons et cors ; puis un conduit chromatique aux violoncelles, puis aux violons, les voix intermédiaires aux cordes étant doublées par les vents (bassons, clarinettes); puis enfin l'hymne éclate, fortissimo, aux trois trombones avec la basse au tuba cependant que les violons énoncent un trait d'accompagnement parfaitement perceptible parce que nettement plus rapide que l'hymne solennel, et accompagné par les cordes graves et les bois en triolets de croches. Les clarinettes ne se sont tues qu'un court instant lors de l'entrée des violoncelles ; toujours elles ont été présentes, toujours efficaces, mais dans des rôles très différents.

Wagner, que nous étudierons un peu plus loin (§ III-3) mais qui méritait cette anticipation, était un esprit extraverti en dépit de l'aspect spéculatif de ses drames, bien apte à tirer brillamment parti des ressources de l'orchestre. Il n'en va pas de même des deux grandes figures romantiques majeures de la musique allemande, à savoir Schumann (1810–1856) et Brahms (1833-1897). La couleur

¹⁷ Ce compositeur est l'auteur d'une symphonie concertante pour violon, clarinette, cor, basson et orchestre fort bien menée. Le cor y sonne quelque peu comme dans les concertos de Mozart ; la clarinette et le violon mènent fort adroitement les parties supérieures.

¹⁶ Celui-ci, en fait plus classique que romantique, écrivit un concerto pour trois clarinettes.

orchestrale n'était visiblement pas leur priorité. On leur a souvent reproché une orchestration lourde, terne. Cela est vrai comparé aux plus doués de leurs contemporains; mais on peut se demander si davantage de couleur, tout en rendant leurs partitions plus attractives, ne trahirait pas leur nature profonde et si ces musiciens, si habiles à traiter le piano ou la musique de chambre, se sont laisser désorienter par l'orchestre romantique. L'orchestre de Schumann sonne plein; les effets de solistes lui sont généralement étrangers et les cuivres, les trombones en particulier, sont sollicités aux extrêmes de leurs possibilités. Schumann n'ignore pas la clarinette mais il ne la traite pas 'à la Weber'; il l'entend dans des passages où elle a plus de force. La première symphonie op. 38 de 1841 fait preuve de plus de légèreté. Le concerto pour quatre cors et orchestre op. 86 de 1849 mentionné plus haut est extrêmement périlleux pour le premier cor solo mais reste jouable. La troisième symphonie op. 97 de 1850 ('Rhénane') est caractéristique de ce point de vue avec ses trombones tirés dans l'extrême aigu. Plus tard, il écrira d'importantes œuvres profanes et sacrées pour soli, chœurs et orchestre quasiment tombées dans l'oubli. Il y a dans cette massivité quelque chose de ce qui le mènera vers la folie.

Il ne faut pas en déduire que Schumann était insensible aux vertus des timbres des instruments. Comme beaucoup de romantiques, il écrivit beaucoup de musique de chambre pour les cordes, ou pour piano et cordes. Mais nous lui devons trois délicats chefs d'œuvre pour piano et vents, imprégnés pour une fois d'une certaine légèreté de ton : les trois 'fantaisies' pour clarinette et piano op.73 de 1849, les trois 'romances' pour hautbois et piano op. 94 de 1849, et les 'contes de fées' op. 132 pour clarinette, alto et piano de 1853, la formation du trio 'des quilles' de Mozart. Ces pièces délicates comptent parmi les trop rares chefs d'œuvre pour vents et piano de la littérature romantique.

Brahms est certes chronologiquement un romantique tardif, mais son style, sa musique de chambre, son orchestre font qu'il se rattache à la tradition décrite ici. Paul Dukas, pourtant habituellement laudatif, disait de lui : « Beaucoup de bière dans sa musique ». Son orchestre est cependant moins massif que celui de Schumann; il fait des trombones un usage des plus modérés, mais insiste beaucoup sur les cors. Nous avons noté plus haut un intérêt croissant de Beethoven pour la clarinette dans l'orchestre; Brahms semble reprendre dans ces premières œuvres orchestrales cet intérêt là où Beethoven l'avait laissé. Les clarinettes sont assez souvent mises en avant de manière plus ou moins extérieure, et tout d'abord mélodiquement, avec parfois une doublure à l'octave supérieure par les flûtes ou inférieure par les bassons. Elles sont également souvent écrites harmoniquement, soutenues au grave par les bassons. Des cors, chers à Brahms et qui se marient si bien avec les clarinettes, peuvent rejoindre cet ensemble, qui évite la sonorité plus dominatrice du hautbois¹⁸; on obtient alors la combinaison de la première exposition du chœur des Pèlerins de Tannhäuser, qui décidément appartient à tout le monde tant elle est naturelle. Brahms, comme beaucoup de classiques austro-allemands de la première moitié du siècle, utilise volontiers les clarinettes en mouvement parallèle à la tierce ou à la sixte, avec d'éventuelles doublures à l'octave, voire des mouvements contraires - un trait beethovenien mis en évidence par exemple dans le mouvement lent de sa V° symphonie. Il aime également les associations de bois entre flûtes, clarinettes et bassons. Parfois aussi, clarinettes et bassons servent à accompagner un hautbois solo, et s'adjoignent volontiers des cordes pizzicato. Brahms affectionnait à l'évidence le chalumeau, traité

_

¹⁸ Nous retrouverons la même mise à l'écart du hautbois bien plus tard dans certaines œuvres de Ligeti (1923-2006), et pour des raisons similaires.

en pédales, en arpèges, en mélodies graves, voire en accords passant parfois sous les bassons. On rencontre aussi des sauts entre registres. L'orchestre s'adjoint parfois un contrebasson, par souci de correspondance avec le registre des cordes, mais il faut bien reconnaître que son timbre est noyé dans la masse orchestrale. Ni Schumann ni lui n'ont usé du tuba ni de la harpe (sinon pour Brahms une harpe dans une section du 'Requiem allemand' op. 45 – 1868).

La musique de chambre occupe une grande place dans l'œuvre de Brahms, mais il s'agit le plus souvent d'œuvres pour cordes ou pour piano et cordes. Avant la période finale qui va nous intéresser, il n écrivit qu'un très beau trio pour violon, cor (naturel) et piano op. 40 en 1865. Vers la fin de sa vie, Brahms avait décidé d'arrêter de composer après son quintette à cordes op. 111 de 1890 lorsqu'il rencontra Richard Mühlfeld, le clarinettiste de la cour ducale de Meiningen. Le miracle que connurent Mozart et Weber se renouvela. Nous devons à cette rencontre quatre œuvres pour clarinette. Les deux sonates pour clarinette et piano op 120 sont ses dernières œuvres de musique de chambre. Brahms admettait qu'on les joue à l'alto, ce qui ne pose pas de problème de tessiture, mais on sent bien tant par l'écriture que par l'expression qu'elles ne sont pas destinées à cet instrument. Il composa également un trio pour clarinette, violoncelle et piano, op. 114 où les voix instrumentales sont tires vers le grave. Ici également, Brahms admettait que l'on utilise l'alto. La dernière œuvre, le quintette op. 115 est, avec le quintette.de Mozart l'un des deux grands chefs d'œuvre de l'histoire de la musique pour cette formation. Elle constitue certainement la plus grande des quatre partitions de musique de chambre avec clarinette de Brahms. Il est certain que l'interprétation du quintette de Mozart par Mühlfeld a grandement inspiré Brahms – et notamment par le choix de la clarinette en La, à une époque où l'on utilisait essentiellement celle en Si bémol. Certaines caractéristiques sont communes aux deux œuvres (ainsi, les deux finales dont des thèmes et variations). Nous n'entreprendrons pas ici une analyse détaillée de ce chef d'œuvre, auquel le ton mineur et la personnalité propre de son auteur donne des teintes plus automnales et une touche de mélancolie que l'on ne retrouve pas dans le chef d'œuvre de Mozart. Nous entendons en effet y consacrer une future analyse.

Il nous faut ici évoquer un ami de Mendelssohn et Schumann, le danois Niels Gade, bon orchestrateur auquel nous devons huit symphonies et autres belles pièces pour orchestre, et dans le domaine de la musique de chambre, quatre belles Fantasiestücke op. 43 pour clarinette et piano.

III.3 - L'EUROPE CENTRALE et la POLOGNE

Nous n'avons pas évoqué l'Europe centrale, plus précisément de la Bohème, qui usa essentiellement de l'orchestre romantique durant cette période.

Il convient d'abord de citer le cas d'un compositeur tchèque relativement mineur, Franz Krommer (1759-1831), qui a beaucoup écrit pour la clarinette. Nous lui devons deux symphonies concertantes, chacune pour flûte, clarinette et violon, des concertos pour clarinette et orchestre, un concerto pour deux clarinettes et orchestre, et un très grand nombre de sérénades ou partitas pour vents où le duo de clarinettes est toujours présent, ainsi qu'un quintette pour violon, clarinette, deux altos et violoncelle et plusieurs quatuors pour clarinette et trio à cordes. L'écriture orchestrale des concertos relève du style romantique typique que nous avons décrit. Il faut également citer Jan Kaliwoda (1801-1866) qui écrivit beaucoup : opéras, symphonies, ouvertures, œuvres concertantes pour un ou

deux violons, plus rarement des vents, de la musique pout piano. On lui doit une introduction et vatiations pour clarinette et orchestre.

Deux grands compositeurs romantiques nationaux se firent reconnaître, Smetana (1824-1884) et Dvorak (1841-1904). Smetana n'a rien écrit de spécifique pour la clarinette, mais a beaucoup écrit pour orchestre, en dehors de ses deux quatuors et d'un trio pour piano et cordes, œuvres remarquables. Il a écrit de nombreux opéras, quasiment inconnus en dehors de son pays, à l'exception de l'ouverture de 'la fiancée vendue' (1863/66). Il est essentiellement connu pour son cycle 'Ma Vlast', un cycle de six poèmes symphoniques composé entre 1874 et 1879, dont le second est la très connue 'Moldau', composée entre le 20 novembre et le 18 décembre 1874. Elle s'ouvre aux deux flûtes ponctuées par la harpe, évoquant la source du fleuve, mais les épisodes très diversifiés qui suivent savent faire appel à la clarinette évidemment au sein de l'orchestre, mais aussi au premier plan chaque fois que cela est opportun. Le nationalisme de Smetana ne se traduit pas par des tournures mélodiques inspirées du folklore, mais par les sujets évoqués, chers au cœur de ses compatriotes et exaltant leur patrie, et la justesse et le beauté de la musique qui les glorifie. Comme Beethoven et plus tard Fauré, il connut le grand malheur pour un musicien de devenir sourd.

Dvorak était un excellent mélodiste et orchestrateur qui sut tirer de la clarinette à l'orchestre ses meilleurs effets, quoique n'ayant rien composé spécifiquement pour elle. On notera notamment l'écriture d'une sérénade pour 10 vents, violoncelle et contrebasse (1878), avec deux hautbois et deux clarinettes, probablement lointaine héritière de traditions que nous avons évoquées plus haut. Les hautbois ont tendance à y dominer; cependant, le compositeur 'écoute' son ensemble, et est clairement soucieux de nous faire entendre les clarinettes lors de passages de transition, ou de sections d'un mélodisme plus soyeux. Nous avons par ailleurs évoqué le merveilleux second thème du premier mouvement du concerto pour violoncelle et orchestre op. 104, en relais entre le cor et la clarinette. Il écrivit neuf symphonies et de nombreux poèmes symphoniques, dont les plus ambitieux datent de la fin de sa vie, et où les clarinettes sont toujours présentes ua sein de l'orchestre pour le colorer et passent au premier plan régulièrement. Contrairement à Smetana, le nationalisme de Dvorak ne passe pas par l'exaltation de tableaux de sa patrie chers au cœur de ses compatriotes (encore que certains poèmes symphoniques se rapportant à des mythes populaires); on le trouve plutôt dans l'influence de la musique populaire sur le mélodisme et la rythmique de sa musique.

Il faut remettre à sa juste place un musicien injustement oublié, Zdenek Fibich (1850 - 1900). Sa relative courte vie fit que la fin de sa production correspondit avec la haute maturité de Dvorak, qui occupaait lr devant de la scène. Sa musique a un caractère nationaliste bien moins marqué que chez Smetana et Dvorak. Son style est une remarquable synthèse entre l'univers musical d'inspiration populaire tchèque et la rigueur de structure austro-germanique. De fait, la première impression est celle d'un langage académique doué d'une puissante sève mélodique et sous-tendu par une solide architecture. Ce nationalisme bien moins apparent que chez ses deux collègues est probablement à la source de son oubli. Mentionnons 'Idyll' pour clarinette et piano (opus 16, 1879), et le merveilleux 'Quintette' en ré majeur pour violon, clarinette, cor, violoncelle, piano (opus 42, 1893-1894) qui est un authentique chef d'œuvre et un délice pour l'oreille de par la richesse de ses combinaisons de timbres.

Nous ne devons pas oublier que cet infatigable voyageur que fut Franz Liszt (1811-1886) était natif de Hongrie. Il se montra presque aussi habile orchestrateur que virtuose pianistique. Il était

évidemment pleinement conscient du rôle que pouvait jouer la clarinette dans l'orchestre, etsavait ç l'occasion lui confier des solos, comme par exemple dans son premier concerto pour piano (créé à Weimar en 17 février 1855 sous la direction de Berlioz et avec le compositeur au piano) ou pour évoquer Marguerite dans sa 'Faust Symphonie' (1854). Elle est très présente dans ses poèmes symphoniques, mais sait aussi colorer son œuvre religieuse pour voix et orchestre, qui comprend de nombreuses partitions de grande envergure que l'on a tort de laisser dans l'oubli (Messe hongroise du couronnement, Christus, Légende de Sainte Elisabeth...).

En Pologne, il nous faut citer Karol Kurpinski (1785 – 1857), auteur d'un beau Concerto pour clarinette, fort bien écrit, et d'un trio, pour violon, clarinette et violoncelle, au sein d'une production assez abondante et tournée vers l'opéra. Il faut également citer le nom de Ignacy Feliks Dobrzyński (1807-1867), condisciple de Chopin au Conservatoire de Varsovie¹⁹, qui écrivit un opéra, de la musique de scène, deux symphonies, de la musique de chambre. Il n'écrivit rien spécifiquement pour la clarinette mais consolida l'usage de l'orchestre symphonique dans la musique classique de son pays.

III.4 – LA FRANCE AVANT 1870 - L'ITALIE.

La France aborde le romantisme avec une tradition symphonique liée principalement à Gossec (1734-1829) et Méhul (1753 – 1817) et un répertoire déjà riche en opéras comiques.. C'est déjà beaucoup, mais ces musiques relèvent plus du classicisme tardif que des débuts du romantisme. Au piano, il y avait Chopin, qui rencontrait de grands succès, preuve que le pays était prêt pour la révolution romantique, mais personne à l'orchestre, à l'opéra romantique, à la musique de chambre. Il y avait donc théoriquement la place pour des musiciens novateurs.

Dans ce contexte, évoquer Hector Berlioz (1803-1869) serait décourageant; un livre n'y suffirait pas. Presque tout ce qu'a écrit ce génie est complètement atypique. Dans la 'Symphonie Fantastique', à laquelle nous avons déjà emprunté quelques exemples, nous notons une gradation dans l'introduction des instruments, comme souvent chez Beethoven, une des premières utilisations du cor anglais, disparu depuis l'ère baroque, l'utilisation de deux tubas clamant l'hymne du 'Dies Irae' qui ne sont pas encore les instruments modernes mis au point ultérieurement par Adolphe Sax (il s'agit probablement d'ophicléides), et cette idée singulière d'avoir déformé, pour son 'Songe d'une nuit de Sabbat', le noble thème de la 'Bien aimée' et de l'avoir confié à une clarinette en Ut²⁰, au timbre réputé moins noble que l'instrument en Si bémol ou en La. Dans son 'traité d'orchestration', il fait la louange de la clarinette basse ainsi que de l'idée d'utiliser suffisamment de clarinettes pour pouvoir leur confier un accord dramatique complet (de type 'septième diminuée') dans le registre qui convient – préférentiellement le chalumeau.

_

¹⁹ Il nous est arrivé de lire des propos tirant prétexte de l'écriture des concertos de Chopin et de l'articulation de ses formes sonate pour traiter de manière quelque peu condescendante le Conservatoire de Varsovie, considéré en quelque sorte comme 'provincial'. Certes, le génie de Chopin est une chose qui lui est propre, mais la qualité de son écriture est irréprochable, et ce sont là des choses qui s'apprennent, du moins en partie. Et la qualité de facture des symphonies de Dobrzyński est remarquable. Le Conservatoire de Varsovie devait donc être d'excellent niveau.

²⁰ Berlioz devait avoir une oreille bien fine ou les instruments ont beaucoup évolué depuis son époque, mais nous n'avons jamais entendu, en concert, cette nuance sarcastique prétendument liée au timbre de la clarinette en Ut (probablement d'ailleurs les instrumentistes conservaient-ils la clarinette en Si bémol – nous ne sommes point allé interroger le clarinettiste à l'issue des concerts). Si l'intention de Berlioz était parfaitement perceptible, c'était du fait de l'intelligence du jeu de l'instrumentiste, non du timbre de l'instrument.

De fait, la France, à partir de la Restauration jusqu'à la fin du second Empire, n'avait d'yeux que pour l'opéra, à l'exception de quelques amateurs et professionnels qui s'intéressaient au piano (il était de bon ton de savoir en jouer, surtout les jeunes filles de bonne famille), la musique de chambre ou les concerts de musique symphonique, mais les symphonistes français tels que Gossec (1734-1829) ou Méhul (1763-1817) étaient bien oubliés ; quant à Berlioz, il était incompris et raillé, on l'a vu. Aller à l'opéra était plus qu'assister à un spectacle musical où l'on jugeait les chanteurs du moment : c'était afficher un statut social. Dans une première étape, le répertoire était celui de l'opéra comique français et des opéras italiens.

La première génération des opéras italiens du XIX° siècle connut une vogue immense et c'est toujours partiellement le cas de nos jours : Rossini (1792-1868), Bellini (1801-1835) et Donizetti (1797-1848) avant l'avènement plus tardif de Verdi (1813-1901) tenaient le haut du pavé. Ces compositeurs italiens orchestraient fort bien : les ouvertures de Rossini sont un modèle du genre. Dans la célèbre ouverture du Barbier de Séville (1816), nous avons un seul hautbois, mais deux clarinettes et trois trombones. Rossini était célèbre pour la maîtrise de ses crescendos orchestraux, et les clarinettes jouaient un rôle important dans leur développement. Signalons son Introduction, thème and variations pour clarinette et orchestre (1819). Donizetti orchestrait excellemment lui aussi : son usage de la harpe et de la flûte solo dans 'Lucia de Lammermoor' (1835) sont célèbres. Ce n'est point le cas de Bellini, chez lequel l'orchestre est souvent réduit à sa plus simple expression ; en revanche, son sens prodigieux du 'bel canto' en fait le Chopin de l'opéra²¹. Il convient également de citer le nom de Severio Mercadante (1795-1870) qui, outre ses opéras, écrivit trois concertos pour flûte et un beau concerto pour clarinette op. 101, ainsi qu'une symphonie concertante pour flûte, deux clarinettes, cor et cordes. Il ne faut pas perdre de vue que c'est souvent par l'opéra que l'orchestration progressa ; nous en avons déjà vu des exemples et en verrons encore.

Puis arriva à Paris Giacomo Meyerbeer (1791 -1864) qui proposait une synthèse quelque peu artificielle mais efficace et d'une écriture soignée des styles français, italien et allemand. Il triompha avec 'Les Huguenots' (1836), qui lancèrent la vogue du 'grand opéra'. Cette œuvre nous intéresse particulièrement car c'est là que la clarinette basse apparut pour la première fois à l'orchestre. Puis vint le second Empire, les mœurs devinrent frivoles, et une grande partie du public n'eut plus d'yeux que pour les opérettes d'Offenbach (1819-1880) qui croquait gentiment la société de son époque derrière des héros et des dieux mythologiques en carton-pâte — et cette société adorait cela. Wagner reçut un accueil détestable à Paris, et pas uniquement pour des raisons musicales ; des cabales haineuses furent montées contre lui. Il y eut cependant, dès cet époque, des compositeurs français soucieux de relever le niveau d'un opéra purement national ; ce fut le cas d'Halévy (1799-1862), notamment avec 'La Juive' (1835) et surtout Charles Gounod (1818-1893) avec 'Faust' (1859) et 'Roméo et Juliette' (1867). Il prépara et participa au renouveau après 1870.

Durant cette période, il y eut bien quelques compositeurs, bien oubliés aujourd'hui, qui écrivirent de la musique instrumentale. Il faut citer le nom de Théodore Gouvy (1819-1898) qui écrivit de la musique de chambre, d'ambitieuses pièces de musique vocale, et quatre symphonies (op. 9, 1852-op. 12 – op. 20 – op.25, 1855). On lui doit une belle sonate pour clarinette et piano op. 67, publiée en 1882, ainsi qu'un septuor (1997), deux octuors (1979 & 1885) et un nonette (1883). Il faut également citer George Onslow (1784-1853) , célèbre en son temps, qui écrivit surtout de la musique de

_

²¹ Chopin et Bellini se fréquentaient et le compositeur était un fidèle du Théâtre Italien de Paris.

chambre pour cordes (énormément de quintettes), mais à qui on doit un Quintette pour clarinette, basson et cor, opus 81, un septuor pour piano, flûte, flûte, hautbois, hautbois, clarinette, basson, cor, et contrebasse, opus 79, dans lequel les vents ont des soli d'une belle écriture, un nonette pour violon alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, opus 77, deux sextuors pour piano, flûte, clarinette, basson, cor et piano, opus 30 et opus 77b (sur le nonette opus 77). Il faut citer enfin le nom de la compositrice Louise Farrenc (1804-1875). Elle commença par composer pour le piano, mais élargit ensuite son répertoire. On lui doit trois belles symphonies, de la musique vocale, de la musique de chambre et pour ce qui nous intéresse un nonette en mi bémol majeur, op. 38 (1849 ; quatuor à cordes et quintette à vent), un sextuor en do mineur, op. 40 (1852 ; piano, clarinette, flûte, hautbois, cor, basson), un trio en mi bémol majeur, op. 44 (1854–56; piano, clarinette et violoncelle), un trio en mi mineur, op. 45 (1854– 56 ; piano, flûte et violoncelle). Cela illustre une belle créativité ; l'écriture reste certes clasicisante (on y chercherait en vain des échos de Chopin) mais est réalisée avec soin et une grande beauté, ainsi qu'une très juste sensibilité aux timbres en présence.

En synthèse, notre instrument n'a pas été utilisé en France comme soliste concertant, et nous pouvons relever quelques utilisations en musique de chambre, assez académiques mais bien venues, par des compositeurs de second ordre, En ce qui concerne l'orchestre, nous devons rester attentifs au développement de l'opéra et au fait que, pour des raisons souvent descriptives, c'est dans ce genre que l'orchestration fait généralement le plus de progrès : nous avons vu la clarinette basse apparaître pour la première fois dès 1836 dans 'les Huguenots'. Sans que nous pussions donner d'exemple précis, il est certain que l'expression opératique a poussé les compositeurs à mieux comprendre ce qu'ils pouvaient tirer de la clarinette en soliste ou dans les associations de timbres les plus inattendues, dans tous ses registres et dans toutes les nuances, du pianissimo au fortissimo. Cette leçon ne sera pas perdue dans le renouveau de musique française. Il se créa même des factures d'instruments spécifiques : le basson français n'est pas le basson allemand, les basses de la famille des grands cuivres ont longtemps divergé, la diffusion des cors à pistons a été différente, le tuba wagnérien était bien sûr ignoré en France (en réalité, il l'était en dehors de Bayreuth, sinon d'adorateurs tels que Bruckner) ; en fin de période, là ou les Allemands utilisaient trois trompettes, les français utilisaient deux trompettes et deux cornets à pistons, ce qui donne des effets radicalement différents en termes de timbre et d'agilité. Il se forma de fait un école française d'interprètes d'instruments à vent dans la fosse de l'orchestre, dont évidemment des clarinettistes. Le style propre de cette école française d'interprètes d'instruments à vents dura fort longtemps.

En Italie, le triomphe de l'opéra que nous avons connu lors de la période précédente se poursuivit. Il y eut quelques compositeurs mineurs qui écrivirent de la musique instrumentale, parmi lesquels le pianiste virtuose Giovanni Sgambati (1841-1914) qui écrivit deux symphonies, un concerto pour piano, des ouvres vocales, de la musique de chambre, mais rien de spécifique pour la clarinette. Cependant, l'opéra triompha presque exclusivement jusqu'après 1900, où d'importants compositeurs instrumentaux apparurent (nous les évoquerons plus loin) et se juxtaposèrent aux compositeurs d'opéra. Pour la période romantique qui nous occupe, il y eut essentiellement Verdi, déjà cité, qui savait écrire habilement pour l'orchestre et les chœurs. Pour ce qui nous concerne, on pat noter que, dans Don Carlos (première version en 1876), l'amitié entre le héros et le Marquis de Posa est soulignée par un court motif spécifique, dont la version la plus nostalgique est donnée par

les clarinettes. La manière dont, par la seule voix de ces instruments, Verdi nous dit le conflit entre ce sentiment humain noble entre tous qu'est l'amitié, et la raison d'Etat, est absolument indicible.

III.5 - WAGNER et le ROMANTISME TARDIF en ALLEMAGNE.

C'est à partir de cette période que la composition de l'orchestre se modifia, mais de manière trèsd progressive et relativement inhomogène. Nous serons donc amenés à faire quelques aller-retours dans le temps et l'espace.

Si nous restons en Allemagne, nous devons parler du compositeur Max Bruch (1838-1920), romantique tardif, célèbre uniquement pour son premier concerto pour violon et son œuvre Kol Nidre pour violoncelle et orchestre. Celui-ci composa en 1910 huit pièces op. 83 pour la formation déjà illustrée par Mozart et Schumann: alto, clarinette et piano et en 1911 un concerto pour clarinette, alto et orchestre op. 88, le premier du genre. Ces pièces sont d'un romantisme tardif attachant.

Il nous faut de même citer le prolifique Carl Reinecke (1824 -1910) qui écrivit plus de 300 numéros d'opus. Il n'évolua pratiquement pas ; comme chez nous Saint-Saëns, ses œuvres de la fin pourraient avoir été composées en début de carrière. Il nous faut citer ici les pièces de fantaisie pour clarinette et piano op. 22 de 1845, l'introduction et allegro appassionato pour clarinette et piano op. 256 édité en 1901, le sextuor à vents op. 271. Sur la fin de sa vie, il écrivit trois beaux trios dont deux avec clarinette : le trio pour clarinette, alto et piano op. 264, le trio pour clarinette, cor et piano op. 274, et le trio pour piano, cor, hautbois op. 188.

Il faut également évoquer Félix Draesecke (1835-1913), auteur de quatre symphonies, deux concertos (violon, piano), de nombreux opéras et diverses œuvres vocales, de musique de piano et de chambre. Ilécrivit en 1888 une belle sonate pour clarinette et piano op. 38.

En Autriche, il faut citer Heinrich von Herzogenberg (1854-1900), qui écrivit d'impressionnantes fresques vocales mais également de la musique de chambre, dont un quintette pour vents et piano, op. 43²².

L'Allemagne a été, durant tout le XIX° siècle et le tout début du XX°, un centre musical absolument majeur, bourdonnant d'activités, mais passablement académique et conservateur. Les 'petits maîtres' y abondaient. Entre ceux-ci et les grands compositeurs qui ont laissé leur empreinte dans l'histoire de la musique, il existe une place pour des compositeurs certes de moindre génie, mais qui ont néanmoins marqué leur temps. Nous avons vu plus haut combien le fait de se restreindre aux grands génies pouvait donner une idée fausse de ce qu'était une époque. Bruch, Reinecke, Draesecke étaient de ceux-là. Ils avaient une syntaxe absolument irréprochable, des idées musicales souvent intéressantes, mais ils n'ont en rien fait avancer le langage de leur époque ni même tiré parti des avancées faites par leurs collègues moins timorés. Ce n'est pas une raison pour les ignorer.

Enfin, pour clore cette période, il faut évoquer le compositeur allemand Max Reger (1873-1916) qui n'appartient déjà plus au romantisme. Dans sa relativement courte vie, il composa énormément dans

²² Il écrivit pour de nombreuses combinaisons originales incluant des instruments à vent, comme par exemple son Trio pour hautbois, cor et pizno op. 61.

beaucoup de genres, mais notamment beaucoup d'œuvres d'orgue. Dans un langage très chromatique et contrapunctique, il affirmait chercher à faire la synthèse de deux grands maîtres, Bach et Brahms. Il est surprenant qu'il ne cite pas Wagner, car son langage très chromatique et assez touffu semble descendre de lui. Il explore vraiment les limites de la tonalité ; des compositeurs aussi différents que Schoenberg et Honegger disant avoir subi son influence. Sa dernière œuvre achevée est un quintette pour clarinette et cordes op. 146, où il tombe quelque peu dans e défaut d'écrire une œuvre polyphonique à cinq voix d'où la clarinette ressort mal. Reger aimait placer cette ouvre dans la descendance du quintette de Brahms, mais ses qualités en diffèrent énormément. Elle est d'un lyrisme généreux dans sa luxuriance polyphonique. Nous pouvons suivre la clarinette grâce à son timbre, mais il y a quelque frustration à ne pas l'entendre parfois au premier plan. Cela est d'autant plus surprenant que Reger était un bon orchestrateur. Il écrivit de plus trois sonates pour clarinette et piano (op 48/1, 49/2, 107).

Beaucoup de compositeurs et non des moindres ne disposaient que de l'orchestre romantique et écrivirent donc pour cette formation; même les traités d'orchestration comme celui de Rimski-Korsakov, et qui ne contient comme exemple que des œuvres de ce compositeur, est écrit dans cette perspective, avec toutefois une ouverture vers l'orchestre par trois, qui devait certainement commencer ses débuts à l'opéra en Russie.

Certains compositeurs allemands ou autrichiens conservèrent cette formation, non parfois sans y apporter des additions de leur cru. C'est ainsi, par exemple, que le compositeur autrichien Anton Bruckner (1624 - 1896), wagnérien fervent, écrivit pour cette formation, mais à partir du mouvement lent de sa 7° symphonie, ajouta quatre tubas wagnériens par paires, pour clamer sa douleur à l'annonce de la mort de Wagner. Il est inutile d'insister sur le déséquilibre faramineux qu'une telle formation génère au profit des cuivres. Bruckner en était bien entendu parfaitement conscient, et plus que jamais l'écriture antiphonique était indispensable pour que les vents puissent se faire entendre. Le mouvement lent de la 7° symphonie est très intéressant à écouter de ce point de vue : l'addition des quatre tubas est parfaitement maîtrisée.

Mais revenons où nous en étions restés : l'orchestre romantique avec les bois par deux, quatre cors, deux ou trois trompettes, trois trombones, timbales, percussions (encore très discrètes) et les cordes. Le changement majeur vint de Wagner. Le vaisseau fantôme, Tannhäuser et les Maîtres chanteurs sont écrits pour l'orchestre romantique, chacun avec son style propre : le vaisseau fantôme (1843) est d'un romantisme exacerbé, encore proche par l'esprit de Weber quoique le langage harmonique (par exemple les enchaînements chromatiques de septième diminuée, que l'on entend dès l'ouverture), l'expression dramatique et le fond légendaire avec sa conclusion si particulière aient fait un bond en avant considérable. L'usage des clarinettes suit cette logique. Nous avons déjà parlé de Tannhäuser au sujet de l'hymne des Pèlerins et du solo de clarinette dans l'ouverture.. La musique du 'Venusberg' est bien entendu radicalement différente : les clarinettes y ont un rôle sensuel ou orgiaque. Les maîtres chanteurs de Nuremberg (1868) sont très particuliers; ils inscrivent une intrigue personnelle dans des considérations sur l'art musical allemand, un conflit entre le conservatisme et le renouveau et l'affirmation de la continuité de l'art allemand, d'où un langage parfois évocateur d'un certain passé de la musique allemande, avec notamment une certaine forme de retour vers un esprit polyphonique, effectif ou suggéré. La musique allemande s'y regarde en abyme. Mais à partir de Lohengrin, d'une écriture orchestrale particulièrement raffinée, Wagner ressentit probablement le besoin d'émettre des accords parfaits (ou des triades d'accords plus

complexes) au timbre homogène, d'étendre les tessitures des timbres de ses bois, et d'imaginer des mélanges de timbres toujours plus sophistiqués et raffinés. Ainsi naquit l'orchestre par trois, avec les bois et les trompettes par trois, et davantage de divisions des pupitres de cordes. C'est l'orchestre de Lohengrin et de Tristan et Isolde. L'élargissement du timbre de la clarinette par la clarinette basse équilibre l'ensemble, bien entendu, mais la clarinette basse peut avoir son rôle propre : elle colore dramatiquement les sombres machineries d'Ortrude au second acte. Dans Tristan et Isolde, le fameux accord initial est amené par une écriture de chambre ; violoncelles, hautbois, deux bassons. Mais lorsque Wagner pose son célèbre accord, il renforce à l'unisson, pour la durée d'un temps, le hautbois par le second hautbois, les violoncelles par le cor anglais qui prend leur relais, les bassons par le grave des clarinettes. C'est exactement comme un pianiste qui ferait un sforzando sur l'accord. Bien sûr, comme on le voit par la suite, Wagner diversifie son orchestration et les clarinettes ne tardent pas à jouer elles aussi un rôle mélodique. Mais dans le cycle de l'Anneau des Nibelungen Wagner fait exploser l'orchestre : dès le début de l'Or du Rhin, sur une pédale de contrebasses divisées et de trois bassons dans l'extrême grave, huit cors entrent en canon, dans la même tessiture, sur le même motif. Cela donne un effet à la fois statique et dynamique, comme refermé sur luimême, dans un registre grave profondément ancré dans l'extrême grave de l'orchestre. On croirait une vague énorme qui gonfle sans déferler en surgissant de mystérieuses profondeurs. C'est une page d'orchestre absolument étonnante, géniale et pourtant son principe est d'une grande simplicité. C'est le nombre de cors, traités polyphoniquement, qui crée cet effet unique. Seule la concentration massive de l'orchestre sur un Si, après la mort de Marie, dans le Wozzeck (1925) d'Alban Berg (1885-1935) ira plus loin encore. Par la suite, après quelques subtilités orchestrales, une version irrégulièrement diminuée de ce rythme entre aux quatre clarinettes sur une figure d'accompagnement montante et descendante aux violoncelles (de type 'main gauche de Chopin'). Le thème rythmique des clarinettes gagne tous les bois, la figure d'accompagnement toutes les cordes, et la voix de la première gardienne de l'or du Rhin se fait entendre. Les quatre clarinettes ont servi de pivot entre les deux volets de ce prélude. C'est une excellente utilisation de cette famille d'instruments. Pour les besoins de l'orchestration spécifique qu'il désirait pour cet immense cycle, Wagner fit construire des 'tubas wagnériens' de deux hauteurs, qui n'appartiennent pas à la famille des tubas telle que conçue par Adolphe Sax. L'instrument, de forme recourbée, est joué par des cornistes: lorsque Wagner utilise quatre tubas, il n'utilise que quatre cors. Ce sont ces tubas qu'utilise Bruckner, et vraisemblablement aussi Mahler dans le premier mouvement de sa 7° symphonie. De nos jours, le tuba ténor de la famille des tubas est l'euphonium, qui est un tout autre instrument. Mais on aurait tort de croire, comme le laissent entendre les sourds et les ignorants, que 'l'Anneau des Nibelungen' est une sonnerie de cuivres longue de quatre soirées. Wagner s'y montre aussi subtil orchestrateur qu'ailleurs. La clarinette y est notamment utilisée de manière très perceptible aux moments les plus humains de cette épopée complexe. Si nous considérons par exemple 'la Walkyrie', ce drame sombre où nous voyons un Dieu prisonnier de son destin attendre inconsciemment la venue d'un homme libre, nous entendons clairement la clarinette à découvert dans le grave à trois moments clé : lorsque Brunnhilde persuade Wotan de lui confier ses secrets les plus enfouis ; lorsque, cachée par ses sœurs, elle se décide à se montrer et à affronter la colère de Wotan; lorsque ce dernier s'apprête à lui signifier sa sentence. Il est vrai que Wagner utilise volontiers le hautbois ou le cor anglais solo dans des scènes semblables; mais, bien souvent, sitôt entré, l'instrument est soutenu dans le grave par des clarinettes qui en accentuent l'aspect dramatique. Si l'on prête attention à l'un des passages les plus connus du 'Crépuscule des Dieux', la musique funèbre pour Siegfried, fortement cuivrée, on entend un instant la clarinette basse presque à découvert. Si, poursuivant notre exploration dans le temps, nous en venons à 'Parsifal', les bois sont par quatre (mais les flûtes ne sont que trois), les cuivres ne changent pas. Nous constaterons que cette sorte de halo mystique qui semble envelopper les scènes les plus ésotériques de cet opéra sont bien souvent liées au timbre des flûtes et clarinettes (dans 'Lohengrin', où le mystère était d'une autre nature, Wagner avait plutôt recours aux violons, souvent divisés, dans l'aigu). Dès le début du Prélude, immédiatement après le passage où le thème est présenté en La bémol majeur à l'unisson de nombreux instruments qui parfois se relaient, nous avons un passage d'un type décrit dans notre introduction : flûtes et clarinettes donnent des accords répétés ascendants en rythmes relativement complexes (alternance de duolets et triolets) sur des tenues d'autres instruments et des arpèges rapides des altos sur leur quatre cordes.

En résumé, Wagner a donné trois opéras radicalement différents avec l'orchestre romantique. Il a donné deux opéras avec les bois par trois, qui sera l'orchestre standard du XX° siècle (qui y rajoutera parfois un piano et nombre de percussions). Enfin, dans cinq opéras (dont un cycle de quatre), il a montré que l'on pouvait aller encore plus loin, ouvrant la voie aux Mahler, Richard Strauss, Scriabine, Stravinski, Ravel, Schoenberg, Berg, Messiaen, etc. Cette croissance des moyens orchestraux n'a jamais réellement visé à développer une plus grande puissance, quoi que l'on, puisse en penser. Nous avons vu comment, dès le début de l'Or du Rhin les huit cors sont écrits selon un canon à huit voix sur pédale de tonique, écriture finalement très simple en termes techniques, mais d'un effet prodigieux. Dans 'Parsifal', nous en revenons aux cors par quatre, mais les bois sont par quatre (sauf les flûtes). Les deux étapes de croissance du nombre des bois sont Lohengrin et Parsifal, probablement ses opéras les plus délicats : même les antiwagnériens comme Debussy ont baissé les armes devant Parsifal. Quand Wagner est passé à l'orchestre par trois, le seul pupitre à s'être enrichi d'un instrument à l'octave grave, augmentant ainsi considérablement son ambitus, c'est celui des clarinettes. IL nous faut le reconnaître : la puissance chez Wagner, ce sont peut-être les cuivres ; mais le raffinement, ce sont les bois. Bien que nous n'ayons pu que survoler le sujet, nous avons pu voir comment les clarinettes étaient omniprésentes dans des rôles très différents, rôles qui se succèdent parfois très rapidement.

III.6 - COMPOSITION de l'ORCHESTRE des CONCERTOS jusqu'à la MOITIE du XX° SIECLE.

Nous n'avons pas parlé, sinon de manière passagère et allusive, des orchestres de concertos. Mozart avait laissé des exemples de transparence insurpassés. A sa suite, Beethoven avait montré comment on pouvait, dans un concerto pour piano ou pour violon, faire un usage de l'orchestre classique au grand complet. Et pourtant, nous avons tous fait l'expérience d'un soliste inaudible – piano ou violon – même dans un concerto de Mozart ou de Beethoven - par suite d'une hypertrophie du nombre des cordes de l'orchestre ou d'une direction peu attentive aux équilibres entre soliste et orchestre. Naturellement, les compositeurs ont été les premiers à prendre conscience de ce danger et, à moins d'user d'un art de l'orchestration particulièrement raffiné, à considérer que l'orchestre classique était la limite raisonnable à ne pas franchir pour assurer au mieux l'intelligibilité de leurs œuvres. Ils en vinrent à la tradition de n'écrire les orchestres des concertos que sous cette forme, consolidée par Mendelssohn (1809-1847) et Schumann, et ceci jusqu'au milieu du XX° siècle : les concertos de Bartók (1991-1945) ou de Prokofiev (1981-1953) en sont les témoins. Il est frappant de constater qu'à près d'un siècle et demi de distance, les effectifs orchestraux des 3° concertos pour piano de

Beethoven et Bartók sont les mêmes. Cet extrême conservatisme alors que l'orchestre symphonique grandissait sans mesure s'explique donc par la nécessité de conserver l'audibilité du soliste sans tomber dans les écritures simplistes que nous avons plusieurs fois soulignées. Bien entendu, il y eut des exceptions. Dans sa 'Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre' op. 80 de 1808, Beethoven ajoute à la fin un chœur mixte qui semble anticiper sur celui de la IX° symphonie. Brahms utilise quatre de ses chers cors dans son second concerto pour piano op. 83 de 1881. Mais il prêta une attention toute particulière à l'équilibre sonore ; jamais ses cors be couvrent le piano. L'orchestre est le même dans les 'variations symphoniques pour piano et orchestre' (1885) de César Franck (1822-1890). Une autre, plus fréquente, est l'introduction d'un trio de trombones, dont le premier exemple est dû à Liszt (1811 – 1886) dans son premier concerto pour piano. Mais là aussi, Liszt confiait aux trombones de puissantes mélodies en notes longues sans accompagnement de piano, auxquelles le piano répondait aussitôt, la voix des trombones s'étant tue. Ce premier concerto contient une phrase délicieuse confiée à la clarinette. Le concerto pour violoncelle op. 104 de Dvorak (1841-1904), de 1895 compte les bois par deux, mais trois cors et trois trombones ; il faut apprécier avec quelle délicatesse il sut en user, particulièrement dans le mouvement lent. La clarinette joue un rôle important dans ce concerto. C'est ainsi que dans l'exposition d'orchestre du premier mouvement, le second thème (un des plus beaux qu'ait jamais écrit Dvorak) semble particulièrement adapté au cor, et c'est bien par cet instrument qu'il commence à être exposé. Mais sitôt que cette adéquation s'estompe, c'est la clarinette qui prend le relais. Le second mouvement commence aux clarinettes, qui dialoguent avec le soliste. Peu après le début se situe un passage d'écriture fort peu conventionnelle où ce dialogue est soutenu par les seuls trombones dans une nuance piano. Tchaïkovski (1840-1893) utilisa l'orchestre romantique au grand complet dans son premier et troisième concertos pout piano, mais comme fréquemment chez lui, les grands cuivres n'apparaissent que par épisodes (certes spectaculaires) et ne gênent pas le discours du soliste. Ils n'interviennent pas dans le second, qui use des cors par quatre. Rachmaninov (1873 – 1943) utilisa également le grand orchestre romantique, mais son écriture concertante relève le plus souvent du type romantique traditionnel, donc le discours du soliste n'en est nullement gêné. L'écriture orchestrale du célèbre 2° concerto est particulièrement pauvre, et l'on se demande s'il était bien écessaire de mobiliser toutes ces forces orchestrales. Le mouvement lent est certes sublime ; mais il le doit aux bois de l'orchestre. Il arrivait que la clarinette joue un rôle important, en tant que soliste de l'orchestre ou en dialogue avec le soliste lui-même. Par exemple, nous l'avons dit, elle joue une très belle mélodie dans le premier concerto de Liszt, a des très belles interventions dans le mouvement lent du 2° concerto de Rachmaninov et ouvre le troisième concerto pour piano de Prokofiev (1981-1953). Une notable exception est cet orchestrateur de génie que fut Maurice Ravel (1875-1937). Il conçut ses deux concertos simultanément en 1931. Mais le premier est un divertissement bondissant, à l'exception du merveilleux mouvement lent (écrit, comme rapporté plus haut, deux mesures par deux mesures d'après le quintette pour clarinette de Mozart), où, après une longue et très émouvante mélodie du piano, l'orchestre rentre par la voix du cor anglais. L'orchestre y est composé de solistes groupés par famille de deux aux bois et aux cors, une trompette et un trombone, plus les percussions et cordes. Le second est le puissant et dramatique concerto pour la main gauche, conçu pour l'orchestre par trois traditionnel avec quatre clarinettes (dont une en Mi bémol), ce qui permettait par exemple d'opposer un mouvement en accords dans le médium-aigu comprenant trois clarinettes au mouvement de la basse comprenant la clarinette basse, au climax de la première section. Par deux fois, le mouvement rapide qui suit, sombre dans sa rythmique obstinée, très marqué d'effets de jazz aux effets paradoxalement angoissants et tragiques, est interrompu par un jeu espiègle et très ravélien dans l'aigu, entre le piano et les clarinettes. Seul un Maurice Ravel pouvait équilibrer tant de forces orchestrales opposées à la seule main gauche du piano. Le célèbre 'concerto à la mémoire d'un ange' (1935) d'Alban Berg (1885-1935) a également une tablature légèrement plus étendue que la normale : deux flûtes, deux hautbois, 2 clarinettes, 1 saxophone alto (pouvant prendre la troisième clarinette), 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, 4 timbales, percussions, harpe, cordes. Le début est un arpège partagé entre clarinette basse et clarinette doublé par la harpe, suivi d'un arpège de violon sur les cordes à vide exposant alternativement les sons pairs et impairs des huit premières notes de la série et mettant en valeur son aspect pseudo-tonal. La sonorité des clarinettes est souvent sollicitée, par exemple lors de la citation d'un choral de Bach. Dans ce concerto, Berg est extrêmement attentif au fait que l'orchestre ne couvre pas la voix du violon. L'exception la plus extraordinaire est le Concerto pour piano op. 39 (1902/04)de Busoni (1866-1924), qui dure plus d'une heure, avec grand orchestre (bois par trois, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, 3 timbales, cordes, et chœurs d'hommes à quatre parties dans le final. Il est fondé sur un programme mystique et philosophique, comme un certain nombre d'œuvres de cette époque (voir par exemple Scriabine).

Ces remarques s'appliquent aux concertos pour piano, violon, violoncelle. Lorsqu'il s'agit de concertos pour vents, un danger supplémentaire guette le compositeur : la similitude de timbres entre le soliste et l'orchestre²³. C'est notamment le cas des concertos pour clarinette. Nous avons vu que les premiers classiques faisaient en sorte que le soliste ne soit accompagné que par les cordes, le tutti intervenant alors que celui-ci se tait. Plus subtilement, Mozart n'utilisa que des timbres qui ne risquaient pas d'interférer avec le solisyte : cpoors, flûtes, bassons. Nous verrons plus loin qu'un Nielsen se montrera encore plus prudent en éliminant les flûtes, et qu'un Copland n'utilisera que l'orchestre à cordes. L'école contemporaine, très libre sur la composition de ses orchestres concertants ainsi que sur l'écriture de ses concertos, trouvera mille moyens de ne pas tomber dans le piège.

IV – LE POSTROMANTISME – L'ECOLE RUSSE – L'ECOLE FRANCAISE.

IV.1 – Le POSTROMANTISME AUSTRO-GERMANIQUE

L'orchestre gigantesque extrapolé du dernier Wagner marqua immédiatement la musique austroallemande et se répercuta plus ou moins jusqu'au milieu du XX° siècle. Pour de raisons de continuité, nous ne parlerons pas ici de la 'seconde école de Vienne', dont l'activité s'étend de manière continue des années 1900-1910 à la seconde guerre mondiale, voire un peu après. Deux compositeurs que tout éloigne furent les héritiers directs de l'orchestre du dernier Wagner: Richard Strauss (1864-1949) et Gustav Mahler (1860-1911).

Richard Strauss écrivit des poèmes symphoniques pour les effectifs les plus variés. 'Till Eulespiegel' (1895) est écrit pour le bois par trois ou quatre, et les cuivres ordinaires de l'orchestre romantique ;

_

²³ Cette question se pose beaucoup moins pour les codes, car l'ensemble des premiers violons par exemple, ou des violoncelles, n'a pas la même sonorité que l'instrument soliste, d'autant que le compositeur fait généralement en sorte de ne pas faire jouer le soliste et les instruments à cordes correspondants à l'orchestre dans la même tessiture, permettant ainsi au soliste de percer.

on constate que la multiplicité des bois sert surtout à la mobilité de l'écriture orchestrale, et les clarinettes (au nombre de trois) y sont pour beaucoup. 'Also sprach Zarathustra' (1896), plus morcelé, est écrit pour les bois par quatre (les clarinettes s'étendent souvent de la petite clarinette en Mi bémol à la clarinette basse en Si bémol) et les cors sont par six. Ses opéras 'Elektra' (1909) et 'Salomé' (1905) ont également réputés pour la rutilance de leur orchestre. Dans Salomé, les bois sont par quatre, avec un instrument qui n'a pas fait fortune, le heckelphone (à l'octave inférieure du hautbois), les cors par six, les trombones par quatre. Dans l'érotisme étouffant de la célèbre scène de la 'Danse des sept voiles', la clarinette vient apporter sa voix sensuelle, parfois à découvert. Richard Strauss continuera à écrire des opéras dans une veine plus apaisée mais toujours aussi rutilante jusqu'à la seconde guerre mondiale. Après celle-ci, avant de mourir, il écrivit ses sublimes ' quatre dernier lieder' (1948) avec leur merveilleuse orchestration, où les clarinettes font merveille, comme toujours chez Strauss. Il écrivit également en 1947 un double concerto pour clarinette et basson avec orchestre à cordes et harpe.

Gustav Mahler (1860-1811) savait passer de l'orchestre le plus raréfié (quelques solistes dans les 'Kindertotenlieder' (1901/04), dont le premier poème utilise les bois solistes mais une clarinette et une clarinette basse, et deux cors) aux orchestres les plus imposants : dès la première symphonie, nous trouvons les bois par quatre, huit cors, quatre trombones. La cinquième symphonie commence par une trompette solo, la sixième, après une introduction rythmée, par premiers et seconds violons à l'unisson fortissimo sur un accord des huit cors, du tuba et de quelques vents. Il y a cinq clarinettes : une petite en Mi bémol, trois en Si bémol, une clarinette basse en Si bémol. La septième symphonie commence par un solo de tuba ténor. Les effectifs vocaux demandés par la huitième symphonie l'ont fait surnommer 'des mille'. Mahler était un orchestrateur extrêmement subtil. Bien sûr, il n'est pas besoin d'aller bien loin dans son œuvre pour entendre les clarinettes à découvert : dès les premières mesures du premier mouvement de la première symphonie, « wie an Naturlaut²⁴ », nous entendons le mystérieux appel de la nature, une quarte descendante de clarinettes doublées aux flûtes, puis une sonnerie qu'un Weber n'eût pas hésité à confier aux cors²⁵. Il y a derrière ce détail orchestral toute une symbolique : c'est comme si la nature avait absorbé ces sonneries de chasse, comme si l'Homme s'était fondu en elle²⁶. Mais là n'est pas l'essentiel. Sans qu'on puisse vraiment citer un exemple précis, il y a beaucoup de passages qui ont comme une indicible saveur de clarinettes sans que ces instruments soient proéminents, ni qu'elles soient nombreuses. C'est l'art infiniment quintessencié de l'instrumentation²⁷ d'un des chefs d'orchestre les plus exigeants que l'opéra de Vienne ait jamais connus.

Il y eut plusieurs autres compositeurs de très grand talent qui écrivirent de la musique de chambre, de la musique symphonique et des opéras à Vienne, et de la même manière leur carrière s'étend parfois au-delà de la seconde guerre mondiale, souvent en exil devant les circonstances politiques en Europe. Ils avaient tous un très grand talent d'orchestrateur. Il nous faut citer au moins quatre noms,

[.]

²⁴ Comme un bruit de nature.

²⁵ A ce détail technique près que, comme cette sonnerie ascendante est :en mineur, il n'aurait pas pu le faire, ne disposant pas de cors à pistons .

²⁶ Il n'y a là aucune surinterprétation, pensons-nous : sinon, que penser du « wie an Naturlaut » qui n'apporte que peu d'aide au chef d'orchestre ?

²⁷ Cet art et ce timbre mahlérien passera à des compositeurs comme Zemlinsky, Schoenberg, Berg.

dont deux connurent l'exil, et qui ne sont pas sans liens avec la deuxième école de Vienne que nous étudierons plus loin.

On doit à Alexander Von Zemlinsky (1871-1942), dont Schoenberg épousa la sœur, auteur postromantique expressionniste, des poèmes symphoniques, des symphonies, des opéras, de la musique de chambre. Comme chez Mahler, la sonorité de la clarinette enveloppe son orchestre sans que l'on sache exactement définir comment. Dans le domaine de la musique de chambre on lui doit une très belle œuvre de jeunesse : le trio op. 3 pour clarinette, violoncelle et piano (1896) et un quatuor pour clarinette et cordes malheureusement inachevé. Berg citera un passage de sa 'Symphonie lyrique' (1922) dans sa 'suite lyrique' pour quatuor à cordes.

Franz Schreker (1878-1934) est surtout connu comme compositeur d'opéras, en particulier 'Der ferne Klang' (1903/10), 'Das Spielwerk und die Prinzessin' (1908; 1909-1912), 'Die Gezeichneten' (1911; 1913–1915), de la musique pour grand orchestre, et une symphonie de chambre pour 23 instruments solistes (1917 - flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 11 cordes, harpe, célesta, harmonium, piano, timbales et percussions). Il s'agit là d'un grand chef d'œuvre d'une infinie délicatesse, d'une sonorité brillante quoique feutrée. les cordes, les percussions, le célesta y ont une grande importance. Les vents y sont traités en solistes. La clarinette, ainsi que la flûte, ont des jeux infiniment subtils avec des instruments de toute autre nature. Les cuivres donnent rarement leur pleine puissance. Cette symphonie de chambre est extrêmement différente de celle de Schoenberg, plus massive et carrée, d'un contrepoint plus apparent, que nous étudierons plus loin. Les deux compositeurs n'avaient pas du tout les mêmes objectifs. Il écrivit en 1909 'Der Wind', pour clarinette, cor, violon, violoncelle et piano.

Bien qu'il n'ait rien écrit spécifiquement pour la clarinette, il faut évoquer ici le nom de Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), qui écrivit un certain nombre d'opéras (dont 'Die Tote Stadt' (1920), son chef d'œuvre), puis fut obligé d'émigrer aux Etats-Unis, où il fut en quelque sorte le créateur de la musique de film. Revenu en Europe, il tenta de s'imposer par un très beau Concerto pout violon et une symphonie en Fa# majeur, d'un style postromantique, où les clarinettes sont utilisées traditionnellement par trois, mais le goût du public avait changé et il ne réussit pas à s'imposer.

Franz Schmidt (1874-1839) est un compositeur, violoncelliste et professeur peu connu en dehors de l'Autriche, où il conserve une certaine célébrité. Schoenberg et Berg l'admiraient beaucoup. Il est relativement conservateur dans son écriture, dans la continuité de Brahms, influencé par Reger. Il est principalement l'auteur de quatre symphonies originales²⁸, d'une quantité imposante d'œuvres d'orgue, d'un puissant oratorio 'Das Buch mit sieben Siegeln' (Le Livre aux sept sceaux, 1938), d'une grande difficulté d'exécution, de musique de chambre dans la quelle nous relèverons deux quintettes pour clarinette, piano, violon, alto et violoncelle (1933 & 1938).

IV.2 – L'ECOLE RUSSE

_

²⁸ La seconde est en trois mouvements dont le deuxième est une suite de variations, deux desquelles font respectivement office de scherzo et d'adagio. Selon le critique Paul Langevin, « La 2^e symphonie de Franz Schmidt demeure donc un des grands moments, non seulement de la symphonie viennoise, mais de l'art de notre siècle ». La très émouvante quatrième symphonie, dédiée à la mémoire de sa fille décédée peu après sa naissance, est quant à elle en un seul mouvement.

Le 'père de la musique russe', Mikhaïl Glinka (1804-1857), auteur de deux opéras restés célèbres en Russie, se fit remarquer dès 1833 par un très beau 'trio pathétique' pour piano, clarinette et basson, que l'on entend parfois dans diverses transcriptions, mais qui ne rend pleinement son effet que lorsqu'il est confié aux instruments pour lesquels il fut conçu. C'est le premier de ce genre.

En Russie, l'orchestre romantique subsista également : les grandes œuvres symphoniques de Tchaïkovski (1840-1893) et de Rimski-Korsakov (1844-1908) sont écrites pour lui. Il serait fastidieux de citer les exemples somptueux qu'ils firent de la clarinette. Celle-ci s'illustre particulièrement par exemple dans le Capriccio espagnol de Rimski-Korsakov ; le début, très brillant, est une alternance entre un tutti très sonore, et des traits virtuoses de clarinette; un violon solo, virtuose lui aussi, mène vers une section au tempo modéré. Le sombre début aux accents de marche funèbre de la 5° symphonie de Tchaïkovski (dont l'orchestre s'adjoint un piccolo) est lié à l'emploi à découvert de deux clarinettes dans le timbre du chalumeau ; il représente certainement ce sens du 'fatum' propre au compositeur. En revanche, au ballet et à l'opéra, nous assistons à l'évolution de l'orchestre romantique (ex. Eugène Onéguine) à l'orchestre par trois (ex : le Casse-noisette, le Coq d'Or). Ces partitions contiennent de très beaux passages confiés à la clarinette, voire la clarinette basse. Considérons par exemple, dans le 'Casse-noisette', la 'danse de la fée Dragée'. Pour la première fois dans l'histoire de la musique, le célesta apparaît à l'orchestre, léger et cristallin. Durant une pause du célesta, il y a une réponse dans le grave. Par qui ? L'artillerie lourde des violoncelles et contrebasses ? Vous n'y pensez pas! Un basson un peu pataud? Certes non. C'est un fragment de gamme descendante à la clarinette basse qui constitue cette réponse. Il existe un concerto pour clarinette et orchestre de Rimski-Korsakov, bien oublié de nos jours. Ce dernier est l'auteur d'un traité d'orchestration (où tous les exemples sont empruntés à son œuvre), manifestement pensé pour l'orchestre par trois.

De la mort de Tchaïkovski à la Révolution Russe, il n'y eut guère de talents majeurs, à la notable exception de Scriabine (1871-1915), compositeur épris de métaphysique, ce qui transparaît dans son œuvre et dans les étranges notations de ses partitions. Il écrivit surtout pour piano, mais également un concerto pour piano aux accents romantiques, trois symphonies, le 'poème de l'extase', 'Prométhée' pour piano et orchestre. Le 'poème de l'extase' est écrit pour les bois par quatre, huit cors, cinq trompettes, trois trombones, tuba, percussion et cordes. Tout cela devait préluder à l'écriture d'un grand 'Mystère', pour lequel nous avons des indications d'exécution quelque peu saugrenues et un certain nombre d'esquisses du plus haut intérêt musical. Sa mort prématurée due à l'infection d'une piqure de mouche mit un terme prématuré à ce déraisonnable projet. L'écriture de Scriabine, dans la deuxième moitié de sa vie, est d'une grande complexité rythmique et harmonique. 'Prométhée' est entièrement fondé sur l'échelle acoustique que l'on appellera 'Mode de Bartók'. il anticipa de quelques décennies l'usage de certains 'modes à transpositions limitées' de Messiaen.

Signalons que l'on commence à redécouvrir la musique de Roslavets (1881-1944), de manière très lacunaire : celui-ci, qui renchérissait sur Scriabine, fut horriblement persécuté par Stalineet par l'Union des compositeurs, et nombre de ses partitions furent pillées quelques heures après sa mort. On lui doit un poème symphonique 'Dans les heures de la nouvelle lune' (ca. 1912-13), une symphonie de chambre²⁹ (1934), deux concertos pour violon (1935 et 1836), dont le premier compte

⁻

²⁹ Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pas pu trouver la répartition instrumentale exacte de cette œuvre, et la partition, sous forme papier ou téléchargeable, est introuvable. Le définition la plus précise que nous ayons trouvé est :

certainement parmi les plus grands du XX° siècle. Comme la plupart des russes, Roslavets orchestrait magnifiquement, et donnait à la clarinette la place qui lui revient.

De grands compositeurs russes, tels Stravinski (1883-1971) et Prokofiev (1891-1953) s'installèrent en France à cette époque. C'est ainsi que le scandale du 'Sacre du Printemps' de Stravinski qui éclata à Paris en 1913 avec les 'ballets russes' de Serge de Diaghilev (1872-1929) est, finalement, un événement proprement russe.

IV.3 – La FRANCE et l'ITALIE.

Nous traiterons dans ce paragraphe des auteurs qui ont abordé la période 1870-1914 assez tardivement, et ont diparu avant la grande guerre. Mais nous traiterons également d'auteurs plus jeunes, ou de grande longévité, qui ont écrit aprs la guuere (ainsi Saint-Saëns, Ravel). Certains même ont écrit après la deuxième guerre mondiale (Florent Schmitt). Ces auteurs ont bien entendu eu une continuité stylistique. Aussi les traiterons-nous jusqu'au bout de leur production.

La France, sous les chocs répétés de la défaite contre la Prusse, la proclamation de l'Empire allemand dans la galerie des glaces à Versailles, l'annexion par l'Allemagne de l'Alsace Lorraine, la répression sanglante de la commune de Paris et l'instauration d'un régime politique réactionnaire sous la férule du maréchal Mac Mahon eût tôt fait de se donner de nouveaux paradigmes musicaux. D'abord, foin de la musique d'opérette qui rappelait les frivolités du second Empire ; la musique allait redevenir essentiellement instrumentale, sérieuse voire même austère chez certains. On était conservateur, donc volontiers académique et opposé à toute réforme dans les arts, la musique en particulier (ainsi, on ne pensait pas trouver de pire critique à l'égard du jeune Debussy que de le qualifier d' « impressionniste »); on en restait aux canons du début du XIX° siècle, codifiés par les autorités musicales officielles de l'époque. Enfin, on était patriote, donc profondément antiallemand, ce qui voulait dire en particulier antiwagnérien. Saint-Saëns, en particulier, mena une campagne aussi virulente que maladroite. Certains musiciens, très différents, se rebiffèrent cependant. Ainsi, Emanuel Chabrier, à Bayreuth, ne put s'empêcher de pleurer en entendant la première note de Tristan, ce fameux La attaqué sur la chanterelle des violoncelles à vide ; un Vincent d'Indy (1851-1931), monarchiste convaincu et pédagogue réputé, se proclamait ouvertement wagnérien, louait en particulier la science harmonique de Wagner dans 'Tristan', qu'il démystifiait des explications fumeuses qui en étaient données çà et là, et en utilisait des exemples dans ses cours.

En France, jusque vers les années 1900, c'est l'orchestre romantique qui prévalait, mais de plus en plus les limitations de la trompette naturelle d'alors gênaient les compositeurs, en quête de traits volubiles pour le timbre de cet instrument. L'orchestre, s'inspirant de 'la marche au supplice ' de la symphonie fantastique de Berlioz, écrite dès 1830, s'adjoignit deux cornets à pistons, au timbre moins noble, mais bien plus maniables que la trompette naturelle. Comme remarqué plus haut, il fallait une grande virtuosité d'écriture orchestrale pour manier cet orchestre; c'est celui, merveilleux, d' 'España' de Chabrier (1841-1894) mais c'est aussi celui, écrit de manière infiniment

neuf bois solistes (lesquels ? à l'audition, il semble y avoir une clarinette et une clarinette basse), deux cors, trompette, piano, quatuor à cordes, contrebasse.

plus lourde, de l'admirable 'Symphonie' de César Franck (1822-1890), qui tend vers l'orchestre par trois par la présence d'un cor anglais et d'une clarinette basse. C'est également celui de la symphonie en sol mineur de Lalo (1823-1893), admirablement orchestrée. Beaucoup de compositeurs renoncèrent à ce renforcement d'effectifs; par exemple, la symphonie de Paul Dukas (1865-1935) utilise l'orchestre romantique avec un piccolo en plus. C'est également l'orchestre de l'opéra, comme le montre l'admirable partition de 'Carmen' (1875) de Bizet (1838-1875); certains compositeurs s'autorisèrent des substitutions ou ajouts ponctuels d'instruments : ainsi chez Massenet (1842-1912) l'orchestre de 'Werther' (1892) substitue un cor anglais au second hautbois et ajoute un saxophone alto, donnant une coloration particulière à l'orchestre. Georges Bizet (1838-1875) avait fait un très bel usage du saxophone dans sa musique de scène pour l'Arlésienne (1872) d'Alphonse Daudet; cette musique pour ensemble restreint fut immédiatement retravaillée sous la forme d'une suite symphonique. Après la mort de Bizet, son ami Ernest Guiraud (1837-1892) adapta d'autres parties en une seconde suite symphonique (1879). Le saxophone est là, bien sûr, mais les clarinettes y ont un rôle émouvant. L'orchestre romantique est de même celui des opéras italiens de Verdi (1813-1001). Certains compositeurs adoptèrent toutefois rapidement l'orchestre par trois ; c'est par exemple le cas de la symphonie de Chausson (1844-1899). L'opéra suivit le même chemin : par exemple, la Tosca de Puccini (1857-1924), que nous évoquerons plus bas, est écrite pour orchestre par trois. Des singularités existaient parfois ; ainsi l'Othello de Verdi (1887) compte trois flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, quatre bassons, quatre cors, deux trompettes, deux cornets à pistons, trois trombones, un tuba, les percussions et les cordes. On sent l'influence française par la présence des cornets à pistons. Il faut signaler le cas atypique de la Troisième symphonie de Saint-Saëns (1835-1921), esprit très conservateur mais qui n'hésitait pas à user des formes originales (voir le 4° concerto pour piano) ou des orchestrations inédites, tant que l'essentiel : mélodie, harmonie, rythme, restaient dans la tradition. Cette symphonie utilise l'orchestre par trois, mais y rajoute un piano à quatre mains et un orgue. L'ajout du piano dans l'orchestre par trois devint quasiment un standard au XX° Siècle.

A mi-chemin entre l'orchestre et la musique de chambre mais plutôt plus proche de celle—ci se situe la délicieuse petite symphonie pour instruments à vents (9 instruments) Op. 216 (1885) de Charles Gounod. On dirait du Mozart du temps de Salzbourg à la française. La clarinette y est du plus bel effet.

La musique de chambre française utilisa à cette époque presque uniquement le piano et les cordes, et en tira de grands chefs d'œuvre. Il y eut bien quelques œuvres telles que la sonate pour clarinette et piano (1882) de Théodore Gouvy (1819-1898) op. 67, brillante et mélodramatique, l'introduction et allegro op. 72 (1898) de Charles-Marie Widor³⁰ (1844-1937), très virtuose, le trio pour clarinette, violoncelle et piano (1887) de Vicent d'Indy (1851-1931) et une sonate pour clarinette et piano, op. 167 (1921) écrite par Saint-Saëns (1835-1921) à la fin de sa vie (elle fait partie d'une série de trois, les autres étant écrites pour hautbois et basson). Signalons également l'usage pittoresque qu'il fit de la clarinette dans quatre des pièces de sa musique humoristique 'le Carnaval des animaux' (1886). On ne négligera tout de même pas la possibilité laissée par Gabriel Fauré (1845-1924) de faire

³⁰ Beaucoup de mélomanes font l'erreur de penser que Widor et Vierne n'ont écrit que pour l'orgue. Loin de nous l'idée de minimiser leur apport à la littérature de l'instrument, notamment par l'invention et la consolidation de la symphonie pour orgue, indissociable selon nous des instruments de Cavaillé-Coll, mais l'un comme l'autre ont fait des apports considérables et du plus grand intérêt aux autres genres. Citons par exemple le très émouvant quintette op. 42 pour piano zt cordes de Vierne, dédié à la mémoire de son fils tué à la guerre.

interpréter par une clarinette la partie de violon de son 'trio pour piano et cordes' op. 120 (1822) ; c'était même son projet initial. La clarinette épouse merveilleusement la subtilité de l'écriture fauréenne, ses ombres et ses lumières et ses jeux de faux-semblants.

Un grand nom de la musique française est celui de Florent Schmitt (1870- 1958) qui fut un excellent orchestrateur, et donc un virtuose de l'usage de la clarinette dans l'orchestre. Il se fit avant la guerre une réputation de premier plan avec son 'Psaume XLVII' pour soprano, chœurs et orchestre (1904), sa 'Tragédie de Salomé' op. 50 (1907) et son grandiose 'quintette pour piano et cordes' op. 53 (1905-08) qui écrase par sa massivité ceux de Schumann, Brahms et Franck. On relève l'usage de la clarinette dans plusieurs œuvres de musique de chambre : 'A tour d'anches' op. 97 pour piano, hautbois, clarinette, basson ; 'chants alizés' pour quintette à vents (1952) ; 'Sonatine en trio' op. 85 pour flûte, clarinette et clavier — qui peut être un clavecin (1935) ; 'andantino' pour clarinette et clavier op. 30 n° 1 (1037) ; 'sextuor' de clarinettes op. 128, magnifique exploration de la famille des instruments (1953).

Un autre grand nom trop négligé est celui de Charles Koechlin (1867-1950), immense musicien aux vues très larges, toujours prêt à défendre la cause de la musique et de ses collègues musiciens, auteur d'un traité d'harmonie et d'un traité d'orchestration, tous deux fort volumineux, et qui font autorité. Examinons l'œuvre avec clarinette de celui qui disait : « L'esprit de mon œuvre et celui de toute ma vie est surtout un esprit de liberté. ». On sent chez lui une véritable gourmandise instrumentale; il y a des trésors à explorer dans son œuvre. Nous pouvons relever les principales œuvres suivantes pour la clarinette : Paysages et Marines - flûte, clarinette, quatuor à cordes et piano op. 63 bis (1915/17); Pastorale - flûte, clarinette et piano op. 75 bis (1017/21); deux sonates pour clarinette et piano op 85 & 86 (1923) et leur complément pour clarinette et orchestre de chambre op. 85 bis & 86 bis; Trio pour flûte, clarinette et basson op. 92 (1924); Sonatine modale flûte et clarinette op. 155 (1935/36); Idylle – deux clarinettes op. 155 bis (1936); Septuor d'instruments à vent - flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, saxophone alto, cor et basson op. 165 (1937)- Quatre Petites Pièces clarinette et cor simple en ré op. 173 (1938/39); Deux Pièces pour clarinette et piano op.173 bis '1939) ; Quatorze Pièces pour clarinette et piano op. 178 (1942) ; Deux Sonatines - hautbois d'amour ou saxophone soprano, 2 flûtes, clarinette, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, clavecin (ou harpe ou piano) op. 194 (1942/43); Quinze Duos (Souvenirs de Bretagne) -2 clarinettes op. 195 (1943/44); trio d'anches – hautbois, clarinette, basson op. 206 (1945/46); n° 5 et 6 des douze monodies op. 213 (1947) ; n° 9 des Onze Monodies pour instruments à vent op. 216 (1947/48).Il écrivit également 'les confidences d'un joueur de clarinette' op. 141, pout récitant et clarinette, plus divers instruments anecdotiques, comme le cor.

Nous abordons maintenant la grande période française, celle notamment de Debussy (1862-1918). Nul compositeur ne fut moins dogmatique dans la formation de son orchestre. Tout au plus peut-on relever qu'il fut le premier à utiliser systématiquement les harpes par deux³¹ (mais Wagner en demandait six dans l'Anneau des Nibelungen, certes écrites avec moins de soin). Le Prélude à l'aprèsmidi d'un faune (1894)³² est écrit de manière très aérée pour trois flûtes, deux hautbois et cor

³² Certes, 'Tristan' était une œuvre d'exception, mais Wagner lui-même n'alla pas plus loin Seul Liszt osa des aventures harmoniques plus avancées dan s es toutes dernières pièces, généralement courtes (Nuages gris, 1881; bagatelle sans tonalité, 1885). En 1894, la musique était très généralement dans une phase très traditionnelle, tant en France qu'en Allemagne ou en Autriche. Si l'on étudie de près l'harmonie du 'Prélude', on y trouvera des principes qui vont bien au-delà

³¹ A la notable exception du mouvement 'un bal' de la symphonie fantastique de Berlioz (1830).

anglais, deux clarinettes et deux bassons, quatre cors, deux harpes, des cymbales antiques et les cordes. Bien sûr, nous avons tous en mémoire l'admirable début dans le grave de la flûte. Maïs nous avons aussi de merveilleux trais de hautbois et de clarinettes, et un grand thème aux violons qui semble se souvenir du nocturne en Ré bémol majeur de Chopin op. 27 n°2. Dans les 'Nocturnes' (1899), l'orchestre s'enrichit progressivement. 'Nuages', que nous avons évoqué plus haut, est écrit pour les bois par deux, et quatre cors sans autres cuivres, timbales, harpe et cordes. Le début semble une rêverie en contemplant la fuite des nuages ; elle est confiée à deux clarinettes et deux bassons. Dans 'Fêtes', les bois sont par trois, mais les clarinettes restent par deux; trois trompettes, trois trombones et un tuba viennent renforcer ces cuivres festifs. 'Sirènes' conserve le même effectif, en rajoutant une harpe, huit soprani et huit mezzo-soprani. L'opéra 'Pelléas et Mélisande' utilise le même effectif. 'La Mer' (1905) utilise le même effectif pour les vents, mais les cuivres comprennent trois trompettes et deux cornets à pistons, utilisés pour d'impressionnants fortissimi finaux. Comme indiqué plus haut, le motif tétraphone qui débute le premier mouvement, après l'introduction, est confié aux flûtes et clarinettes sur fond de cordes subtilement divisées. Le début du troisième mouvement: 'dialogue du vent et de la mer' oppose des roulements sauvages de contrebasses et violoncelles, sur fond de percussions, à un appel de hautbois soutenu par les clarinettes et un appui de deux trompettes. Après la Mer, Debussy écrivit les Images pour orchestre, en trois parties conçues de manière très étalée dans le temps (1905/12) dont la partie médiane, Iberia, se divise elle-même en trois volets. L'écriture orchestrale de Debussy y connaît des changements subtils : la lumière y est plus crue, les ombres plus profondes. La première, 'gigues', qui évoque l'Ecosse, est écrite pour les bois par quatre, dont un hautbois d'amour dont c'est probablement la première apparition significative depuis Bach. Pour la première fois, Debussy assied la sonorité des clarinettes dans le grave par usage de la clarinette basse. L'effectif des cuivres est normal, sans tuba. Nous rencontrons un xylophone et un célesta, quelques autres parussions et les cordes. Le seconde partie, 'Iberia', comprend trois volets: 'par les rues et par les chemins', 'les parfums de la nuit', 'le matin d'un jour de fête'. L'orchestre contient toujours quatre flûtes, mais seulement trois hautbois, trois clarinettes (l'appui du groupe dans le grave a disparu), quatre bassons ; le tuba reparaît dans les graves, ainsi que quelques percussions nouvelles. Les deux volets extrêmes sont pleins de lumière crue, surtout la troisième. Pour bien des amoureux de la musique de Debussy, le deuxième volet est ce qu'il a écrit de plus beau, malgré le 'Prélude à l'après-midi d'un faune', malgré' Pelléas et Mélisande'. Le troisième volet, 'Rondes de printemps', évoque la France, et est orchestré pour quatre flûtes, trois hautbois, trois clarinettes, quatre bassons, uniquement les cors comme cuivres, deux timbales et quelques percussions, célesta, deux harpes et les cordes. Le Martyre de Saint Sébastien (1911) est une partition peu connue, et pourtant caractéristique d'un tournant dans l'œuvre de Debussy. Cela est certainement lié au caractère hybride de ce 'drame en cinq actes et cinq maisons' sur un texte de Gabriele d'Annunzio, figure quelque peu mégalomane, mais aussi de la condamnation qu'en fit l'archevêque de Paris, interdisant aux catholiques d'assister à la représentation. Debussy s'y fait plus hiératique, son orchestre se gonfle quelque peu : 4 flûtes, 3 hautbois, quatre clarinettes (nous retrouvons l'appui dans le grave), 4 bassons, 6 cors, 4 trompettes trois trombones, 1 tuba, des timbales chromatiques, quelques percussions, trois harpes, un harmonium, et les cordes. C'est une partition qui mériterait d'être retrouvée, comme l'étrange ballet Khamma (1912), dont Debussy n'acheva pas l'orchestration, qui fut terminée par Charles Koechlin. Et nous en arrivons à la dernière

de ce que Wagner avait imaginé, y compris dès le début ds harmonies non fonctionnelles. C'est dire à quel point l'œuvre était révolutionnaire pour son époque.

œuvre de Debussy, dont les innovations formelles firent la coqueluche de l'avant-garde des années 50 : 'Jeux' (1913), un ballet d'inspiration moderne puisqu'il se déroule sur un court de tennis où l'on recherche une balle de tennis à la lumière de grands lampadaires, ce qui donne lieu à divers jeux puérils ; le charme est rompu par uns seconde balle, venue on ne sait d'où. L'œuvre est écrite pour quatre flûtes, quatre hautbois, quatre clarinettes (dont une clarinette basse), trois bassons, quatre cors, quatre trompettes, trois trombones, tuba, timbales, quelques percussions, xylophone, célesta, 2 harpes, cordes.

Pour Debussy, les instruments de l'orchestre sont comme les couleurs d'une palette de peintre ; il savait précisément quelle place accorder aux clarinettes et les utilisait avec une parfaite justesse.

Debussy écrivit trois petites pièces concertantes de commande. L'une d'elles a été écrite pour la maison Erard qui venait de mettre au point une harpe chromatique. Elle est en deux volets : danse sacrée et danse profane. La harpe est accompagnée par un ensemble de chambre à cordes. La seconde, qui nous intéresse plus particulièrement, est une rhapsodie pour clarinette et orchestre écrite à la demande de Gabriel Fauré pour le concours de clarinette du Conservatoire de Paris de l'année 1910. Il l'écrivit d'abord pour clarinette et piano, puis l'orchestra. Inutile de dire qu'elle joint toutes les subtilités du jeu de la clarinette au génie de l'écriture de Debussy. C'est un joyau du répertoire. Nous en proposons une analyse en Annexe. La troisième fut accueillie comme un pensum alimentaire; c'était une commande d'un riche aristocrate de Boston pour saxophone et orchestre. Debussy n'appréciait guère cet instrument « aquatique » et envoya une partition pour saxophone et piano qui ne fut orchestrée qu'un an après sa mort par Roger-Ducasse. Il existe une différence majeure entre l'orchestration de Debussy et celle de ses collègues allemands et autrichiens. Pour Debussy, les instruments de l'orchestre sont comme les couleurs d'une palette de peintre. Chaque couleur est un timbre d'instrument. Par touches, il les utilise purs ou associés, et donne vie à un univers sonore, à un jeu d'ombres et de lumière, rempli de miroirs qui se renvoient la matière musicale.

Il nous faut maintenant évoquer la grande figure de Maurice Ravel (1875-1937), un des plus géniaux orchestrateurs de tous les temps, et qui sut tirer de tous les instruments de l'orchestre le meilleur parti, et tout particulièrement des clarinettes, évitant le facilités d'une écriture dans le médium et se complaisant dans les aigus et les graves, si expressifs à la clarinette. Le public a du mal à imaginer à quel point l'exécution parfaite d'une œuvre orchestrale de Ravel est épuisante physiquement et moralement pour les musiciens de l'orchestre. Contrairement à l'esprit de ce paragraphe, nous ne nous arrêterons pas à la guerre de 1914-1918 mais traiterons son œuvre en entier.

La clarinette est importante chez Ravel pour au moins trois raisons. Premièrement, il chérissait à l'évidence le son des flûtes et des clarinettes, comme Debussy mais différemment; deuxièmement, il était parfaitement conscient des différences entre ses trois registres pour tous les types d'instruments et en usait à la perfection; troisièmement, les clarinettes étaient la seule famille d'instruments à vent qui lui permette d'embrasser la quai totalité des hauteurs de l'orchestre, de l'aigu des petites clarinettes au grave de la clarinette basse.

On s'est complu et on se complaît encore à générer une sorte de compétition ridicule entre les deux compositeurs. De leur vivant, on a réussi à les faire se brouiller, ce qui est pour le moins infiniment regrettable, et la musique n'en est pas sortie grandie. Après leur mort, ce jeu sans intérêt continue encore. Il et vide de sens. Debussy utilise merveilleusement les clarinettes dans son orchestre, en

parfait accord avec son projet esthétique. On peut dire exactement la même chose de Ravel. Les deux projets ne sont pas identiques, c'est tout ce que l'on peut dire pour refermer une bonne fois pour toutes cet absurde débat.

La première œuvre significative après les envois de Rome est le cycle 'Shéhérazade' (1903), trois mélodies pour chant et orchestre : 'Asie', 'la flûte enchantée', 'l'indifférent'. Flûtes et hautbois sont par trois, clarinettes et bassons par deux, les cuivres suivent la répartition traditionnelles (mais sont utilisés avec discrétion), quelques percussions, deux harpes et les cordes complètent l'orchestre, L'œuvre est merveilleusement écrite pour laisser la voix percer en toutes circonstances. Tavel sait être sonore sans dureté quand il le faut, transparent et diaphane quand il le faut, aux couleurs et irisations constamment changeantes. L'œuvre suivante est 'l'Heure espagnole' (1907), un charmant opéra d'une petite heure. Les bois y sont par trois, incluant la clarinette basse. Les malices du livret sont merveilleusement servies par l'orchestration de Ravel. Immédiatement après vient la splendide 'rhapsodie espagnole' au quatre parties (I. 'Prélude à la nuit' - II. 'Malagueña' - III. 'Habanera' - IV. 'Feria', elle aussi miracle d'orchestration mais sans usage de la voix humaine. L'esprit et l'ambiance n'ont rien à voir avec celles de l'Iberia' de Debussy. Il y a toujours chez Ravel une sorte d'humour au second degré que ne recherchait pas son aîné (sinon à travers certains préludes ppour piano). L'orchestre comprend quatre flûtes, trois hautbois, trois clarinettes, quatre bassons, les cuivres ordinaires, trois timbales chromatiques plus quelques percussions, deux harpes et les cordes. Les appuis de vents sur le grave de la clarinette basse sont admirablement dosés. 'Daphnis et Chloé' (1909/12) est un pur chef d'œuvre chorégraphique, d'où furent extraites des suites et pièces choisies, notamment, 'le lever du jour,' présenté à juste titre comme l'un des chefs d'œuvre de la musique française, pure combinaison de couleurs et de timbres. C'est très précisément une 'symphonie chorégraphique' pour orchestre et chœurs sans paroles écrit sur commande de l'imprésario Serge de Diaghilev (1872-1929) pour ses ballets russes. L'orchestration comprend quatre flûtes dont une flûte en sol, quatre clarinettes selon l'étagement que nous connaissons, trois hautbois, quatre bassons, les cuivres habituels (avec quatre trompettes), les percussions (dont un éoliphone), deux harpes, les cordes et le chœur. Les flûtes et clarinettes y sont traitées avec beaucoup de subtilité; la présence de la flûte en sol et de la petite clarinette permettent des raffinements inouïs. Cette partition passe auprès des connaisseurs comme un des très grands chefs d'œuvre du maître ; les divers épisodes du ballet lui permettent de déployer un extraordinaire camaïeu de couleurs orchestrales complexes et raffinées. 'L'enfant est les sortilèges' (1919/25), comme 'Ma mère l'Oye', fantaisie lyrique sur un livret de Colette, traduit tout l'amour que Ravel portait aux enfants : parfois il quittait la compagnie des adultes pour les rejoindre. Elle inclut de nombreuses petites scènes de caractère (ragtime, polka, valse). L'orchestration y épouse merveilleusement le livret. Elle comprend les bois par trois mais les clarinettes par quatre, les cuivres habituels (avec trois trompettes), une abondante percussion, une harpe, un piano et les cordes. L'orchestre sait tour à tour s'y montrer très sec (la pendule, l'arithmétique) et très tendre (scène finale). 'La Valse' (19919-20), poème chorégraphique, est d'un caractère tout autre : on y sent un monde s'étourdissant dans les tourbillons de la valse viennoise, mais courant vers sa destruction inévitable. Prémonition de Ravel? Tout le dramatisme du 'Concerto pour la main gauche' y est préfiguré. Les clarinettes s'y font plus lourdes, plus dramatiques ; il n'y a pas de petite clarinette. L'œuvre est écrite pour orchestre par trois, les cuivres ordinaires (trompettes par trois), percussions, deux harpes et cordes. L'ouvre suivante est le très célèbre boléro (1922/24), éblouissante démonstration de toutes les possibilités de l'orchestre, où nous rencontrons tous les instruments de l'orchestre avec les bois par trois, mais aussi trois saxophones, dont le sopranino, les cuivres habituels (mais trois trompettes et une petite trompette), les percussions dont les deux omniprésents tambours, célesta, deux harpes et les cordes. L'entrée du thème se fait à la flûte sur le rythme obstiné du premier tambour, relayée ensuite par la clarinette, démontrant une fois de plus la relation qui existait dans l'esprit de Ravel entre ces deux instruments. L'œuvre est une implacable progression où les instruments passent de la mélodie à l'accompagnement, jusqu'à un fortissimo et une modulation inattendue de Do majeur à Mi majeur qui précipite la cadence. Les deux œuvres suivantes sont les deux concertos, que nous avons étudié par ailleurs ; nous avons mis en évidence l'usage du spectre sonore de l'ensemble des clarinettes dans le 'Concerto pour la main gauche'. Il ne restait à Ravel, terrassé par le mal qui le rongeait, qu'à écrire deux brèves et pittoresques chansons, "Don Quichotte à son âme' (1932/33). Ravel orchestra de plus nombre de ses œuvres ; les plus réussies sont la 'Pavane pour une infante défunte', avec un orchestre relativement réduit, l' 'Alborada del Gracioso' et ses crépitements, et le délicieux 'Ma mère l'oye', transformés en spectacle: 'Adélaïde ou le langage des fleurs'. Il orchestra également ses 'Valses nobles et sentimentales', de manière relativement sonore, et quelque morceaux de son 'Tombeau de Couperin, avec un hautbois principal. Très connue est l'orchestration brillante qu'il fit des 'Tableaux d'une exposition' de Moussorgski en 1922. Qui ne se souvient du saxophone du' veux château' ou du tuba de 'Bydlo'?

Ravel écrivit deux partitions de musique de chambre avec clarinette. L' 'introduction et allegro' pour harpe, flûte, clarinette et quatuor à cordes' (1905) fut écrite pour le même instrument chromatique inventé par Erard que les 'Danses sacrée et profane' de Debussy. Naturellement, la harpe y joue un rôle majeur, mais Ravel est un trop subtil orchestrateur pour ne pas tirer partir des arpèges sur les quatre cordes de tel ou tel instrument du quatuor, mettant en évidence une de ces mélodies délicieusement modales dont Ravel avait le secret à la clarinette et à la flûte, instruments qui ouvrent l'œuvre. Mais il est des combinaisons infiniment plus subtiles, comme ce thème au violoncelle peu après l'introduction et ses accompagnements variés en fonction de la nature et de l'écriture des instruments. Ayant entendu parler du 'Pierrot Lunaire' de Schoenberg comme de nombreux contemporains (Stravinski, Casella, Puccini, Dallapiccola), mais incapable d'en obtenir la partition, il écrivit ses 'trois poèmes de Mallarmé' (1913) dans lesquels il répond à l'hermétisme symboliste du poète et à ce qu'il a peut-être entendu dire de la partition de Schoenberg par une écriture harmonique particulièrement audacieuse. Il est quasiment impossible, par exemple, de donner une analyse harmonique non ambiguë de la cadence finale (en principe en ut majeur) qui accompagne le dernier vers « une rose dans les ténèbres ». Seul un Pierre Boulez (1925-2016), bien longtemps après et dans une tout autre syntaxe, saura aller plus loin dans la synergie avec le poète hermétistee t symboliste. L''œuvre est écrite pour deux flûtes, deux clarinettes, quatuor à cordes, piano. Nous retrouvons l'alliage des bois cher au compositeur. L'écriture instrumentale est aussi subtile que dans l'œuvre précédente. Dans les deux cas, Ravel réussit la gageure d'écrire d'authentiques œuvres de musique de chambre qui en même temps font appel à des techniques d'écriture de grand orchestre.

En 1907 arrivait à Paris la 'troupe des Ballets russes' et son chef Serge Diaghilev (1872-1929). A peu près à la même époque était arrivé un jeune compositeur russe, élève de Rimski-Korsakov (1844-1908), Igor Stravinski (1882-1971). Les deux hommes firent rapidement affaire et ce fut un premier ballet, 'L'oiseau de feu' (1910), dont l'orientalisme alors à la mode était maîtrisé bien au delà de ce

qu'avait fait Rimski-Korsakov par exemple dans Shéhérazade (1888), dans un langage harmonique infiniment plus avancé et une orchestration plus fournie et extrêmement brillante.

Ce fut un franc succès. Fort de celui-ci, ils réalisèrent Petrouchka, dans une toute autre veine, quasi populaire : c'est une « scène burlesque en quatre tableaux » 1911) qui conte les aventures d'une poupée, Petrouchka, durant la fête de mardi gras. Truculente à souhait, l'œuvre n'est aujourd'hui connue que dans la révision que Stravinski, esprit pratique et commercial, en fit en 1947 pour l'orchestre classique du XX° siècle tel qu'on le trouvait couramment aux USA, avec les bois par trois. Un passage célèbre est celui où deux clarinettes superposent les accords de Do majeur et Fa# majeur. Il ne s'agit pas de polytonalité, contrairement à ce que certains esprits superficies avancent³³ L'œuvre contient un piano concertant. Ce fut ensuite le 'Sacre du Printemps', sous-titré 'Tableaux de la Russie païenne en deux parties'. La création au théâtre des Champs-Élysées à Paris, le 29 mai 1913 a provoqué un immense scandale artistique, tant par son langage harmonique et rythmique, absolument neufs, que par son argument et sa chorégraphie. La jeune école musicale, après la seconde guerre mondiale, ne jura que par ses innovations rythmiques. L'orchestre, gigantesque, comprend les bois par cinq et huit cors (qui prennent par endroits deux tubas ténors, comme chez Wagner, pourtant détesté par Stravinski). Les instrumentistes jouant des bois sont fréquemment appelés à changer d'instrument, donc l'orchestration n'est pas absolument fixe, changeant parfois radicalement la couleur de la musique. Les flûtes se divisent fréquemment en deux piccolos, deux grandes flûtes et une flûte en sol, les hautbois en trois hautbois et deux cors anglais, les clarinettes en une clarinette piccolo en Mi bémol, deux clarinettes et deux clarinettes basses, les bassons en trois bassons et deux contrebassons. Les instruments graves, dont les clarinettes basses, sont souvent traités à la quinte, donnant une base solide à l'harmonie. A l'autre extrémité du spectre sonore, petite clarinette et petites flûtes fournissent à l'orchestre ses sons les plus perçants, et bien souvent les dissonances harmoniques les plus mordantes. Une écriture toute particulière, et vraiment caractéristique du 'Sacre', est l'écriture de traits complexes répartis entre deux instruments qui alternent. Ceci est surtout vrai des flûtes (y compris de petites flûtes) et des clarinettes (y compris des clarinettes basses). Un des passages les plus impressionnants fait succéder à un trait mystérieux, sombre et incantatoire, dans le grave, confié à deux clarinettes basses, un fortissimo de tout l'orchestre, dont les parties supérieures dissonent violemment avec les basses, qui débute la scène finale : la 'danse sacrale'. Il y a dans le 'Sacre' une force élémentaire vraiment irrésistible. L'aurionsnous écouté cent fois, le choc de la centième fois est aussi fort que le premier.

En Italie, peu avant la disparition de Verdi vint l'époque du 'vérisme', mouvement que l'on pourrait comparer au 'naturalisme' littéraire dont le maître fut Emile Zola (1840-1902), et qui ambitionnait de révéler les sentiments humains de manière plus directe, à travers des personnages volontiers contemporains et plus proches de la vie quotidienne. Dans le domaine de l'opéra italien, il faut

_

³³ Il n'y a pas d'attitude musicologiquement plus stupide que d'isoler un accord ou un court passage de son contexte, voire du style, et ceci sans pratiquer de réductions harmoniques lorsque cela s'impose.. Ainsi, le premier accord de Tristan (et dans une moindre mesure l'accord répété de la deuxième section du premier tableau du 'sacre du printemps') a fait couler beaucoup d'encre bien inutilement. Si l'on tient compte du fait que Wagner écrit chromatiquement, on a tôt fait de réduire les deux accords de ce passage en un accord de tonique non exprimé, un accord de septième 'naturelle' sur le second degré et un accord de dominante, ce qui donne le schéma mille fois répété par tant de compositeurs géniaux ou médiocres: I –II - V. A titre d'exemple entre mille, c'est l'enchaînement introductif de la 'tirade de la calomnie' du 'barbier de Séville' de Rossini. Voilà qui ramène 'Tristan' à de justes proportions! De la même façon, ceux qui voient dans le début dse préludes 'brouillards' ou 'fêtes' de Debussy une bitonalité n'ont absolument rien compris à l'écriture spécifique du compositeur en appogiatures chromatiques pour rendre cet effet de brouillage ou de grouillement d'une foule dense.

avouer que le vérisme donna parfois des résultats d'un goût discutable, en dépit de leur popularité : ainsi 'Pagliacci' (1892) de Leoncavallo (1857-1919) et 'Cavallera rusticana' (1890) de Mascagni³⁴ (1863-1945). Le maître du mouvement fut incontestablement Giacomo Puccini (1858-1924), qui fut un excellent orchestrateur, et ne mérite pas la réputation de facilité, voire de mauvais goût qu'on lui fait parfois. Il est incontestable, par exemple, que Tosca (1900) est un chef d'œuvre, mais si nous voulons goûter tous les savants fondus de timbre dont il était capable, il veut mieux écouter Madame Butterfly (1904). Dans 'la Tosca', l'action, les péripéties, les conflits, les sentiments sont assez francs, et Puccini les rend parfaitement. Mais dans 'Madame Butterfly' tout est en finesse, le plus souvent dans le non-dit, la contradiction secrète des sentiments et des situations ; Puccini use pour rendre cette atmosphère d'un camaïeu de couleurs orchestrales absolument sublimes, dans lequel évidemment les clarinettes occupent très précisément le rôle qui est le leur. D'une manière générale, il y a chez Puccini une forme de sensibilité qui semble appeler la voix de la clarinette en association avec les flûtes et les cordes, subtilement traitées. Il usa d'un très grand orchestre dans son opéra Turandot malheureusement inachevé de peu (et terminé par Alfano - création en 1926). Une époque se refermait de manière quelque peu tardive. Elle marqua la fin du 'bel canto' en tant qu'art d'inspiration typiquement italienne. D'autres perspectives avaient été ouvertes par des artistes novateurs. Par ailleurs, la renaissance de la musique purement instrumentale commença en Italie dès les années 1900. Nous l'évoquerons au § V.3.

V – L'EXPRESSIONISME – L'ENTRE DEUX GUERRES

V.1 – La seconde école de Vienne.

Les limites de l'expressionisme austro-allemand dont très difficiles à définir. On ne peut nier que certains compositeurs que nous avons évoqué plus haut — Mahler, Zemlinsky, Schrecker, Korngold n'y aient participé, sans que ce mouvement esthétique ne soit au cœur de leur activité compositionnelle. C'est davantage au sein de la 'seconde école de Vienne' - qui nous intéresse à plusieurs titres — qu'il convient de le rechercher. Les clarinettes, souvent exposées et dans des registres extrêmes, sont un outil favori des compositeurs expressionnistes.

A Vienne un jeune musicien autodidacte (et occasionnellement peintre), du nom de Arnold Schoenberg (1874-1951), qui fut un intime de Gustav Mahler jusqu'à sa mort, s'affirmait progressivement en gagnant sa vie par des tâches musicales ingrates. Il s'affirmait élève tant de Wagner que de Brahms, qu'il considérait comme un grand novateur dans l'harmonie tonale. Ce dernier était considéré comme le porte-parole et le dernier des classiques. Schoenberg exposa sa vision hétérodoxe dans un article au titre provocateur : 'Brahms le progressiste'. La première grande œuvre significative est les 'gurrelieder' (1900-1903) pour un immense effectif vocal et instrumental d'une inspiration typiquement postromantique, auprès desquels 'Der *Ring* des Nibelungen' de

_

³⁴ Le compositeur septuagénaire devient un proche de Benito Mussolini, qui le nomma par décret, en 1929, parmi les premiers membres de l'Académie d'Italie, créée trois ans plus tôt.

Wagner fait presque effet de musique de chambre³⁵: 8 flûtes, 5 hautbois, 7 clarinettes, 5 bassons, 10 cors, 6 trompettes, 1 trompette basse, 6 trombones, 1 trombone basse, 1 tuba, 1 percussionniste, 4 harpe, 1 célesta, cordes, 1 timbales. Le jeune maître s'avère déjà un habile orchestrateur : l'immense effectif de cuivres ne règne pas toujours en maître et les passages pour bois, colorés par les 7 clarinettes, sont d'une grande beauté. L'orchestre est d'une grande fluidité et sonne déjà comme celui de Mahler, dont la première symphonie avait un peu plus de dix ans. Nous avons noté comment la clarinette colorait l'orchestre de Mahler de manière souvent indéfinissable ; il en va a peu près de même de celui de Schoenberg. L'influence de Richard Strauss n'est pas non plus à négliger. En même temps (création mouvementée en 1902), il écrivait sa partition vraisemblablement la plus jouée : 'la nuit transfigurée' pour sextuor à cordes, effectif typiquement brahmsien, et qui sera ultérieurement transcrite pour orchestre à cordes. La dualité de filiation signalée plus haut joue à plein durant ces années. L'œuvre suivante est toujours postromantique : il s'agit d'un poème symphonique 'Pelléas et Mélisande' en quatre parties enchaînées. L'œuvre de Maeterlinck a inspiré notamment Debussy (dont Schoenberg ne connaissait pas la partition), Fauré, Sibelius. L'œuvre est écrite pour quatre flûtes, quatre hautbois, cinq clarinettes, quatre bassons, huit cors, quatre trompettes, cinq trombones, un tuba, huit instruments de percussion, deux harpes et cordes. On notera la présence de cinq clarinettes, qui colorent une fois de plus la partition. Schoenberg continue à composer. Le jeune maître y pratique un élargissement progressif de la tonalité : la « tonalité élargie ». Survient une partition vraiment très originale : la (première) symphonie de chambre op .9 en Mi majeur, qui fait un usage maximal de la tonalité élargie et contient des transformations thématiques instinctives dont Schoenberg ne réalisera la rationalité que bien plus tard, ce qui tend à détruire l'image d'un Schoenberg cérébral. Cette œuvre se compose de cinq sessions enchaînées. Elle est écrite pour une flûte, un hautbois, un cor anglais, deux clarinettes (en la, en ré), une clarinette basse, un basson, un contrebasson, deux cors, deux violons, un alto, un violoncelle, une contrebasse. On note une fois de plus que les clarinettes forment le groupe le plus nombreux de cette formation. Elles y jouent un rôle très important. L'exécution dans un concert avec des œuvres de ses élèves Berg et Webern, fit scandale en 1913, répondant ainsi au scandale du 'Sacre' à Paris. Les deux événements allaient en fait sceller la dichotomie de la musique jusque tard dans le XX° Siècle. Arrivé à ce point de son langage musical, Schoenberg réalisa que la tonalité avait donné tout ce qu'elle pouvait donner, et nous livra une œuvre très singulière : son quatuor à cardes avec voix de soprano dans les deux derniers mouvements op. 10 en fa # mineur (1908), où les trois premiers mouvements sont écrits dans une tonalité très élargie, mais où la dernier mouvement est atonal, avec néanmoins des repos sur l'accord de Fa# Majeur. Schoenberg a franchi le Rubicon : les pièces pour piano op. 11 (1909) sont complètement atonales. Il est à noter que cette rupture avec l'univers tonal est contemporaine de la rupture de Kandinski (1886-1944) avec le figuralisme en 1910³⁶. Les deux hommes se connaissaient à

_

³⁵ Ceci relativise la nouveauté du grand orchestre dans 'le sacre du printemps' de Stravinski. Certes, cela n'enlève rien à son génie dans son emploi. Mais l'orchestre avec le bois par cinq était préparé par Ravel en France, par Richard Strauss en Allemagne, notamment par Elektra (1909) et sa violence, par Mahler et Schoenberg à Vienne, par Scriabine en Russie.

³⁶ Il nous semble y avoir un parallélisme étonnant entre les musiciens de l'école de Vienne et les trois figures majeures de l'abstraction picturale. Comme nous venons de le voir, Schoenberg répond à Kandinsky; ils n'échapperont jamais à une certaine forme de figuralisme abstrait, parfois dense. Berg répond à Klee: l'abstraction joue souvent avec l'ombre du figuratif, et les constructions sont volontiers sophistiquées. Webern répond à Mondrian, par la radicalité de leur projet, et par la présence de points d'étranglement dont ils auront du mal à se dégager; le début de densification du matériau musical dans les deux dernières cantates de Webern nous semble répondre au 'Broadway Boogie woogie' final de Mondrian. Ce parallèle n'est pas outre mesure étonnant, ces artistes baignant dans les mêmes milieux intellectuels. Par ailleurs, dans un groupe d'artistes progressistes partageant des visions analogues, il y a souvent celui qui ose courageusement le geste irréversible, et, autour de lui, d'une part les artistes radicaux qui voient parfois plus loin que lui les

travers 'Der blaue Reiter', groupe d'artistes d'inspiration expressionniste, qui s'était formé à Munich. Ce groupe organisa deux expositions (en 1911 et en 1912) et publia un almanach en 1912. Schoenberg y donna un article, sa partition de 'Herzgewächse', op. 20, et deux reproductions de ses tableaux. Il se produit alors un vrai miracle, une osmose totale entre l'écriture atonale de Schoenberg et ses intentions esthétiques, qui sont devenues plutôt expressionnistes. La clarinette reste un instrument favori. Une œuvre essentielle est les cinq pièces pour orchestre op. 16 (1909), généralement paroxystiques, dont la troisième : 'farben' (couleurs), initialement nommée 'matin au bord d'un lac' est constituée d'un seul accord, dont la sonorité change tout au long de la pièce par changement progressif de l'orchestration, certains instrument quittant l'accord alors que d'autres y entrent. Seuls quelques micro-événements, comme une très brève et rapide cellule à la clarinette, vient troubler cette catharsis. C'est le premier exemple de 'Klangfarbenmedoldie' (mélodie de timbres) et le plus radical. Cette pièce aura une influence énorme, bien au-delà de la seconde Ecole de Vienne. Les cinq pièces sont écrites pour deux piccolos, trois flûtes, deux hautbois, deux cors anglais, deux clarinettes, clarinette en Mi bémol, clarinette basse, clarinette contrebasse trois bassons, contrebasson, quatre cors d'harmonie, trois trompettes, trois trombones, tuba, timbales, percussion, harpe, célesta et cordes. Nous avons autant de flûtes que de clarinettes ; celles-ci remplisent un très large ambitus sonore avec l'azpport de la clarinette contrebasse, dont c'est la première apparition à l'orchestre, et nous connaissons la synergie entre le son des flûtes et le leur. L'osmose dont nous parlions entre esthétique et écriture est manifeste dans deux drames en un acte, qui semblent faire appel à la psychanalyse voire annoncer le surréalisme : 'Erwartung' op. 17 (1909) pour une chanteuse seule et un grand orchestre (4 flûtes, 4 hautbois, 5 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 4 trombones, tuba, timbales, 3 percussionnistes, xylophone, glockenspiel, harpe, piano, célesta, cordes) et 'Die glückliche Hand' op. 18 (1910/13) pour un baryton solo, deux mimes, un petit ensemble vocal (3 sopranos, 3 contraltos, 3 ténors, 3 basses) et un grand orchestre (flûte piccolo, 3 flûtes (aussi 2° flûte piccolo), 3 hautbois, 1 cor anglais, 1 petite clarinette [en ré], 3 clarinettes (aussi 3 clarinettes en la), 1 clarinette basse, 3 basson, 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 1 xylophone, 4 trombones, 1 tuba basse, 1 glockenspiel, 1 timbales, 1 percussionniste, 1 harpe, 1 célesta, 16 violons [au moins], 14 violons II [au moins], 10 altos [à 12], 10 violoncelles [à 12], 8 contrebasses [à 10]). Ces deux drames sont parmi les plus grandes réussites de Schoenberg. Incontestablement, ils relèvent de l'esthétique expressionniste. La psychanalyse est également une clé de lecture d'érwartung', opéra à un seul personnage, Ensuite vint un nouveau chef d'œuvre qui fit sa célébrité dans toute l'Europe, malheureusement plus par ouï-dire que par exécutions répétées ou même circulation de la partition : le 'Pierrot Lunaire' op. 21 (1912), un ensemble de trois fois sept poèmes sur des textes volontairement décadents pour une voix de femme en 'Sprechtgesang', une invention de Schoenberg qui sera fort utilisée, à mi-chemin entre le parlé et le chanté, mais dont les hauteurs sont notées avec précision, et cinq instrumentistes : flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano, mais dont le nombre et la nature des instruments varie à chaque pièce. Ainsi, Le n°8, 'Nacht', est une passacaille sur un motif de trois notes, sorte de cellule chromatique d'ambitus très restreint, utilisant exclusivement les registres graves de la formation : piano dans le grave, violoncelle,

ultimes conséquences de son geste et les artistes nostalgiques qui recherchent des ombres fantomatiques de l'ordre ancien. En revanche, un parallélisme souvent fait et qui nous paraît bien plus contestable est celui entre Stravinski et Picasso. Si l'on peu estimer qu'entre les deux guerres, les parodies néoclassiques du musicien répondent par exemple aux réinterprétations de Velasquez du peintre, en aucun cas les périodes rose et bleue de ce dernier ne répondant à ce que le compositeur faisait à la même époque ; et après la deuxième guerre mondiale, la conversion à l'atonalité et au sérialisme du compositeur ne correspondent à aucune évolution vers l'abstraction du peintre.

clarinette basse. 'Pierrot lunaire' consolida la réputation de Schoenberg en Europe, auprès de musiciens bien différents tels que Casella, Ravel, Stravinski, Puccini, Dallapiccola, mais la quasiimpossibilité de se procurer la partition fit que cette œuvre fut davantage fantasmée que sérieusement étudiée: Les 'poésies de la lyrique japonaise' de Stravinski, les 'poèmes de Mallarmé' de Ravel en découlent. Dans un registré plus léger, il écrivit sa 'Sérénade' op .24 (1920/23), pour trois cordes (violon, alto, violoncelle), guitare, mandoline, clarinette et clarinette basse. Notons bien que les clarinettes sont les deux seuls vents utilisés. Ils couvrent une étendue sonore considérable. Ils sont, par leur timbre, radicalement différents de celui des cordes pincées, couvrant également une étendue sonore considérable³⁷. Les cordes jouent en quelque sorte l'effet d'un médiateur. Les clarinettes, par nature et de par l'écriture, sont constamment mises en avant. Le mouvement central requiert un baryton, qui chante un sonnet de Pétrarque. La technique d'écriture utilisée dans ce mouvement anticipe la période sérielle. Le jugement selon lequel toutes les musiques atonales se ressemblent est bien évidemment infondé. Le style naturel atonal de Schoenberg n'a rien à voir avec celui de Berg, qui n'a rien à voir avec celui de Webern. De ce que nous connaissons de la personnalité volontiers sévère, introvertie voire mystique de Schoenberg, la sérénade n'est pas le mode d'expression le plus conforme à son tempérament, et il en était certainement conscient en entreprenant cette partition. On sent bien à l'audition attentive cette sorte de biais stylistique, évidemment totalement maitrisé. Les clarinettes en sont d'ailleurs un vecteur. Les chefs d'œuvre de cette période atonale dite 'libre' se succédèrent mais Schoenberg, au fond de lui-même, n'était pas complètement satisfait. Homme d'ordre, cette liberté ne le satisfaisait pas et il ressentait le besoin d'un principe unificateur qui, en quelque sorte, remplacerait la tonalité pour structurer ce monde atonal. Après bien de recherches, il inventa la technique dite 'sérielle' dodécaphonique (mots qu'il en faut pas confondre avec 'atonal', ni entre eux : une musique fondée sur l'utilisation des douze sons est dodécaphonique, mais non nécessairement sérielle ; un musique 'sérielle' peut être fondée sur une série de moins de douze sons). Pour cela, il utilisait une série de douze sons, pris toujours dans le même ordre, ainsi que ses onze transpositions. De plus, il utilisait son reversement, sa récurrence et le renversement de sa récurrence (procédés contrapunctique connus depuis l'école de Notre Dame³⁸: voir par exemple l'extraordinaire pièce à trois voix du Guillaume de Machaut : 'Ma fin est mon commencement', qui sont le pain quotidien de la haute école franco-flamande (avec notamment Josquin Desprez) et qui nourrissent 'l'art de la fugue'). Avec leurs onze transpositions, cela donnait en tout 48 formes sérielles dont le compositeur pouvait se servir; ces quarante-huit formes présentaient des notes ou des tronçons communs dont le compositeur faisait généralement un abondant usage. Il ne faut pas s'imaginer une œuvre sérielle composée de ces quarante huit possibilités défilant mélodiquement comme des soldats à la parade : cela deviendrait très rapidement insupportable. Le compositeur utilisait simultanément plusieurs formes, les répartissaient dans diverses voix, par exemple, et/ou dans l'accompagnement³⁹. Il est

_

³⁷ La guitare est un instrument assez grave, sonnant à l'octave inférieure des sons écrits.

³⁸ Il est probable qu'il les tenait des œuvres du denier Bach (variations canoniques, offrande musicale, art de la fugue), que Webern consolida par sa parfaite connaissance des compositeurs de l'école franco-flamande, qui pratiquaient ces techniques avec une grande virtuosité d'écriture : il avait fait sa thèse sur le compositeur Heinrich Isaac (ca. 1450 – 1517).

³⁹ Le début du quatrième quatuor de Schoenberg est très lisible de ce point de vue : le thème au premier violon est composé des douze sons de la série, mais si on les découpe en quatre tronçons de trois, on voit que chaque tronçon est accompagné aux trois autres instruments par les trois autres tronçons écrits verticalement : il y a donc quatre 'blocs sériels' horizontalement reliés par la série au premier violon. Le tout est rythmiquement très carré. Cette conception mélodique de la série sera vivement critiquée par les compositeurs sériels après 1950, comme une survivance romantique dans un langage qui ne l'est plus. Le début du concert op. 24 de Webern est également très facile à lire, mais il est très différents : si

difficile de dater précisément le début de la musique sérielle. Il y en a des traces dans la valse de l'op. 23 (1920/23) pour piano, et comme nous venons de le voir dans l'un des mouvements de l'op. 24. Le sérialisme n'est définitivement acquis que dans la suite op. 25 pout piano, et dans l'op. 26, qui est un vaste quintette à vents, première grande forme de type postromantique entièrement sérielle, où nous retrouvons la clarinette. L'op.29 nous intéresse particulièrement ; il s'agit d'une suite pour trois cordes (violon, alto, violoncelle), trois clarinettes (petite en Mi bémol, usuelle en Si bémol et basse en Si bémol) et piano. La dialectique entre unité et diversité au niveau des timbres est très réussie, en phase avec le maniement sériel. L'op. 30 est son troisième quatuor à cordes⁴⁰. L'utilisation de la série au début du premier mouvement est clairement perceptible et intéressante ; il en va de même du refrain du rondo final. En dépit d'encore une certaine raideur d'écriture, ce quatuor est un chef d'œuvre. L'op. 31 sont des variations pour orchestre⁴¹ (4 flûtes (aussi 2 flûtes piccolo), 4 hautbois (aussi 1 cor anglais), 1 clarinette en mib, 3 clarinettes (aussi 3 clarinettes en la), 1 clarinette basse, 4 bassons (aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes [en ut], 4 trombones, 1 tuba basse, 1 timbales, 5 percussionnistes, 2 harpes, 1 mandoline, 1 célesta, cordes). On notera le nombre des clarinettes. Ces variations sont de forme très classique, avec une introduction et une dernière variation amplificatrice où apparaît aux trombones, comme un cantus firmus, la cellule B-A-C-H. La maîtrise de l'écriture sérielle et de son application au grand orchestre est totale. Il est typique que le thème soit en fait formé par la série, dans l'aigu des violoncelles. Cela est une caractéristique de Schoenberg et de Berg: la série conserve toujours plus ou moins un rôle thématique dans un contexte postromantique ou expressionniste, alors que chez Webern elle a un rôle constructiviste. La génération d'après guerre voudra liquider complètement tout postromantisme et critiquera vigoureusement ce concept. Nous allons quitter Schoenberg, qui n'évoluera pas significativement, sinon en subtilité. En tant que juif, il fut obligé d'émigrer en Californie, dans une Amérique conservatrice qui ne le comprenait pas et où, comme Bartók, il lui fallut accepter bien des tâches alimentaires qui amputèrent son temps créateur. Il parvint à terminer une deuxième symphonie de chambre op. 39, conçue, comme la première, dans une tonalité élargie et laissée longtemps en chantier. En revanche, de ces œuvres anciennes, il ne put terminer un splendide oratorio,' die Jacobsleiter'. Il conçut un ambitieux opéra à portée quasi métaphysique, 'Moïse et Aaron', mais ne put terminer que deux actes sur trois. IL écrivit un concerto pour piano, un diabolique concerto pour violon, des pièces avec orchestre et voix, à portée souvent religieuse, où il mêlait langage parlé, langage chanté et 'sprechtgesang'. Cette part américaine de sn œuvre reste largement à redécouvrir, notamment le glaçant 'Survivant de Varsovie' pour narrateur, chœur d'hommes et orchestre composé en 1947.

Alban Berg (1885-1935) fut l'élève de Schoenberg. Il accomplit sa première œuvre de compositeur indépendant avec sa Sonate pour piano en si mineur op. 1, d'une tonalité très élargie et d'un

nous découpons la série en quatre tronçons de trois notes, toute transformation sérielle se traduit par des transformations analogues au sein des tronçons, avec permutation de leur ordre. La série est d'abord exposée an découpant quatre tronçons par la 'klangfarbenmelodie' aux vents (hautbois, flûte, trompette, clarinette) avec un changement de rythme pour chaque tronçon, puis Webern expose au piano la transformation sérielle qui laisse ces tronçons à leur place en leur faisant subir une transformation interne. C'est à la fois très simple et extrêmement subtil. C'est ce type de maniement sériel qui séduira les compositeurs sériels après 1950. On comprend bien ce qui poussera Webern, plus de dix ans après, à dire que la série lui permettait d'aller plus loin sur certains points que les compositeurs franco-flamands qu'ils révérait tant : le diatonisme ne permet pas de telles possibilités e façon exacte.

⁴⁰ Certains commentateurs le disent inspiré par le quatuor en la mineur 'Rosamunde' de Schubert. C'st possible, mais cela ne saute pas aux yeux : bien d'autres pièces auraient pu inspirer Schoenberg.

⁴¹ René Leibowitz a écrit en 1949 'Introduction à la musique de douze sons' un des premiers ouvrages consacré à cette technique ; environ la moitié de cet ouvrage est consacrée à une analyse détaillée de cette partition.

expressionisme chargé, évoquant par moments Scriabine. C'est sa seule œuvre tonale. Plutôt amateur de grandes formes, il céda cependant à la mode des petites formes qui régnait alors au sein de la seconde école de Vienne en écrivant en 1913 ses quatre pièces op.5 pour clarinette et piano, dans un style certes aphoristique mais plus dense que celui par exemple de Webern : telle était sa nature. Ces quatre pièces font partie des chefs d'œuvre absolus écrits pour notre instrument. L'ingéniosité, le sens de la variation de l'écriture instrumentale y est extrême. Il avait précédemment, en 1911.12 écrit ses 'Altenberg lieder' op. 4, suite de courts lieder pour mezzo-soprano et grand orchestre, qui firent scandale en 1913 au concert déjà cité tant par le contenu de certains textes que par le fait de mobiliser un très grand orchestre pour de minuscules textes. Son orchestre sonne comme celui de Mahler et de Schoenberg, avec peut-être un peu plus de parfum expressionniste. Comme chez eux, la clarinette colore l'orchestre sans que l'on puisse citer précisément de quelle façon. Entre 1923 et 1925, il composa pour le soixantième anniversaire de Schoenberg une œuvre absolument extraordinaire : le concerto de chambre pour violon, piano et treize vents , à savoir les instruments suivants: flûte piccolo, flûte, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, basson, contrebasson, trompette, 2 cors, trombone; les clarinettes y dominent donc. L'œuvre commence par l'énoncé, en notation allemande, des noms des trois compositeurs de l'école de Vienne au piano, violon et cor. Suivent un thème et variations pour piano et orchestre, un adagio pour violon et orchestre et un rondo qui superpose les deux premiers mouvements pour piano; violon et orchestre. L'analyse détaillée du plan de chacun des mouvements met en évidence des subtilités inouïes. Les clarinettes sont parfois noyées dans l'harmonie, mais elles assument assez régulièrement l'énoncé de cellules mélodiques. Berg rédigea une réduction du mouvement lent pour violon, clarinette et piano. Il écrivit ensuite un opéra demeuré célèbre, Wozzeck, qui décrit un drame social dans un milieu de pauvres gens (un soldat persécuté, une prostituée). L'orchestre est composé avec les bois par quatre. Un passage célèbre se situe juste après l'assassinat de Marie où une note unique, un Si, naît à l'orchestre et le gagne petit à petit dans sa totalité et dans la nuance fortissimo. Un autre est le seul passage tonal de l'opéra, une 'invention' en ré mineur. La cadence vers ré mineur est hautement symbolique de la juxtaposition des deux mondes. Elle est constituée d'un accord contenant les douze sons de la gamme chromatique avec La à la basse, qui monte au Ré tandis que les autres notes rejoignent un accord de ré mineur. Berg écrivit après cela un air de concert, 'le Vin'. Il choisit trois poèmes des Fleurs du mal de Charles Baudelaire, parmi les cinq que contient la section intitulée 'Le Vin', dans la traduction allemande du poète symboliste Stefan George : 'Die Seele des Weines' ('L'Âme du vin'), 'Der Wein der Liebenden' ('Le Vin des amants'), 'Der Wein des Einsamen' ('Le Vin du solitaire'). On note dans l'orchestre, outre la couleur des clarinettes, la présence d'un saxophone. Il commença ensuite un second opéra ; 'Lulu', qui conte l'ascension sociale au prix de divers suicides et assassinats puis la déchéance de l'héroïne et son assassinat final. Berg interrompit l'écriture de Lulu après le second acte pour écrire le 'Concerto à la mémoire d'un ange' décrit plus haut. Il laissa le troisième acte inachevé, mais à l'aide d'une particella l'opéra fut achevé par le compositeur Friedrich Cerha en 1979. L'orchestre de Lulu est un peu moins fourni que celui de Wozzeck; en revanche, comme celui du 'Vin', il comporte un saxophone. Il semblerait que dans l'esprit de la grande bourgeoisie viennoise à laquelle appartenait le compositeur, cet instrument soit légitimement associé au jazz, lequel était assimilé à des endroits et des personnages louches et peu fréquentables.

Anton (von) Webern (il abandonna rapidement sa particule) et le personnage le plus effacé et pourtant le plus fascinant des trois. Comme Berg, il commença par une œuvre tonale, une de ses plus

longues : une passacaille pour orchestre en ré mineur (1908), usant de la tonalité étendue. Les bois y sont traités par trois. Son op.2 est constitué de chœurs a capella. A partir de ce moment, sa musique est radicalement atonale. Webern avait fait sa thèse sur le compositeur Heinrich Isaak, et il avait la plus haute estime pour les techniques d'écriture de l'école franco-flamande. Jusqu'à l'op. 11 (1914 trois petites pièces pour violoncelle et piano), il écrivit de petites pièces pour voix et piano, pour formation de chambre, pour grand orchestre traité à la manière de la 'Klangfarbenmelodie' utilisée de la manière la plus atomisée et radicale. Les timbres sont littéralement pulvérisés. Le contraste avec l'orchestre de Berg et Schoenberg est d'une totale radicalité. L'op.11 marque une sorte de goulet d'étranglement, de point limite au delà duquel nulle musique n'est plus possible. Webern, pendant une longue période, en sortit par la mise en musique de textes avec de petits ensembles instrumentaux. L'op.12 (1915/17) qui dénoue partiellement cette crise est écrit pour voix et piano. L'opus 13 (1914/18) use d'un ensemble instrumental plus fourni, et dans lequel une fois de plus les clarinettes ont tendance à s'imposer (1 soprano solo, 1 flûte, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 1 glockenspiel, 1 harpe, 1 célesta, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse). L'écriture est infiniment plus mobile et aérée que dans les œuvres similaires de Schoenberg. L'op. 14 (1917/21) fait appel a la voix, la clarinette, la clarinette basse, le violon et le violoncelle. La voix y est très hachée, franchissant quasi systématiquement des sauts successivement ascendants et descendants de septième majeure, de neuvième mineure, ou de même type pour briser toute tentative de mélodisme chromatique, un style qui fut vivement tourné en dérision. Jusqu'à l'opus 19 (1926), nous rencontrons ce genre de compositions avec en général une grande mobilité d'écriture traduisant son goût du contrepoint le plus abstrait, des lignes fréquemment hachées par des sauts de septième ou de neuvième, qui le caractérisent fort bien, et une évidente attraction pour le timbre de la clarinette. Chaque numéro d'opus en compte au moins une. Ainsi, l'op. 16 (1923/24) est écrit pour soprano, clarinette, clarinette basse, l'op. 18 (1925) est écrit pour voix, clarinette et guitare (celle-ci fort bien écrite). L'opus 20 (1927) apporte un changement complet : c'est une œuvre instrumentale (trio à cordes), sa première œuvre sérielle, articulée selon fprmes classiques (forme sonate - rondo). C'est la seule fois où les deux mondes se rencontrent sous la plume de Webern: dès l'œuvre suivante, il a compris que le sérialisme appelait des formes sui generis. L'op. 21 est une symphonie en deux mouvements, écrite pour une clarinette et une clarinette basse, deux cors, une harpe et les cordes (jamais divisées et sans contrebasses). Elle constitue un des tournants les plus importants de l'écriture webernienne. Dans le premier mouvement, la 'klangfarbenmelodie' est extrême et disperse les sons dans l'espace des timbres. Le souci de symétrie, qui a toujours préoccupé Webern, s'amplifie, tant au niveau microscopique (organisation particulière de la série) qu'au niveau macroscopique (canons et palindromes). Ce premier mouvement est une forme sui generis, où le maniement canonique sériel engendre la forme Le second mouvement sont des variations sur un thème symétrique par rapport à son milieu, mais là encore, c' »est la logique sérielle qui prévaut et non un reste de sens mélodique comme dans les variations op. 31 de Schoenberg. L'économie des moyens s'accentue. Tout doit être mis en rapport avec tout selon une logique de déduction ou, pour employer le vocable du compositeur, en raison des principes de la "nécessité". La 'klangfarbenmelodie' est extrême : elle rend la série et la structure canonique plus difficile à percevoir (mais le propos du compositeur n'est pas de rédiger un précis de contrepoint sériel : il sera plus tranchant et définitif dans l'op. 24). Les sons sont pulvérisés dans l'espace des timbres. A un moment, le simple fait de confier trois notes se suivant à la clarinette immédiatement suivies de leur conséquent sériel apparaît comme une rupture mélodique des mieux venues. Désormais, les œuvres vocales et instrumentales vont alterner : l'op. 24 est un concert pour neuf instruments: flûte, hautbois, clarinette, trompette, cor, trombone, piano, violon, alto, où xomme nous l'avons déjà noté la série peut se découper en quatre segments de trois sons en rapport les uns avec les autres comme le sont les quatre formes sérielles de base. Cette structure très particulière est extrêmement lisible du fait de l'écriture de la partition, dans laquelle la 'klangfarbenmelodie' (hautbois, flûte, trompette, clarinette) et le rythme colorent par un timbre et un rythme donnés chaque groupe de trois notes. Comme dans la 'symphonie' op. 21, la condensation momentanée de six notes par la clarinette apparaît comme un moment mélodique privilégié. Plus peut-être que dans le 'symphonie' op. 21, ce 'concert' annonce le futur, dans la mesure où la 'Klangfarbenmelodie' de la symphonie dispersait les sons dans l'espace des timbres sans souci sériel particulier, tandis qu'ici, elle est intégrée au projet sériel, qu'elle souligne. Il en va de même du rythme : un par cellule de trois sons. On notera que la clarinette, omniprésente durant la période atonale 'libre', est également présente dans ces deux œuvres, comme elle l'est dans le quatuor op. 22, pour piano, violon, clarinette et saxophone, qui selon Robert Craft finit de convertir le vieux Stravinski au sérialisme. Le quatuor à cordes op. 28 fait un usage similaire d'un fractionnement de la série en trois groupes de quatre sons, dont l'un est le célèbre motif B-A-C-H. L'op. 30 sont des variations pour orchestre où les vents sont à un instrument par registre, mais où le basson est remplacé par une clarinette basse. L'ampleur de ses œuvres s'amplifiait dans ses cantates op. 29 et op.31 et promettait probablement une ère nouvelle, quand une fin dramatique⁴² interrompit la vie du compositeur, l'empêchant de composer une troisième cantate projetée et de rencontrer ses jeunes admirateurs qui allaient reprendre son héritage quelques années plus tard. Berg était mort, Schoenberg en exil et leur style n'avait aucun rapport avec le sien; son seul admirateur dans ses dernières années fut le grand compositeur italien Luigi Dallapiccola, et ^peut-être sur le sol américain Edgar Varèse et Milton Babbitt.

Webern était un homme paisible. Il voyageait peu, avait peu d'activités hors la composition (quelques rares conférences, de la direction de chœurs ou d'orchestre : il dirigea la 'sixième' de Mahler, l'œuvre la plus aux antipodes du style webernien qui puisse exister !). Les amis ou les relations sociales l'absorbaient peu. Sa vie de famille était paisible et fut cruellement endeuillée par la mort de son fils à la guerre. Il pratiquait l'alpinisme, et la contemplation de cette nature (alors) sauvage l'inspirait : il était fasciné par les symétries d'un cristal de glace. Il avait à Mittersill une propriété où il pouvait se retirer dans le calme et le silence et y vivait la vie d'un homme travailleur. Et cependant, il ne produisit que 31 numéros d'opus. C'est dire le soin extrême qu'il portait à chacune de ses partitions. On s'imagine ses hésitations ses recherches, ses scrupules, le travail cent fois recommencé. Il suffit de regarder une simple partition à trois voix de ce compositeur pour réaliser l'absolue nouveauté, la complexité et la minutie de chaque détail et le labeur que devait demander la mise au point de la pièce complète. C'est un authentique travail d'orfèvre.

V.2 – L'Allemagne.

_

⁴² Alors qu'il état sorti fumer, Il fut abattu froidement de trois coups de pistolet près de sa maison de Mittersill le 13 septembre 1945, une nuit de couvre-feu qui ne leur avait pas été notifiée, par un soldat, cuisinier de l'armée américaine qui se livrait au marché noir et craignait d'être espionné,. Le soldat fut condamné à dix jours d'arrêts et renvoyé aux États-Unis. Cet homme, repentant et traumatisé, fut retrouvé après une longue enquête et confirma les faits. L'auteur de la présente brochure, de passage dans le village autrichien, est allé fleurir la tombe d'Anton Webern.

En Allemagne, il faut signaler la forte personnalité de Hindemith (1895-1963), altiste et compositeur sûr de son métier, qui connaissait parfaitement tous les instruments de l'orchestre, et se fonda une vision personnelle de la tonalité (il parvenait même à trouver une tonalité à certaines ouvres atonales de Schoenberg!), féru de contrepoint. Le début de sa carrière fut marqué par le style volontiers provocateur des 'années folles' de Berlin (suite '1922' pour piano). Dans les années trente, son style se stabilisa sur des principes d'écritures issus de la musique préclassique. Le contrepoint est souvent nourri, la rythmique est très prenante. Il répugne à la sentimentalité, à la subjectivité et à la psychologie. Ainsi, entre musique moderne et musique néo-classique, signe-t-il une musique très personnelle. Il commença en particulier dans les années 30 une série de sonates pour piano et tous les instruments à vent existants, qu'il mit vingt ans à terminer, quelque peu démotivé : fort heureusement, la sonate pour clarinette fut l'une des premières composées. Ses relations avec le régime nazi furent complexes mais très éprouvantes pour lui. Il fut forcé à l'exil en Suisse puis aux Etats Unis avant de revenir en Allemagne à la fin de la guerre. Sa contribution à la littérature de la clarinette est appréciable : un quintette à vent op. 24/2 faisant partie d'une série de 'petites musiques de chambre', un concerto pour clarinette et orchestre (1947) écrit pour Benny Goodman, une sonate pour clarinette et piano, un quintette pour clarinette et cordes op. 30 (1923), un quatuor pour clarinette, violon, violoncelle et piano (1938), un Septuor pour flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette, un octuor pour vent et cordes (clarinette, basson, cor, violon, deux altos, violoncelle et contrebasse, combinaison qui tend à mettre en valeur le violon et la clarinette).

Richard Strauss continua tranquillement sa carrière, se consacrant essentiellement à l'opéra. Il fut amené à courber l'échine devant le régime nazi : sa belle-fille, Alice, était juive, et ses petits-enfants étaient donc juifs. En outre, le régime savait pertinemment que pour renvoyer à l'opinion internationale une image acceptable, il était nécessaire de conserver à l'intérieur des frontières les rares personnalités artistiques de grande renommée qui n'étaient pas déjà parties en exil. Strauss, en partie par naïveté, en vint à se compromettre avec le nazisme par quelques poignées de mains trop officielles — une célèbre photo le montre saluant très chaleureusement Joseph Goebbels —, des œuvres composées pour des événements célébrés en grande pompe par le régime : un Hymne olympique pour les Jeux de Berlin de 1936, et une Musique de fête japonaise accompagnant l'une des festivités scellant le rapprochement entre le Troisième Reich et l'Empire nippon. A la libération, il e fut pas inquiété. Il est légitime de la suivre ici jusqu'à sa mort, car son style n'évolua pas. Il eut la tristesse de voir l »opéra de Dresde, si intimement lié à sa carrière, détruit par le bombardement britannique du 13 au 15 février 1945, qui fit quelque 35.000 morts, et dont encore aujourd'hui on s'interroge sur les véritables raisons. Dresde était une ville splendide de 650 000 habitants. La ville était envahie par près de 750 000 réfugiés qui campaient dans les parcs, sur les trottoirs, dans les rues. Chacun se sentait en sécurité puisque Dresde n'était pas une cible militaire, c'était une ville hôpital qui pouvait se vanter de posséder 25 grandes installations médicales. La ville ne fabriquait pas de matériel de guerre, et par conséquent était laissée sans défense. D'aucuns y condamnent un véritable crime de guerre à grande échelle. Quoiqu'il en soit, privé d'opéra, Richard Strauss en revint à la musique instrumentale. Il écrivit les douloureuses Métamorphoses pour 23 cordes (1945) où il montre sa virtuosité à manipuler de tels ensembles, et où passent des échos de la marche funèbre de la troisième symphonie de Beethoven. Il écrivit également cette année-là un très élégant concerto pour hautbois et orchestre et une Sonatine pour seize instruments à vent où notre instrument est merveilleusement traité. Il rédigea également à Montreux en Suisse un Double concertino pour clarinette et basson, avec orchestre à cordes et harpe (1947), pour l'orchestre de la radio suisse italienne, qui naturellement donne la partie belle à notre instrument. Il est dédicacé à Hugo Burghauser, joueur de basson à l'orchestre philharmonique de Vienne et ami du musicien. Il écrivit enfin 'Vier letzte Lieder' (Quatre derniers lieder), un cycle de lieder pour soprano et orchestre composés entre mai et septembre 1948, alors que le compositeur octogénaire s'était éloigné de l'Allemagne vaincue et détruite pour effectuer des séjours en Suisse. Il est constitué de : 'Frühling' ('Printemps'), allegretto :'September' ('Septembre'), andante ,'Beim Schlafengehen' ('L'heure du sommeil'), andante ;et 'Im Abendrot' ('Au crépuscule'), andante. Les textes des trois premiers poèmes sont de Hermann Hesse, le dernier de Joseph von Eichendorff. L'orchestration est brillante et colorée, mais en même temps simple et diaphane, par rapport à des œuvres antérieures, sans ornements pesants.

Il existe bien d'autres talents qui auraient pu se manifester à cette période, en Allemagne et en Europe centrale mais qui furent réduits au silence par la condamnation par les nazis de la 'musique dégénérée' ou gazés en tant que juifs. Tous n'eurent pas la 'chance' d'un Schoenberg, d'un Hindemith ou d'un Milhaud. Nous en verrons un exemple en Europe centrale.

V.3 – La France et le cas Stravinski ; l'Espagne ; l'Italie.

En France, certes, de grands compositeurs qui avaient triomphé avant la guerre ont continué à tenir le pavé pendant cette période, par exemple Maurice Ravel ou Florent Schmitt. Mais la mode fut à une violente réaction contre l'héritage de Debussy et la glorification des musiques de guinguettes et de music—hall, avec en sus toutes les subtilités de l'écriture harmonique moderne. L'initiateur de ce courant de pensée fut Jean Cocteau (1990-1963), avec un ouvrage quelque peu provocateur, 'le coq et l'arlequin'. On réunit pour la circonstance six musiciens qui en réalité avaient peu de choses en commun, sous le nom de 'Groupe de six', qui tinrent le haut du pavé. Darius Milhaud (1892-1974) fut longtemps considéré comme une figure de proue, en tant qu'inventeur de la polytonalité, qui est une chose bien plus complexe que je superposer contrapuctiquement de lignes de tonalités différentes. Il subit l'influence de sa chère Provence natale, de la musique brésilienne, pays où il accompagna Paul Claudel nommé ambassadeur, du jazz et, pensons-nous, plus secrètement de l''art nègre', au moins en son début de carrière. Ultérieurement, il subit l'influence d'un retour au XVVIII° siècle français. Les chefs d'œuvre de cette première période sont sans conteste 'le bœuf sur le toit', extraordinaire pochade bien dans l'esprit du 'coq et l'arlequin', et la bien plus mystérieuse 'création du monde', écrite pour dix-sept instruments où la traditionnelle partie d'alto de cordes est tenue par un saxophone alto, ainsi que 'l'Homme et son désir'. Milhaud écrivit énormément - plus de 600 numéros d'opus – et dans tous les genres. Il aimait les instruments à vent. Des partitions d'orchestre, extrêmement nombreuses, utilisent bien entendu notre instrument, qui correspondait bien à ses goûts, et le mettend adroitement en valeur. Milhaud a vite trouvé un style qui lui ètait propre, d'un lyrisme généreux mais sans trace de romantisme (une esthétique qu'il avait en horreur), traduisant une vision optimiste et heureuse de la vie. Son langage lui était propre, mais il coulait très naturellement. Il écrivit pour Benny Goodman un concerto pour clarinette op. 230 en 1941, avec à l'orchestre les vents par deux (y compris les cuivres). Parmi ses autres œuvres pour la clarinette, on peut distinguer la sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano op.47 (1918), le petit concert pour clarinette et piano, la suite pour clarinette, violon et piano, le duo concertant pour clarinette et piano, la 'sonatine' pour clarinette et piano op 100 ; la 'Pastorale' pour hautbois, clarinette et basson op 147 (1935), la 'cheminée du roi René' op. 205 pour quintette à vents de 1939 ('cheminée' étant un mot passé de mode, de la même racine que 'chemin').

Milhaud a peut-être injustement éclipsé Poulenc (1899-1962), qui est un cas un peu plus complexe. Il y a en lui quelque chose du fils de famille en réaction contre son milieu, qui lui fait pleinement épouser jusqu'à l'extrême l'esthétique du 'Coq et de l'Arlequin'. Poulenc possédait un goût typiquement français et un sens de l'harmonie exceptionnel, qui lui fit écrire d'authentiques chefs d'œuvres à partir de matériau issu de cette esthétique (avec d'inévitables scories, bien entendu, et il len était conscient). Mais il aspirait aussi à écrire des œuvres plus sérieuses, parfois quelque peu marquées par l'influence du néoclassicisme de Stravinski. Poulenc écrivait merveilleusement pour les voix et pour les instruments à vent. On peut citer comme chef d'œuvre de cette première période 'Aubade', concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments, parmi lesquels les vents se distinguent particulièrement, et plus tardivement le 'Concerto champêtre' pour clavecin et orchestre, où les bois jouent également un grand rôle. Il écrivit une sonate pour clarinette et basson en 1922, et un sextuor pour piano et quintette à vents en 1931/32. Albert Roussel (voir plus loin) avait écrit un court divertimento pour cette formation, qui reprend un usage mozartien et beethovenien en ajoutant la flûte. Chez Poulenc, le jeu du piano avec les instruments à vent est étourdissant. Le grand événement biographique de Poulenc fut sa conversion au catholicisme en 1936. Au répertoire traditionnel du musicien se joignirent de nombreuses œuvres religieuses, d'inspiration forte, parmi lesquelles on peut citer par exemple le 'Stabat mater' pour soprano solo, chœurs et orchestre (toujours avec un rôle particulier des vents : ils y sont par trois) de 1950. Il composa en 1957 un puissant opéra, le 'Dialogue des Carmélites' sur un texte de Bernanos; musique forte, sans concessions. A la fin de sa vie, il composa trois sonates pour piano et vents : pour flûte (1957), pour clarinette (1962) et pour hautbois (1962), sa dernière œuvre achevée. Parmi les trois, c'est la sonate pour clarinette qui rappelle le plus le Poulenc des débuts, à cause de certaines associations stylistiques. Les deux autres sonates regardent quelque peu vers le musique française du XVIII° siècle.

On peut se demander ce qu'Arthur Honegger faisait sans ce groupe, lui qui affirmait : « Je n'ai pas le culte de la foire, ni du music-hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère » C'était un compositeur au langage complexe, contrapunctique, généralement très dissonant quoique toujours tonal, puissamment architecturé. Nous lui devons notamment cinq symphonies, trois quatuors à cordes, de nombreux oratorios puissants, ce qui est remarquable à notre époque, des mouvements symphoniques, mais aussi beaucoup de musiques de film. Ce compositeur est extrêmement intéressant, mais ce n'est pas notre approche instrumentale qui permettra de le découvrir. On lui doit une sonatine pour clarinette et piano, écrite entre 1921 et 1922. Elle est d'une tonalité et d'un lyrisme quelque peu retenu voire désenchanté, avant de terminer par quelques mesures contrastantes très 'Coq et l'Arlequin'. On pourra être sensible au jeu des instruments à vents dans sa 'Pastorale d'Eté', une des plus détendues parmi les musiques que ce compositeur a écrites.

On peut évoquer très rapidement les trois autres membres du groupe des six. Georges Auric (1899-1983), qui soutint moralement Poulenc, écrivit beaucoup de musiques de film et de musiques d'inspiration populaire au meilleur sens du terme. On lui dit notamment un savoureux trio d'aches (hautbois, clarinette, basson). Germaine Tailleferre (1892-1983) écrivit une musique délicate et soignée, à l'mage de notre XVIII° siècle. Elle écrivit en 1957 une Sonate pour clarinette solo, et également une courte mais ravissante arabesque pour clarinette et piano. Elle révisa un certain

nombre d'œuvres à la fin de sa vie. Louis Durey (1888-1979) fut un musicien engagé au Parti communiste et dans la Résistance. Son œuvre touche tous les genres, mais davantage la musique chorale. Il a écrit assez peu de musique symphonique. La clarinette lui doit 'Les soirées de Valfère', pour quintette à vent (1963) ainsi qu'un trio d'anches.

Albert Roussel (1869-1937) fut un compositeur au langage vigoureux, complexe, aux dissonances marquées quoique toujours tonal, généralement très contrapunctique. Cela pourrait rappeler notre descrtiption d'Honegger, mais il était moins puissant, plus nerveux. On trouve la clarinette dans son divertimento pour piano et quintette à vents op. 6 (1906) et dans son trio inachevé pour hautbois, clarinette et basson, que son élève a Arthur Hoérée achèva. Les clarinettes soulignent souvent les dissonances dans son orchestration. Toutefois, il se satisfait généralement de l'orchestre avec les bois par trois et n'utilise pas de petite clarinette pour provoquer des dissonances dans l'aigu.

On doit à Jacques Ibert (1780-1952), brillant compositeur, un Aria pour hautbois, clarinette et piano, des histoires et une aria pour clarinette et piano, le jardinier de Samos, comédie de Charles Vildrac, suite pour flûte, clarinette, trompette, violon et violoncelle (tambourin et tambour militaire), ainsi que des pièces orchestrales où la clarinette est traitée de façon originale.

Après 'le Sacre', Stravinski écrivit des partitions originales, parfois surprenantes. Il faut citer 'l'Histoire du soldat' mimodrame (musique de scène en forme de mélodrame) composé en 1917 sur un texte de Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) pour trois récitants (le Lecteur, le Soldat et le Diable) et sept instrumentistes (violon, contrebasse, basson, cornet à pistons, trombone, clarinette et percussions). L'œuvre, d'une apparente fausse simplicité, cache des subtilités au niveau du rythme et du timbre : l'ensemble instrumental est vraiment insolite, et tous les instruments, clarinette comprise évidemment, sont admirablement traités. Il existe une suite pour formation de chambre : piano, clarinette, violon - formation séduisante dont on ne peut que regretter l'étroitesse du répertoire. Il faut également citer 'Noces' (1915/17), qui évoque des noces populaires en Russie, pour quatre chanteurs solistes, chœur mixte, quatre pianos, six percussionnistes. Il faut aussi évoquer les trois pièces pour clarinette solo, écrites pour le clarinettiste amateur Werner Reinhart, afin de le remercier d'avoir été le mécène de la première représentation de l'Histoire du Soldat. Ilfaut surtout signaler une partition fort peu connue et pourtant extrêmement originale : 'Symphonies d'instruments à vents'. Elle est écrite pour 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes, 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, sur commande de 'la revue musicale' qui voulait dédier un numéro spécial à la mémoire du compositeur. Le style est aussi éloigné que possible de celui de Debussy; Stravinsky considérait que c'était en restant fidèle à luimême qu'il rendrait le mieux hommage au compositeur. Comme chaque musicien, Debussy avait reçu le choc du 'Sacre' et l'avait interprété au piano à quatre mains – exercice périlleux! - avec le compositeur.

Ensuite, pour des raisons mystérieuses, cet homme qui avait écrit une des partitions les plus audacieuses de sont temps se convertit a un style néoclassique, soit à l'imitation de certains compositeurs les plus hétéroclites du passé (Pergolèse, Bach, Rossini, Tchaïkovski), soit sans référence particulière. Stravinsky était un compositeur à la mode. L'autre pôle de la musique entre les deux guerres était la deuxième école de Vienne, qui rencontrait une hostilité quasi générale quoique bien souvent infondée sinon par des positions de principe. De près ou de loin, Stravinski entraîna la plupart des musiciens de entre-deux guerres et même au delà, dans cette voie du

néoclassicisme. Certains y perdirent ce qui faisait leur originalité profonde : Stravinski était le pôle magnétique qui attirait toutes les boussoles. Signalons l'octuor de 1922-23 (1 flûte, 1 clarinette, 2 bassons, 2 trompettes, 2 trombones), ensemble délicat à manipuler car risquant une omniprésence des cuivres, risque admirablement maîtrisé par le compositeur par de subtiles techniques d'écriture ; peu connue, la Messe pour chœur mixte et double orchestre à vents (1944-1948) ou la très belle Symphonie de Psaumes (1930, révision 1948), écrite pour un orchestre avec les bois par 4 ou 5 (mais une seule clarinette), 5 trompettes parmi les cuivres, une harpe, deux pianos, violoncelles et contrebasses. L'orchestre, privé des cordes aigues, met magnifiquement en avant les bois aigus, et la clarinette, quoique seule, parvient à en colorer la sonorité.

Fin 1939, Stravinski fuit l'Europe et la menace de guerre, pour s'installer en Californie, où il restera désormais jusqu'à sa mort. Cela n'a pas eu que des avantages : Stravinski aimait l'argent et révisa systématiquement certaines partitions pour qu'elles puissent être jouées par les orchestres américains, classiquement par trois. C'est ainsi que la version de Petrouchka de 1947 s'imposa. Même le Sacre fut réduit ainsi, mais fort heureusement, cette fois-ci, ce fut la version originale qui résista. Stravinski n'eut aucun mal à nouer des relations avec le milieu musical américain. Mais qui dit USA dit jazz. Stravinski entra en relation avec ces milieux, et particulièrement avec le clarinettiste Woody Hermann et son ensemble, Il en naquit 'Ebony Concerto' dans le style d'un concerto grosso avec un blues comme mouvement lent. Stravinski poussa les scrupules jusqu'à se faire indiquer les doigtés du saxophone, qu'il connaissait très mal. La première eut lieu en 1946. Woody Hermann trouva la partie de clarinette extrêmement difficile, et l'écriture du tutti peu adaptée à l'orchestre de jazz. Le soliste est une clarinette en Si bémol, l'orchestre comporte deux saxophones alto, deux saxophones ténors, un saxophone baryton, trois clarinettes en Si bémol (doublées par les deux saxophones alto et le premier saxophone ténor) et une clarinette basse (doublée par le second saxophone ténor), cor, cinq trompettes en Si bémol, trois trombones, piano, harpe, guitare, contrebasse et ensemble de tambours. Woody Hermann trouva que l'ensemble ne sonnait pas vraiment comme un 'big band' de jazz. Ce point extrême de rapprochement entre Stravinski et le jazz met en lumière une chose que l'on peut considérer comme un art suprême ou un défaut, mais de toute manière un acte très volontariste : la distanciation que Stravinski met toujours entre son modèle et son œuvre, et qui traduit sa 'patte'. Il est clair que Woody Hermann jugeait la partition depuis l'intérieur du jazz et que cette distanciation le gênait. Le temps ayant fait son œuvre, nous pouvons juger plus objectivement les œuvres de la période 'néoclassique' de Stravinski et reconnaître que, si cette 'patte' a toujours existé, elle a parfois mené à des œuvres plus faibles que les autres. IL faut signaler aussi le 'Dumbarton oaks' concerto créé en 1938 et orchestré pour une flûte, une clarinette, un basson, deux cors, trois violons, trois altos, deux violoncelles, deux contrebasses. Nous allons maintenant abandonner Stravinski pour un peu plus de dix ans - nous le retrouverons plus loin – pour jeter un regard en arrière par-dessus les Pyrénées.

La musique espagnole ne comptait guère que quelques charmants auteurs de zarzuelas agréables mais faciles jusqu'à la fin du XIX° siècle. Par la suite, ce pays nous a laissé trois grands noms. Enrique Granados (1967-1916) était un excellent pianiste, de l'école romantique, qui savait donner à sa musique les couleurs de son pays. Isaac Albéniz (1850-1909) écrivit énormément de petites pièces hispanisantes d(inspiration facile, mais également un chef d'œuvre de la littérature pianistique, les <quatre cahiers de trois pièces d'Iberia (1905/08), porté aux nues par un Olivier Messiaen, que l'on imagine mpal dans ce gendre de musique. Manuel de Falla (1876-1946) fut de loin le plus important

des trois. Il se familiarisa avant la guerre avec l'ambiance musicale parisienne, grâce à laquelle il livra des partitions hautes en couleur. Dans 'Nuit dans les jardins d'Espagne' (1915), pour piano et orchestre, la personnalité de Falla reste encore sous la fascination debussyste : les clarinettes au sein de l'orchestre disent le mystère, le parfum et la sensualité de la nuit. Le ballet 'L'amour sorcier' (1915 en version orchestre de chambre, 1916 en version orchestre symphonique et mezzo-soprano) est enveloppé d'un envoûtement plus angoissant : nous avons évoqué dans l'introduction de la présente brocure l'effet de trilles des altos et des clarinettes dans le grave sous la mélopée du hautbois. Sa manière devint ensuite de plus en plus austère. Nous commençons à entendre ici la trompette solo à nu, là le crépitement d'un clavecin. Les clarinettes se font mois envoûtantes et plus fonctionnelles. Cette tendance culmina certainement avec le concerto pour clavecin et cinq instruments (flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle) de 1926. Il mourut en exil en Argentine en 1946 sans avoir terminé son plus grand projet, un vaste oratorio ' l'Artlantida'. Par la suite, en anticipant un peu, il y eut des compositeurs de qualité tels que Rodolfo Halffter (1900-1987) ou Luis de Pablo (1930-), mais la grande époque était passée.

De même, jetons un regard par-dessus les Alpes: l'Italie s'était presque uniquement intéressée à l'opéra, jusqu'à la mort de Puccini (1924), laissant inachevée sa 'Turandot'. Certes, l'opéra italien avait souvent fait la part belle aux instruments de l'orchestre mis en avant: ainsi par exemple, déjà signalées, les clarinettes soulignent mélancoliquement l'amitié de Dan Carlos et du marquis de Posa dans le' Don Carlos' de Verdi (1813-1901). Mais un certain nombre de compositeurs retrouvèrent la voie de la musique instrumentale. Il faut citer Ferrucio Busoni (1866-1924), dont nous avons déjà parlé à propos de son immense concerto pout piano, chœurs et orchestre, fils de clarinettiste, pianiste virtuose connu notamment pour ses transcriptions des grandes œuvres pour orgues de Bach. Son style était volontiers contrapunctique, parfois aux limites de la tonalité. Il écrivit diverses œuvres de jeunesse pour clarinette et piano, un suite pour clarinette et piano op. 10, une élégie pour clarinette et piano, une sérénade pour clarinette et piano op. 42, et un concertino pour clarinette et orchestre op. 48.

Gian Francesco Malipiero (1882-1973) est souvent plus connu par les efforts qu'il fait pour reconstituer et éditer la musique de la Renaissance italienne que par son œuvre créatrice. C'est pourtant un compositeur particulièrement prolifique : nombreux opéras ; symphonies, 'impressioni del vero' en trois parties (1910-1922), 'Pause del Silenzio' en deux parties (1917-1926), concertos, pièces diverses pur orchestre ; beaucoup de musique de chambre, dont 8 quatuors à cordes; beaucoup de musique pour piano ; de la musique vocale avec piano, formation de chambre ou orchestre. La clarinette lui doit au moins une 'sonate à quatre' (1953) pour flûte, hautbois, clarinette et basson, mais elle intervient de manière caractérisée dans certaines formations de chambre comme la 'serenata mattutina' (195¢) pour dix instruments, la Serenata pour basson et dix instruments (1961) ou 'endecaode' (1966) pour 14 instruments et percussion, dont elle colore les effets percussifs.

Alfredo Casella (1883-1947), tout comme son compatriote Busoni, était célèbre en son temps, mais son étoile a beaucoup pâli, suite à la triple concurrence de Debussy, Stravinski et Schoenberg. Il se forma à Paris auprès des meilleurs maîtres, et fréquentait tous les grands compositeurs de son époque. Il fut chef d'orchestre en France puis aux USA. Il œuvra beaucoup pour ouvrir son pays aux musiques contemporaines et réciproquement, malgré les freins qu'il pouvait rencontrer du régime fasciste. Ses premières œuvres portent l'empreinte postromantique et expressionniste de Mahler. Il

subit ensuite l'influence de la musique baroque italienne, et son style se teinta de néoclassicisme, mais resta profondément original. On lui devrait le premier accord de douze sons, écrit naturellement dans un contexte tonal. Son œuvre est abondante. Dans le domaine symphonique, on lui doit notamment trois symphonies et un concerto pour orchestre (1937) ainsi que des morceaux de forme plus libre. Il écrivit également de nombreux concertos, dont un pour orgue (concerto romano, 1926), de nombreuses œuvres de musique de chambre, dont une 'sinfonia' pour piano , violoncelle, clarinette et trompette et une 'serenata' op. 46 pour clarinette, basson, trompette, violon et violoncelle (1927).

Il faudrait également évoquer les noms d'Ottorino Respighi (1879-1936), compositeur très conservateur voire ouvertement réactionnaire, excellent orchestrateur et de Goffredo Petrassi (1904-2003), qui sut écrire des partitions impressionnantes comme ses 'coro di morti' (1940-1941). Après la guerre, son langage évolua vers plus de modernité. On peut en partie le suivre à travers ses huit concertos pour orchestre. .

V.4 – L'Europe centrale.

Venons-en à l'Europe centrale. Il convient d'évoquer Leos Janacek (1854-1928) dont la musique est est singulière, onirique, portée par une écriture étrange et reconnaissable entre mille. Il n'est à l'opposé du postromantisme, récusait l'épithète d'impressionniste, n'en était pas plus expressionniste. On pourrait le qualifier de 'naturaliste', à condition de ne pas rapprocher cette dénomination de l'école littéraire française illustrée par Emile Zola – non qu'il ne soit préoccupé par des sujets sociaux, mais une telle qualification se rapporterait à son rapport à la nature. Il triompha très tardivement avec son opéra Jenufa (1904). Sa complexité rythmique et son orchestration éclatée ont su tirer parti de la stylisation des bruits de la nature et du langage parlé. Nous lui devons le sextuor Mladi (1924) pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et clarinette basse.

Plus tardivement, il faut évoquer la carrière itinérante de Bohuslav Martinů (1890-1959), partiellement autodidacte quoiqu'élève d'Albert Roussel. Son style est celui d'un compositeur très ancré dans la tonalité, d'un certain esprit tchèque encore que ceci soit indéfinissable, qui subit de nombreuses influences se traduisant par un style volontiers changeant autour d'une racine inamovible. Il laissa un catalogue important et extrêmement varié de plus de 400 œuvres, dont notamment six symphonies et beaucoup de musique de chambre, marquée par la musique de son pays mais pleinement ouverte aux acquis de la musique contemporaine tonale, et curieuse de combinaisons originales.. La clarinette lui doit un quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et tambour (1924), quatre madrigaux pour hautbois, clarinette et basson (il écrivit plusieurs séries de madrigaux pour des formations différentes), une sérénade pour deux clarinettes et cordes (1951) — en fait, la clarinette est présente dans cinq des six sérénades qu'écrivit Martinů, une sonatine tardive avec piano, de 1956. Comme chez beaucoup de compositeurs, elle colore sa sonorité orchestrale, lui donnant une 'patte' particulière.

Il convient également d'évoquer le cas de Erwin Schulhoff (1894-1942), mort en camp de concentration où il composa jusqu'au dernier moment. On lui doit un Divertimento pour hautbois, clarinette et basson (1926), d'une belle écriture contrapunctique, et un Concerto pour quatuor à cordes et vents (1930), lui aussi très original et réussi, inversant en quelque sorte les rôles classiques de ces familles d'instruments.

Mais le pays essentiel à évoquer est la Hongrie, patrie d'un des plus grands compositeurs du XX° Siècle, Béla Bartók (1881-1945). Il étudia de très près les chants folkloriques de son pays et des pays voisins, menant avex xon ami le compositeur Zoltan Kodaly (1882-1967) un authentique travail scientifique d'ethnographie musicale. Ses chefs d'œuvre sont certainement ses six quatuors à cordes et sa 'musique pour cordes, percussion et célesta'. Les vents ne figurent pas dans ces grands chefs d'œuvre mais il écrivit beaucoup de musique d'orchestre et de la musique de chambre. D'une manière générale, ce sont le piano (dont il jouait très bien avec une technique qui lui était particulière) et les cordes qui sont à la base du développement de son génie. Dans son ballet 'Le mandarin merveilleux' (1924), la clarinette est utilisée pour symboliser l'appel d'une prostituée. Cet appel grandit en partant d'une note d'appui proche du registre du chalumeau, s'étirant de plus en plus vers l'aigu. Sa partition de musique de chambre 'Contrastes' (1938) pour violon, clarinette et piano (seul usage d'un instrument à vent dans sa musique de chambre) fut créée dans sa version définitive en 1940 avec Benny Goodman à la clarinette, Joseph Szigeti au violon et lui-même au piano. Et bien entendu, il est du plus haut intérêt de suivre la sonorité des clarinettes dans son 'Concerto pour orchestre' (1943) composé en exil, gravement malade et dans une grande gêne matérielle.

V.5 – Le Royaume Uni, La Scandinavie et la Pologne.

La Royaume Uni connut au début du siècle un renouveau musical dont nous trouvons encore des représentants - certes après une mutation stylistique radicale. Il accueillit dès 1892 la création anglaise du Quintette de Brahms avec enthousiasme. Il n'y a rien de vraiment spécifique concernant la clarinette, à quelques cas près. Divers compositeurs mineurs écrivirent des quintettes pour clarinette et cordes. Examinons les auteurs les plus représentatifs. Citons les noms de Franck Bridge (1870-1941); Gerald Finzi (1901-1956), auteur d'un concerto pour clarinette (1948/49) et de cinq bagatelles pour clarinette et piano (1945); Frederick Delius qui passa l'essentiel de sa vie hors de son pays (1862-1934); Edward Elgar (1857-1934); Cyril Scott (1879-1970) qui écrivit un quintette pour clarinette et cordes en 1951 et un trio pour clarinette, violoncelle et piano (vers 1955); Benjamin Britten (1913-1976) dont nous allons dire quelques mots au sujet de son War Requiem ; Gustav Holst (1874-1956); John Ireland (1879-1962) qui écrivit un sextuor et un trio avec clarinette, et une sonate-fantaisie pour clarinette et piano en 1943; Ralph Vaugham Willams (1873-1956): William Walton (1902-1983); Michael Tippett (1905-1998). Ce n'est pas médire de ces compositeurs que d'écrire qu'en termes de langage, ils étaient en retard sur leur temps⁴³. Ils étaient délicieusement 'british'. Ils usaient d'un style postromantique très modéré, volontiers pastoral, se gardant surtout de la moindre influence expressionniste. Leur langage était des plus conventionnels, se permettant çà et là une innocente dissonance un peu hardie comme on glisse un bon mot dans une conversation entre gens du monde. Un Delius, bien qu'ayant passé l'essentiel de sa vie en dehors de son pays, nous

-

⁴³ Nous devons mettre Benjamin Britten et Michaël Tippett en dehors de cette liste. Certes, leur langage était techniquement nettement moins avancé que celui d'autres créateurs contemporains. Mais ils surent mener des combats de leur temps, et même en avance sur leur temps, et les faire passer dans leur musique. Nous l'avons parfois exprimé ou du moins sous-entendu dans un sens, il faut aussi l'admettre dans l'autre, et nous l'avons dit aussi, la qualité d'une œuvre ne peut entièrement être jugée sur des critères de langage. Le sort qui s'acharne sur les pauvres gens jusqu'à leur anéantissement peut être exprimé aussi parfaitement par l'expressionisme atonal rigoureusement construit de Wozzeck (1912/22) que par la tonalité élargie et l'écriture au fil de l'action de Peter Grimes (1945)

paraît typique de ce style⁴⁴. Un Elgar évite ce type de chromos, mais son écriture reste très académique. Le War Requiem de Britten mérite une mention spéciale⁴⁵ (c'était la meilleure œuvre du XX° siècle selon Chostakovitch). Il ne met pas spécialement la clarinette en avant, mais use d'un dispositif spécial où elle est omniprésente. Militant pacifiste, Britten imagina de mêle le texte liturgique du Requiem⁴⁶ et des poèmes pacifistes de Wilfred Owen (1893-1918). Les musiciens sont divisés en trois groupes qui alternent et interagissent tout au long de l'œuvre. La soprano soliste est accompagnée par le grand orchestre (orchestre avec bois par trois, cuivres dont 6 cors, percussions, piano, orgue, cordes) les solistes baryton et ténor sont accompagnés par l'orchestre de chambre (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, percussionniste, quatuor à cordes) ; le chœur de garçons est accompagné par un petit orgue portatif (idéalement ce dernier groupe est placé à une certaine distance de l'orchestre). La soprano et le chœur chantent la messe de requiem traditionnelle en latin tandis que le ténor et le baryton chantent des poèmes de Wilfrid Owen.

Nous ne nous sommes pas encore intéressés à la Scandinavie car au XIX° Siècle il y a peu à en dire. Un certain retour en arrière s'impose toutefois. La figure de proue est évidemment Edvard Grieg (1843-1907), indéniablement un romantique, bien connu pour son Concerto pour piano, ses nombreux cahiers de délicates pièces lyriques et ses deux suites de musique de scène pour Peer Gynt, mais il n' y a là rien d'intéressant de notre point de vue instrumental. Dans sa continuité, et avec la même remarque, nous pouvons faire allusion à Christian Sinding (1856-1941). Le seul compositeur que nous ayons à citer - mais il est important dans le cadre de cet ouvrage - est le danois Niels Gade (1817-1890), lui aussi un romantique, ami très proche de Schumann et de Mendelssohn, auteur de 8 symphonies bellement orchestrées, et pour ce qui nous concerne, de très belles 'Fantasiestücke' op. 43 pour clarinette et piano, qui méritent la comparaison avec celles de Schumann. Nous avons passé sous silence de bons compositeurs, mais qui n'ont rien apporté à notre instrument (Franz Berwald, Johan Svendsen). Si nous continuons jusqu'aux années 40, nous rencontrerons de même des compositeurs intéressants. Ainsi, tout le monde a en tête le thème principal à la clarinette de la très célèbre rhapsodie 'Midsommarvaka' du suédois Hugo Alfven (1872-1960) qui chante merveilleusement à cet instrument. Mais c'est tout de même de la musique pseudo-folklorique un peu facile. Toute autre est la force créatrice du danois Carl August Nielsen (1865-1931), essentiellement connu aujourd'hui pour sa 4° symphonie 'inextinguible'. C'était un compositeur à la forte personnalité, qui avait une écriture très personnelle des partitions d'orchestre, donc du rôle des clarinettes dans celui-ci. Il est l'auteur d'un très beau concerto pour clarinette et orchestre op. 57 (1928), ce dernier formé de deux bassons, deux cors, percussion, cordes. Hormis le rôle anecdotique de la percussion, c'est l'orchestre du concerto de Mozart sans les flûtes. Ceci permet à la clarinette de monopoliser le registre aigu des vents. La sonorité de l'orchestre est tirée vers les graves, ce qui montre bien le timbre recherché par Nielsen. Ce concerto est de la bien belle musique, caractéristique du style très personnel et attachant de son auteur. Celui-ci, en fin

⁴⁴ Et cependant, à y regarder de près, Delius possède un maniement des accords parfaits et une manière d'établir la tonalité et les cadences qui lui est propre. Nous y trouvons des accords non fonctionnels. Mais cela sonne irrémédiablement 'académique', même si ce n'est pas le cas.

⁴⁵ L'esprit de justice nous imposerait également un court commentaire de 'A child of our time', court oratorio de Michaël Tippett (1939/41), mais nous ne pouvons multiplier les hors-suets.

⁴⁶ Nous passons ici sur un fait majeur qui est un hors sujet, à savoir que Benjamin Britten assura le prestige retrouvé de l'opéra anglais pendant plus d'un quart de sicle, de 'Peter Grimes' (1945) à 'Death in Venice', qu'il eut bien du mal physique à achever (1973). Nous verrons qu'un Harrison Birtwistle reprendra brillamment le flambeau.

de carrière, vivait difficilement la contradiction croissante entre la musique de son temps et la sienne, exigeante et sans compromis. Il n'en continua pas moins avec fidélité dans l'excellence de son chemin.

Nous pouvons poursuivre notre voyagé jusqu'en Pologne. On redécouvre les œuvres de Mieczysław Karłowicz (1876-1909), trop tôt fauché par une avalanche dans les Tatras. Sa musique est inspirée de considérations métaphysiques, un peu comme celle de Scriabine, mais elle ne lui ressemble absolument pas. Son orchestre a des sonorités mahlériennes, sans en partager le gigantisme. On lui doit de la musique symphonique, et un très beau concerto pour violon. D'une toute autre importance pour la musique - mais pas de notre point de vue instrumental - est le cas de Karol Szymanowski (1882-1937)-, qui adopta un style harmonique et mélodique tout à fait particulier, plein de délicatesse, relavant tout à la fois de Scriabine et de certaines particularités du langage de Debussy – en particulier de ses 'fausses bitonalités⁴⁷', ainsi que de Ravel, sans que pour autant ce style soit jamais un pastiche. Ce fut un franc et authentique créateur. On lui doit de beaux cycles pour piano, pour piano et violon (dont les célèbres 'Mythes', qui contiennent 'la fontaine d'Aréthuse', caractéristique de la 'fausse bitonalité', deux concertos pour violon dont le premier est un grand chef d'œuvre, quatre symphonies - la dernière concertante, pour orchestre et piano, et un très beau 'Stabat mater', aisi qu'un opéra très réussi, 'Le rpoi Roger'. Son écriture pianistique est extrêmement virtuose sans aucun effet extérieur. Son écriture orchestrale est également parfaite et très raffinée; en particulier, elle fait des clarinettes l'usage qui leur convient le mieux pour la finesse des résultats sonores recherchés par le compositeur.

V.6 – La Russie (puis l'URSS)

Concernant la Russie, nous avons constaté à quel point la période entre 1900 et la Révolution russe était pauvre, à la notable exception de Scriabine et de ce qu'il nous reste de Roslavets. De fait, nous avons déjà évoqué le grand événement musical russe : il se passa à Paris en 1913 avec Diaghilev et Stravinski.

Il serait injuste de ne pas parler, à un moment ou à un autre, du très conservateur mais brillant et doué Alexandre Glazounov (1865-1936), lui aussi excellent orchestrateur. On lui doit une 'rêverie orientale' pour clarinette et quatuor à cordes op. 14 (1886).

Lors de la Révolution d'Octobre, Lénine confia les questions artistiques à Lounatcharski, esprit large et éclairé qui protégea les novateurs russes, membres de l'école constructiviste ou futuriste. Il resta en fonction jusqu'en 1929 et évita la destruction de bien des trésors architecturaux. Rien de spectaculaire n'en sortit toutefois sur le plan musical, sinon une influence sur les premières œuvres de Chostakovitch '1906-1975); nous disons bien 'influence' car le compositeur prouva par la suite qu'il avait une personnalité bien à lui, qui ne se réduisait pas à celles-ci. Roslavets écrivit en 1934 une symphonie de chambre (avec clarinette), mais sa personnalité était assez forte pour que cette influence ne s'exerce pas sur lui. Mais Staline reprit bientôt les rênes du pouvoir absolu et imposa l'esthétique du 'réalisme socialiste'. Une illustration fameuse est la façon dont il condamna brutalement en 1936 l'opéra 'Lady Macbeth de Mtensk' de Dimitri Chostakovitch pourtant bien

_

⁴⁷ Voir plus haut notre note à propos de 'Petrouchka' de Stravinski.

accueilli du public et des critiques de toute obédience⁴⁸. L'œuvre fut interdite et férocement dénigrée dans la Pravda. De fait, les deux grands compositeurs de l'époque, Dimitri Chostakovitch (1906-1975) et Serge Prokofiev (1891-1953) rentré en URSS, vécurent une vie de compromis artistiques, obligés de céder à l'esthétique officielle ce qu'ils avaient d'original et de personnel, vivant dans la crainte perpétuelle des réactions des officiels, de la Pravda ou de leurs collègues de l'Union des compositeurs, voire d'une arrestation, terreur qui les menèrent plusieurs fois dans des crises de dépression. Roslavets fut écrasé par le système ; quelque minutes après sa mort en 1944, son appartement fut pillé, des partitions disparurent à jamais, et nous devons à l'obstination de sa famille d'avoir pu en reconstituer certaines (et d'avoir retrouvé sa tombe). Staline mort, le climat devint un peu moins pesant après la déstalinisation décrétée par le XX° Congrès du PCUS en 1956 à l'initiative de Khroutchev. Ayant écrit, dans un de ses derniers quatuors, une mélodie – parfaitement tonale, en Réb majeur - de douze sons sans répétition par le jeu des notes altérées, Chostakovitch fut poliment invité à s'en expliquer devant une assemblée attentive, débat qui se passa de la manière la plus courtoise. Ces deux compositeurs n'écrivirent rien de spécifique pour la clarinette sinon anecdotiquement l'ouverture sur des thèmes juifs op.34 de Prokofiev, composée avant la période soviétique pour clarinette, piano et quatuor à cordes. Néanmoins, tous les mélomanes ont en tête le solo de clarinette qui ouvre le célébrissime 3° Concerto pour piano de Prokofiev et son rôle dans 'Pierre et le loup' dans ler personnage du chat. Chostakovitch l'utilise de manière caractéristique dans son orchestration (voir note ci-dessus).

Mais Chostakovitch encouragea et protégea le composteur juif d'origine polonaise Mieczysław Weinberg (1919-1996), extrêmement prolixe (plus de 500 œuvres). Celui-ci écrivit une sonate pour clarinette et piano op. 28 et un concerto pour clarinette et cordes op. 108. Nous étudierons avec la période contemporaine des compositeurs ayant composé en URSS pendant leur jeunesse.

Le troisième compositeur soviétique important, Aram Khatchaturian (1903-1978) écrivit en 1932 un trio pour clarinette, violon et piano.

-

⁴⁸ Le début de l'œuvre nous intéresse particulièrement. Katerina se réveille (d'un cauchemar ?) et ce sont les sonorités des clarinettes que nous entendons pendant un certain temps. A plusieurs endroits de l'ouvre, nous entendons des solos de clarinette ou de clarinette basse (et pour les passages sarcastiques, volontiers des bassons). Ceci est caractéristique d'une manière d'orchestrer de Chostakovitch, qui use volontiers du contraste, ou de transitions, entre solos instrumentaux ou petits groupes mettant en évidence une sonorité spécifique, et de tutti ayant également un caractère propre (souvent parodique ou sarcastique, sorte de pudeur de la désespérance). Ici associé aux personnages du beau-père et du mari de Katerina par la voix du basson, le sarcasme est en effet généralement traité par Chostakovitch soit par cet instrument, soit au contraire par des fortissimos délibérément trop cuivrés et d'une vulgarité affectée tout à fait dans l'esprit de Mahler, et parfois par d'autres combinaisons aux couleurs, rythmes et harmonies appropriées. Mais aucun créateur ne peut se satisfaire d'une œuvre faite entièrement de sarcasmes, tant psychologiquement pour lui-même que pour la qualité de sa création (hors cas spécifiques où tel est le sujet de l'œuvre : apprenti sorcier de Paul Dukas (1897), Hary Janos de Zoltan Kodaly (1926), Lieutenant Kijé de Serge Prokofiev (1933)). Chostakovitch énonce souvent de longues mélodies aux premiers violons, d'une tristesse infinie, indicible. Les clarinettes disent souvent l'espérance vers une vie meilleure, une aspiration vers plus de liberté, que l'on sait utopique (pour le compositeur en tant qu'homme, pour le compositeur en tant que tel, pour le citoyen soviétique). Tel est leur sens au début de l'opéra : Katerina est l'épouse d'un riche marchand, qui mène une vie de grisaille qui ne la satisfait pas et rêve d'un impossible 'autre chose'. Progressivement, elle devient une criminelle, et la musique se durcit fortement. Mais à certains moments privilégiés, nous entendons à nouveau la voix de la clarinette ou de la clarinette basse.

V.7 – l'Amérique.

Les USA sont un pays neuf, initialement peuplé d'immigrants à la vie plutôt rude. Petit à petit néanmoins, une bourgeoisie d'affaires se créa; des villes naquirent et grandirent, et cette nouvelle bourgeoisie voulut avoir une vie semblable à celle de ses homologies du continent. On jouait du piano, appris auprès d'amateurs doués ou de professionnels venus d'Europe; on venait applaudir des virtuoses de passage, et très vite on voulut avoir des instrumentistes et des compositeurs locaux, aussi des conservatoires devenaient nécessaires, ainsi que bien entendu des opéras et des salles de concert. Pout former ces professionnels, on fit partiellement appel à l'Europe. C'est ainsi que le célèbre compositeur tchèque Antonin Dvorak prit dès 1892 la direction du Conservatoire de New York, poste qu'il conserva jusqu'en 1895. L'Amérique lui fit grande impression, et selon sa technique de composition, il en intégra des formules et tournures folkloriques dans des œuvres très connues comme sa 9° Symphonie op. 95 dite 'du nouveau monde', son quatuor à cordes n° 12 dit 'américain' ou son troisième quintette à cordes op. 97.

Mais on ne peut parler des USA sans évoquer le jazz qui y trouva naissance et est encore son berceau. Avant que le saxophone n'apparaisse comme son instrument emblématique, c'est la clarinette qui jouait le rôle principal. Rares sont les compositeurs américains qui n'eurent pas, à un moment ou à un autre, à se positionner par rapport à lui. Il nous fut ici évoquer le nom de Benny Goodman (1909-1986) à un triple titre. Ce fut d'abord probablement le plus grand clarinettiste de jazz ; ii fut chef de 'big bands' ou de petites formations. Il interpréta magnifiquement le répertoire classique de Mozart ou Weber. Il passa des commandes à des compositeurs contemporains tels que Hindemith, Béla Bartók, Darius Milhaud, Aaron Copland, Leonard Bernstein. C'est donc une figure centrale de la culture musicale américaine. Des compositeurs importants apparurent dès le début du XX° siècle. Il faut citer le plus célèbre d'entre eux, George Gershwin (1898-1937), qui est universellement connu pour des oeuvres telles que la 'Rhapsody in blue', l' 'American in Paris', le 'Concerto pour piano' ou l'opéra 'Porgy and Bess'. Ayant sollicité de Ravel, de passage aux Etats-Unis, quelques leçons de composition, celui-ci lui déclara qu'il n'avait plus rien à lui apprendre. S'il n'écrivit rien de spécifique pour la clarinette, tout la monde a en mémoire le vertigineux glissando de cet instrument qui ouvre la 'Rhapsody in blue' ainsi que l'usage qui en est fait. Or, ce glissando de clarinette est extrêmement difficile : la clarinette n'est ni la harpe, ni le piano. La clarinette chez Gershwin induit des effets de jazz sans que ceci soit le moins du monde sollicité. La musique de Gershwin est sans doute le point où le monde de la 'musique classique' et le monde du jazz se rapprochent le plus. L' 'Ebony concerto' de Stravinski n'était qu'un exercice de style, comme tous ceux qu'il s'est imposés. Toute autre est la personnalité d'Aaron Copland (1900-1990). Celui-ci porte en lui les grands paysages américains, la vie rude des premiers pionniers. Ses premières compositions sont marquées par l'influence du jazz. Ses partitions les plus caractéristiques datent de la période 1930-1950 (El Salon Mexico (1936), Billy the Kid (1938), Lincoln Portrait et Fanfare for the common man (1942), Appalachian Spring (1944)). A partir de 1950, il se tourne vers le sérialisme sans l'adopter complètement (Fantaisie pour piano (1952/57); Connotations (1962); Inscape (1967)). Il fut une des victimes du maccarthysme et inscrit sur la liste noire du cinéma. Il écrivit un sextuor pour piano, clarinette et quatuor à cordes (1937), un concerto pour clarinette et orchestre à cordes avec harpe et piano (1947- 1948) et une sonate pour clarinette et piano (1983). Un compositeur au métier plus traditionnel est Samuel Barber (1910-1981). Sa musique révèle une grande maîtrise construite à partir de sensibilités et de structures postromantiques. Elle est à la fois lyrique, complexe du point de vue rythmique et riche harmoniquement. Il est essentiellement connu pour son adagio pout orchestre à cordes, transcription faite en 1938 sur la suggestion de Toscanini du mouvement lent de son premier quatuor à cordes. La clarinette intervient dans sa 'summer music' op. 31 pour quintette à vents. A l'opposé est la personnalité de Charles Ives (1674-1954). Il fonda une entreprise d'assurance qui lui procura l'aisance matérielle pour composer ce qu'il voulait sans avoir le souci de le faire jouer. Et de fait sa musique ne correspond à rien de connu à l'époque. Il superpose des chants religieux ou profanes ou des musiques de plein air avec des agrégats dissonants et polyrythmiques, sans que ceux-ci ne paraissent analysables ni en eux-mêmes ni dans les relations qu'ils entretiennent entre eux (même en faisant intervenir les artifices de la polytonalité). L'exemple le plus extrême est sa 'Concord Sonata' pour piano (1916/19), de quarante-cinq minutes (aussi longue que l'op. 106 de Beethoven), quasi inanalysable (à l'exception du troisième mouvement) sinon par l'identification hasardeuse de quelques cellules communes au quatre mouvements ou de citations des classiques. Il écrivit quatre symphonies, les deux premières pour un orchestre normal (bois par deux ou par trois), la troisième pour un orchestre de chambre bois solos). La quatrième (1910/16), de loin la plus complexe, composée de plusieurs strates, nécessite deux chefs d'orchestre, comprend des chœurs, un grand orchestre curieusement équilibré (4 flûtes, 3 clarinettes, deux saxophones, 6 trompettes), d'abondantes percussions, trois pianos dont un accordé en quarts de tons, un orgue. Dans d'autres pièces, il laisse des choix orchestraux. Ainsi sa pièce pour orchestre de chambre 'the unanswered question' (1908) est écrite pour les cordes soli (avec contrebasse), un instrument soliste qui est normalement une trompette mais peut être un cor anglais, un hautbois ou une clarinette, et quatre bois qui peuvent être quatre flûtes, la troisième pouvant être un hautbois et la quatrième une clarinette. Il est évident que toutes les combinaisons ne sont pas également souhaitables, certaines entrainant des confusions de timbre. Pour le soliste, on a tendance à choisir la trompette, dans un registre mystérieux comme dans Parsifal ou dans le Concerto de Jolivet. Pour les flûtes, remplacer la troisième flûte par un hautbois donne à cette partie plus de sonorité, ce qui déséquilibre l'ensemble; mais la quatrième flûte dans le grave est peu sonore et peut avantageusement être remplacée par une clarinette.

Voilà donc un bien curieux personnage, à qui la vie a permis toutes les audaces musicales et qui ne s'est pas privé d'en user. Sa vision est prophétique et anticipe certaines pratiques de plusieurs décennies. Mais il n'y a aucune logique, aucune structuration dans cette œuvre empirique, ce qui la prive complètement de la postérité qu'elle aurait pu avoir. Nous l'écoutons comme une curiosité, rien de plus. Elle influença quelque peu Elliott Carter en lui apprenant à oser. Mais Carter était un authentique compositeur Il n'avait rien d'autre à apprendre de Charles Ives.

En revanche, le sol américain abritait un novateur d'une toute autre envergure, un français d'origine : Edgar Varèse (1883-1965), un grand de ce siècle. Donnons une caractéristique générale de ses œuvres. A de rares exceptions près, chacune d'elles semble être une réalisation incomplète de par la limitation des moyens disponibles pour le compositeur d'une réalisation idéale mais impossible à mener à bien. Toute l'œuvre de Varèse semble tournée vers le futur, voire l'annoncer étonnamment. Ceci explique que le nombre de ses œuvres soit relativement faible (comme chez Webern mais pour des raisons radicalement différentes). Il détruisit ses premières œuvres jusqu'à 'Amériques' (1918-21). C'est une œuvre puissante, sauvage, marquée par les féroces dissonances des cordes, les polyphonies complexes pour percussions et vents. Les bois sont par cinq, il y a huit cors et six trompettes, une très abondante percussion, et une insolite sirène de pompiers, modulée en

fréquence et intensité pour lui donner une fonction structurale. L'œuvre suivante en 1921 est composée de deux mélodies (la chanson de là-haut et la croix du Sud) pour soprano et orchestre de chambre (deux flûtes, clarinette en Si bémol, hautbois, basson, cor en Fa, trompette en Ut, trombone ténor, harpe, percussions et cordes). L'orchestre est traité de manière très analytique : à des sections très cuivrées succèdent d'autres sections aux bois, parfois traités de lanière homogène, mais où des traits de clarinette solo sont clairement perceptibles. Hyperprism (1922-1923) est écrite pour 16 percussions et 9 instruments à vent (une flûte traversière en alternance avec un piccolo, une clarinette (en mi bémol), trois cors, deux trompettes, deux trombones) est la première tentative de Varèse de spatialiser la musique pour en faire une réalité prismatique dans sa dimension de décomposition, de diffraction, d'éclatement. Il fait référence aussi aux cristaux, à partir desquels il compare les interactions des groupes d'instrumentistes dans cette partition avec les attractions et les répulsions, telles qu'elles se déroulent dans les constituants d'un cristal en formation. Octandre (1923) est probablement l'œuvre de Varèse la plus accessible. C'est la seule formée de deux courtes parties: toutes les autres sont en un seul mouvement. Elle est écrite pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone et contrebasse. Les interventions de la clarinette sont bien perceptibles. Intégrales (1924) illustre le concept expérimental de la transcription musicale de phénomènes visuels. Elle est écrite pour vents (2 piccolos, 1 hautbois, 2 clarinettes (mi bémol, si bémol), 1 cor en fa, 2 trompettes (en ré, en ut), trois trombones) et percussion. La présence de deux clarinettes leur permet de percer dans cet ensemble cuivré et percussif. L'œuvre s'ouvre sur un solo de clarinette. 'Arcana' (1925-27) fait allusion par son titre aux transmutations des alchimistes ('Arcana' cite Paracelse en épigraphe), et marque le retour du grand orchestre. Les bois y sont par quatre ou cinq (cinq clarinettes), les cuivres respectent l'effectif qui nous est familier (8 cors, 5 trompettes, 4 trombones, 2 tubas). Elle est considérée comme une des œuvres majeures du XX° siècle; le langage en est parfaitement maîtrisé, très typique de la manière de Varèse. Ionisation (1929-1931) est une des œuvres musicales les plus célèbres d'Edgard Varèse, écrite pour treize percussionnistes et trente-sept instruments (dont deux sirènes et un piano utilisé comme un instrument de percussion). Elle est la première des œuvres jamais écrites entièrement pour percussions seules, une exploration extraordinaire de la variété des rythmes et des timbres qu'elles peuvent produire. Elle est typique de cet effort de Varèse pour se projeter en avant, comme nous avons évoqué plus haut. 'Ecuatorial' (1932-1934) est une œuvre au caractère incantatoire, écrite pour voix de basse (soliste ou chœur monodique), deux instruments électroniques (thérémines puis ondes Martenot), cuivres (petite trompette en Ré aigu, trompette en Ut, deux trompettes en Si bémol, trois trombones ténors, trombone basse), piano, orgues et percussions. Les paroles sont issues d'un texte sacré de la tribu Quiché, invocation aux dieux créateurs. Déjà le timbre des voix et leur traitement créent cette ambiance incantatoire, que viennent souligner les instruments, notamment le timbre des deux Ondes Martenot. C'est l'une des premières partitions à employer cet instrument électronique, qui plus est par paire. Après une importante vague, la musique par ordinateur aura tendance à le supplanter. Nous retrouvons ici une nouvelle tendance de Varèse de se projeter dans le futur. 'Density 21,5' (1936) est une œuvre pour flûte solo, retravaillée en 1946. On y rencontre les 'bruits de clés', nouvelle projection de Varèse vers le futur. 'Déserts' (1954) est à nouveau une projection extraordinaire de Varèse vers le futur : la partition est écrite pour orchestre et interpolation de bandes magnétiques. Celles-ci contiennent des musiques électroniques et concrètes dont nous expliquerons le principe plus loin, mais dont Varèse avait pressenti la possibilité de réalisation depuis bien longtemps. Plusieurs de ses œuvres semblent tendre vers ce résultat sonore. La création de 'Déserts' fut un scandale tel qu'on n'n avait pas connu depuis la création du

'Sacre du Printemps'. En seconde partie, le Chef d'orchestre donna la 6° symphonie de Tchaïkovski alors que Varèse aurait aimé quelques œuvres de Webern. Le scandale n'affecta pas Varèse outre mesure. Le 'poème électronique' pour sons organisés est une pièce de musique électroacoustique, une technologie qui venait de naître en Europe, comme nous le verrons plus loin. Mais il ne s'agissait pas d'une œuvre abstraite. Pour l'exposition universelle de 1958, le Directeur de la maison Philips passa commande à l'architecte le Corbusier, qui n'accepta qu'à la condition qu'y soit associée une œuvre de Varèse. Le pavillon fut dessiné par lannis Xenakis, qui n'avait pas encore abandonné sa carrière d'architecte pour celle de musicien. La musique de Varèse devait être diffusée pendant la projection d'images choisies par Le Corbusier: animaux, idoles, masques et visages, peintures et manuscrits. Aucune synchronisation ne fut prévue. Le 'Poème électronique' est créé le 2 mai 1958 lors de l'exposition universelle de Bruxelles, enregistré sur une bande à trois pistes et diffusé sur 450 haut-parleurs disposés en 'groupes' au-dessus des portes et dans les trois faîtes, en 'routes de son' le long des arêtes architecturales, et selon une route horizontale où vingt-cinq grands haut-parleurs reproduisaient les notes et les sons les plus graves. Ici encore, au sein même d'une technologie musicale radicalement nouvelle, Varèse se projette en avant, synthétisant musique électronique et concrète, images et architecture. Le pavillon fut démoli à la fin de l'Exposition, ce qui est certainement une perte artistique tout à fait regrettable. Varèse n'acheva pas les deux œuvres jumelles suivantes, 'Nocturnal I' et 'Nocturnal II'. Les textes étaient d'Anaïs Nin, et contenaient des monosyllabes sans signification. 'Nocturnal I' est écrite en 1961 pour soprano, voix de basse et orchestre de chambre. Une partie (un peu plus de la moitié) en a été jouée le 1er mai 1961 sous la direction de Robert Craft. Des esquisses de la seconde partie ont été rédigées mais jamais mis en forme par Varèse. Le compositeur chinois Chou-Weng-chun, ami de Varèse, en a proposé une version exécutable en 1980. 'Nocturnal II', pour soprano, chœur de basses et orchestre sans cordes sauf contrebasse (1961-1965), est inachevé et inédit.

Edgar Varèse peut paraître un long hors sujet dans le cadre de cette étude. Les clarinettes, souvent par cinq, jouent le rôle qui est le leur dans cette extraordinaire alchimie sonore que sont les œuvres pour grand orchestre de Varèse, mais aussi dans les œuvres de musique de chambre. Néanmoins, nous avons montré comment il tendait à anticiper des expressions musicales qui ne devaient voir le jour que bien plus tard. Ainsi, nous avons noté que, dans 'Density 21,5', il avait utilisé pour la première fois un jeu insolite de la flûte (bruit de clés), qui est relativement usuel dans les compositions pour flûte d'aujourd'hui. En extrapolant, nous pouvons imaginer qu'il a pensé à des utilisations non conventionnelles des instruments dont les vents, et le fait est qu'il existe dans la musique contemporaine des utilisations non conventionnelles de la clarinette ('sons 'fendus' par exemple).

Mais l'Amérique ne se limite pas aux USA. L'Amérique latine a été occidentalisée bien plus tôt, et on peut trouver au Mexique vers 1630 des œuvres polyphoniques dans le style de Victoria à Puebla, haut lieu de la chrétienté en Amérique latine par exemple sous la plume de Juan Gutierrez de Padilla. Mais cette tradition de musique savante religieuse ne dura pas, ou du moins ne rayonna pas vers une musique profane savante polyphonique, comme elle le fit en Europe. Il ne subsista bientôt plus que des musiques populaires, danses ou chansons, composées par des amateurs ou des compositeurs de second ordre, desquels aucune personnalité n'émergea avant le XX° Siècle. Cela n'empêchait pas ces musiques d'avoir leur caractère, et d'émigrer vers d'autres cieux sous forme de musiques

populaires⁴⁹, mais aussi d'inspirer de grands compositeurs. C'est ainsi, comme nous l'avons vu, que la musique brésilienne inspira Darius Milhaud, notamment dans ses 'Saudades do Brasil', où la polytonalité accentue le traits de la musique, ou dans le très célèbres tangos, nés en Argentine et en Uruguay, qui firent le tour des salles de bal du monde entier, mais inspirèrent des compositeurs comme Albéniz ou Stravinski.

Mais ces pays voulurent avoir leurs propres écoles de musique. Des enseignants professionnels de musique affluèrent. Des écoles de musique et des conservatoires furent créées. D'authentiques compositeurs de valeur virent le jour. Citons-en au moins trois.

Au Mexique, il convient de citer Carlos Chavez (1899-1978). Il a suivi principalement une formation de pianiste et développé ses qualités de compositeur sans l'aide d'aucun professeur. Il atteint l'âge adulte au moment de la fin de la révolution mexicaine, à une époque de renouveau du nationalisme culturel. Les recherches entreprises par Chávez sur les cultures, les traditions et les danses indigènes de son pays donnèrent une vigueur sans précédent à la musique mexicaine du XX° siècle. Maître de l'orchestration, son utilisation inimitable d'instruments indigènes crée une musique caractérisée par la polyrythmique, les rythmes croisés, les syncopes, les nombreuses mesures irrégulières. Des œuvres telles que la Symphonie n°1 (Antígona), la Symphonie n°2 (India), et un ballet pour Martha Graham (The Dark Meadow) connurent un grand succès pour leur sonorité originale et caractéristique. Il écrivit notamment six symphonies pour l'orchestre traditionnel de son temps.

Au Brésil, il convient de citer Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Il était autodidacte mais reçut une excellente formation de son grand-père – il apprit en particulier la clarinette – qu'il compléta par huit années de voyages dans les provinces les plus reculées du Brésil. Il il étudia ensuite à l'institut national de musique de Rio de Janeiro, mais sa musique ne se conforma jamais à aucune norme académique. En 1923, il vint travailler à Paris. A son retour au Brésil, il se chargea d'organiser la vie musicale de son pays. Les années 40 marquàtent un grand succès international. A sa mort en 1959, il laissa quelque 1300 œuvres. Il écrivit des séries d'œuvres qui lui sont propres, pour le formations les plsu diverses : les 9 'bachianas brasileiras', les 14 'choros', ou plus traditionnelles : de nombreux concertos, 12 symphonies, quatre opéras, des ballets, 17 quatuors à cordes, énormément d'œuvres autonomes pour orchestre, formations de chambre spécifiques, piano ou guitare. Ces œuvres profondément originales, sont une synthèse de musique brésilienne, de musique classique occidentale et d'une inspiration très personnelle et prenante. La clarinette lui doit quelque belles œuvres de musique de chambre : le second choros, écrit pour flûte et clarinette (1824) ; un trio pour hautbois, clarinette et basson (1921); un quintette en forme de choros pour flûte, hautbois, clarinette, cor anglais ou cor et basson (1928); un quatuor pour flûte, hautbois, clarinette et basson (1928); une Fantaisie concertante pour piano, clarinette et basson (1953). L'instrument y est magnifiquement traité.

L'Argentine s'est illustrée avec Allberto Evaristo Ginastera (1916-1983). Il conduit parallèlement des études de musique classique et indigéniste, qui le conduisent à un style rythmique, percussif et volontiers polytonal. En 1941, il est poussé par Aaron Copland et reçoit la commande de son œuvre la plus connue, le ballet Estancia op. 8. Il écrit plus volontiers des œuvres d'ampleur et d'inspiration larges, mais aussi de la musique de chambre. Il participe beaucoup au développement musical dans

_

⁴⁹ Comme par exemple le célèbre tango argentin, qui inspira notamment des pochades à Albéniz et Stravinski.

son pays. Aux débuts des années soixante il produit son chef-d'œuvre indigéniste, 'Cantata para América Mágica' op. 27, pour soprano et orchestre de percussions (1960), ainsi que le puissant Concerto pour piano et orchestre op. 28 (1962). Il écrivit plusieurs opéras (Don Rodrigo, Romarzo, Beatrix Cenci), mais fut censuré par la dictature militaire argentine et s'exila à Genève à partir des années 1970. Ginastera compose plusieurs œuvres pour violoncelle, dont le deuxième Concerto op. 50 (1981), qui vient clore son riche catalogue d'œuvres concertantes. Sa nouvelle vie en Suisse lui inspire l'intimisme de la 'Cantata Milena' op. 37 (1971) pour soprano et orchestre, basé sur des lettres de Kafka, ainsi qu'un retour à la musique sacrée, 'Turbae ad Passionem' op. 42 (1974). En 1980, il assiste au Teatro Colón à la création de 'Jubilum' pour orchestre (op. 51), une commande de la Ville de Buenos Aires pour le quatrième centenaire de sa fondation. En dépit d'une littérature concertante et chambriste conséquente, Ginastera n'a rien laissé pour la clarinette. On peut se rendre compte des particularités de son écriture en suivant leurs parties sans ses 'Variaciones concertantes', Op. 23 (1953).

VI – DE l'APRES GUERRE A AUJOURD'HUI

VI.1 – La technologie – les écoles.

Il nous appartient maintenant de revenir vers l'Europe après la deuxième guerre mondiale. Tout était à reconstruire. L'ordre ancien semblait avoir été englouti par les dictatures et la guerre. La jeune génération, les intellectuels dont beaucoup avaient, de près ou de loin, fait partie de la résistance, rêvaient d'un monde nouveau politique, culturel, social. Le conservatisme était assimilé aux attitudes dictatoriales de l'avant-guerre et aux multiples attitudes collaborationnistes durant le conflit⁵⁰. En France, le gouvernement issu de la Résistance décréta de nombreuses et importantes avancées sociales. La mode intellectuelle était à l'existentialisme. Musicalement, on ne rejeta pas le culte des anciens compositeurs, mais on voulut établir un style radicalement nouveau, en rupture quasi complète avec la tradition; seuls Webern et dans une moindre mesure Varèse, Bartók voire un nouveau regard sur Debussy⁵¹ trouvèrent gré aux yeux de ces ardents novateurs. Des compositeurs moins radicaux et plus âgés, ou de jeunes compositeurs formés de manière plus traditionnelle, ne partageaient pas cette manière globale d'envisager les temps nouveaux. Nous pouvons maintenant y voir plus clair avec le recul du temps. Mais l'époque était marquée d'abord par une confusion volontaire entre le conservatisme politique et social et le conservatisme esthétique, ce qui n'était pas complètement faux, mais pas complètement vrai non plus. Ensuite, l'avant-garde de déchira entre chapelles qui s'excommuniaient mutuellement, avec leurs grand-prêtres et les leurs inquisiteurs. Il n'est pas étonnant que critiques et amateurs éclairés, même doués de l'ouverture d'esprit la plus grande possible, n'aient eu le plus grand mal à comprendre ce qui se passait et quels étaient les enjeux, les oeuvres les plus élaborées se complaisant presque de manière morbide à présenter une aspect rébarbatif.

_

⁵⁰ L'attitude de composteurs ultraconservateurs comme Respighi ou Pfizner le montre bien.

⁵¹ IL est très intéressant de comparer les enregistrements des très grands chefs d'orchestres debussystes avec ceux que donna Pierre Boulez en tant que chef d'orchestre, notamment dans 'la Mer' et dans 'Jeux'. Il y a chez Boulez une sensibilité nouvelle et une traduction du sens de la partition nettement différente de celle que l'on trouve chez ses illustres collègues. Dans une moindre mesure, cela reste vrai pour les chefs d'œuvre de Bartók.

Quant à l'URSS, sous la férule implacable de Staline jusqu'à sa mort en 1953, les trente millions de morts soviétiques ne changèrent en rien la ligne esthétique imposée à la musique, au contraire. Les odes à Staline ou à l'Armée rouge en style ultraconservateur fleurirent. La constitution d'un bloc communiste à l'Est de l'Europe fut l'occasion d'y instaurer également le 'réalisme socialiste' dans ces pays, peut-être un peu plus timidement et avec des succès mitigés dans bien des cas. En pratique, on laissait les artistes novateurs composer, mais on ne leur offrait aucune chance d'être joués ; pour assurer leur subsistance, on leur offrait par exemple de maigres postes d'enseignement de la musique académique.

Au sein de toute cette agitation, la clarinette ne disparut pas, bien au contraire. Comme nous allons le voir, elle connut même un essor nouveau à travers des utilisations innovantes dont chacun est libre de juger si elles constituent ou non un progrès musical. Sur le plan purement instrumental, les compositeurs utilisèrent des moyens complètement novateurs pour l'utilisation des cordes⁵². La flûte connut également une révolution profonde (percussion des clapets, etc). La principale innovation que connut la clarinette est la production de 'sons fendus', obtenus en forçant tout en lâchant les lèvres, technique qui produit de nombreux harmoniques, voire des sons inharmoniques⁵³.

Ces écoles sont généralement européennes, d'où la nécessité du présent préambule. La deuxième moitié du XX° Siècle a vu s'estomper bien des frontières est il est difficile de raisonner sur un plan intégralement national sans rayonner autour d'un pays. En revanche, il nous semble qu'en dépit de certaines fertilisations croisées une divergence radicale ne se soit établie de part et d'autre de l'Atlantique, vraisemblablement liée à un clivage plus profond : culturel, civilisationnel voire idéologique.

Il n'y a pas de période où les conflits entre 'conservateurs' et 'progressistes' n'étaient été aussi marqués, les audaces des seconds tant grandes et radicales. Wagner, Debussy, Stravinski n'avaient pas provoqué de conflits aussi aigus et aussi longs, et de beaucoup. Soixante-dix ans après, les conflits semblent aussi vifs que dans les premiers jours. Devant cette situation, deux attitudes sont possibles. On peut choisir son camp et décrire la musique de ce demi-siècle vu sous cette optique. On peut, et c'est plus difficile, essayer de décrire les différents courants qui ont traversé cette période avec le maximum d'objectivité, sachant qu'une école qui a pu paraître importante à un moment donné était oubliée dix ans après. C'est cette dernière attitude, dont nous mesurons tous les risques, que nous allons tenter d'adopter.

Il est curieux de noter que divers musiciens revinrent vers la composition de l'orchestre de chambre du 'Pierrot Lunaire', avec plus ou moins de modifications ; piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette

⁵² Certains auditeurs et critiques ont crié au sacrilège. On peut les comprendre mais il faut réaliser que, le pizzicato et même l'usage d'harmoniques sont déjà une perversion de l'usage de l'instrument, le 'sul ponticello' étant venu se rajouter assez tôt. Bartók introduisit le pizzicato avec rebond de la corde. La virtuosité de Bartók et Webern à combiner tous ces effets est prodigieuse, et ne pouvait que pousser leurs successeurs à poursuivre dans cette voie. La technique de la flûte connut également une extension fabuleuse des modes de jeu (angle d'attaque du souffle, bruit des clapets, etc. : voir par exemple 'Unity capsule' ou 'Cassandra's dream song' de Brian Ferneyhough). John Cage développa la pratique du 'piano préparé', mais avec le recul cela donne l'impression d'un bricolage qui a fait long feu. Par nature, la clarinette n'offre guère de possibilités de modes de jeu nouveaux, à l'exception des 'sons fendus'.

⁵³ Une œuvre fascinante à étudier de ce point de vue est 'Charisma' (1971) de lannis Xenakis. Elle est très simplement composée pour clarinette et violoncelle, sans dispositif électroacoustique, mais s'autorise toutes les innovations de la seconde moitié du XX° siècle en matière d'utilisations nouvelles de ces deux instruments. Il est très intéressant de voir comment Xenakis les utilise, les développe, les oppose, les combine.

parurent un champ d'expérimentations adéquat et équilibré. Voilà qui donne une nouvelle jouvence à notre instrument.

Avant de commencer, il nous paraît important de préciser le rôle d'une nouvelle technologie dans la musique, celle de l'électronique et l'ordinateur. L'électronique est capable de modifier la nature et la qualité d'un son et de transmettre ce son ainsi modifié vers un haut-parleur ou une bande. Ses possibilités sont quasi infinies, mais n'en restent pas moins limitées à ce qu'il est concrètement possible de faire avec la physique des signaux acoustiques et les outils physiques de leur transformation. À la fin des années 1950, la musique électronique évolua vers un traitement conjoint de sons instrumentaux traditionnels ou innovants, de sons concrets (musique concrète) et de sons électroniques (musique électronique) pour donner ce qui se nomme dès lors la 'musique électroacoustique'. Le traitement pouvait être fait en temps réel ou enregistré sur une bande magnétique multipistes. Néanmoins, les possibilités de l'électronique restent limitées par les lois de la physique, de sorte que cette technique montra rapidement ses limites, et l'ordinateur fut plus que bienvenu. Au début du développement de celui-ci, il ne pouvait servir qu'en temps différé, pour effectuer des calculs. Par exemple, Iannis Xenakis (1922-2001), usant d'ensembles instrumentaux fournis et souhaitant que les hauteurs des sons – ou tout autre paramètre – suive une loi donnée, déterministe ou statistique, était forcément conduit à les déterminer par calcul, ce qui aurait été fastidieux pour ne pas dire impossible manuellement⁵⁴. L'ordinateur faisait les calculs à sa place, tout simplement. Une étape supplémentaire a été fournie par les ordinateurs capables de manipuler le son en temps réel et de le restituer soit sur bande magnétique soit par haut-parleurs. Deux étapes doivent être aujourd'hui distinguées. La propagation des sons dans une salle de concert suivant des lois acoustiques auxquelles nous ne pouvons rien : réflexion, diffusion... L'ordinateur en temps réel pouvait soit modifier ces lois naturelles pour créer de nouvelles lois, impossibles à produire par des moyens naturels soit modifier la sonorité extérieure des instruments de musique. C'est un champ de recherche quasi infini, et pourtant là encore limité. Mais on peut aujourd'hui aller encore plus loin: la nature du son est périodique, avec des transitoires qui correspondent par exemple aux attaques ou aux transitions. L'ordinateur en temps réel, s'il est assez puissant, ce qui est le cas aujourd'hui, peut aller jusqu'à travailler sur cette nature ondulatoire du son et la modifier : c'est ce que cherche à faire l'école spectrale, dont nous allons parler dans un instant. Par ailleurs, certains compositeurs considérèrent qu'il n'y avait aucune raison de s'en tenir aux instruments traditionnels, même utilisés de manière novatrice, et que l'on pouvait travailler sur d'autres sons – par exemple de bruits naturels - et leur faire subir les mêmes transformations, par eux-mêmes ou mélangés à des sons plus traditionnels : c'est la musique dite concrète, qui ne s'oppose donc pas aux écoles précédemment citées, mais peut travailler en complément de celles-ci. Le travail sur électronique ou ordinateur est inclusif, chaque école pouvant assimiler l'acquis des écoles précédentes, et reste à ce jour en plein développement. En revanche, la musique concrète au sein de la musique électroacoustique apparaît aujourd'hui plutôt comme une mode, et fort peu sont ceux qui y retournent encore, sinon vers des formes inexplorées de musique électroacoustique. Et nous nous raccrocherons à notre propos général en constatant que si tous les instruments sans exception sont utilisés par ces écoles, la clarinette semble un de leurs instruments privilégiés.

_

⁵⁴ Le contre-exemple est John Cage qui voulut produire la pièce entièrement aléatoire 'Music of Changes' en 1952, pour piano seul sans usage d'ordinateur. Créer cette pièce d'une très grande complexité lui prit neuf mois car il tira au sort chaque composante du son afin d'élaborer sa partition.

Il nos faut également parler d'un mouvement très particulier : la musique aléatoire⁵⁵. Le hasard est introduit dans le processus compositionnel ; les exécutions successives de la même œuvre ne sont jamais les mêmes. Un des compositeurs qui alla le plus loin dans ce sens et de la manière la plus réfléchie est André Boucourechliev (1925-1997), notamment dans ses 'Archipels'. On imagine facilement le champ immense laissé à la créativité des compositeurs qui adoptaient cette technique. En pratique toutefois, les événements aléatoires peuvent par exemple être déclenchés par l'instrumentiste. Généralement, les procédés sont relativement simples : la partition est composée d'éléments parfaitement déterministes, dont l'ordonnancement dans le temps ou même la présence sont commandés par un instrumentiste ou par le chef d'orchestre. Nous en verrons un exemple impliquent la clarinette avec 'Domaines' (1968) de Pierre Boulez (1925-2016). Même un compositeur au langage plus conventionnel, Witold Lutoslawski (1913-1994) utilisa le 'hasard dirigé'.

La première école, qui est plutôt la mise au point et l'usage d'une technologie, et qui tend parfois à se fondre à d'autres, est celle qui explora le plus en détail la musique concrète, fondée sur l'usage et la transformation de sons naturels et artificiels, et la musique électronique. Dans le domaine de la musique concrète, il faut citer les noms des français Pierre Schaeffer (1910-1995) et Pierre Henry (1927-2017). Leur travail sort complètement du cadre de cette étude. Signalons par exemple leur 'Ballet pout un homme seul', (1960) pour le chorégraphe et danseur Maurice Béjart, ou 'variations pour une porte et un soupir' de Pierre Henry (1963). Le domaine de la musique électronique nous intéresse davantage car elle peut être utilisée pour transformer les sons des instruments, de la clarinette en particulier - nous en verrons des exemples. Finalement, la fusion de ces différents moyens fut dénomme 'musique électroacoustique'. Elle attira donc, au fur et à mesure où se développèrent les moyens électroniques puis informatiques, différents compositeurs qui appartenaient parfois à diverses écoles différentes. Car ces écoles n'ont pas la même fin : les premières sont des écoles d'écriture, tandis que celle--ci est plutôt une école 'instrumentale', fondée sur la modification de sons existants ou la création de nouveaux sons. La création de l'IRCAM, 'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique', fondé en 1970 par Pierre Boulez au Centre Georges Pompidou à Paris,, a été évidemment un instrument majeur dans la recherche, la formation et l'apprentissage de ces techniques. En étudiant par exemple certaines créations de membres de l' 'Ecole de Darmstadt', nous aurons à parler de ces techniques. Il se trouve que, les ordinateurs devenant de plus en plus puissants, il est possible de s'attaquer à la structure périodique des sons eux-mêmes et de leurs transitoires pour les transformer en temps quasi réel à volonté. Cela peut ne sembler qu'un progrès technique de plus, mais dans le domaine musical, c'est une révolution qui prend en compte la nature même du phénomène qui la constitue et permet de le transformer à volonté. C'est pourquoi les tenants de ces techniques, qui pourraient n'apparaître que comme une branche de la musique électroacoustique, lui ont donné une seconde vie et forme ce que l'on a appelé 'l'école spectrale'. A la différence des premiers tenants des techniques électroacoustiques, ils

_

⁵⁵ Il faut garder à l'esprit le fait que l'écriture intégrale de partitions (et dans le cas de la musique contemporaine la surécriture si l'on en croit certains critiques) est un phénomène récent L'école franco-flamande à son apogée (contemporains de Josquin Desprez) pratiquait la 'musica ficta', où les chanteurs devaient altérer certaines notes pour former des cadences. Ces accidents n'étaient pas écrits ; certes, il y avait des règles strictes mais dans bien des cas elles laissaient la porte ouverte à deux possibilités au moins. Bien plus grande était leur liberté dans ce qu'on appelait 'le chant sur le livre' qui consistait à ajouter une ou plusieurs voix improvisées à une mélodie écrite, le 'cantus firmus'. Celui-ci fut pratiqué jusqu'à une époque relativement tardive. Enfin, on n'oubliera pas que dans les concertos classiques voire protoromantiques, la cadence n'était jamais écrite, mais laissée au talent d'improvisateur de l'interprète (avec tous les risques que cela impliquait ...)

surent opposer leur école aux démarches sérielles généralisées ainsi qu'à d'autres. Pour des raisons de logique chronologique, nous l'étudierons un peu plus loin, ces compositeurs pouvant légitimement être considérés comme les plus avancés.

L'école dite 'de Darmstadt' a vu le jour vers la fin des années 40 et le début des années 50. On peut légitimement considérer que son fondateur est Pierre Boulez (1925- 2016) avec Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Luigi Nono (1924-1990), Luciano Berio (1935-2003), Bruno Maderna (1920-1973) et divers compagnons de route. De fait, dès 1946, en Allemagne, dans le sud de la Hesse, se tint chaque été un séminaire sur la musique contemporaine. Issus d'une volonté de dénazification et en partie financés par les Américains, ces cours d'été de musique moderne voient passer et s'affirmer des compositeurs comme Stockhausen, Nono, Berio ou Boulez. «Webern et ses pièces courtes, c'est le point de départ. Il faut tenter alors de dépasser les formes classiques sur la durée», explique Franck Chevalier. S'ensuit la naissance du sérialisme généralisé, langage organisé par Pierre Boulez, où la série s'applique aussi aux hauteurs, aux rythmes, aux dynamiques... «Des pièces encore très différentes à interpréter, continue Chevalier, très abstraites.»

Ils prennent donc la suite du mouvement sériel de la manière suivante. Nous avons vu que l'approche de la série par Schoenberg et Berg restait postromantique et expressionniste, tandis que Webern était constructiviste. C'est cette approche qui attira l'école de Darmstadt. Nous avons vu par ailleurs que ces compositeurs, mais essentiellement Webern, utilisaient la 'klangfarbenmedodie' en associant un timbre à chaque note ou groupe de notes, mais de façon libre. Par exemple, la série du Concerto op. 24 de Webern se découpe naturellement en quatre groupes de trois sons, qui présentent entre eux et avec la série des relations remarquables ('carré magique'). Ces groupes de trois sons sont exposés au tout début successivement au hautbois, à la flûte, à la trompette et à la clarinette, mais c'est là un choix hédoniste du compositeur : cet ordre de timbres n'induit rien. Les musiciens de l'école de Darmstadt en vinrent à considérer que le sérialisme devait s'appliquer à toutes les dimensions de la musique : timbres, durées, intensités, attaques. Avec sa logique propre, le Messiaen de 'Modes de valeurs et d'intensités ' (1950) allait dans le même sens qu'eux⁵⁶.

L'abstraction est la clé de voûte de l'époque. La série à grande échelle, par son caractère structuraliste, se dégage de l'individu ou du motif isolé pour proposer à la compréhension de l'auditeur des formes systémiques. On en revient au langage, ici déconstruit et non immédiatement assimilable. Ensuite, la grammaire créée par Boulez prend la série comme référence pour ensuite la fragmenter, la démultiplier par des jeux d'intervalles et la transformer en blocs harmoniques qui deviennent un matériau relatif, dérivé. Les images sont absentes des œuvres de Boulez. Il faut privilégier une approche analytique, car ce sont des pièces qui paraissent sans logique. Mais au bout d'un moment, une poésie apparaît et on finit par avoir une idée très claire de la narration, car il y en

⁵⁶ Très précisément, la pièce utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), d'intensités (7 nuances); l'échelle des durées est divisée en trois tempos (correspondant aux registres aigu, médium, grave, de l'échelle des sons): le 1^{er} tempo utilisant 12 durées chromatiques à partir de la triple croche, le 2^e tempo utilisant 12 durées chromatiques à partir de la croche (ces trois tempos marchent simultanément); les durées, les intensités, les attaques, sont mises sur le même plan que les sons; l'ensemble du mode donne des couleurs de durées et d'intensités; chaque son de même nom change de durée, d'attaque, et d'intensité, à chaque région sonore qu'il occupe; l'influence du registre sur l'état quantitatif, phonétique, dynamique, du son, et ce partage en trois régions temporelles transformant au passage la vie des sons qui les traversent, constituent une possibilité de nouvelles variations de couleurs. A la réflexion, comme toujours chez Messiaen, la pensée et plus modale que sérielle; néanmoins, elle ouvrait le mouvement en considérant toutes les caractéristiques de la composition sur pied d'égalité et dans la même perspective.

a une. Chez Boulez, la problématique est dans la suspension entre les sections. C'est le concert qui nous fait progresser, ce qui n'est pas écrit au milieu de ces partitions par ailleurs sur-notées.

Après avoir produit d'indéniables chefs d'œuvre, mais dans lesquels la dispersion du matériel sonore appelle à une écoute attentive, chaque compositeur suivit la voie qui était la sienne. Comme l'atonalité entre les deux guerres, le sérialisme généralisé attira une poignée d'adeptes, mais fut évidemment très mal reçu de la majorité du public et des critiques de l'époque.

Le terme de musique spectrale apparut en France autour de 1970, avec pour objet l'exploration des propriétés acoustiques du son Elle n'admet l'idée de construction musicale que par le son, et non par la composition sérielle, le hasard ou les calculs sur lesquels bon nombre d'œuvres sont fondées. Seul le son doit servir de matériau de base à l'œuvre, comme l'expliquait le compositeur Gérard Grisey: «Nous sommes des musiciens et notre modèle, c'est le son, non la littérature, le son, non les mathématiques, le son, non le théâtre, les arts plastiques, la théorie des quanta, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture». Alors que la musique électroacoustique coexistait avec les autres écoles voire les complémentait, nous avons ici, pour la première fois, une opposition frontale. Pour schématiser, on peut dire que les compositeurs de musique spectrale sont les musiciens du son et non de la note. Considérant le son comme un univers, ils préfèrent travailler «dans le son» plutôt qu'«avec des sons» et ne se limitent pas à considérer le timbre comme l'une des dimensions majeures, voire déterminantes, du sonore, mais essaient au contraire de s'inspirer de la structure du spectre sonore pour le choix des hauteurs, la définition de la facture et de la forme musicale (conçue d'ailleurs, le plus souvent, comme un processus). Les tenants du 'spectralisme' admettent en général, comme précurseurs, des compositeurs tels que Ligeti, Scelsi ou Stockhausen ('Stimmung'). L'introspection du son dans toutes ses composantes renvoie nécessairement à l'idée de spectre harmonique du son, d'où l'appellation de ce courant. Travailler sur les spectres permet notamment la reconstruction d'éléments sonores inaudibles à l'oreille. Ainsi, le début de 'Partiels' (1975) de Gérard Grisey reconstruit un transitoire d'attaque de trombone et contrebasse sur un spectre de Mi. Si en temps réel ce phénomène dure environ 200 millisecondes, le processus de reconstitution (orchestration) des formants et leur mise à jour audible demande plusieurs secondes.» Une autre idée maîtresse de la pensée spectrale est également de considérer l'œuvre comme unitaire, continue, où les divers éléments se fondent les uns dans les autres. «Sa révolution, énonce le compositeur Tristan Murail, se situe là, dans ce basculement de la conception de l'écoute qui a permis d'entrer dans la profondeur du son, de sculpter vraiment la matière sonore, au lieu d'empiler des briques et couches successives.». Au niveau de l'instrumentation, la musique spectrale peut recourir à des sources sonores aussi bien électroniques qu'acoustiques. 'Les courants de l'espace' (1979) de Tristan Murail est ainsi une œuvre créée pour ondes Martenot traitées par synthétiseur et petit orchestre. De même, les Études de Karlheinz Stockhausen consistent en la superposition de sons sinusoïdaux pour reconstituer le timbre.

VI.2 - La France.

Si donc nous étudions la France après la deuxième guerre mondiale, nous y trouverons diverses catégories de compositeurs (et encore en simplifiant beaucoup) et un génie difficilement classable.

Mais il y a bien des talents qui se sont affirmés en France ces dernières décennies. Cependant, le recul nous manque encore pour faire un tri qui serait probablement inéquitable. Laissons œuvrer le temps.

IL y a tout d'abord les compositeurs qui ont démarré, ou avaient déjà démarré leur carrière dans les années 20. Leur âge leur laissait encore bien des forces créatrice et ils œuvrèrent sur leur lancée, sans se laisser perturber, écrivant souvent de grands chefs d'ouvre durant cette période. C'est vrai en France comme à l'étranger. En France, nous prouvons citer Milhaud, Honegger, Poulenc, Florent Schmitt. En Allemagne, nous pouvons citer Richard Strauss, Hindemith. L'Italie nous offre le cas de longévité maximale, avec Petrassi qui ne mourut qu'en 2003. Le cas très particulier de Stravinsky est étudié plus bas. Nous n'y reviendrons pas.

Il faut ensuite citer les compositeurs qui développèrent leur langage indépendamment des écoles qui constituaient l'avant-garde et écrivirent dans un style très personnel, gardant des liens avec la tradition mais la renouvelant profondément, En France, il convient d'en citer au moins deux. André Jolivet (1906-1974), compositeur très influencé par Bartók et Varèse dont il était l'unique élève, à l'écriture souvent fondée sur des modes synthétiques, comme celle de Messiaen mais souvent de façon plus perceptible, s'intéressait à essayer de traduire le mystère de la religiosité des premiers êtres humains ; du moins est-ce l'objet avoué de bien de ses partitions et son état d'esprit général. Sa musique peut être extrêmement rude et rythmique, ou d'une mystérieuse légèreté. Il faut par exemple écouter dans cet esprit ses partitions pour flûte seule où pour flûte et percussions, ou son extraordinaire concerto pour ondes Martenot et orchestre : les ondes symbolisent l'esprit qui est tout d'abord étranger à la masse confuse de la Terre, puis vient en harmonie avec elle. La clarinette participe à une œuvre majeure : la 'suite delphique' (1943 - flûte (aussi flûte piccolo), cor anglais (aussi hautbois), clarinette, 2 cors, trompette, trombone, ondes Martenot, timbales, 2 percussionnistes, harpe), bien caractéristique de son approche. C'est un véritable petit orchestre, a priori assez cuivré, mais dans le quel la clarinette sait tenir sa part. Il faut également signaler la sonatine pour flûte et clarinette (1961), et Ascèses (1967), pour flûte ou clarinette solo. Le second compositeur est Henri Dutilleux (1916-2013). Il se situe dans l'héritage distancié de Debussy et de Ravel, sans le moindre esprit de plagiat naturellement, dont il partage en particulier le goût des titres poétiques et de l'orchestration raffinée à l'extrême. Son œuvre est peu nombreuse, et particulièrement consacrée à l'orchestre, merveilleusement traité de manière innovante par rapport à l'art déjà extrêmement subtil par exemple d'un Ravel. Cet orchestre est coloré par les clarinettes, soit au sein de couplages particulièrement délicats, soit parfois par des traits à découvert. On peut par exemple entendre la clarinette solo quasiment à découvert au début de 'Métaboles' (1964 - bois par quatre). Sa seconde symphonie 'le double', se fonde sur un travail très sophistiqué de dialogue entre un grand orchestre et une formation de chambre contenant notamment clavecin et clarinette. Ici encre, on peut entendre la clarinette de la formation de chambre quasiment à découvert au début de l'œuvre.

Maintenant, nous devons parler d'un des plus grands compositeurs non seulement français, mais européen, qui a su s'attirer l'estime et l'admiration des milieux musicaux les plus divers, à savoir Olivier Messiaen (1908-1992). Ardent catholique porté au mysticisme, de multiples éléments caractérisent don œuvre. Elle est le plus souvent modale, et repose sur des 'modes à transpositions limitées', souvent mêlés. Il aime les accords massifs et profonds, volontiers chargés de percussions, auxquels il attribue une couleur, qu'il fait contraster avec d'amples mélodies ou le plus souvent des

traits virtuoses, parmi lesquels figurent énormément de chants d'oiseaux stylisés (Messiaen est un excellent ornithologue). Les rythmes sont a priori libres, avec tout ce que sous-entend ce mot, mais parfois élaborés de manière complexe; il use volontiers de rythmes non rétrogradables, et traite souvent ces rythmes en canons directs ou rétrogrades. Par-dessus tout, Messiaen est une grand poète, et ces complexités syntaxiques sont toujours mises au service d'un projet mystique ou lyrique, sans intellectualité superflue. Il lui arriva d'anticiper ou du moins d'accompagner ses amis de l'avantgarde: le 'mode de valeurs et d'intensités' des 'quatre études de rythme' (1949/50), et plus généralement ses canons rythmiques sont très en phase avec certaines préoccupations de l'école de Darmstadt.

Messiaen écrivit beaucoup pour les deux instruments qu'il pratiquait : le piano et l'orgue. En revanche, à part des pages mineures, nous n'avons qu'une partition de musique de chambre, le 'Quatuor pour la fin des Temps', pour piano, violon, violoncelle et clarinette, écrit en captivité en1941. Le troisième mouvement, 'abîme des oiseaux', est magnifiquement écrit pour clarinette seule, exploitant habilement tous ses registres. Parmi les œuvres mineures, nous rencontrons un 'Chant dans le style de Mozart', pour clarinette et piano (1986)

Les œuvres pour orchestre de Messiaen peuvent être divisées en deux catégories; œuvres plutôt brèves (de un quart d'heure à demi-heure), avec ou sans piano solo, et œuvres bien plus longues, plus un opéra et une sorte d'oratorio.

Les œuvres courtes sont généralement descriptives (' réveil des oiseaux', 'oiseaux exotiques', 'sept haï-kaï') et une œuvre plus spéculative, 'Chronochromie' (1959-1960), qui contient en particulier un contrepoint de chants d'oiseaux absolument libre aux cordes. Par exemple, dans 'oiseaux exotiques' (1955/56), l'ensemble instrumental est constitué d'un piano concertant plus 2 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), hautbois, 4 clarinettes (aussi 1 petite clarinette, 1 clarinette basse), basson, 2 cors, trompette, glockenspiel, xylophone, 6 percussionnistes. On note immédiatement le nombre de clarinettes, traitées souvent en voluptueux ou nerveux fonds sonores, en traits de virtuosité, en figures de transition ou en réponse au piano pour faire entendre des chants d'oiseaux. Elles colorent la partition. Les 'sept haï-kaï' (1962) ne comptent que 8 violons et pas d'autre cordes, une trompette et un trombone, mais quatre clarinettes qui colorent y également la partition.

Les trois grandes œuvres sont la Turangalîla Symphonie (1946/48) pour piano solo, ondes Martenot solo et orchestre (4 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, 2 cors, 3 trompette, 3 trombone, 5 percussionnistes, 6 violons, 3 alto, 3 violoncelles, contrebasse), 'Des canyons aux étoiles' (1971/74), qui comporte un mouvement au cor solo, et 'Eclairs sur l'Au-Delà' (1987-91), pour très grand orchestre (3 flûtes piccolo, 6 flûtes, 1 flûte alto, 3 hautbois, cor anglais, 2 petites clarinettes en mi bémol, 6 clarinettes, clarinette basse, clarinette contrebasse, 3 bassons, contrebasson, 3 cors en fa, 3 cors en si bémol, 2 trompettes piccolo en ré, 3 trompettes en ut, 3 trombones ténors et basses, 2 tubas, tuba contrebasse, 10 percussions, crotales, glockenspiel, xylophone, xylorimba, marimba, 16 premiers violons, 16 seconds violons 2, 14 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses). C'est la première fois dans l'histoire de la musique que nous rencontrons 10 clarinettes dans un orchestre, ainsi que 10 flûtes. C'est dire la prééminence que le compositeur accordait à ces instruments et les multiples façons dont ils colorent l'orchestre, dans cette œuvre où le musicien âgé semble récapituler toute son œuvre passée.

L'opéra est 'Saint François d'Assise' (1875/79). Il fait appel à un dispositif de bois assez semblable.

L'oratorio 'la Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ' (1965-1969) est écrit pour chœur mixte à 10 voix, 7 solistes instrumentaux et grand orchestre (2 flûtes piccolo, 4 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, petite clarinette [en mib], 3 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, contrebasson, 6 cors, trompette piccolo [en ré], 3 trompettes, 3 trombones, trombone basse, saxhorn [basse], tuba, tuba contrebasse, 6 percussions, 16 premiers violons, 16 seconds violons, 14 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses). Ici, l'intérêt de Messiaen se porte plutôt sur la majesté des grands accords de cuivres, mais les cinq clarinettes sont essentielles à l'homogénéité des pupitres de bois et jouent parfois un rôle de premier plan.

Pierre Boulez (1925-2016) est une personnalité d'exception: compositeur, chef d'orchestre, polémiste, directeur de l'IRCAM. Il avait une conception de 'l'œuvre ouverte' qui le conduisit à laisser des œuvres inachevées, à réaliser des révisions tardives ou plusieurs versions d'une même composition, de sorte que s'y retrouver dans son catalogue est parfois difficile. A ses débuts, un peu comme Webern mais de façon moins systématique, il utilisa la voix humaine de façon encore plus périlleuse que ce dernier. A cette catégorie appartient 'le marteau sans maître' 1953/55, révisé en 1957, œuvre phare de l'après guerre. Son chef d'œuvre dans le genre vocal est certainement 'Pli selon pli' sur des poèmes de Mallarmé, œuvre longue et complexe qui illustre la symbiose entre le poète et le compositeur. Pour la clarinette, il faut indiquer une courte œuvre de circonstance (1969), pour le Dr. Kalmus, un quintette pour flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano (la formation instrumentale du 'Pierrot Lunaire'); Dérive 2 (1988/2006) pour cor anglais, clarinette en la, basson, cor, marimba, vibraphone, harpe, piano, violon, alto, violoncelle, mais surtout deux compositions clé, très caractéristiques de l'inventivité du compositeur.

La première est Domaines. Elle a commencé comme une simple composition pour clarinette solo pour devenir une des plus originales et fascinantes œuvres de Boulez. 'Domaines' représente dans son œuvre un exemple-type de la veine combinatoire et semi-ouverte appliquée aux instruments. Elle a été créée sous sa forme fixe en 1968 et révisée en 1970. L'effectif est formé d'une clarinette soliste et d'un ensemble instrumental: flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, 4 trombones, marimba, harpe, saxophone alto, guitare, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse. Sur le plateau prennent place six groupes instrumentaux : Chacun de ces groupes possède sa propre partition, entièrement écrite, sous forme de six feuillets pour 'l'aller' de l'œuvre (ou : 'original'), et de six autres pour le 'retour' (ou 'miroir'). 'Domaines' se compose en effet de deux parties de durée sensiblement égale. Au centre du cercle formé par les six groupes, le soliste clarinettiste, ou « protagoniste », se déplace sur le plateau. À ses côtés est placé le chef. Le soliste est pareillement équipé de 6+6 feuillets sur lesquels sont écrites les séquences qu'il doit jouer. À 'l'aller' de l'œuvre, le clarinettiste soliste a l'initiative : il joue ses 6 feuillets 'original' dans l'ordre qu'il veut. Il se place pour cela devant le groupe instrumental correspondant, et après chacune des séquences, le groupe lui 'répond' en jouant sa propre partition. À l'issue de 'l'aller', c'est le chef d'orchestre qui prend l'initiative de décider selon quel ordre de séquences on accomplira le 'retour', et au soliste à se plier à cette décision. Comme on le voit, cette œuvre repose sur un dispositif qui prévoit un dialogue constant du soliste et d'un groupe d'instruments : dialogue qui peut s'effectuer dans les deux sens. Son intense raffinement sonore concourt largement à faire de Domaines une des œuvres les plus accessibles et les plus agréables de son auteur.

La seconde composition clé est 'dialogue de l'ombre double', pour clarinette solo et dispositif électronique, écrite pour fêter le soixantième anniversaire de Luciano Berio. 'Dialogue de l'ombre

double' — vocable emprunté au 'Soulier de satin' de Paul Claudel — est une alternance de strophes et de transitions interprétées par le même instrumentiste. Les strophes sont jouées sur scène « en direct »; les transitions ont été préalablement enregistrées et sont diffusées par haut-parleurs. À la présence réelle et localisée des uns, s'oppose la présence imaginaire et diffuse des autres. Les strophes sont chacune centrées sur une idée unique ; les transitions nous font passer insensiblement d'un motif à l'autre. L'opposition entre les parties de clarinette (interprète et bande) ne se fait pratiquement jamais par superposition des lignes créant une polyphonie à deux voix. Celle-ci est réduite à quelques tuilages de transition. L'opposition de l'instrument et de 'l'ombre double' naît dans la succession de l'une par rapport à l'autre, n'utilisant comme terrain d'affrontement que la seule dimension horizontale qui est celle du texte, du discours, du 'dialogue'. Or si le véritable dialogue entre deux êtres différents implique un parcours irréversible du temps, celui auguel nous avons affaire ici, naissant du dédoublement d'une personnalité, ressemble plutôt aux méandres d'une réflexion intérieure. Le temps n'y est pas linéaire, mais circulaire, ce qui est corroboré par l'existence des deux trajets (chiffres arabes, chiffres romains) parcourant l'œuvre. Quel que soit le parcours choisi, l'instrument entre dans le domaine de l'ombre par un accès, pour en sortir par un autre. Entre-temps, il aura marqué son passage de jalons qui troubleront l'ombre, mais finiront par l'abandonner à elle-même. Le signe initial voit l'approche de l'ombre qui d'abord lointaine (son filtré) se fait peu à peu plus palpable (son naturel, puis amplifié, réverbéré par la table d'harmonie d'un piano) par un mouvement tournoyant (jeu de haut-parleurs) convergeant vers l'instrument. Ici a lieu la bifurcation entre le parcours aux chiffres romains et celui aux chiffres arabes. Les transitions entre les strophes nous dévoilent les différents terrains de dialogue entre la clarinette et la bande. Les instruments se fondent parfois l'un dans l'autre 'en toute amitié'; parfois ils divergent violemment pour trouver finalement un compromis. Le jeu d'influences mutuelles change alors d'aspect selon le parcours choisi.

Il nous faut parler d'un génie d'avant-garde hors normes, Iannis Xenakis (1922-2001). Résistant grec réfugié en France (il conserva toute sa vie une balafre visible au visage résultant d'une blessure lors d'un combat), mathématicien, esprit visionnaire, nous l'avons rencontré comme architecte du pavillon Philips aux côtés du Corbusier à propos d'Edgar Varèse. Son approche mathématique a révolutionné l'art de la composition, et dans bien des cas ne manque pas d'une évidente pertinence, alors que d'autres cas sont plus hasardeux. Considérons par exemple un ensemble de 100 cordes qui émettent chacun un son. Nous n'allons pas différencier les 100 sons, mais entendre un brouillard sonore dont la couleur sera liée à la répartition de ces sons en en hauteur. Mathématiquement, on peut considérer ces 100 sons comme 100 réalisations d'une variable aléatoire dont la fonction de répartition définit la couleur de l'ensemble. Ayant choisi sa couleur, donc sa fonction de répartition, le compositeur doit calculer par les lois de la statistique la hauteur des 100 sons. Mais ceci est surhumain⁵⁷. Xenakis utilise donc dans ce cas un ordinateur, non pas pour générer ou transformer des sons, mais uniquement, en temps différé, comme un moyen commode pour faire les 100 calculs. Cette méthode de composition était celle de ses débuts, dans des œuvres comme Pithoprakta (1955-56), qui est en fait légèrement plus complexe car elle inclut deux trombones et un percussionniste. Il serait fastidieux de lister toutes les méthodes que Xenakis a utilisées pour générer sa musique. L'une d'elles, assez fréquente dans sa période médiane, est la méthode des arborescences. Xenakis a utilisé tous les types de formation, depuis la petite ou moyenne formation de chambre jusqu'au grand

_

 $^{^{57}}$ Voir plus haut la remarque sur la partition aléatoire pour piano de John Cage réalisée sans ordinateur.

orchestre (que l'on rencontre plutôt dans la deuxième partie de sa carrière), qui fait grand effet. Il a écrit, dans les années 60, un peu de musique électronique. Son catalogue est enviable, d'autant que pratiquement chaque œuvre invente sa propre logique de génération. Xenakis a usé de la clarinette sans que cela n'appelle des remarques spéciales. Par exemple, elle intervient dans 'Charisma' (1971 clarinette, violoncelle⁵⁸). Dans ce duo le compositeur ne peut tricher; tous les modes spéciaux d'émission du son pour chacun des deux instruments doivent, d'une façon ou d'une autre, se répondre. Il a écrit néanmoins des partitions pour petit ensemble, telle qu''achorripsis' (1956 - flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, 2 clarinettes (aussi 1 clarinette en mib, 1 clarinette basse), 2 bassons (aussi 1 contrebasson), 2 trompettes, trombone, 3 percussionniste, 3 violons, 3 violoncelles, 3 contrebasses) Dans 'Atrées' (1960), l'ensemble instrumental se compose d'une flûte, une clarinette si bémol, une clarinette basse, un cor, une trompette en ut, un trombone ténor, trois percussionnistes jouant maracas, cymbale, gong, temple blocks, toms et vibraphone, un violon et un violoncelle. Dans 'Achorripsis' (1956/57) la formation instrumentale est la suivante : flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, 2 clarinettes (aussi 1 clarinette en mib, 1 clarinette basse), 2 bassons (aussi 1 contrebasson), 2 trompettes, trombone, 3 percussionnistes, 3 violons, 3 violoncelles, 3 contrebasses, La grande formation apparaît par exemple dans 'Noomena' (1974 - 4 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 4 hautbois (aussi 1 cor anglais), 5 clarinettes (aussi 1 clarinette en mib, 1 clarinette basse), 4 bassons (aussi 1 contrebasson), 6 cors, 5 trompettes, 4 trombones, tuba, 18 premiers violons, 16 seconds violons, 14 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses), avec des orchestres de composition analogue dans des partitions telles que 'Jonchaies' (1977), 'Lichens' (1983), 'Kyania' (1990) Ce dernier type d'œuvres pour grand orchestre au sens 'traditionnel' du terme tendent à se concentrer vers la fin de sa période créatrice ; elles renvoient parfois l'une à l'autre. Au milieu de ces grandes œuvres se situe une pièce pour 15 musiciens, composée pour le 10° anniversaire de l'Ensemble Intercontemporain : 'Jalons' (1986) pour flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette, clarinette basse (aussi clarinette contrebasse), basson (aussi contrebasson), cor, trompette, trombone, tuba, harpe, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse, dont les mélanges de timbres évoluent de manière admirable. Dans le style concertant, il faut noter 'Echanges' (1989) pour clarinette basse et les 13 instruments types de l'orchestre.

L'école spectrale se créa quasi exclusivement en France, même si des créateurs d'autres pays, comme Scelsi (voir plus bas) eurent une influence importante, et si à son tour elle influença d'autres compositeurs comme Magnus Lindberg (voir également plus bas).

Le maître à penser de cette école est Gérard Grisey (1946-1998), grand compositeur disparu trop tôt. Ayant eu pour maîtres Messiaen et Dutilleux, il a été marqué par Stockhausen, Ligeti, Scelsi, Xenakis, et suivit des cours approfondis d'acoustique musicale. Il tira de ces influences, avec son ami Tristan Murail, les principes de l'école spectrale présentés plus haut, et qui montrent une vive réaction contre les techniques de l'école de Darmstadt ou la musique de Xenakis. Sa grande œuvre, construite par strates dans le temps jusqu'à son achèvement, est les 'Espaces acoustiques', commencée par la partie II, 'Périodes' en 1974, où nous retrouvons notre instrument (pour flûte, clarinette, trombone, violon, alto, violoncelle, et contrebasse), et terminée par la partie finale VI, 'Epilogue' (1985) pour quatre cors soli et grand orchestre. Le noyau fut écrit en 1976 pour alto solo et 'live elctronics' optionnelle. Grisey nous explique : « [Les six pièces] peuvent s'enchaîner sans

-

⁵⁸ La clarinette et le violoncelle sont certainement, avec la flûte et le violon,, les instruments pour lesquels les compositeurs d'avant-garde sont allés le plus loin dans l'invention de nouveaux modes spéciaux d'émission du son.

interruption, chacune d'elles élargissant le champ acoustique de la précédente. L'unité de ce cycle est réalisée par « la similitude formelle des différentes pièces, et par deux points de repères acoustiques : le spectre d'harmoniques et la périodicité ». Il veut « ne plus composer avec des notes, mais avec des sons ».Il énonce un certain nombre de principes, dont le dernier est : « rechercher une écriture synthétique dans laquelle les différents paramètres participent à l'élaboration d'un son unique. Exemple : l'agencement des hauteurs non tempérées crée de nouveaux timbres, de cet agencement naissent des durées, etc. La synthèse vise, d'une part, l'élaboration du son (matériau), d'autre part, les différentes relations existant entre mes sons (formes) ». Cela peut paraître quelque peu hermétique, mais nous sentons bien que nous sommes face à une révolution quant à la façon de penser la musique infiniment plus radicale encore que celle de la deuxième école de Vienne. Grisey éprouva une certaine attraction pour le timbre de la clarinette, voire pour le formation du 'Pierrot Lunaire': 'Charme', pour clarinette seule (1969); 'Vagues, chemins, le souffle', pour grand orchestre avec clarinette solo (1970–72); 'Solo pour deux', pour clarinette en sib et trombone (1981); 'Anubis-Nout', deux pièces pour clarinette contrebasse solo (1983); 'Talea', pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano (1986); 'Vortex temporum', for piano, flûte (do, piccolo et basse), clarinette (sib, la et basse en si^b), violon, alto et violoncelle (1994–96). Les deux premières décennies du XXI° siècle montrent une grande attractivité des techniques spectrales sur les jeunes compositeurs.

Tristan Murail (1947-) est donc, avec son ami Gérard Grisey, le créateur de la technique spectrale. Il est lui aussi élève de Messiaen et fut fortement influencé par la découverte de Scelsi à Rome. Rentré à Paris, il s'intéressa de manière approfondie à l'informatique musicale et s'attacha à poser les fondements théoriques et analytiques de la musique spectrale. Avec Gérard Grisey, il fonda l'Itinéraire en 1973. Sa musique est principalement fondée sur l'idée de 'processus' qui correspond à une modification progressive d'un état sonore pour en obtenir un second. Les processus permettent de concilier les contraires, d'absorber, d'intégrer. Sa musique tend à présent vers plus de mobilité et de vigueur. La clarinette – et l'ensemble type 'Pierrot Lunaire' – abonde dans son œuvre. On peut citer les œuvres suivantes : 'treize couleurs du soleil couchant' (1978) pour flûte, clarinette, piano, violon, violoncelle; 'la barque mystique' (1993) pour la même formation; 'Winter Fragments' (2000), pour la même formation et dispositif électronique ; 'Seven Lakes Drive' (2006), extrait de Portulan (grand cycle en élaboration), pour flûte, clarinette, cor, piano, violon et violoncelle ; 'Les Ruines circulaires' (2006), extrait de Portulan, pour clarinette et violon; The 'Bronze Age' (2012), pour flûte, clarinette, trombone, violon, violoncelle et piano ; 'La Vallée close', sur des sonnets de Pétrarque (2016), pour mezzo-soprano, clarinette, violon, alto et violoncelle ; 'Stalag VIIIA' (2018), pour violon, clarinette, violoncelle et piano. La clarinette est présente, quoique de manière moins caractéristique, dans de nombreux ensembles de 10 à 20 instruments que chérit le musicien, par exemple dans sa première œuvre donnée en public, 'couleuur de mer' (1969) pour flûte, hautbois, clarinette, cor, trompette, trombone, 2 percussionniste, harpe, piano, orgue électrique, violon, alto, violoncelle, contrebasse, mais aussi bien plus récemment dans 'En moyenne et extrême raison' (2009) pour flûte, hautbois, 2 clarinettes basses, basson, cor, trompette, trombone, percussionniste, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse.

La finnoise vivant en France Kaija Saariaho (1952 -) a étudié avec divers maîtres dont Brian Ferneyhough (voir plus loin), puis à l'IRCAM en 1982. Son travail s'inscrit dans la lignée spectrale avec, au cœur de son langage depuis les années quatre-vingt, l'exploration du principe d'« axe timbral », où « une texture bruitée et grenue serait assimilable à la dissonance, alors qu'une texture

lisse et limpide correspondrait à la consonance ». Nombre de ses pièces utilisent des ressources électroniques en plus des instruments traditionnels. Elle sait réaliser de grandes formes : elle a écrit quatre opéras. Ses instruments favoris sont le violoncelle et la flûte, mais elle n'oublie pas la clarinette. Ainsi, nous relevons deux clarinettes dans son concerto 'Amers' (1992) pour violoncelle et petit ensemble (flûte piccolo, hautbois, clarinette, clarinette basse, 2 cors, 2 percussionnistes, harpe, piano, 2 claviers électroniques/MIDI/synthétiseur [claviers numériques]). 'Oi Kuu' (1990) est écrit pour clarinette basse et violoncelle, mais il faut surtout noter 'D'OM LE VRAI SENS', concerto pour clarinette (2010). L'œuvre est inspirée de la série de tapisseries de La Dame à la licorne. Chaque mouvement du concerto correspond à une tapisserie et en reprend le titre. Le titre de l'œuvre, 'D'OM LE VRAI SENS', est une anagramme du titre de la dernière tapisserie, 'À mon seul désir'. 'Duft' (2012) est écrit pour clarinette solo. 'Figura' (2015) est écrite pour clarinette solo, piano et quatuor à cordes.

Celui qui n'a pas quelques notions de physique, de traitement du signal, d'électronique, d'acoustique, d'informatique temps-réel peut difficilement s'imaginer ce que les musiciens spectraux entendent par 'son' (ceux qui en ont aussi, du reste). Mais cela ne suffit pas, et le son une fois défini, encore doit-on pouvoir l'organiser en formes pertinentes. C'est ainsi, on se le rappelle, que le dodécaphonisme sériel fut pris dans des contradictions formelles jusqu'à la symphonie op. 21 de Webern. Ces formes une fois définies, on peut légitimement se demander si la notion de concerto a encore un sens dans cet univers sonore. 'D'om le vrai sens' est une réponse convaincante à cette question.

VI.3 - L'Italie.

Portons maintenant notre regard sur l'Italie, qui s'est montrée très productive en cette seconde moitié du XX° siècle. Il peut y avoir plusieurs raisons à cet état de fait, mais les circonstances politiques que nous avons évoquées plus haut ont certainement joué à plein. Le pays était libéré d'une longue période de dictature fasciste (qui, il faut bien le reconnaître, quoique pesante, fut moins impitoyable pour les compositeurs que l'Allemagne nazie). Certains jeunes compositeurs, tels Bruno Maderna, s'étaient activement impliqués dans la Résistance, cependant que d'autres compositeurs, plus âgés et traditionalistes, s'étaient ouvertement ralliés au fascisme⁵⁹ (Mascagni, Respighi). L'élan de la jeune génération de compositeurs vers une musique nouvelle symbole d'un monde nouveau a joué à plein. Un compositeur tel que Dallapiccola, musicalement plus modéré mais qui avait connu Webern avant guerre et se situait dans sa continuité avec des inventions rythmiques de son cru, paraissait un 'compagnons de route'; il initia d'ailleurs au sérialisme un certain nombre de jeunes compositeurs. Nous rencontrons parmi ces novateurs au moins deux musiciens au style parfaitement original, trois élèves de l'école de Darmstadt , un musicien avant-gardiste et un musicien de la nouvelle génération.

-

⁵⁹ Il y eut évidemment, comme toujours en pareilles époques, des fausses accusations, des rumeurs, des soupçons. On accusa complètement à tort de sympathie pour le régime fasciste des compositeurs comme Casella, ou même Dallapiccola, dont l'épouse était pourtant juive.

Après des débuts où le jeune musicien se chercha mais produisit des œuvres plus qu'estimables, Luigi Dallapiccola (1904-1975) fut fortement influencé par Webern, qu'il rencontra avant la guerre, et dont il était probablement un des rares à connaître et comprendre la musique. Il ne se rallia pas aux théories de l'école de Darmstadt, mais adopta un style webernien quelque peu assoupli, et construisit ses œuvres sur des structures rythmiques complexes. Après quelques œuvres de jeunesse, il commença vraiment sa carrière par l'opéra Vol de Nuit (1939), les impressionnants 'Canti di Prigionia' (1938/41) et l'opéra 'Il Prigionerio' (1944-46). Il était doué d'une solide nature contrapuntique qui l'incitait à construire sa musique avec un sens architectural développé, conférant à ses œuvres une organicité et une logique qui trouvèrent leur résolution dans la vision dodécaphonique. Il écrivit, pendant cette période et jusqu'en 1948, des cycles de musique pour voix (soliste, mais parfois chœur) et ensemble instrumental (ou piano), d'une grande délicatesse et qui font penser à la période atonale 'libre' de Webern. Par exemple, les Goethe lieder de 1953 sont écrits pour soprano et trois clarinettes. Il diversifia ensuite sa production – qui, à la différence de Webern, n'avait pas été consacrée uniquement aux lieder durant cette période. Il écrivit notamment une délicieuse 'piccola musica notturna' (1954 rev. 1961) pour Alto, Violoncelle, Violon, Flûte, Hautbois, Clarinette, Célesta et Harpe, un opéra ambitieux et complexe, 'Ulisse' (1859/68), des 'Dialoghi' pour violoncelle et orchestre (1959/60).

On a fait à l'aristocrate Giacinto Scelsi (1905-1988) une fausse réputation. On a dit qu'il aimait s'entourer de mystère. On a même dit qu'il n'était pas l'auteur de ses œuvres. En fait, les choses sont assez simples. Scelsi était un littérateur presqu'autant que musicien. Immensément riche, il était fatal qu'il soit entouré d'un cercle d'aristocrates et de littérateurs qui faisaient en quelque sorte un écran autour de lui. Il fit plusieurs voyages en Orient, dont la spiritualité eut une influence décisive sur lui. Il se procura un des premiers instruments électroniques, l'ondioline, qui possède la capacité de produire des intervalles inférieurs au demi-ton. Incapable physiquement et psychologiquement de transcrire ses improvisations, il les enregistra sur bande magnétique et les confia à des copistes. Cette manière de procéder fit dire à de nombreux compositeurs et musicologues que Scelsi n'était pas l'auteur de ses œuvres. Ainsi se forma autour du créateur un cercle privé fait d'assistants et d'interprètes avec lesquels il collaborait étroitement. Concrètement, le premier succès du compositeur remonte à 1931 avec 'Rotativa' à Paris. De retour à Rome en 1937, il organisa avec ses propres fonds des concerts de musique contemporaine, en collaboration avec le compositeur Goffredo Petrassi, où sont joués des œuvres de Stravinsky, Kodaly, Chostakovitch, Schoenberg, Hindemith, alors quasiment inconnus en Italie. En 1940, il se réfugia en Suisse. Son activité artistique fut intense, en tant que poète et compositeur. Il traversa à la fin des années 1940 une grande crise morale où il remit en question toutes ses compositions antérieures. Après l'acquisition de son ondioline, il détruisit toutes ses œuvres antérieures, considérées comme trop académiques, et ne livra au public sa nouvelle esthétique qu'en 1961, avec la création à Paris des 'Quattro pezzi su una nota sola'. Cette œuvre pour orchestre, en quatre mouvements, chacun fondé sur une seule note, est l'exacte contemporaine d' 'Atmosphères' de György Ligeti, qui exploite la microtonalité et la micropolyphonie. Imprégné de culture orientale, Scelsi se voulait avant tout un messager, « un facteur » s'amusait-il à dire, le message venant de plus haut. Cela était vrai de ses écrits littéraires, qui connurent un grand succès, comme de sa musique. Son œuvre et sa pensée musicale ont eu une grande influence sur les musiciens fondateurs de l'Itinéraire : Tristan Murail, Gérard Grisey, Michaël Levinas, qu'il a pu rencontrer lors de leur passage à la Villa Médicis au début des années 1970. Ceuxci furent les promoteurs de son œuvre, qui connut au début des années 1980 une vaste diffusion. La clarinette solo lui doit diverses œuvres : Ixor, preghiera per un ombra, Trois études pour clarinette seule en mi bémol, Malnongan. En outre, il aimait l'alliance de la flûte et de la clarinette : Piccola Suite, Rucke di guck, pour flûte piccolo et clarinette en mi bémol, Ko-Lho, Xynobis, L'âme ouverte, L'âme ailée.

Le premier compositeur de l'école de Darmstadt, qui évolua beaucoup au cours de sa carrière, est Luciano Berio (1925-2003), réputé pour ses travaux expérimentaux et son travail de pionnier dans la musique électroacoustique. C'est Dallapiccola qui lui fit découvrir le sérialisme. A Darmstadt, il fit la connaissance de Pierre Boulez at Karlheinz Stockhausen. Il commença à s'intéresser à la musique électronique et fonda en 1954 à Milan le Studio di Fonologia musicale avec Bruno Maderna et Luigi Nono. Il y invita de nombreux compositeurs comme Henri Pousseur et John Cage. En 1960, il revint aux Etats Unis. En 1966, il gagna le 'Prix Italia' pour son œuvre Laborintus II. En 1968 fut présentée au public son œuvre la plus marquante, la 'Sinfonia'. En 1972, il retourna en Italie pour s'installer à Rome. De 1974 à 1980, il fut directeur du département d'acoustique de l'IRCAM à Paris. À Florence, il fonda, en 1987, Tempo Reale, un centre de même orientation que l'IRCAM. De 1994 à 2000, il fut compositeur en résidence à Harvard. Il y composa jusqu'à la fin de sa vie. Lorsque l'on parle de l'œuvre pour instruments soli de Berio, il faut évoquer la série de ses 14 'sequenzas' pour instruments solistes (certaines dédoublées) : la sequenza IXa est pour clarinette solo. Dans la famille des 'Chemins', qui élargit les 'sequenzas', il faut mentionner Chemins IIc pour clarinette basse et orchestre (1972). Il faut aussi mentionner 'Monotone (All day I hear the noise of waters)' pour clarinette, violoncelle et harpe (1953). Et enfin, dans la combinaison chère à Mac Bruch (mais certes pas dans la même syntaxe) 'Alternatim' (1997), double concerto pour clarinette et alto, avec cinq clarinettes dans l'orchestre.

Le second membre italien de l'école de Darmstadt est Luigi Nono (1924-1990). Beaucoup de partitions de Nono sont explicitement politiques. Il épousa la fille de Schoenberg et adhéra au Parti Communiste italien. On ne se priva pas de reprocher le fait qu'il appelait de ses vœux des régimes qui auraient immédiatement condamné sa musique. Il fut initié à la musique sérielle par Luigi Dallapiccola et Bruno Maderna. A Darmstadt, il rencontra Edgar Varèse et Karlheinz Stockhausen. Il rejeta progressivement l'approche analytique du sérialisme pour préserver l'intégrité du phénomène musical: 'Incontri' (1955), 'Il canto sospeso' (1956) et 'Cori di Didone' (1958). Suivit une série d'œuvres à consonance très politique : La fabbrica illuminata (1964), Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (1966), Non consumiamo Marx (1969), Ein Gespenst geht um in der Welt (1971), Siamo la gioventù del Vietnam (1973), et le fameux 'Al gran sole carico d'amore' (1975). Nono met également en musique des textes ou de la poésie notamment de Cesare Pavese, Federico García Lorca, Pablo Neruda ou Paul Éluard. Ses premières compositions incluant un travail sur bande magnétique datent du début des années 1960, avec' Omaggio a Vedova', pour bande magnétique en 1960 et 'Intolleranza 1960' pour solistes, chœur, chœur sur bande magnétique et orchestre en 1961. Il écrivit plus tard notamment 'Como una ola di fuerza y luz' pour soprano, piano, orchestre et magnétophone (1972),' ... sofferte onde serene...' pour piano et magnétophone (1976), ou encore 'Al gran sole carico d'amore'. Après 1980, Il s'intéresse particulièrement aux propriétés du son en tant que tel. Cette nouvelle approche se traduit par des œuvres telles que 'Quando Stanno Morendeo'. 'Diario polacco no 2' (1982), 'Guai ai gelidi mostri' (1983), 'Omaggio a György Kurtág' (1983) et avec éclat dans son dernier opéra 'Prometeo. Tragedia dell'ascolto' (1984). On rencontre la clarinette dans des œuvres pour petit ensemble : 'Canti par 13' (1955 - flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette, clarinette basse, saxophone soprano, basson, cor, trompette [en ut] , trombone, violon, alto, violoncelle, contrebasse à 5 cordes), 'Incontri' (1955 - 2 flûtes (aussi 2 flûtes piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 basson, 2 cors, trompette [en ut] , trombone, 2 timbales [timbaliers] , 2 premiers violons, 2 second violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses), 'Varianti' (1957 - pour violon solo, 3 flûtes, 3 clarinettes, 10 violons, 8 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses), 'A floresta é jovem e cheja de vida' (1966 - soprano, 3 voix récitantes, clarinette, feuille métallique et bande magnétique), 'Omaggio a György Kurtág', (1983 - pour contralto, flûte, clarinette, tuba et électronique), 'Guai ai gelidi mostri » (1983 -pour 2 contralti, flûte, clarinette, tuba, alto, violoncelle, contrebasse et électronique), 'Prometeo. Tragedia dell'ascolto' (1984 -2 soprani, 2 contralti, ténor, 2 voix récitantes, flûte basse, clarinette contrebasse, trombone, alto, violoncelle, contrebasse, 2 joueurs de verres, chœur de solistes, 4 groupes orchestraux et électronique).

Bruno Maderna (1920-1973), troisième membre italien de l'école de Darmstadt, suivit une formation plutôt académique jusqu'à sa découverte des œuvres de la deuxième école de Vienne en 1948. Il rencontra Luigi Nono et Luigi Dallapiccola et noua avec eux des relations très étroites. Il participa à l'école de Darmstadt. Parallèlement, à partir de 1950, il mena une carrière internationale de chef d'orchestre parallèlement à son activité de compositeur. Il mourut précocement d'un cancer ; Boulez dédia à sa mémoire une de ses plus belles œuvres, 'Rituel in memoriam Bruno Maderna'. Notons que Maderna avait une attirance spéciale pour le hautbois, auquel il dédia trois concertos. La clarinette se rencontre dans diverses œuvres. 'Das esisame Zeitalter' (1952/3) est un balletspectacle, pour orchestre (3 flûtes (aussi flûtes piccolo), 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette en mib, clarinette basse, saxophone alto, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, percussionnistes, harpe, piano, cordes). 'Biogramme' est écrit pour grand orchestre (2 flûtes piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, clarinette en mib, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba, vibraphone, 2 xylophones, 2 marimbas, timbales, percussionniste, 2 harpes, 24 violons, 12 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses [orchestre à cordes divisé en deux groupes égaux]). 'Dimensioni III' (1963) est écrit pour orchestre avec cadence de flûte solo (flûte solo prenant le piccolo, 2 flûtes (aussi 2 flûte piccolo), 2 hautbois, clarinette en mib, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, tuba basse, 2 vibraphones, 2 xylophones, 2 marimbas, timbales, percussionniste, 3 harpes, glockenspiel, célesta, 2 pianos, cordes).' Venetian journal' est écrit pour ténor, orchestre de chambre (flûte (aussi flûte piccolo), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette basse), basson, cor, trompette, trombone, xylophone, marimba, 2 percussionnistes, harpe, célesta, violon, alto, violoncelle, contrebasse) et bande magnétique. 'Stele per Diotima', pour orchestre, avec une cadence pour violon, clarinette en si bémol, clarinette basse en si bémol et cor en fa (1965) renferme une allusion évidente à l'héroïne du roman épistolaire de Hölderlin - et, de fait, certains passages de l'œuvre furent utilisés à plusieurs reprises dans les différentes versions de la suite symphonique 'Hypérion'. 'Entropia I' (1963) est une œuvre pour orchestre (3 flûtes (aussi flûte piccolo), 2 hautbois, cor anglais, petite clarinette, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 2 tubas, 6 violons, 3 altos, 3 violoncelles, 3 contrebasses). La serenata per un Satellite (1969) est une œuvre de musique de chambre pour flûte (aussi flûte piccolo), hautbois (aussi hautbois d'amour [et musette]), clarinette, marimba, harpe, guitare, mandoline. Ceci n'épuise pas les œuvres de Maderna faisant usage de la clarinette dans l'orchestre. On voit, d'après ces exemples, qu'il avait de la composition de l'orchestre symphonique une vision assez classique.

Franco Donatoni (1927-2000) mena un important travail de pédagogue parallèlement à la composition. Il arriva à sa maturité artistique assez tard, vers cinquante ans et marqua le courant du 'structuralisme sériel'. A partir de la fin des années 1970, son écriture développa une originalité et une extraordinaire facture. Son activité compositionnelle peut se décomposer en quatre grandes périodes :

- Néoclassicisme sous l'influence notable de Béla Bartók et Goffredo Petrassi jusque 1953-1954.
- Sérialisme sous l'influence de Bruno Maderna jusqu'aux années 1960.
- Aléatoire ou selon les propres paroles de Donatoni « Indéterminisme ». A la fin des années 1960, le compositeur peaufina l'indétermination par une combinatoire automatisée (ou mécanique) qui marque une déresponsabilisation de l'acte de composer.
- Négativiste déjà dans les œuvres des années 1960 et affirmé en 1970. Le compositeur s'intéressa aux potentiels de la décomposition et le porta à désacraliser totalement l'acteur créateur par une dissociation radicale entre le matériel et le geste. Durant cette période, l'une des plus riches, les influences de la littérature sont notables (Franz Kafka, Gustav Meyrink, Heinrich von Kleist, Robert Walser et Marguerite Yourcenar).

Au milieu des années 1970, Donatoni créa ce qu'il appelle « l'esercizio ludico dell'invenzione » (l'exercice ludique de l'invention), un processus (donc un rapport positiviste à l'écriture) qui porta Donatoni à produire un répertoire impressionnant d'œuvres et qui trouva un écho retentissant sur la scène internationale avec les premières pièces de cette longue période comme Ash (1976), Toy et Spiri (1977). Le matériel de composition est minimaliste. Il utilise principalement le traitement combinatoire de la transmutation et de la permutation par l'utilisation d'un code automatisé que l'auteur décrit comme la croissance d'une cellule vers un organisme vivant.

On peut légitimement se poser des questions de fond sur la nature même de la création artistique lorsque l'on lit des vocables tels que « déresponsabilisation de l'acte de composer » ou « désacraliser totalement l'acteur créateur par une dissociation radicale entre le matériel et le geste » ou encore « le traitement combinatoire de la transmutation et de la permutation par l'utilisation d'un code automatisé ». Dit schématiquement, l'acte créateur semble se ramener au choix d'un matériau initial – voulu « minimaliste » et de processus d'élaboration automatique. Cela rejoint – certes de manière plus complexe – certaines questions que nous serons amené à nous poser en liminaire du § VI.9 à propos de la musique américaine de la deuxième moitié du XX° siècle.

Pour la clarinette, il faut noter⁶⁰: 'Musica per orchestra da camera' (1954/1955 - 2 flûtes, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, trompette, trombone, percussionniste, célesta, 10 violons, 8 altos, 6 violoncelles, 3 contrebasses); 'For Grilly' (1960), improvisation pour sept (flûte, clarinette, clarinette basse, percussionniste, violon, alto, violoncelle); 'Etwas ruhiger im Ausdruck' (1967 - flûte, clarinette,

89

⁶⁰ Il a été possible de dresser cette liste que neous espérons exhaustive et ses détails grâce à la bibliothèque en ligne BRAHMS de l'IRCAM.

violon, violoncelle et piano); Souvenir "Kammersymphonie op. 18" pour 15 instruments (dont deux clarinettes - 1967); "Souvenir n. 2" pour 14 instruments et lecteur ad libitum (1969 - très marquée par la sonorité des clarinettes) ; To Earle (1890 – pour orchestre de chambre, dont deux clarinettes) -To Ealre two (1971/72 – ensemble et orchestre, dont une clarinette dans l'ensemble et trois dans l'orchestre); lied pour treize instruments (1973 – dont deux clarinettes); Lumen (1975 - flûte piccolo, clarinette, célesta, vibraphone, alto, violoncelle); Ash (1976 - flûte, hautbois, clarinette, piano, clavecin, violon, alto, violoncelle); spiri (1977 - flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, vibraphone, célesta, 2 violons, alto, violoncelle); 'clair', pour clarinette (1980); L'Ultima sera (1980 mezzo-soprano, flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano); 'le ruisseau sur l'escalier' (1980 -Violoncelle solo et 19 musiciens : flûte piccolo, 3 flûtes, 3 clarinettes (aussi 1 clarinette en mib), clarinette basse, contrebasson, tuba contrebasse, xylorimba, vibraphone, 2 percussionnistes, piano (aussi célesta), 3 violons, contrebasseç; 'Small' (1981- piccolo, clarinette et harpe; 'Tema' (1981 flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 3 violons, 2 altos, violoncelle); 'Abyss' (1983 – contralto, flûte basse et dix instruments : cor anglais, clarinette basse, contrebasson, cor, trombone ténorbasse, percussionniste, piano, alto, violoncelle, contrebasse); 'She' (1983 - pour trois sopranos et ensemble: flûte piccolo, clarinette, guitare, harpe, violon, alto); 'Sinfonia op. 63 "Anton Webern"' (1983 - clarinette, clarinette basse, 2 cor, harpe, 8 premiers violons, 8 seconds violons, 6 altos, 4 contrebasses, soit à peu près l'orchestre de la symphonie op. 21 de Webern) : 'ombra' (1984 clarinette contrebasse); 'Arpège' (1986 - flûte, clarinette, vibraphone, piano, violon, violoncelle); 'refrain' (1986 - flûte piccolo, clarinette basse, marimba, mandoline, guitare, harpe, piano, alto, contrebasse); 'Flag' (1987 - flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, 2 cor, trompette, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse); 'Cinis' (1988 - pour voix de femmes et clarinette basse); 'cloches' (1988 - flûte piccolo, flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, clarinette basse, basson, contrebasson, 2 percussionnistes, 2 pianos); 'Blow' (1989 -Quintette à vents); 'Frain' (1989 - flûte piccolo, clarinette basse, marimba, mandoline, guitare, harpe, alto, contrebasse); 'Hot' (1989 - Saxophone sopranino ou ténor et six instruments : clarinette (aussi clarinette en mib), trompette, trombone ténor-basse, percussionniste, piano, contrebasse); 'Soft' (1989 - clarinette basse); 'Bok' (1990 - clarinette basse et marimba); 'Chantal' pour harpe soliste, flûte, clarinette et quatuor à cordes); 'Het' (1990 - flûte, clarinette basse et piano); 'Holly' (1990 - soliste : cor anglais (aussi hautbois, hautbois d'amour) ; flûte, clarinette, clarinette basse, cor, trombone, percussionniste, harpe, piano, violon, violon II, alto, violoncelle, contrebasse); 'Marches II' (1990 - solistes: harpe, 3 soprano solo 'ad libitum; flûte, clarinette, 3 percussionniste, vibraphone, marimba, guitare, mandoline, piano, célesta, violon, alto, violoncelle, contrebasse); 'Spice' (Ronda n° 2)(1990 - violon (aussi alto), clarinette (aussi petite clarinette), violoncelle, piano); 'Refrain II' (1991 flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette en mib, clarinette basse), percussionniste, mandoline, guitare, harpe, violon, alto, violoncelle, contrebasse); 'Aahiel' (1992 -Mezzo-soprano, clarinette, vibraphone, marimba, piano); 'An Angel within my Heart' (1992 -voix de femmes, 2 clarinettes, trio à cordes); 'Late in the day' (Ronda n° 3) (1992 - soprano, flûte, clarinette, piano); 'Refrain III' (1993 - flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette basse), trompette, trombone ténor-basse, percussionniste, mandoline, guitare, clavecin, violon, alto, violoncelle, contrebasse); 'Flans' (1994 - Soprano solo et flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette basse), percussionniste, timbales, piano (aussi célesta), violon, alto, violoncelle, contrebasse); 'Portal' (1994clarinette en Sib, clarinette basse, clarinette piccolo en Mib et orchestre) ;'Puppenspiel III' (1994 soliste : flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto) ; clarinette (aussi clarinette en mib, clarinette basse), cor, percussionniste, harpe, 4 violons, 3 altos, 2 violoncelles, contrebasse); 'Cinis II' (1995 -clarinette basse, marimba et percussion); 'Triplum' (1995 - flûte, hautbois et clarinette); 'Cerocchi 70' (1996-pour clarinette, violoncelle et piano); 'Elly' (1998 - clarinette, violoncelle, piano); 'Clair II' (1999 - clarinette).

Nous avons tenu à mener à bien ce projet quelque peu déraisonnable de lister l'intégrale des œuvres de Donatoni utilisant la clarinette – et beaucoup d'œuvres ne l'utilisent pas – pour montrer sa véritable boulimie créatrice. Nous sommes ici à l'extrême opposé des 31 numéros d'opus d'un Webern cherchant la perfection en toutes choses, les yeux rivés sur ses chers franco-flamands. Certes, on ne peut que se réjouir de l'activité incessante de Donatoni et de son imagination toujours renouvelée. Mais on ne peut se défaire, nous semble-t-il, d'un certain sentiment de malaise en pensant que cette productivité est bien évidemment liée à l'automatisation de l'écriture et à la 'déresponsabilisation de l'acte de composer'. Cela nous ramène aux questions fondamentales que nous posions plus haut. La clarinette est très souvent utilisée par Donatoni, soit parfois dans des ensembles équilibrés de manière relativement traditionnelle, soit le plus souvent dans des ensembles de composition très originale. En revanche, l'écoute montre que l'instrument n'est en général pas particulièrement mis en avant. Cela est relativement logique si l'on réfléchit aux processus compositionnels décrits plus haut : ils tendent naturellement à considérer l'ensemble instrumental utilisé comme homogène, et à ne privilégier aucun instrument en particulier. Le résultat est bien souvent un camaïeu sonore dont la couleur change plus ou moins vite. La sonorité de la clarinette, comme celle de tout autre instrument, apparaît pour disparaître ensuite dans les tréfonds de la masse instrumentale. Bien entendu, rien n'empêcherait « l'esercizio ludico dell'invenzione » d'imaginer des processus qui rompent cette homogénéité. C'est ainsi par exemple qu'il écrivit des œuvres pour soliste et ensemble, comme par exemple 'le ruisseau sur l'escalier' (1980), pour violoncelle et ensemble (20 musiciens). C'est une pièce concertante, mais le violoncelle (virtuose, non soliste) est intégré dans l'ensemble, sauf pour une courte cadence à mi-parcours. C'est une musique pleine, dense, un brin facétieuse (et qui mise sur le plaisir auditif), avec une rythmique et des alliages séduisants et une mise en place des instrumentistes atypiques (flûtes à gauche, clarinettes à droites, violons devant, claviers aux ailes, cuivres au fond), sauf les percussions à l'arrière ; la pièce s'ouvre par un tutti en apostrophe, suivi par un soliloque du violoncelle, souvent rêveur et des intermèdes tressautants ; la fin est parcourue d'ostinatos fébriles pour venir mourir. Le comportement instrumental et la forme proprement dite de cette œuvre sont déterminés par l'orchestration excentrique, insolite et la présence d'un violoncelle plus concertant que réellement soliste. Les régions de timbres et de registres se suivent en zones indépendantes, presque étrangères entre elles, mais restant cependant fortement homogènes au travers d'un processus de « dérivation continue » du matériel. L'instrument soliste, bien que fortement impliqué, ne cherche pas à s'exprimer dans la virtuosité mais plutôt à rendre plus spécifique, plus clairement intelligible, la plasticité des images.

Salvatore Sciarrino (1947 -) est un compositeur à l'approche très originale. Sa musique intimiste, raffinée, attachée au timbre et au souffle est construite sur des principes de micro variations des structures sonores. Il élabore un monde sonore transparent, raréfié et proche du silence (ou du 'son zéro' qui, pour le compositeur, est déjà musique), un monde fait d'une multitude de sons microscopiques, d'un flot continu de bruits infimes, un monde sonore réduit à l'essentiel. Il connait le

rôle du silence dans la musique et, paradoxalement, sait en créer l'illusion. Les titres de ses œuvres sont éloquents à cet égard : 'Esplorazione del bianco' (1986), 'Cantare con silenzio' (1999). Il n'hésite pas à utiliser parfois des effectifs instrumentaux colossaux pour former avec le plus de précision possible le son dont il a besoin. Il sait exploiter la virtuosité et la rapidité d'exécution pour explorer un nouveau monde sonore (Première sonate pour piano, 1976). Ses compositions prennent souvent l'aspect de phénomènes réguliers, perturbés par des événements sonores inattendus et qui lassent leur trace dans cette régularité. La voix occupe une place majeure dans sa production et il façonne les textes de ses œuvres vocales selon ses besoins poétiques, musicaux et dramaturgiques (Lohengrin 1982, Macbeth 2002, Da gelo a gelo 2006). Sciarrino est donc un compositeur inattendu, hors norme, plutôt de l'indicible, de l'éphémère ou de l'extatique, les silences et les pianissimi devenant parfois indistincts, et de l'exigence (refus de la facilité mélodique, atonalisme fréquent, non-musique); son inspiration intimiste (concentrée), raffinée, attachée au timbre (incomparable, chromatique, à la couleur unique, à la fois crépusculaire et scintillante) et au souffle (littéralement, par la voix, dans les instruments), est marquée par des micro-variations des structures sonores (souvent par grappe) ou par des incongruités (coups de langue, respirations, percussions des clés, sons multiples), pour un résultat séduisant et poétique. C'est une musique qui exige une écoute particulièrement attentive en raison de la raréfaction des évènements sonores.

La clarinette intervient constamment selon une alchimie concrète et secrète dans la création de ces agrégats sonores. Ainsi, tentons de percer les secrets d' 'Introduzione all'oscuro' (1981). Elle est écrite pour petit ensemble (avec 12 instrumentistes, 1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse). C'est une œuvre (pour l'anecdote) quasi-médicale, sachant qu'une percussion en ostinato concrétise une pulsation cardiaque répétée (inquiétude, drame latent) et que les souffles des vents (notamment la flûte) sont asphyxiants (angoisse); le titre de la pièce symbolise donc une ouverture à (une attente vers) l'obscur, l'angoisse, avec tension et détente alternées ; c'est un mouvement aveugle et énigmatique fait d'accélérations et de décélérations ; les alliages de timbres sont déjà incomparables pour cette œuvre des débuts de la maturité. Un œuvre bien plus précoce est la 'berceuse' (1967/69), avec flûte, 2 hautbois, 3 clarinettes (aussi 2 clarinettes basses), 3 bassons (aussi 1 contrebasson), 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, 9 percussionnistes, 2 harpes, célesta, piano, orgue électrique, 21 violons [vbalez3], 9 altos [ou 11], 11 violoncelles, 7 contrebasses. Mais il arrive que la clarinette soit mise en valeur au sein de petits ensembles, comme 'Omaggio a Burri' (1995, pour violon, flûte et clarinette), ou 'Muro d'Orisonte' (1996, pour clarinette, flûte, cor), voire même soliste, ainsi dans 'Let me die before I wake' (1982).

VI.4 – L'Allemagne.

En Allemagne, il nous faut évoquer quatre compositeurs atypiques, un membre de l'Ecole de Darmstadt, et un jeune talent.

Après des débuts prometteurs, Karl Amadeus Hartmann (1905-1963), profondément démocrate, se retira complètement de la scène musicale allemande sous le III° Reich mais son œuvre porte la trace de sa protestation intérieure. Il se perfectionna avec Webern durant la guerre. Après celle-ci, il cumula les postes officiels. Il composa alors ses œuvres majeures, reprit certaines datant de sa période de réclusion, mais beaucoup de celles-ci ne furent retrouvées qu'après sa mort. De ce fait, la

liste de ses œuvres est relativement complexe. Il est particulièrement intéressant de noter le 'Kammerkonzert' pour clarinette, quatuor à cordes et orchestre à cordes (1930-1935). La formation du 'concertino' est celle du quintette de Mozart et Brahms, et nous avons vu à quel point il était difficile de l'équilibrer. L'utiliser comme 'concertino' dans une œuvre concertante pour orchestre à cordes rajoute encore un degré de complexité. On notera également l'existence d'un Concerto pour piano, instruments à vent et percussions (1953).

L'œuvre de Berndt Alois Zimmermann (1918-1970) est généralement répartie en quatre périodes : néoclassique, sérielle, pluraliste, statique. Il conçoit la technique de composition pluraliste comme une réponse à ses interrogations sur la question du temps. Concrètement, il compose en superposant des strates temporelles ayant chacune leur propre vitesse de déroulement ("temps" étant pris au sens de "tempo") et des citations de musique provenant de différentes époques ("temps" au sens de "période historique"). Les œuvres les plus représentatives de l'esthétique pluraliste sont l'opéra 'Les Soldats' (1965), peut-être le plus complexe à monter de tout le XX° siècle, la truculente 'Musique pour les soupers du roi Ubu', composée uniquement de citations, et le 'Requiem pour un jeune poète' (1967-1969), œuvre tout à la fois musicale, littéraire, politique et philosophique. Zimmermann s'est donné la mort le 10 août 1970. La clarinette est adroitement utilisée dans l'orchestre symphonique, mais ne fait l'objet d'aucune œuvre particulière.

Hans Werner Henze (1926-2012) est un compositeur prolifique, par ailleurs militant d'extrême gauche. Il avait donc le même type de convictions politiques que Luigi Nono (voir§ 5.3) et on lui en fit semblablement le reproche. Il a écrit dix symphonies et une vingtaine d'opéras, dont certains en collaboration avec la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann. Il acquiert la célébrité dès les années 1950 avec une série d'œuvres écrites pour la scène comme 'Boulevard Solitude' (1951), 'König Hirsch' (1955) et 'Der Prinz von Hombourg' (1958). D'une manière générale, son langage musical se situe dans la lignée du sérialisme lyrique d'Alban Berg, discipline qu'il n'utilise qu'en prenant d'extrêmes libertés. Il faut noter 'le Miracle de la Rose' (1981) pour clarinette concertante et petit orchestre (1 flûte (aussi 1 flûte alto), 1 hautbois (aussi 1 cor anglais, 1 hautbois d'amour), 1 basson (aussi 1 heckelphone [ad lib.]), 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 3 percussionnistes, 1 piano (aussi 1 célesta), 1 premier violon, 1 second violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse. Il écrit également le quintette 'Amicizal' (1976) pour clarinette, trombone, violoncelle, percussion et piano, et la 'Sonate für 6' (1983/4) pour flûte, clarinette, violon (ou alto), violoncelle, percussion et piano (célesta).

Mauricio Kagel (1941-2008) est un compositeur d'origine argentine qui s'installa en Allemagne en 1957. Il s'est principalement attaché au théâtre instrumental en renouvelant le matériau sonore (électroacoustique, sons divers). Mais il a également exploré les ressources dramatiques du langage musical contemporain dans des pièces radiophoniques, des films, des œuvres électroacoustiques, des formes anciennes. Au début des années 1960, le compositeur a mis l'accent sur le théâtre instrumental, dont 'Sur Scène' (1959) est la première manifestation et fit de lui une autorité dans le paysage de la création musicale européenne. Par la suite, ses pièces instrumentales et scéniques se multiplient entrecoupées de symphonies de conception « ouverte », 'Hétérophonie' et 'Diaphonies I, II et III'. À partir des années 1980, Kagel brise de plus en plus les conventions et les habitudes auditives, avec notamment : 'Rrrrrr...,' ensemble de 41 pièces (1980-1982) et le Troisième quatuor à cordes (1986-1987). L'exécution d'une pièce de Kagel est bien souvent autant un spectacle qu'un concert avec danseurs, acteurs ... voire les instrumentistes eux-mêmes. Parmi ses pièces incluant

significativement la clarinette, on peut citer: 'Hétérophonie' (1961) pour 2 flûtes alto, 1 cor anglais, 1 clarinette, 1 clarinette en mib, 1 clarinette basse, 1 saxophone alto, 1 saxophone ténor, 1 saxophone basse, 1 contrebasson, 1 cor, 1 trompette, 1 trompette basse, 3 trombones, 1 trombone basse, 1 tuba, 1 tuba basse, 7 percussionnistes, 1 harpe, 1 célesta, 1 piano, 1 guitare électrique, 1 clavecin, 1 orgue (aussi 1 harmonium), 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse à 5 cordes ; 'La Rose des Vents', cycle pour orchestre de salon (clarinette, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, piano, harmonium, percussion et flûte de pan) ; 'Schattenklänge' (1995), trois pièces pour clarinette basse ; 'Rrrrrr...', 5 pièces 'de jazz' pour clarinette (et clarinette basse / saxophone alto : un seul instrumentiste), violon et piano ; Trio pour clarinette, violon, piano.

Karheinz Stockhausen est, avec Pierre Boulez, un des fondateurs de l'école de Darmstadt, et il suivit la méthode de composition sérielle généralisée jusque vers 1955 (par exemple dans ses Klavierstücke I-IV de 1952/53), tout en marquant en parallèle un intérêt puissant pour la musique électroacoustique, comme dans 'Gesang der Jünglinge' (1956). Le vieil Igor Stravinski considérait 'Gruppen' (1955/57), écrit pour trois orchestres dirigés par trois chefs, comme la meilleure partition des dix dernières années. Si la musique de Stockhausen se déploie dans pratiquement tous les domaines – de la notation la plus millimétrée aux musiques intuitives où disparaît toute écriture musicale – la force unique qui la parcourt reste celle de la mélodie. Mise en retrait au temps du sérialisme orthodoxe des années cinquante, mais active dès les toutes premières œuvres, elle s'épanouit définitivement à partir de 1970 (Mantra) jusqu'à l'immense opéra en sept jours 'Licht' (1977-2002). Stockhausen avait un goût manifeste pour les immenses fresques, mais ne dédaigna pas les petites formes. 'Kreutzspiel' (1951) est écrit pour hautbois, clarinette basse, piano et 3 percussions. Dans la première phrase, les quatre octaves médianes où jouent le hautbois et la clarinette basse se remplissent progressivement de nouveaux sons et au moment de la distribution égale de tous les sons sur toute l'étendue verticale, toutes les séries des durées et des intensités se trouvent croisées de façon que les séries apériodiques du début de la pièce deviennent une série périodique qui augmente régulièrement d'intensité (accelerando et crescendo) ; ceci est marqué par le timbre du woodblock. Tout ce développement est inversé ensuite, donné en renversement de façon qu'à la fin de la première phase tous les sons sont de nouveau donnés dans la partie du piano dans les registres extrêmes. Dans la deuxième phase tout le processus décrit ci-dessus se reproduit de l'intérieur vers l'extérieur : la musique commence dans le registre medium avec le hautbois et la clarinette basse, atteint les registres extrêmes (piano) et retourne en arrière ; les tambours sont remplacés par des timbales : la pulsation régulière des unités minimales qui déterminait le tempo de la première phase disparaît ici. Dans la troisième phase sont reliés les deux procédés. 'Zeitmasse' (1956) est un quintette écrit pour flûte, hautbois, cor anglais, clarinette en la, basson. Dans cette œuvre, Stockhausen abandonne le sérialisme total du début des années cinquante pour une approche non moins systématique. Avec 'Zeitmasse' (littéralement : mesures du temps), Stockhausen réussit en effet à rendre indépendants les tempi de certains groupes d'exécutants vis-àvis du chef qui les dirige. 'Adieu für Wolfgang Sebastian Meyer' est un quintette à vent (flûte, hautbois, clarinette, basson et cor) qui exige des interprètes une participation active fondée sur l'interprétation subjective et l'invention personnelle thématique ou mélodique. 'Tierkreis' (1974/81) est une œuvre d'environ 25 minutes pour clarinette et piano. 'Amour' est constitué de 5 pièces pour clarinette. 'Wochenkreis' est un duo pour cor de basset et synthétiseur. 'Der Kleine Harlekin' (1975) est écrit pour clarinette solo, mais avec des pas de danse que doit exécuter l'interprète, et qui forment évidemment une polyphonie avec la ligne de clarinette. Si l'interprète ne danse pas, on peut remplacer le pas de danse par un instrument à percussion. Dans 'In Freundschaft' (1977) pour clarinette solo, la gestuelle est également importante. L'œuvre peut être exécutée sur d'autres instruments (flûte, basson). Boulez et Stockhausen sont longtemps passés pour le nec plus ultra de l'avant-garde de la musique de la deuxième moitié du XX° siècle. On voit que la clarinette les a fidèlement accompagnés.

La nouvelle garde peut être représentée par Wolfgang Rihm (1952-). C'est un musicien qui chante dans son arbre généalogique : sa musique est solidement charpentée, volontiers charnue bien qu'elle sache à l'occasion être d'une extrême délicatesse. Il aime les séries d'œuvres : quatuors à cordes (son 12° a été créé en 2012), opéras, cycles ('Chiffre'). 'Chiffre IV' (1984), qui fait partie du cycle 'chiffre', est écrit pour clarinette basse, violoncelle, piano (comme la passacaille du 'Pierrot Lunaire' de Schoenberg). 'Grund-Riss' (2008) est une étude pour trois instruments dans l'extrêmegrave : clarinette contrebasse, trombone contrebasse, saxophone contrebasse. 'Vier Male' (2000) est une pièce pour clarinette en La. En 2003, Rihm a composé un quintette à vents pour la formation traditionnelle (Flûte, hautbois, clarinette, basson, cor). Au sein de petits ensembles, on citera 'Mnemosyne' (2006/9), pour soprano solo, flûte, hautbois, clarinette en la, cor, percussionniste, harpe, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.

VI.5 – L'Europe centrale.

Bartók a ramené la Hongrie sur le devant de la scène musicale ; ses efforts n'ont pas été vains. En 1956, fuyant l'invasion de son pays par les troupes soviétiques, débarquait en Allemagne György Ligeti (1923-2006). Après bien des difficultés dans son apprentissage de la musique, son principal bagage dans la musique du XX° siècle était Bartók et, comme lui, le musique traditionnelle des Balkans. Son Premier Quatuor à cordes, 'Métamorphoses nocturnes' (1953-1954), est dans cette tradition. En Allemagne, il prit connaissance d'un monde musical qu'il ignorait en grande partie. Il travailla avec Karlheinz Stockhausen au studio de musique électronique de la radio de Cologne. Il prit connaissance de la technique sérielle et entreprit une analyse détaillée de la première des Trois Structures pour deux pianos de Pierre Boulez, qu'il admirait mais à laquelle il reprocha trop de rigidité, de nature à bloquer toute évolution ultérieure de la technique musicale. Il s'installa à Vienne en 1959. C'est en 1961, avec 'Atmosphères', qu'il composa son œuvre manifeste. Il ne recherchait ni mélodie ni harmonie, mais des couleurs sonores dans une musique 'statique' dont la densité est héritée de Bartók : « Ma musique donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin. Sa caractéristique formelle est le statisme, mais derrière cette apparence, tout change constamment ». Sa musique se prête à une écoute globale plutôt qu'analytique. Elle est, dit-il une « surface de timbres ». Depuis lors, presque chacune de ses œuvres fut un événement, et son style évolua énormément tout au long de sa carrière. On note deux quintettes à vents pour la formation traditionnelle : avant le départ de Hongrie, les Six bagatelles (1953), puis les 10 pièces de 1968. Il n'y a rien d'autre spécifiquement pour la clarinette, mais on note par exemple que dans un pièce comme 'Apparitions' (1958/59) où il cherche à réaliser sa musique 'statique', l'orchestre ne comporte pas de hautbois, dont le timbre est trop caractéristique et donnerait un direction à la musique, mais trois flûtes et trois clarinettes. Comme Schoenberg, il écrivit un Kammerkonzert (1969-70) pour flûte (ou piccolo), hautbois (ou cor anglais), clarinette, clarinette basse, cor, trombone ténor, clavecin (ou harmonium), piano (ou célesta), quintette à cordes, qui est un jalon important dans son évolution musicale. A partir de ce moment, son œuvre commença à évoluer vers une manière où les notions de ligne musicale, de timbres purs, retrouvent leur importance. Un jalon important et devenu célèbre dans cette trajectoire est le trio pour violon, cor et piano (1982), combinaison utilisée par Brahms en 1865. Ses études pour piano, son concerto pour violon, son concerto pour piano sont écrits dans ce dernier style, cependant que son concerto pour violoncelle, son concerto pour flûte et hautbois étaient très proches de sa première manière.

György Kurtag (1926-), en dépit de la fermeture du régime communiste aux innovations essentielles de la musique du XX° siècle, s'imprégna de la musique de Bartók et Webern. Il passa en 1956/67 une année salvatrice à Paris, et écrivit au retour son quatuor à cordes op. 1, où le silence joue un rôle essentiel. Rentré en Hongrie, il mena en parallèle une importante activité pédagogique et son activité de compositeur. Il resta très peu connu tant dans son pays, où il était idéologiquement dissident mais toléré, qu'à l'étranger. Le moment décisif pour Kurtág ne vint qu'en 1981 : les « Messages de feu Demoiselle R.V. Troussova », envoyés au comité de lecture de l'Ensemble intercontemporain, attirèrent l'attention de Pierre Boulez, stupéfait de découvrir cette musique magnifique d'un compositeur de sa génération dont il ne connaissait pas encore le nom. Il décida d'en programmer la création, qui fut un triomphe qui ne se démentira plus. L'influence la plus perceptible est celle de Webern, notamment dans l'extrême concentration des moyens musicaux : les œuvres de Kurtág sont elles aussi souvent très brèves, aphoristiques, même si leur organisation en grands cycles ('Dits de Peter Bornemisza', 'Kafka-Fragmente') peut parfois atténuer cette caractéristique. Mais le compositeur a sans doute aussi retenu de Webern le sens de la couleur instrumentale, de la 'mélodie des timbres'. C'est dans ce contexte que la clarinette apporte sa couleur. Les œuvres pour grand orchestre composées à partir de 1990 ne renoncent pas à ce style fait de fragments et de murmures : si 'Stele' ou 'Quasi una fantasia' comportent des moments de grande violence orchestrale, porteurs d'images apocalyptiques, l'écriture est souvent beaucoup plus éclatée, la richesse de l'effectif orchestral permet de faire se répondre des couleurs infiniment variées. On trouve la clarinette dans le quintette à vents de 1959. Les 'Messages de feu Demoiselle R.V. Troussova' (1976/80) sont écrits pour soprano, hautbois, clarinette/clarinette en la/clarinette en mib, cor, 3 percussions, mandoline, harpe, cymbalum, piano, célesta, violon, alto, contrebasse. 'What is the word' (1990-1991), sur des paroles de Samuel Beckett, est écrit pour contralto solo, un ensemble de solistes vocaux (soprano solo, contralto solo, ténor solo, baryton solo, basse solo), flûte (aussi flûte bec ténor), flûte alto (aussi flûte piccolo), flûte basse (aussi flûte bec basse), hautbois, cor anglais, clarinette (aussi clarinette en mib), clarinette basse, basson, contrebasson, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, 3 percussionnistes, timbales, harpe, cymbalum, célesta, violon, alto, violoncelle, contrebasse.

VI.6 – La Pologne.

En dépit du primat officiel du 'réalisme socialiste' et du rejet du modernisme, la Pologne a connu une école active de nombreux composuteurs faisant courageusement fi des consignes idéologiques. Avec le recul, deux noms apparaissent au premier plan, diamétralement opposés en termes de personnalité, et d'évolution de carrière musicale.

Witold Lutoslawski (1913-1994), homme plutôt effacé, a suivi une trajectoire certes audacieuse, mais somme toute rationnelle. Ses débuts après guerre furent matériellement difficiles. Sa musique était tonale, mais néanmoins rejetée par le pouvoir comme 'formaliste', qualificatif qui fut importé d'URSS où il s'appliquait à tout compositeur, même mineur, ayant un certain talent et un souci minimal de l'architecture. Sa première grande œuvre fut son 'Concerto pour orchestre', œuvre forte, encore très

appréciée de nos jours, qui n'a d'égale que celui de Bartók auquel il rendit hommage dans sa 'musique funèbre' (1958); celle-ci s'inspire du sérialisme, qu'il abandonna rapidement. Il évolua très vite, mais rationnellement Il s'intéressa également à la musique aléatoire, dont il mit au point une forme tempérée qui lui est propre : l' « aléatoire contrôlé » qu'il utilisa dans ses 'jeux vénitiens'⁶¹ (1961). A partir de ce moment, on peut dire que les fondements de son langage étaient acquis. Il les raffina d'œuvre et œuvre. Chef d'orchestre, il écrivit spécialement pour celui-ci (mais il en faut pas négliger son 'quatuor à cordes' (1964), très belle œuvre qui fait pleinement usage du « hasard contrôlé »). Cet homme discret savait nouer de solides relations avec les plus grands interprètes : Dietrich Fischer-Dieskau le poussa à écrire (en français) 'Les Espaces du sommeil' d'après Robert Desnos (1975). C'est d'une véritable complicité avec Rostropovitch qu'est né son splendide 'Concerto pour violoncelle' (1970), d'une architecture ingénieuse. Ses dernières œuvres sont les symphonies n° 3 et 4 (1961/83 & 1988-92), son concerto de piano (1988), trois œuvres de forme spécifique qu'il appela « chaînes » (1983-88) et une 'Partita pour orchestre de chambre et violon' (1988). La renommée internationale qu'il sut conquérir le mettait à l'abri des tracasseries du pouvoir, qui ne pouvait le brimer sans provoquer les réactions du monde musical international. L'époque des 'jeux vénitiens' fut notamment celle où il réconcilia le concept de musique aléatoire et acte créateur; cette partition fut considérée comme une étape importante dans le développement de cette technique. Pour la clarinette, il faut signaler 'Préludes de danse', écrits en 1953 pour clarinette et piano, amplifiés en 1955 pour clarinette, harpe, piano, percussions et orchestre à cordes. Lutoslawski écrit généralement pour l'orchestre typique du XX° siècle avec les bois par 3 (livre pour orchestre, symphonies 3 & 4) mais la partition des 'jeux vénitiens' est écrite pour vents soli, mais trois clarinettes; elle requiert de plus timbales, percussionniste, harpe, piano [deux pianistes], 4 violons, 3 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses). La surreprésentation des clarinettes est parfaitement perceptible. La pièce fait partie de ces formations petites ou moyennes où nous avons souvent rencontré une pareille surreprésentation.

Après le discret Lutoslawski, nous abordons une figure radicalement différente avec le flamboyant Krzysztof Penderecki (1933 -), qui, après avoir attiré l'attention sur lui par le radicalisme de son écriture, valant au moins celui des compositeurs les plus avancés de l'avant-garde occidentale, fit un demi-tour plus étonnant encore que celui de Stravinski vers une sorte de post-néoromantisme volontiers monumental. A la différence de Stravinski, on ne peut même pas évoquer une sorte de second degré ou de volonté d'expérimenter de nouvelles pistes en se contraignant à suivre des cadres préétablis. De ce que laisse entendre le compositeur lui-même, cela est à prendre absolument au premier degré, et ces deux styles pourtant hautement incompatibles ne seraient que l'endroit et l'envers d'une même pièce. Il n'y a aucune raison, naturellement, de mettre sa sincérité en doute ; l'esprit et la sensibilité humaines sont des choses mystérieuses et intransmissibles. Penderecki a beaucoup écrit, et en particulier des partitions monumentales, dès sa phase avant-gardiste. Il est absolument hors de propos ici de détailler ce corpus. Il va de soi que, bien plus encore que pour l'effacé Lutoslawski, sa renommée le mettait hors d'atteinte du pouvoir et lui procura une bienvenue aisance matérielle⁶².

⁶¹ L'outil informatique 'YouTube' est un moyen commode d'apprécier cette technique. Au moment où nous écrivons ces lignes (avril 2919), il existe en ligne plusieurs interprétations de 'Jeux vénitiens'. Il est facile de les comparer et de constater les différences liées à la mise en œuvre du « hasard contrôlé » dans cette pièce.

⁶² Passionné de botanique ; le compositeur a constitué l'arboretum le plus étendu du pays.

Proposant une musique riche d'effets sonores, d'une écriture efficace, faite de gestes puissants utilisant l'ultrachromatisme, les clusters, les glissandi, le hasard, faisant sonner les instruments de manière inhabituelle, notamment les cordes, nécessitant une écriture spécifique, l'œuvre de Penderecki jusqu'à la fin des années 1970, sera comparée par son radicalisme et ses timbres inouïs à celle de Xenakis et de Ligeti — Penderecki a été salué comme l'un des plus grands compositeurs contemporains dès la création de 'Strophen' en 1959 au festival 'L'Automne de Varsovie'. Les pièces qui suivent alors lui permettent d'acquérir une notoriété internationale : 'Dimensions du temps et du silence' (1959-1960), 'Fluorescences' (1961-1962), le Quatuor à cordes n° 1 (1960), 'Emanations' (1959), 'Anaklasis' (1960), 'Thrènes pour les victimes d'Hiroshima' (1960), 'Fonogrammi pour flûte et orchestre de chambre' (1961), 'Dies Irae à la mémoire des victimes d'Auschwitz' (1967), 'Polymorphia' (1961), 'De natura sonoris I' (1966) suivi de 'De natura sonoris II' (1971 – orchestre sans bois), 'Partita pour clavecin' (1972)⁶³. Mais contrairement à Xenakis et de Ligeti, une part essentielle de l'inspiration de Penderecki est d'essence religieuse et catholique ('Stabat Mater' (1962) — qui deviendra une partie de la 'Passion selon Saint-Luc' (1966) —, 'Utrenja' (1969)...). La période avant-gardiste de Penderecki reste cependant extrêmement différente de celle de ses contemporains, notamment de l'école de Darmstadt, qui était alors sur le point de se disperser. Les compositeurs de cette école avaient mis au point des règles nouvelles d'écriture qui donnaient un certain type d'unité à leurs œuvres, et leur donnaient des règles dans lesquels ils pouvaient écrire ce type d'œuvres sans hiatus stylistique⁶⁴. Or, on ne note chez Penderecki aucune règle de ce type. L'écoute attentive de ces partitions de la première période révèle parfois des déséquilibres ou incohérences d'écriture qui nuisent quelque peu à la perfection formelle de ces œuvres qui restent néanmoins très attachantes par leur authentique spontanéité créatrice.

Les vastes œuvres religieuses qu'il écrivit amenèrent Penderecki à faire évoluer sa technique, abandonnant les clusters au profit des intervalles de tritons et de secondes mineures. Sans que sa renommée ne faiblisse, Penderecki abandonna peu à peu tous les éléments avant-gardistes de son langage, dans une évolution très critiquée par le milieu musical mais qui lui assura une large reconnaissance publique. Il renoua ainsi avec l'esthétique néo-tonale, postromantique ('Paradise Lost', 1978; 'Concerto pour violon', 1977; 'Symphonie n° 2', 1980 'Requiem',2005 et poursuit ses recherches autour du timbre, du spectre infini des couleurs sonores ('De natura sonoris n° 3', 2012).

⁻

⁶³ A côté du clavecin, certains instruments ont un rôle de soliste secondaire : guitare électrique, guitare basse, harpe, contrebasse. Il révisera sa partition en 1991. Si Penderecki est parfaitement conscient du timbre ténu du clavecin et écrit son œuvre en conséquence, celle-ci n'a aucun caractère intimiste.

⁶⁴ Rien n'est plus stupide que l'idée que certains critiques se font de l'activité des grands musiciens sériels, qui se donneraient une série quelconque et se laisseraient guider par des règles arbitraires pour composer une œuvre dépourvue de sens. Considérons par exemple le cas de Webern. Nous avons vu qu'il menait une vie rangée, travaillait régulièrement à Mittersill, et pourtant il n'a écrit que 31 numéros d'opus. Cela suppose une extrême minutie de rédaction, mais également de préparation du matériau. Considérons par exemple le concert op. 24. Qu'a voulu faire Webern ? Certainement pas un exercice sériel sans intérêt comme celui que nous venons de décrire. Il avait manifestement un projet clair en tête, et savait que le sérialisme seul pouvait lui permettre de le réaliser (nous avons des affirmations de lui en ce sens concernant les cantates, où il affirme que seule la série lui avait perms d'aller plus loin que les franco-flamands). Il a à l'évidence cherché et trouvé la série qui, avec certaines règles de manipulation qui mettaient en valeur les éléments constitutifs de son projet, lui permettaient de le réaliser (les opérations sérielles doivent avoir des conséquences similaires sur les quatre sections de trois sons qui la composent). Il composa alors de manière très minutieuse, certain d'atteindre son objectif. Comme nous l'avons cu, un usage particulier de la 'klangfarbenmelodie' lui permettait de rendre son projet plus apparent encore à travers les différents éclairages des cellules de trois sons par les timbres sonores. C'est donc un projet entièrement cohérent, entièrement réfléchi, entièrement maîtrisé qui a abouti à la rédaction de ce fabuleux Concert op. 24.

Alors qu'il enseignait au conservatoire d'Essen de 1966 à 1968, Penderecki travailla à son premier opéra 'Les Diables de Loudun', l'un des sommets de sa première période, créé en 1969 à l'opéra de Hambourg et repris avec succès dans de nombreux pays. Trois autres opéras suivirent : 'Paradise Lost', d'après une pièce de John Milton, créé en 1978 à Chicago, 'Le masque noir', d'après une pièce de Gerhart Hauptmann, créé en 1986 au festival de Salzburg et 'Ubu Roi' d'après Alfred Jarry, créé à Munich en 1991. Il a écrit de plus huit symphonies, de nombreuses œuvres libres pour orchestre, de nombreux concertos, énormément de musique chorale et vocale, le plus souvent d'inspiration religieuse, de la musique de chambre, de la musique instrumentale. Ces ouvres vocales, mais en général aussi les symphonies et les concertos sont de dimension imposante et puissamment architecturées.

Qu'en est-il de la clarinette ? Par nature – et à la différence de certains de ses collègues avantgardistes, l'expérimentation sur instruments à vent intéresse peu le compositeur dans sa première manière. Les glissandos, les clusters, les intervalles microtonaux, les modes d'attaque, voilà qui relève principalement du domaine des cordes. Considérons par exemple 'Fonogrammi' pour flûte et orchestre de chambre (1961). L'écriture des cordes y est bien plus révolutionnaire que celle de la flûte. Il en va de même dans les partitions qui sont confiées à la clarinette. A l'orchestre, le compositeur suit parfois la tradition de surdimensionner légèrement l'effectif des clarinettes par rapport à celui des autres bois : ainsi par exemple, la 1° symphonie est écrite pour un orchestre avec les bois par trois, mais quatre clarinettes⁶⁵. Il n'écrivit pas de concerto de soliste pour clarinette, mais le regretta certainement, puisqu'il transcrivit successivement en 1987 son concerto pour alto de 1983 et en 1995 son concerto pour flûte de 1992. En revanche, il écrivit un 'concerto grosso' n°2 pour cinq clarinettes et orchestre. Il écrivit en 1956 trois 'miniatures' pour clarinette et piano, en 1967 un prélude pour clarinette. Dans le domaine de la musique de chambre, il convient de noter un quatuor pour clarinette et cordes dont le ton plutôt introverti voire angoissant, rare dans ce type d'œuvre chez Penderecki, est donné dès le solo de clarinette introductif, et un sextuor (2000) pour clarinette, cor, piano et trio à cordes, au contraire plutôt extraverti et contenant de nombreux soli instrumentaux.

VI.7 - L'Angleterre

Nous avons traité plus haut le cas de grands musiciens qui, bien qu'actifs pendant cette période et assumant parfois des attitudes militantes courageuses, se présentent plutôt musicalement comme les continuateurs originaux et inspirés de la période précédente, à savoir Benjamin Britten et Michaël Tippett. Nous avons même présenté une analyse rapide du 'War Requiem' de Britten.

Il nous faut parler ici de deux composteurs modernistes, dont l'un au moins occupe une place de premier plan dans la musique contemporaine.

Harrison Birtwistle (1934-) a mené de pair des études de clarinette et de composition, avant de décider de s'adonner uniquement à cette dernière. Il fut fasciné par le théâtre antique notamment pour les plans formels et les cycles rituels des odes grecques. Il écrivit son premier opéra, 'Punch and Judy' (1966-1967) dans cet esprit. S'éloignant de la tradition opératique, cette œuvre de théâtre musical empreinte d'une temporalité non-narrative. il crée 'Monodrama' (1967), où, sur le modèle

⁻

 $^{^{65}}$ C'est par exemple l'effectif de l'orchestre du Concerto pour piano pour la main gauche de Ravel.

de la tragédie grecque, à un seul acteur sont attribués plusieurs rôles. Birtwistle élargit l'esprit du théâtre musical aux pièces instrumentales mêmes où les instruments deviennent des personnages : 'Verses for Ensembles' (1968-1969), 'For O, for O, the Hobby-Horse is Forgot' (pour percussions, d'après Hamlet, 1976), ainsi que plus tard 'Secret Theatre' pour ensemble (1984). 'Verses for Ensembles' marqua l'affirmation du style mature du compositeur, fort et dramatique, où se lit également l'importance de quelques prédécesseurs: la préoccupation formelle de Stravinsky, les sonorités extrêmes de Varèse et les structures rituelles de Messiaen. Outre cet intérêt pour la tragédie, la passion de Birtwistle pour la musique du Moyen-âge, notamment celle de Guillaume de Machaut dont il écrivit plusieurs adaptations – 'Machaut à ma manière' pour orchestre (1988) –, le mythe, la pastorale et le folklore, est tangible dans toute son œuvre, comme dans les pièces 'Down by the Greenwood Side' (1968-1969), 'Yan Tan Tethera' (1984), 'The Triumph of Time' (1971-1972), d'après le tableau du même titre de Brueghel l'ancien, 'Silbury Air' (1977), 'The Mask of Orpheus' (1983-1986). Nommé directeur musical puis directeur associé du National Theater de Londres de 1975 à 1982, il y réalise de nombreuses pièces parmi lesquelles 'Oresteia' (1981) - produite par Peter Hall à la manière grecque – où les chœurs sont déclamés sur ce modèle. La scansion et la pulsation sont au centre des préoccupations de Birtwistle jusque dans les titres 'Pulse Field' (1977), 'Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum' (1977), 'Pulse Sampler' (1981), 'Pulse Shadows' (1989-1996). 'The Mask of Orpheus', fusion de composantes multiples – musique, drame, mythe, mime et électronique – marqua l'apogée de la carrière de Birtwistle. Durant cette période prolifique d'autres opéras voient le jour : 'Gawain' (1990-1991), 'The Second Mrs Kong' (1993-1994), 'The Last Supper' (1998-1999) et plus récemment 'The Minotaur' (2005-2007). Par ailleurs, il réalise d'importantes pièces pour orchestre parmi lesquelles 'Endless Parade' (1986-1987) et achève 'Nine Settings of Celan' (1989-1996) et 'Nine Movements for String Quartet' (1991-1996), deux cycles réunis ensuite sous le titre 'Pulse Shadows' et le cycle 'Bogenstrich' (2006-2009). Deux nouvelles pièces pour le théâtre ont été créées en 2009 : 'The Corridor' (2008) et 'Semper Dowland, semper dolens' (2009). En cette deuxième décennie du XXIe siècle où il fête son quatre-vingtième anniversaire, Birtwistle continue à honorer de nombreuses commandes. Parmi elles, le 'Concerto pour violon' (2011), 'The Cure', pour deux chanteurs et ensemble (2014) ou encore 'Deep Time' (2016), pour orchestre.

Sa misique est souvent décrite comme brutale et violente, comme dans son opéra 'Punch and Judy' (Benjamin Britten aurait quitté la première de l'opéra pour cette raison). Ses compositions suivent souvent une structure dramatique non linéaire ('The Mask of Orpheus'). On le voit, Harrison Birtwistle est essentiellement un homme de théâtre; même ses œuvres pour orchestre sont marquées par la conception de la dramaturgie théâtrale. Il prend ainsi le flambeau des mains de Benjamin Britten, qui, de 'Peter Grimes' à 'Death in Venice', n'a écrit que des chefs d'œuvre. A eux deux, ils ont assuré la gloire de l'opéra anglais pendant plus d'un demi-siècle. Mais alors que Britten respecte la convention opératique et sa logique linéaire, Harrison Birtwistle agit en véritable révolutionnaire, apportant à l'opéra une révolution quelque peu analogue à celle de James Joyce ou Samuel Beckett dabs la littérature anglaise. C'est pourquoi nous sommes appesantis sur ce compositeur, alors que nous étions passés très rapidement sue Benjamin Britten. Notre instrument participe évidemment à l'élaboration de ses grandes œuvres, mais n'y apporte pas de voix spécifique. Cependant, Birtwistle écrit beaucoup également pour de petits ensembles, et par exemple 'Pulse shadows' cité ci-dessus, est écrit pour soparno et 2 clarinettes, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse. Côté de ces grandes œuvres figurent des œuvres plus modestes auxquelles participe notre instrument, et notamment le genre qui nous occupe plus particulièrement : le quintette pour clarinette et cordes de 1980 est une œuvre dynamique, quelque peu rugueuse, où l'on sent diverses forces en action. On peut y distinguer l'équivalent d'une exposition, dans un tempo modéré et une dynamique assez faible. Le développement est propulsé par une avancée résolue du quatuor à cordes. 'Linoi' (1969) est écrit pour danseur, clarinette en La, piano et bande magnétique. 'Refrain and chruses' (1957) est écrit pour quintette à vents. 'Deowa' (1983) est écrit pour soprano et clarinette en Si bémol. 'Verses' (1965) est écrit pour clarinette et piano. 'Tragoedia' (1965) est écrit pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, harpe et quatuor à cordes. 'Melencolia l' (1976) est écrit pour clarinette, harpe, et deux orchestres à cordes. 'Some Petals from my Twickenham Herbarium' (1969) est écrit pour piccolo, clarinette en sSi bémol, glockenspiel, piano, violon et violoncelle. « Secret thatre' (1984) est écrit pour flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette, basson (aussi contrebasson), cor, trompette [en ut] (aussi trompette piccolo), trombone, percussionniste, piano, violon, violon II, alto, violoncelle, contrebasse .'Five distances for five instruments' (1992) est écrit pour quintette à vents. '17 tale riffs' (2000) est écrit pour 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 trompettes, 2 marimbas (aussi 2 cloches, 1 marimba [basse]. 'Cantus Iambeus' (2004) est écrit pour flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette (aussi clarinette basse), basson (aussi contrebasson), cor, vibraphone (aussi marimba, glockenspiel), harpe, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse. 'The Io Passion: Nocturnes' (2004) est écrit pour clarinette et quatuor à cordes. 'The Io Passion - Aubades and Nocturnes' (2006) est écrit pour cor de basset et quatuor à cordes . 'The Message' (Duet 1) (2008) est écrit pour clarinette en mi bémol, trompette et tambour militaire. 'Roddy's Reel' (2009) est écrit pour clarinette basse avec participation du public. 'Crescent Moon over the Irrational' (2010) est écrit pour flûte (aussi piccolo), clarinette, harpe et quatuor à cordes (disposition jadis utilisée par Ravel); 'Fantasia upon all the notes' (2011) est écrit pour la même formation. 'Five lessons in a frame' (2015) et écrit comme cinq duos pour dix solistes qui viennent tour à tour à l'avant-scène, auquel s'adjoignent un violoncelle, une contrebasse et un tambour qui a souvent un rôle de leader; les duos sont séparés les uns les autres par une sorte de choral (l'auteur explique que l'idée lui en a été donnée par la 'promenade' des 'tableaux d'une exposition' de Moussorgski).

Il nous faut conclure concernant ce compositeur. Certes, à moins d'être complètement allergique à la musique contemporaine, il faut reconnaître que les œuvres pour notre instrument sont solides : elles sont bien écrites, bien architecturés, bien instrumentées. En cela, elles sont un apport positif à la littérature musicale de la fin du XX° et du début du XXI° siècle. Ceci posé, Harrison Birtwistle n'est ni Mozart ni Brahms. Mais là n'est pas la question. Ces œuvres ont un apport original puissant, car elles sont la plupart construites à partir d'une approche théâtrale⁶⁶, et qui plus est d'un théâtre en rupture avec ses propres traditions. C'est pour mieux le montrer que nous avons développé un premier paragraphe quelque peu hors sujet. Là est la véritable originalité, le véritable apport de Harrison Birtwistle.

Le nom de Brian Ferneyhough (1943-) est, à son corps défendant, qualifié de chef de file de la 'nouvelle complexité'. Ce titre cache une polémique avec les tenants d'une 'nouvelle simplicité', volontiers associée au 'postmodernisme', principalement issue des compositeurs minimalistes américains ou européens comme Arvo Pärt. Cette qualification encore plus ambigüe que celle qui consiste à considérer Pierre Boulez comme le chef de file de l'école de Darmstadt, mais alors que

_

⁶⁶ C'était parfois le cas aussi chez Stockhausen ou Kagel (voir § VI.4).

Boulez savait se montrer extrêmement combatif, Ferneyhough se contente en général de tracer son sillon, par son œuvre et par l'enseignement qu'il dispense généreusement.

Il est certain que la complexité, vue non comme une fin en soi mais un moyen mis au service d'un enrichissement de la pensée musicale, soulève bien des questions que nous avons déjà évoquées, ne soit-ce que tacitement. Voici très longtemps, les musiciens de l' 'ars subtilior' avaient tiré les ultimes conséquences de l' 'ars nova'. A Dresde, Schütz, sur ses vieux jours, était respecté mais personne ne s'intéressait plus à la musique désincarnée et rigoureusement contrapunctique qu'il écrivait. Bach avait donné les insurpassables chefs d'œuvre du baroque avec ses dernières ouvres : variations canoniques pour orgue, offrande musicale et surtout l'art de la fugue, malgré la superbe de ses supérieurs de la haute bourgeoisie de Leipzig. Dans ses dernières œuvres, Beethoven donna l'apogée du style classique dans l'incompréhension générale de la totalité de son siècle, sauf celle de Schumann et de Liszt. Il est certain que les œuvres de l' 'ars subtilior', les dernières œuvres de Schütz, Bach ou Beethoven comptent parmi les plus grands chefs d'œuvre de la musique. Mais il n'en demeure pas moins que l"ars subtilior' connut une rupture avec le début de l'Ecole franco-flamande qui développa sa propre complexité avec l'art de Josquin Desprez, qui à son tour disparut à la Renaissance pour former les débuts des différentes branches du baroque, que Dresde avait besoin de regarder vers un futur point trop austère après le horreurs de la guerre de Trente ans, que les bourgeois de Leipzig avaient factuellement raison en considérant que 'le vieux Bach', solitaire, donnait un sentiment passéiste qui ne contribuait pas à la gloire éphémère de leur ville et refermait une époque alors que les musiciens se tournaient vers le rococo qui finit par donner naissance aux plus hauts chefs d'œuvre classiques de Beethoven, et que si seuls Schumann et Liszt le comprirent, ce ne fut point pour prendre sa suite, mais pour y voir un vigoureux encouragement à aller jusqu'au bout de leur propre démarche. La complexité peut donc engendrer de hauts chefs d'œuvre, reconnus ou pas, mais elle semble toujours promise à une démarche de rupture, donnant lieu après elle à un art de qualité momentanément bien inférieure (on aurait du mal à citer de grands chefs d'oeuvre dans les année 1750, mis à part les derniers oratorios de Haendel et les dernières sonates de Scarlatti, qui sont malgré tout infiniment inférieures à l' 'art de la fugue', tandis que le classicisme faisait ses tous débuts dans les œuvres encore bien hésitantes de Carl Philip Emmanuel Bach); de même pour les années 1820, où seul le génies de Weber et Schubert faisaient exception, mais ils ont su se distancier de l'ouvre beethovénienne tant admirée et parfois paralysante pour le second).

La 'nouvelle complexité' peut par exemple se percevoir avec évidence en écoutant une pièce pour flûte solo du début de sa carrière : 'Cassandra's Dream Song' (1970) que l'on peut comparer à ses équivalents chez Bach, Debussy, Varèse, Jolivet. Le chemin parcouru est immense (ce qui ne veut pas dire, évidemment, que l'œuvre soit meilleure) et porte sur tous le paramètres : rythme⁶⁷ (c'est

_

⁶⁷ Les complexités rythmiques des partitions de Ferneyhough sont extrêmes: il n'est pas rare de trouver trois niveaux imbriqués de valeurs irrationnelles. Des considérations solfégiques montrent que ceci impose l'adoption de tempos extrêmement lents (noire de l'ordre de 40) et l'utilisation de notes extrêmement rapides, jusqu'à la quintuple croche. Beaucoup de compositeurs qui recherchaient des effets semblables ont considéré qu'ils ne pouvaient le faire que grâce à un ordinateur. Boulez lui-même, s'exprimant en tant que chef d'orchestre, disait qu'il n'avait jamais rencontré de difficultés rythmiques semblables et que les exécutions qu'il en donnait étaient exactes à environ 30%. On a toujours dit des grands novateurs qu'ils étaient injouables (on pensait en son temps que Liszt n'était jouable que par Liszt), et finalement quelques décennies plus tard beaucoup se sont retrouvés au répertoire. Il nous faut donc nous montrer prudents. Nous pouvons, bien entendu, admirer sur le papier l'œuvre de Ferneyhough, persuadés qu'elle ne provient pas du plaisir de faire complexe en soi, mais d'un projet compositionnel longuement mûri, qui implique des règles menant à cette complexité. Mais en

souvent le plus perceptible chez Ferneyhough), timbres, modes d'attaque : l'œuvre débute par les sons créées par la percussion des clapets sur le corps de l'instrument, dans utilisation du souffle de l'instrumentiste, et en fait usage dans le corps de la pièce.

Naturellement, ces caractéristiques de l'œuvre de Ferneyhough ont comme résultat concret qu'elles ne peuvent raisonnablement être écrites que pour instrument soliste ou petit ensemble. S'il veut écrire pour orchestre, le compositeur est contraint de penser la complexité autrement. L'examen de son catalogue montre une inclination pour la flûte solo et le quatuor à cordes, qui lui permet de répartir les complexités entre quatre instrumentistes qui ont une grande habitude de jouer ensemble. Mais le compositeur n'a pas oublié notre instrument, ainsi que d'autres plus rares comme la guitare, assez souvent utilisée dans la musique du XX° siècle depuis des compositeurs au métier relativement traditionnel comme Villa-Lobos jusqu' à des avant-gardistes tels que Schoenberg, Webern ou Boulez. Pour la clarinette, nous pouvons noter un certain nombre d'œuvres. 'Sonatina' (1963), œuvre des touts débuts, pour trois clarinettes et basson (ou clarinette basse) ; 'Prometheus' (1967) pour flûte, hautbois, cor anglais, clarinette (sib/mib), cor, basson; 'Transit' (1972/73) pour solistes : flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto, flûte basse), hautbois (aussi hautbois d'amour, oboe da caccia), clarinette en mib (aussi clarinette basse); ensemble de voix solistes (soprano, mezzosoprano, contralto, ténor, baryton, basse); ensemble instrumental: 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, tuba basse, 3 percussionnistes, 2 harpes, piano [4 mains] (aussi clavecin [amplifié], célesta), cymbalum, 1 guitare [amplifiée], 3 violons, 3 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses; 'Time and motion study I' (1971/77) pour clarinette basse; 'Carceri d'Invenzione I' (1983), pour flûte (aussi flûte piccolo), hautbois (aussi cor anglais, triangle), clarinette (aussi clarinette en mib), clarinette basse, basson (aussi contrebasson), cor (aussi triangle), trompette (aussi triangle), trombone, tuba, percussionniste, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'Carceri d'Invenzione IIa' (1985) pour flûte solo et ensemble : 2 hautbois, 2 clarinettes, basson, 2 cors, 8 premiers violons, 2 seconds violons, 2 altos, violoncelle); 'carceri d'invenzione III' (1986) pour 2 flûtes (aussi 2 flûtes piccolo, 1 flûte alto), 2 hautbois (aussi 1 cor anglais), 2 clarinettes (aussi 1 clarinette en mib), clarinette basse, basson (aussi contrebasson), 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba basse, 3 percussionnistes; 'La chute d'Icare' (1988) pour clarinette et ensemble instrumental: flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto, flûte basse), hautbois (aussi cor anglais), percussionniste, piano, violon, violoncelle, contrebasse; 'Mort subite' (1990) pour flûte piccolo, clarinette, vibraphone, piano; 'Terrain' (1992) pour violon solo et ensemble: flûte (aussi flûte piccolo), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette basse), basson, cor, trompette, trombone, contrebasse; 'On stellar magnitudes' (1994) pour mezzo-soprano et ensemble : flûte (aussi flûte piccolo), clarinette (aussi clarinette basse), piano, violon, violoncelle; 'Incipits' (1886) pour alto et ensemble: flûte piccolo (aussi flûte basse), clarinette en mib (aussi clarinette basse), percussionniste, premier violon,

même temps, nous pouvons honnêtement et sans parti pris nous demander si cet art des interprètes de savoir reculer les limites du possible peut aller jusqu'à concevoir et réaliser trois niveaux imbriqués de valeurs irrationnelles menant à des notes extrêmement rapides. Certes, on peut trouver, dans le commerce des CD ou des fichiers MP3, ou sur Youtube, des interprétations de ces œuvres, par des pianistes, des flûtistes, divres ensembles (et le résultat nous paraît personnellement très poétique), mais Boulez avait la probité d'avouer que ses interprétations étaient précises à 30% au mieux. Si on les interrogeait, peut-être ces interprètes en diraient-ils autant. En ce cas là, de deux choses l'une : ou Ferneyhough tient au son physique des instruments, et il faut qu'il accepte que son projet compositionnel soit approché au mieux, mais ne soit pas tenu stricto sensu, ou c'est le projet compositionnel qui prime, auquel cas sa place serait plutôt dans un studio de musique électroacoustique pour ne pas parler des pianos mécaniques au fond du Mexique de ce bon Monsieur Nancarrow (voir plus loin).

second violon, violoncelle, contrebasse; 'Flurries' (1997) pour flûte, clarinette, cor, piano, violon, violoncelle; 'Maisons noires' (1992/96) pour ensemble mixte (25 musiciens); 'The doctrine of similarity' (1999/2000) chœur mixte à 12 voix et ensemble: clarinette, clarinette basse (aussi clarinette en mib), clarinette contrebasse (aussi clarinette), percussionniste [1 ou 2], piano, violon; 'In nomine 68 a 3' (2001) pour piccolo, hautbois et clarinette; 'Les froissements d'ailes de Gabriel'(2003) pour guitare et ensemble: flûte (aussi flûte piccolo, flûte basse), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette en mib), clarinette basse (aussi clarinette contrebasse), basson, cor, trompette (aussi trombone soprano), trombone (aussi trompette basse), percussionniste, harpe, guitare, piano, violon, violoncelle; 'O Lux' (2005) pour flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette, cor, trombone, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'Liber Scintillarum' (2012) pour flûte, hautbois, clarinette, violon, alto, violoncelle.

La 'nouvelle complexité' n'est pas un snobisme d'écriture de Ferneyhough. On peut constater qu'il creuse et perfectionne cette technique d'œuvre en œuvre, qu'il a de nombreux élèves, que les interprètes les plus éminents s'empressent de créer ses nouvelles œuvres malgré leur extrême difficulté dans les endroits les plus prestigieux. Le recul nous manque évidemment pour définir quelle sera sa place dans la fin du XX° siècle et le début du XXI° siècle. Il est selon nous évident que cette œuvre passera à la postérité, mais par ailleurs il semble difficile d'aller plus loin que lui dans le chemin qu'il trace, ni même de dire avec quelle précision rythmique les interprètes du futur seront en mesure d'interpréter ses œuvres. Sa place sera probablement du type de celle que nous avons évoquée plus haut, de ces créateurs qui mènent une période à sa conclusion dans un univers qui est déjà autre mais qui n'en gagnent que plus de renommée.

VI.8 - l'Europe du nord et l'explosion de l'URSS.

A l'exception d'un nom qui fait consensus – parfois critique, l'école finno-scandinave semble beaucoup se chercher: des noms émergent, restent quelque temps en lumière, puis plongent à nouveau dans l'obscurité. Parmi ces lumières intermittentes, il faudrait au moins citer le nom du finnois Magnus Lindberg (1958 -). Son œuvre est singulière. Elle a sa voix propre et originale, et semble faire complètement fi des acquis de l'après guerre, voire de l'école de Vienne ; elle se complaît dans une ambigüité jouant avec les fantômes de la tonalité, un peu comme chez Alban Berg mais dans un style radicalement différent. Naturellement, cette attitude peut conduire à des chefs d'œuvre originaux: c'était bien, par exemple, celle d'un Dutilleux en France. Cette position de refus est celle, nous l'avons vu, de l'école spectrale, et Magnus Lindberg, sans en faire partie, a développé des empathies et en a tiré des enseignements. Il a écrit quelques belles œuvres avec clarinette, où celle-ci est traitée avec beaucoup de soin et de sens musical. Citons par exemple son quintette avec clarinette (1992); son très beau concerto pour clarinette (2001-2002), une de ses œuvres les plus souvent jouées, écrit en un mouvement découpé en cinq sections et se terminant en Ut majeur ; son trio (2008) pour clarinette, violoncelle et piano. Magnus Lindberg devait se sentir sûr de son style pour marcher aussi ostensiblement dans les pas de Mozart et de Brahms sans s'être complètement distancié de sonorités qui nous paraissent, si peu que ce soit, dans la continuité de sonorités

⁶⁸ L''in nomine' est un genre de virtuosité contrapunctique typiquement anglais du XVI° siècle, généralement pour 'consort of viols', fondé sur le 'Benedictus' d'une messe à six voix de John Taverner (ca. 1490-1545), sur les paroles 'In nomine Domini'.

'traditionnelles' dans une acception très large du terme. Il va de soi qu'à aucun moment ces œuvres ne donnent un sentiment de plagiat (le quintette, notamment, donne à la fois le sentiment d'une clarinette omniprésente et ne prenant pas le pas sur les cordes ; souvent elle propose une cellule mélodique élaborée par les cordes). Elles montrent qu'il était tout à fait possible de se démarquer de ces génies avec succès sans user de l'ultra-modernisme d'un Eliott Carter, par exemple, qui nous propose un autre type d'écoute.

Un certain consensus, parfois critique, se porte sur le nom du compositeur Einojuhani Rautavaara (1928-2016). La Finlande semble avoir été appelée à un destin singulier dans la musique du XX° siècle ; elle a donné naissance à des compositeurs que l'on révère ou que l'on déteste bien souvent pour de mauvaises raisons. C'est ainsi que la voix de Sibelius est incontestablement très personnelle, très attachée à sa terre natale sans folklorisme postromantique. Sa mélodie, son harmonie, ses constructions, son orchestration sont sans conteste classicisantes⁶⁹ mais originales: les esprits académiques lui reprocheront ces singularités, les avant-gardistes d'être en retard sur son temps : pour René Leibowitz, c'est « le plus mauvais compositeur du monde »! Il nous semble pourtant que son œuvre est forte, et mérite d'être écoutée sans a priori doctrinaire. Nous venons de voir que tel était quelque peu le cas de Magnus Lindberg. C'est aussi le cas de Rautavaara. On aura compris qu'il a construit toute son œuvre en toute indépendance d'esprit, mais en parfaite connaissance des musiques de son temps, sans se contraindre à rien ni rien s'interdire. porté finalement par des sentiments quelque peu semblables à ceux de Sibelius, mais sans son état d'esprit dépressif ni son long silence final. Il se tient donc à l'écart des écoles sans les ignorer; mais par exemple là où les compositeurs contemporains utilisent la bande magnétique pour des opérations de musique électroacoustique complexes, il l'emploiera le plus naïvement et anecdotiquement du monde pour ajouter de vrais chants d'oiseaux arctiques à son Cantus Arcticus op. 61 dont nous allons reparler! Comme Sibelius encore, il n'a pas passé son temps à parcourir la planète ; la tranquillité au sein de son pays lui était sans doute tout aussi nécessaire à son inspiration. Mais Sibelius a construit un corpus de sept symphonies, de poèmes symphoniques, un concerto, un quatuor, et tout le reste est bien souvent tout à fait mineur ; il le savait. Les ambitions de Rautavaara étaient tout autres, et son catalogue est des plus enviables : huit opéras, huit symphonies (dont la sixième évoque Van Gogh), 12 concertos (incluant des instruments inattendus (contrebasse, percussions), des œuvres diverses pour orchestre, y compris beaucoup de musique pour cordes, de la musique de chambre (incluant 4 quatuors à cordes), de la musique pour piano (incluant deux sonates), des oeuvres chorales et pour voix solistes. On lui a parfois reproché, dans ses symphonies notamment, d'exposer un matériau appelant de grands développements, sans que ceux-ci n'existent. C'est probablement se référer à des critères architecturaux de type postromantiques qui n'ont pas lieu d'être ici.

Rautavaara sait orchestrer de manière complexe, mais il aime également mettre en valeur des couleurs pures, dont celles de la clarinette. Ecoutons le début de son 'Cantus arcticus' op. 61 (1972), sous-titré 'Concerto pour oiseaux et orchestre'. Il incorpore des enregistrements sur bande magnétique de chants d'oiseaux saisis près du Cercle Arctique et dans les marais de Liminka au nord de la Finlande. Nous entendons, sur un mode synthétique, un très simple duo de flûtes qui se tuile avec un duo de clarinettes. La bande débute pendant le tuilage et se superpose au dialogue des deux clarinettes. Surtout, il nous faut porter attention à son concerto pour clarinette (2001). Le début

-

⁶⁹ Il déclara à Gustav Mahler que ce qu'il admirait le plus dans la symphonie était la rigueur de l'architecture.

(Drammatico ma flessibile) est dramatique, éruptif ; la clarinette surgit des tréfonds de l'orchestre. Le cor esquisse un thème 'cantabile' que développe la clarinette : le vif contraste du début se résout. Un climax amène la cadence, partiellement improvisée, mais la clarinette basse ramène le soliste vers le 'cantabile'. Le conflit du début reprend, puis s'apaise. Le mouvement lent (Adagio assai) est une narration poétique continue. Le finale (vivace) revient aux conflits du premier mouvement, avec de nouvelles variations rythmiques très agitées et virtuoses. Anecdotiquement, il faut signaler un octuor à vents (1962) et une sonate pour clarinette (1969).

Nous avons quitté l'URSS sur l'exposition du thème de douze sons sans répétition d'un des derniers quatuors de Chostakovitch. En fait, cet homme n'a jamais été heureux. Il a été, pendant une grande partie de sa vie de créateur, en butte à la critique, à la censure, aux vexations, à la persécution, et lorsque cette ambiance pesante s'est quelque peu détendue, sa santé déclina, par suite d'accidents mais surtout parce qu'il était atteint d'une maladie neurologique motrice, fit deux infarctus dont le second le paralysa partiellement, puis développa un cancer du poumon. Il décéda en août 1975, laissant apparemment la scène musicale de l'URSS bien vide, à l'exception d'Aram Khatchatourian, qui disparut en 1978.

Ce vide n'était qu'apparent. Il avait encouragé un grand nombre de jeunes compositeurs, dont deux au moins comptent parmi les grands. Ils avaient profité au maximum de la détente qui se produisait sue le plan esthétique; très croyants tous les deux, ils avaient travesti les paroles liturgiques de leurs oeuvres religieuses sous des textes profanes. Bien qu'ils aient très peu écrit pour la clarinette, il convient de les présenter tous deux brièvement.

Alfred Schnittke (1934-1998) disait de lui-même : « pour les classiques, je suis un futuriste, pour les futuristes, je suis un réactionnaire ». Il définissait sa musique comme « polystylistique », mot qui s'explique de lui-même, mais qui ne s'applique pas seulement entre œuvres différentes, mais également au sein d'une même œuvre à diverses échelles. La mise en œuvre du polystylisme passe par l'utilisation fréquente de ce que le compositeur appelle des pseudo-citations, certains motifs génériques dont le pouvoir expressif nous est déjà familier. Jamais arbitraires, ces vestiges musicaux du passé sont mis sous tension par les apports du présent, pour être corrompus, puis refondus dans la masse sonore. Schnittke prône la complexité des frontières comme un idéal en soi. En début de carrière, il écrivit beaucoup de musiques de film, dont en fait on le saturait pour le neutraliser, mais il trouvait le temps de se consacrer à la composition de ses œuvres, qu'il avait beaucoup de mal à faire jouer en dépit de la relative libéralisation du régime. La perestroïka fut pour lui une époque bienvenue, mais il commença une série d'hémorragies cérébrales graves, qui entraînèrent sa mort en 1998. En 1990, il avait définitivement quitté l'URSS pour d'installer à Hambourg. Il écrivit de nombreux concertos pour piano ou pour cordes, six concerti grossi, 10 symphonies, 4 opéras, 3 sonates pour piano, de la musique de chambre dans des formes généralement traditionnelles, mais où nous trouvons deux œuvres mettant la clarinette en valeur. La première est 'Sérénade' pour violon, clarinette, contrebasse, piano et percussions (1968), œuvre de dix minutes environ, assez typique de l'écriture polystylistique du compositeur, qui ici s'exprime généralement en sections stylistiquement homogènes séparées par des sonneries de cloches tubulaires ou des éclats percussifs accompagnés d'un bref silence. La clarinette joue un rôle majeur ; elle est soliste dans une des sections. Au début, l'atmosphère est presque celle du jazz. Dans la section finale, les timbres sont atomisés à l'extrême, le piano et la percussion ne jouent plus et les cordes ont des interventions quasi inaudibles. Cela commence comme du Benny Goodman et finit comme du Webern ... La deuxième est son septuor (1981/82), plus homogène, écrit pour flûte, 2 clarinettes, clavecin, violon, alto, violoncelle. Les clarinettes y acquièrent forcément une voix prépondérante.

Pour notre sujet, le cas de Sofia Gubaidulina (1931-) est encore plus maigre. Cette compositrice « puise son inspiration aux sources de la poésie et de la spiritualité ». De 1954 à 1959, elle fut assistante de Chostakovitch. Elle entra en 1963 à l'Union des compositeurs, où ses relations furent difficiles pour des raisons tant musicales qu'extra-musicales. En 1969 et 1970, elle fonda un studio expérimental de musique électronique. En 1981, le violoniste Gidon Kremer interpréta son concerto 'Offertorium' et la fit connaître du monde musical international. Depuis 1992, elle est installée près de Hambourg en Allemagne. Son langage est très personnel. Il a volontiers un caractère incantatoire. Son œuvre est très diverse, avec quelques formes traditionnelles (quatuor à cordes, deux concertos pour violon), mais privilégie les partitions larges (Passion selon Saint Jean – 2000), avec souvent des combinaisons étonnantes (Sieben Worte (1982), pour violoncelle, accordéon et cordes; Cantique au soleil de saint François d'Assise (1997), pour violoncelle, chœur et percussions). L'œuvre qui nous intéresse ici est 'Hommage à T. S. Eliot' (1967) pour soprano, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, basson, cor, en sept parties, avec de longues sections instrumentales d'un sentiment extatique.

Il faut dire un mot du compositeur estonien Arvo Pärt (1935-). Après une première période où il expérimenta le sérialisme, qui ne le satisfit pas et l'exposa à la censure soviétique, il observa une période de silence de près de dix ans et mit au point une technique diatonique et tonale très simple : « Je travaille avec très peu d'éléments - une ou deux voix seulement. Je construis à partir d'un matériau primitif - avec l'accord parfait, avec une tonalité spécifique. Les trois notes d'un accord parfait sont comme des cloches. C'est la raison pour laquelle je l'ai appelé 'tintinnabulation' ». Cette technique le fit rejeter tant à l'Ouest par sa simplicité déroutante qu'à l'Est, à cause de son mysticisme latent. Puis vint la perestroïka et, rapidement, l'indépendance de son pays. Sa musique exerce une mystérieuse fascination en dépit de sa désarmante simplicité. Il n'a rien écrit de typique pour la clarinette⁷⁰.

Force nous est de constater que, depuis l'éclatement de l'URSS, aucun compositeur éminent ne semble apparaître sur le sol russe, alors même que la censure perpétuelle dont ils ont été victimes des années 30 jusqu'en 1990 a disparu. On ne peut que le regretter.

VI.9 – L'Amérique

Avant d'aborder des compositeurs contemporains, nous parlerons d'Igor Stravinski et de Roger Sessions, ainsi que de John Corigliano. L'école musicale américaine contemporaine — en gros de l'immédiat après guerre jusqu'à aujourd'hui - est une chose très troublante pour un esprit européen. En dépit de la multiplicité des écoles qui parfois chez nous se livrèrent des combats d'une férocité inouïe — et à notre avis hors de propos — il semble néanmoins régner en Europe un consensus tacite sur le fait que la musique s'est enrichie dans le temps et va nécessairement vers plus de complexité disciplinée ou plus précisément davantage de raffinement, la complexité n'étant pas une valeur en soi mais un mode de réalisation : la complexité de l'écriture orchestrale d'un Dutilleux n'a

⁷⁰ Nous énonçons ceci sous toutes réserves, car le compositeur a écrit de nombreuses œuvres avec des ensembles instrumentaux sur lesquels il est très difficile de trouver de la documentation.

absolument rien à voir avec celle d'un Boulez, qui elle même n'a rien à voir avec elle d'un Messiaen. Mias chacun a enrichi la musique. Or, nous le verrons, la majorité des compositeurs américains adhèrent à une musique dite 'minimaliste' ou 'répétitive' dans laquelle, sans évidemment mettre en cause la bonne foi des auteurs, tant le matériau de base que ses moyens de développement paraissent quasiment vides de sens, ouvrant ainsi un débat sur la signification même de l'acte créateur artistique. Nous avions plus haut tenté un parallèle entre la 'seconde école de Vienne' et Kandinsky, Klee, Mondrian. De cet autre côté de l'Atlantique, il nous semble que la guestion se pose similairement avec les œuvres d'un Jackson Pollock (1912-1956) ou d'un Andy Warhol (1928-1987), dans lesquelles le hasard de la projection de peinture sur la toile pour l'un ou la répétition à l'identique d'un modèle qui n'est même pas l'œuvre de l'auteur pour l'autre posent des questions analogues sur l'essence même de l'œuvre d'art. Pour le premier, le parallèle est à faire avec l'usage du hasard tel que prôné par John Cage (1912-1992), maître à penser de toute cette école; pour le second, il est à faire avec le minimalisme de l'objet musical générateur et la part de créativité artistique qui lui est apportée, et sa répétition comme moyen de développement. Naturellement, les parallèles entre les arts ne sont jamais que des analogies abstraites, et les Etats-Unis sont un monde autrement plus large et ouvert que les cercles intellectuels et artistiques de Vienne ou du Munich du 'blaue Reiter' dans les premières années du XX° siècle. Mais cet art nous paraît insignifiant – au sens étymologique comme au sens commun du terme. Seuls trois très grands compositeurs se situent dans une perspective européenne : Milton Babbitt (1916-2011), Elliott Carter (1908-2012) et George Crumb (1929-). Les deux premiers sont assez typiques d'un mode de pensée de type européen. Carter, homme d'une culture occidentale prodigieuse, eut avec Pierre Boulez et l'ensemble Intercontemporain des relations extrêmement fructueuses, et Babbit sut trouver un environnement et un mode de travail qui lui convenaient. George Crumb, tant par sa pensée que par ses réalisations musicales, faisant une sorte de pont assez fascinant entre les deux mondes. Et si les USA, par de nombreux prix, médailles, postes, etc. ont accordé une forme certaine de reconnaissance officielle aux deux premiers, ils n'en demeurent pas moins à l'écart du flot de la musique contemporaine américaine telle que la perçoivent et la promeuvent les grands mécènes qui font et défont les carrières et les réputations outre Atlantique. Babbitt, qui eut le pressentiment du sérialisme généralisé quelques années avant Messiaen et Boulez, semble complètement oublié ; la situation de Carter était un peu meilleure, encore que l'intérêt qui semblait porté à son exceptionnelle longévité - il écrivait encore à 100 ans, et cela provoquait la curiosité - semble disparaître après sa mort. La situation de George Crumb, sans être triomphale, semble meilleure, et il est heureux qu'il soit quelque peu reconnu de son vivant.

Le cas atypique de l'exilé Stravinski se pose évidemment de manière différente. Il était sur le sol américain, certes, naturalisé citoyen américain, certes, mais ne participait pas à cette culture. La période de l'ébony concerto' était passée. L'âge avançant, il se cantonna de plus en plus dans une vie routinière, centré sur lui-même et sur son lien musical avec Robert Craft, écoutant en particulier beaucoup sous son influence la musique qu'il avait critiquée sa vie durant, telles les dernières œuvres de Beethoven. Etudions son cas spécifique immédiatement.

Après la mort de Schoenberg en 1951, il se choisit une sorte d'auxiliaire et compagnon musical en la personne du chef d'orchestre Robert Craft. Celui-ci était un grand adepte de l'école de Vienne et en fit longuement entendre des œuvres de cette école à Stravinski – notamment le quatuor op. 22 (1928/30) de Webern pour violon, clarinette, saxophone, et piano. Et le déclic se produisit, non

certes avec le monde postromantique et expressionniste de Schoenberg et Berg, mais avec le constructivisme de Webern, qui lui apportait certainement un bain de jouvence⁷¹ après sa longue période néoclassique qui parfois, il faut bien l'avouer, tournait à vide, tput en répondant à son instinct musical profond. Il y avait comme une mystérieuse synergie entre le sens de la recherche des deux hommes, leur combat face au problème à résoudre. Stravinski était dans une phase où les sujets religieux l'intéressaient, et le hiératisme naturel de son vocabulaire se maria de manière très convaincante avec la syntaxe webernienne. Un premier pas fut franchi avec le septuor de 1952/53 (1 clarinette, 1 basson, 1 cor, 1 piano, 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle - nous retrouvons la combinaison clarinette – basson - cor). Une importante réalisation, datant de 1956, non entièrement sérielle, en cinq parties dont la partie centrale est tripartite, est le 'canticum sacrum ad honorem sancti Marci nominis', composé pour la basilique Saint Marc de Venise, avec une particulière attention aux questions d'acoustique. Pour une fois, l'orchestre ne compte ni clarinettes, ni cors ni tubas. Cette partition ouvre complètement la voie au hiératisme des dernières œuvres. Suivit en 1957 l'achèvement d'un ballet 'Agon ' commencé dès 1953, pour 12 danseurs, et orchestre avec les bois par trois. 'Threni id est Lamentationes Jeremiae prophetae' (1957/58) reprend la vénérable tradition des musiques pour les Leçons des Ténèbres, mais sans s'astreindre à en suivre l'ordre liturgique. L'effectif comprend un ensemble de voix solistes (soprano solo, contralto solo, 2 ténors solo, 2 basses solo), chœur mixte, et orchestre (2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes (l'une prenant la clarinette alto), 1 clarinette basse, 1 sarrussophone, 4 cors, 1 bugle, 3 trombones, 1 tuba, 1 timbale, 2 percussionnistes, 1 harpe, 1 célesta, 1 piano, cordes). L'œuvre se compose de trois parties, la section intermédiaire étant elle-même tripartite. Elle est sérielle, mais s'appuie sur les nombreuses relations triadiques offertes par la série. L'orchestre est utilisé par petites touches. Ainsi en est-il du célèbre solo de bugle : dans le 'Quomodo sedet' les sopranos et les altos chantent une forme particulière de la série, tandis que le ténor soliste chante les mêmes mots sur une autre forme et dans un tempo moins rapide, accompagné par le bugle jouant la même succession mais dans un tempo plus rapide. Les chœurs sont parfois traités sans indication de hauteurs. La création eut lieu à la biennale de Venise, mais la création parisienne fut une catastrophe, entraînant des relations acrimonieuses entre Pierre Boulez, Robert Craft et Stravinski. Les 'mouvements' pour piano et orchestre' de 1969 (un piano concertant, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, un basson, deux trompettes, trois trombones, un célesta, une harpe, cordes) se composent de cinq mouvements, d'une grande richesse rythmique. Suit en 1961 une cantate ' a sermon, a narrative and a prayer', utilisant les possibilités hexachordales de la série et divers types de canons, écrite pour un contralto solo, ténor solo, un récitant ; un chœur mixte, et un orchestre (1 flûte, 1 flûte alto, 2 hautbois, 1 clarinette, 1 clarinette basse, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 trombone basse, 1 tuba, 2 percussionnistes, 1 harpe, 1 piano, cordes). 'The flood', jeu musical, est un court drame biblique de 1962, écrit pour la télévision. Il requiert 1 ténor solo, 2 basses solo, 7 récitants, un chœur mixte (soprano, contralto, ténor), l'orchestre (3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 1 flûte alto, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 1 clarinette contrebasse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 trombone basse, 1 tuba, 1 timbales, 1 percussionniste, 1 harpe, 1 célesta (aussi 1 piano), cordes). On notera l'apparition de la clarinette contrebasse chez le compositeur. 'Abraham and Isaac' est une ballade sacrée de 1962/63 pour baryton et orchestre (2 flûtes, 1 flûte alto, 1 hautbois, 1 cor anglais, 1 clarinette, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 cor, 2 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, cordes), dédiée à l'Etat d'Israël. Les 'variations'

 $^{^{71}}$ Poulenc déclara que Stravinski portait « des costumes trop jeunes pour son âge » !

pour orchestre datent de 1963/64 sont une œuvre courte, mais significative (2 flûtes, 1 flûte alto, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 harpe, 1 piano, cordes). L' 'Introitus' de 1965 est écrit pour chœur d'hommes et petit ensemble instrumental (2 timbales, 2 percussionnistes, 1 harpe, 1 piano, 1 alto, 1 contrebasse). Arrivant à la fin de sa vie, il écrivit en 1965/66 les 'Requiem Canticles' pour deux vois solistes (contralto, basse), chœur mixte, et orchestre (3 flûtes (aussi 1 flûte piccolo), 1 flûte alto, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 timbale, 2 percussionnistes, 1 harpe, 1 piano, 1 célesta, 6 premiers violons, 5 seconds violons, 4 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses). Il mourut à New York le 6 avril 1971.

Roger Sessions (1896-1985) a développé un style qui s'apparente d'abord à une esthétique néoclassique (concerto pour violon, Pastorale pour flûte solo). Au cours des années 1940, celui-ci évolua vers un chromatisme de plus en plus dissonant, caractéristique de sa période atonale. Il a écrit neuf symphonies, des quatuors et quintettes à cordes, des concertos, des sonates, mais rien de spécifique pour la clarinette.

La personnalité d'un John Cage (1912-1992) est, selon nous, un phénomène typiquement américain. Bien qu'il n'ait que fort peu écrit pour notre instrument pour des raisons qui nous paraîtront évidentes, il nous faut bien cerner cette personnalité, prise comme 'maître à penser' de tout le courant 'minimaliste' américain. De fait, il rassemble une œuvre dont l'influence s'étend au-delà du seul champ musical, creusant le lit de courants artistiques d'après-guerre tels que le mouvement 'Fluxus'⁷² et préfigurant des formes d'expression comme le 'happening', la performance ou les installations multimédias. De même, ses sources d'inspiration sont aussi bien à chercher du côté de l'histoire des pratiques musicales que de celles des arts plastiques, de l'architecture, de la danse, du théâtre, de la poésie, de la philosophie bouddhiste ou de la mycologie, l'autre passion de son âge mûr. Échappant au découpage catégoriel, l'œuvre de John Cage procède par dissémination, transposant les gestes d'une discipline à l'autre. Tenter d'établir une cartographie détaillée de ses influences, tant en aval qu'en amont, en cherchant à distinguer les pratiques artistiques qu'elle irrigue ou dont elle se nourrit serait en soi contradictoire. Plus que des formes, des systèmes ou des techniques mis en œuvre, c'est au travers d'une posture, d'une manière de considérer le rôle de l'artiste dans la société que celle-ci se définit, en dehors des frontières disciplinaires. Préférant l'image de l'amateur touche-à-tout à celle du professionnel monomane, John Cage prend très tôt le parti de se présenter comme un artiste sans talent particulier et, qui plus est, sans vocation, dans le sens où celle-ci implique de choisir une voie de spécialisation, un chemin de vie univoque. Il se

-

^{&#}x27;Fluxus' est un mouvement d'art contemporain né dans les années 1960 qui touche aussi bien les arts visuels que la musique et la littérature1, par la réalisation de concerts, d'events', la production de livres, de revues, la confection d'objets. Initié par le galeriste George Maciunas (1931-1978), qui en inventa également l'appellation, Fluxus participe aux questionnements soulevés par les formes d'arts qui voient le jour dans les années 1960 et 1970 : statut de l'œuvre d'art, rôle de l'artiste, place de l'art dans la société. L'humour et la dérision sont placés au centre de la démarche et participent à la définition de Fluxus comme un non-mouvement, produisant de l'anti-art ou plutôt un art-distraction. Il fut fondé par de jeunes artistes, influencés par le mouvement dada, par l'enseignement de John Cage — lui-même inspiré par la philosophie zen et les 'ready-made' de Marcel Duchamp —, qui effectuèrent un minutieux travail de sape des catégories de l'art par un rejet systématique des institutions et une profonde remise en question de la notion d'œuvre d'art.. On conçoit bien que les différences d'approche entre les USA et l'Europe, en dépit d'inévitables influences, du fait que Dada ait été un mouvement européen et plus spécifiquement français, et que Marcel Duchamp soit français font que ce type de mouvement ait du mal à s'implanter chez nous, à une époque où l'Europe occidentale développait de tout autres concepts.

détermine pour l'indétermination. Se présentant simultanément comme compositeur, plasticien, poète, théoricien et plus tard mycologue, il place son champ d'investigation précisément dans ce qui relie toutes les disciplines entre elles et à la vie. Sa formation traduit bien sa personnalité. Il fit un voyage en Europe en 1930. Il commença par étudier l'architecture mais renonça quand il réalisa que ce métier impliquait un engagement total, s'intéressa à la peinture au cours de voyages à travers l'Europe et donna des conférences sur ce sujet à Los Angeles. Il décida d'apprendre la composition, notamment avec Arnold Schoenberg. Celui-ci lui avait dit : « Pour écrire de la musique il faut avoir le sens de l'harmonie », il ne cesserait, sans cela, de se heurter à un « mur infranchissable ». Cage répondit que, dans ce cas, il consacrerait sa vie « à se cogner la tête contre ce mur ». Cage rompt avec la notion traditionnelle de structure musicale, optant pour une structure basée sur le temps. Jusqu'aux années 1940, il estime que la structure doit être organisée mais que la méthode et les matériaux utilisés peuvent être improvisés ; elle devient une sorte de réceptacle pouvant accueillir les divers matériaux que sont les bruits, les sons, les silences, les gestes et les mots. En 1940, il crée sa première pièce pour 'piano préparé', une idée qui lui vient en partie de Henry Cowell (1897-1965), pour les besoins d'une œuvre destinée à accompagner la chorégraphie 'Bacchanale' de Syvilla Fort 1617-1975). Au printemps 1942, il décide de déménager à New York, dans l'espoir d'y trouver de nouvelles perspectives professionnelles. Il logée chez Peggy Guggenheim et Max Ernst et fit la connaissance de Marcel Duchamp, qui deviendra un solide compagnon de route. Grâce au concert du 7 février 1943 au Musée d'art moderne de New York, Cage s'impose au sein de l'avant-garde newyorkaise. A partir du milieu des années 40, Cage se tourne vers les philosophies orientales, qui auront une influence considérable sur sa vie et son œuvre. Dans un premier temps, il s'intéresse aux similarités entre les musiques occidentale et orientale en s'appuyant sur la lecture de l'ouvrage majeure de l'historien de l'art et métaphysicien indien Ananda Coomaraswamy (1877-1947), 'La transformation de la nature en art.' L'auteur y affirme que l'opposition entre l'art et la vie est totalement illusoire, et il pose en principe que « l'artiste n'est pas une sorte d'homme spécial, mais chaque homme est un artiste spécial». John Cage commence donc à remettre en question la position occidentale de l'artiste⁷³ et la notion de génie. À la suite de cela, désireux de s'initier à la musique et à la spiritualité hindoues, Cage initie un échange particulièrement fertile avec Gita Sarabhai (1922-2011), grande musicienne indienne venue à New York pour étudier l'influence de la musique occidentale sur la musique traditionnelle de son pays. Elle lui enseigne moins la musique que la philosophie indienne, l'introduisant à l'enseignement du penseur spirituel Sri Ramakrishna (1836-1886) et lui offrant un exemplaire de 'L'Enseignement de Rāmakrishna', qu'il dévore avidement. Cette influence se voit notamment dans ses Sonates et Interludes' (1946-1948) pour piano préparé. Enfin au début des années 1950, il s'initie au bouddhisme zen. Il retient notamment le principe de non-obstruction. Puisque « toute chose, tout être, c'est-à-dire tous les êtres non doués de sensation et tous les êtres doués de sensation, est le Bouddha. [...] Il y a interpénétration, il n'y a pas d'obstruction entre eux ». À partir de là, il choisit d'expérimenter le hasard en composition. « Je décidai que ma propre discipline serait celle à laquelle j'étais déjà assigné : faire de la musique. Et que je le ferai [...] avec le recours aux opérations faisant intervenir le hasard et la modification de ma responsabilité, dans les choix comme dans les questions posées», dit-il. Il s'agit donc de remettre radicalement en question la notion de structure musicale. Une des premières tentatives de Cage

⁷³ On ne peut s'empêcher de penser que cette mise en cause du statut social de l'artiste est un moyen sans grande conséquence de dévier la mise en cause du système social lui-même, ce qui est bien caractéristique d'un mode de pensée américain.

dans cette voie est la conférence 'Lecture on Nothing', donnée à Boston en 1948, durant laquelle Cage lit quinze fois de suite une page unique, avec le refrain « Si quelqu'un s'ennuie, laissez-le s'ennuyer ». À la fin de la conférence, Cage répond aléatoirement aux questions posées avec une des sept réponses préparées par avance. Il recourt au Yi Jing pour composer aléatoirement 'Music of Changes' en 1952, pour piano seul. Créer cette pièce d'une très grande complexité lui prend neuf mois car il tire au sort chaque composante du son afin d'élaborer sa partition. L'une des œuvres les plus célèbres de John Cage est probablement '4'33", un morceau où un(e) interprète joue en silence pendant quatre minutes et trente-trois secondes, composée en trois mouvements devant cependant être indiqués en cours de jeu. L'objectif est l'écoute des bruits environnants dans une situation de concert. Il est permis de voir dans ces expériences une certaine perversion de principes en soi éminemment respectables. Cage prétendait que l'une des composantes les plus intéressantes en art était en fait ce facteur d'imprévisibilité où des éléments extérieurs s'intégraient à l'œuvre de manière accidentelle. Il considérait la plupart des musiques de ses contemporains « trop bonnes car elles n'acceptent pas le chaos ». À partir de cette époque, il compose des musiques uniquement fondées sur le principe d'indétermination en utilisant différentes méthodes de tirage aléatoire dont le 'Yi Jing⁷⁴, et destinées à accueillir n'importe quel son qui arrive de manière imprévue dans la composition. Pour lui, son travail se limite à déterminer une suite plus ou moins complexe d'opérations visant à obtenir des partitions sans qu'il ait besoin d'intervenir dans la composition.

Cette longue introduction était nécessaire pour comprendre la position de ce 'gourou' de la musique contemporaine américaine qu'était John Cage, en particulier auprès de compositeurs de l'école 'minimaliste'. Pour notre sujet, ce compositeur est difficile à traiter car sa notion de l'œuvre aléatoire peut fort bien s'exercer au niveau de l'instrumentation, auquel cas notre approche est inopérante. Il a écrit une sonate pour clarinette en 1933, au moment de son apprentissage. Ainsi, son œuvre 'five' (1988) est un quintette pour voix ou instruments. Il le créa au piano avec le Kronos quartet, mais l'œuvre a été enregistrée en utilisant une clarinette et une clarinette basse dans le quintette, mais aussi pour deux saxophones, accordéon et deux pianos. Le cas de 'seven' est plus complexe. L'œuvre est écrite en 1988 pour flûte, clarinette, piano, percussionniste, violon, alto, violoncelle. Elle consiste en vingt parenthèses temporelles, dont dix-neuf sont flexibles (quant au moment de début et de fin), et l'une fixe. La parenthèse est différente d'un instrument à l'autre. La durée des différentes parenthèses temporelles est la même, sauf une par instrument. Le nombre de sons dans chaque parenthèse dépende de l'instrument : un dans les parties de flûte, clarinette et percussion, entre un et trois pout les parties de cordes, et de trois à cinq dans la partie de piano. Les instruments de la partie de percussion sont choisis par l'exécutant. Dans cette partie, la notation utilise des chiffres, indiquant quel instrument doit être joué⁷⁵. Un 'Seven2' a été composé en 1990 pour un ensemble

-

⁷⁴ Le 'Yi Jing' est le fruit d'une recherche spéculative et cosmogonique élaborée, dont les articulations ont influencé durablement la pensée chinoise. Sa structure mathématique a impressionné Leibniz qui y aurait vu la première formulation de l'arithmétique binaire. De fait, partant d'une opposition/complémentarité entre les principes d'engendrement Yin et Yang (yin // réceptif // lune // femelle // passif alors que yang // créatif // soleil // mâle // actif) et subdivisant cette dualité de façon systématique (adret = côté au Soleil alors qu'ubac = côté à l'ombre; vents favorables opposés aux nuages contraires), le Yi Jing arrive à la série des 64 figures qui peuvent interpréter toutes les transformations possibles. Il paraît que Cage utilisait le Yi Jing comme un tirage aléatoire pour déterminer les choses les plus banales de la vie quotidienne, par exemple ce qu'il allait manger ce jour-là.

⁷⁵ Nous avons exposé ces règles de la façon la plus simple possible, mais à y bien réfléchir, elles forment un corpus vraiment complexe, ce qui met Cage quelque peu en contradiction avec sa volonté de « modification de sa responsabilité ». Dit autrement : supposons qu'il existe une partition pour cette formation du niveau technique de celles de Mozart ou de Beethoven (oublions pour un instant la percussion), laquelle les instrumentistes trouveraient-ils la plus délicate à exécuter :

ramassant les sonorités vers le grave : flûte basse, clarinette basse, trombone basse, deux percussionnistes (instruments non déterminés), violoncelle et contrebasse.

Par nature profonde, les concepts de John Cage n'étaient pas seulement musicaux, mais ambitionnaient de faire une synthèse de nombreuses composantes du quotidien. Aussi son influence fut grande, en particulier à travers le mouvement 'Fluxus' Nous limitant à notre sujet, nous étudierons maintenant les musiciens se rattachant à l'école 'minimaliste', sur lesquels il eut une influence majeure.

Morton Feldman (1926-1987) avait commencé à écrire des œuvres influencés par le sérialisme lorsqu'il rencontra Cage en 1950, avec qui il se lia d'amitié. Sous son influence, son écriture changea. Il expérimenta des systèmes de notation inédits, utilisant des grilles dans ses partitions, et spécifiant comment les notes doivent être jouées à un certain moment, sans indiquer lesquelles. Ses expériences utilisant le hasard dans la musique s'inspiraient du travail de Cage dans le domaine de la musique aléatoire tel que dans 'Music of Changes' (1952), où les notes qui devaient être jouées étaient choisies en consultant le Yì Jīng. Il trouva l'inspiration dans les peintures de l'expressionnisme abstrait durant les années 1970; ainsi, il écrivit une de ses œuvres les plus connues 'Rothko chapel' (1971) pour la chapelle décorée par le peintre Mark Rothko (1903-1970). Il commença à composer de très longues œuvres, souvent en un seul mouvement, d'une durée minimale d'une demi-heure mais souvent bien plus longues encore. 'String Quartet II' (1983) dure près de cinq heures sans interruption⁷⁶. Dans leur continuité, ces pièces ne changent pas de mode et se caractérisent par des superpositions imperceptibles de sons, le tout dans un climat de quiétude sonore. À la fin de sa vie ces sonorités calmes devinrent son seul centre d'intérêt musical. Plusieurs œuvres de Morton Feldman font appel à la clarinette, mais il ya beaucoup d'œuvres non publiées dans son répertoire. Les œuvres de Feldman pour clarinette couvrent ses principales périodes créatrices, et montrent d'une part son intérêt pour une rhétorique musicale statique, qu'il nomme « Time undisturbed », d'autre part l'importance primordiale de l'instrumentation comme déterminant compositionnel. En particulier, le point de départ pour lui n'était pas un thème au sens conventionnel, mais le son d'un instrument particulier jouant une note particulière. Ceci est particulièrement important pour notre approche de ses œuvres avec clarinette⁷⁷. Tout d'abord, pour la formation que nous étudions spécialement, le quintette avec clarinette, il y a deux œuvres (ou si l'on veut trois) : un quintette proprement dit (1983), d'une durée approximative de 40 minutes, et deux courtes pièces (1961), d'une durée typique de deux minutes chacune. Dans le quintette, comme presque toujours chez Feldman, un geste simple peut créer une intensité énorme, une seule note – ou deux, trois ou quatre

la première, entièrement déterminée, ou la seconde ? Si la réponse est la seconde, Cage est plus ou moins en situation d'échec par rapport à son propos.

⁷⁶ Faisant allusion aux admirables pièces minimalistes (en durée : quelques mesures) de Webern, Schoenberg, admiratif, avait écrit qu'il y avait « enfermé tout un roman dans un soupir ». Ici, nous sommes dans la situation inverse : c'est le contenu qui est minimaliste alors que l'œuvre est hors de proportion. On peut légitimement se demander quel mécanisme esthétique ou intellectuel a amené l'auteur à un tel paroxysme – pour ne pas dire paradoxe – et quel auditeur est en situation d'écouter intégralement une telle œuvre.

⁷⁷ Il existe une très intéressante thèse sur les œuvres avec clarinette de Feldman, soutenue par Matthew Phillip Nelson auprès de la Rice University à Houston, Texas, USA, en janvier 2010. En avril 2019, elle était facilement accessible par Internet. L'auteur de la présente brochure la détient sous forme numérique et peut l'envoyer sous cette forme sur simple demande.

- forment un motif, qui n'est jamais développé, mais peut être répété, révisé, ou remplacé pour souligner une image, et ces formes rassemblées constituent l'ouvre musicale. Elles peuvent sembler connectées de manière aléatoire, mais en réalité des passages entiers sont assemblés, parfois par répétition exacte ou altérée, ou rétrogradée - un jeu de miroirs apprécié de Feldman. Les deux courtes pièces ont des caractères communs avec le quintette : elles sont intimes, introspectives, transparentes et concises. Il faut les compléter par [Composition] pour flûte, clarinette basse, basson, cor, trompette, piano et violoncelle (1954, non édité) ;'Ixion' (1958) pour 3 flûtes, clarinette, cor, trompette, trombone, piano, 3 violoncelles [à 7], 2 contrebasses [à 4]; 'Atlantis' (1969) pour flûte piccolo, 2 flûtes, clarinette, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trompette, trombone, tuba, vibraphone, xylophone, harpe, piano, violoncelle; [Composition] pour voix, clarinette, violoncelle et contrebasse (non édité, 1970) ; 'The Viola in my Life II' pour alto solo, flûte, clarinette, percussion, piano, et violoncelle (1970); 'For Franck O'Hara' pour flûte, clarinette, percussion, piano, violon et violoncelle (1973); 'Three Clarinets, Cello, and Piano' (1971); 'Voice and Instruments II' pour voix, clarinette, violoncelle, contrebasse (1974); 'Instruments II' pour piccolo jouant flûte et flûte alto, hautbois jouant cor anglais, clarinette jouant clarinette basse, trompette, trombone, percussion, harpe, piano et contrebasse (1975); 'Bass Clarinet and Percussion' (1981); 'For Samuel Beckett' pour flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba, vibraphone, harpe, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse (1987).

Terry Riley (1935 -) est considéré comme le fondateur de l'école minimaliste. Il débuta sous l'influence de Stockhausen, mais changea d'orientation sous l'influence de La Monte Young (1935-), lui-même proche de John Cage et du mouvement 'Fluxus'. Le Quatuor pour cordes (1960) fut la première composition de cette nouvelle période, très vite suivi d'un trio pour cordes, dans lequel il employa pour la première fois de courtes phrases répétées. Riley est considéré, pour cette raison, comme l'un des pères fondateurs de la musique minimaliste. Dès les années 1950, il travailla avec des bandes magnétiques montées en boucle, une toute nouvelle technologie. Il continua d'utiliser, durant toute sa carrière, des bandes magnétiques pour créer des effets musicaux, aussi bien en studio que sur scène. Il a composé des œuvres en intonation juste aussi bien qu'en microtonal. Sa musique est généralement composée d'improvisations basées sur des phrases modales de différentes longueurs. Son œuvre la plus marquante est sans conteste In C ("en do"), créée en 1964, aujourd'hui pièce maîtresse de la musique américaine et une des grandes œuvres du mouvement minimaliste. La première fut jouée par Steve Reich, Jon Gibson, Pauline Oliveros et Morton Subotnick entre autres. L'œuvre influença les travaux de ces derniers et ceux d'autres tels John Adams et Philip Glass. La structure de l'œuvre innovait: la pièce consiste en 53 motifs. Chaque motif contient une phrase musicale différente et de longueur variable mais presque toujours, comme le titre l'indique, en Do. Un instrumentiste donnait le tempo en tapant rythmiquement un Do au piano. Le choix des instruments joués ainsi que le nombre d'instrumentistes était libre. Terry Riley décrit ainsi la façon de jouer: « tous les interprètes jouent la même partition de 53 motifs à répéter (...). Chaque interprète a la liberté de choisir le nombre de répétitions avant qu'il ne passe au motif suivant. Aucune règle ne fixe le nombre de répétitions ». Bien que l'interprétation soit très libre, Riley préconisait toutefois que les différents interprètes se surveillent quand même, de façon qu'ils n'aient pas trop d'avance ou de retard les uns par rapport aux autres. La composition 'Keyboard Studies', pour un seul interprète, est structurée de la même façon. Terry Riley n'a rien composé explicitement pour la clarinette, mais nous pouvons faire la même remarque que pour John Cage : les interprètes de 'In C' étant libres, la clarinette ne peut qu'y être d'un excellent effet⁷⁸.

La Monte Young (1935 -) est un nom important dans l'école minimaliste, dont il est un des créateurs. Il a été proche de John Cage, du mouvement 'Fluxus' auquel il a appartenu. Il a été influencé par Webern, par le jazz, mais aussi par l'attention qu'il portait aux bruits divers, qui lui rappelaient ceux qui l'avaient obsédé durant son enfance. Il n'a rien composé pour la clarinette.

Steve Reich (1936 -) est également un des pionniers de l'école minimaliste et l'un des plus connus en Europe. A ses débuts, il a été influencé par Luciano Berio, mais il a très vite rejeté le sérialisme ainsi que l'influence de John Cage, ce qui est plus étonnant. En revanche, il participa à la création de 'In C' de Terry Riley et fut influencé par ce dernier. Pour caractériser son œuvre, et spécialement ses compositions de la période 1965-1976, il préfère utiliser l'expression 'musique de phases' (traduite de l'américain 'Phasing'), qui fait référence à son invention de la technique musicale du déphasage. Il conçoit un minimalisme ascétique et théorique basé sur un processus mathématique strict de décalage de phase, qu'il lui fallait dépasser. À partir de 1976, il développe une écriture musicale basée sur le rythme et la pulsation avec l'une de ses œuvres les plus importantes, 'Music for 18 Musicians', qui marque le début de son large succès international. Une autre œuvre célèbre est 'Different trains' (1988) pour quatuor à cordes et bande magnétique. Dès lors reconnu comme un compositeur contemporain essentiel, il oriente son travail de composition autour de la mise en musique du discours, notamment dans des œuvres multimédia associant la vidéo créées en collaboration avec son épouse Beryl Korot. C'est un compositeur peu prolixe : on compte une cinquantaine d'œuvres à son répertoire. La clarinette contribue à l'œuvre qui l'a rendu célèbre, 'Music for 18 Musicians'. Cette œuvre marque la transition de ses premières recherches minimalistes vers une écriture harmonique modale s'articulant autour de « centres tonaux » clairement énoncés. Steve Reich nota lui-même, en 1976, que pour cette œuvre il écrivit « davantage de mouvements harmoniques dans les cinq premières minutes de 'Music for 18 Musicians' que dans toutes les autres œuvres terminées à ce jour ». L'œuvre a été écrite pour un violon, un violoncelle, deux clarinettes et deux clarinettes basses, quatre pianos, trois marimbas, deux xylophones, un vibraphone (ou métallophone), des maracas, et quatre voix féminines amplifiées. Mais son œuvre la plus emblématique pour l'instrument est 'New York counterpoint' (1985) pour clarinette solo et bande magnétique. Cette dernière est constituée par un ensemble de dix clarinettes, dont trois (puis deux) clarinettes basses. La pièce compte trois mouvements enchaînés, au travail cependant nettement différencié. L'écriture comprend plusieurs canons. Il arrive que l'on donne cette pièce avec dix clarinettes réelles plus la clarinette solo. 'Pulse' a été composée en 2015 pour quatre violons, deux altos, deux flûtes, deux clarinettes, piano et basse électrique. Le projet du compositeur relève clairement d'une démarche d'évolution progressive de la matière sonore, qui reprend des outils chers au maître du minimalisme : le déphasage, la répétition, au service d'une pensée singulière du temps. Dans la même veine, il écrivit en 2016 'Runner', pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 vibraphones, 2 pianos, 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse. Cette pièce lui donna l'idée d'écrire en 2017 'Music for ensemble and orchestra', qui marque son retour à l'orchestre après 30 ans d'abandon. La pièce est structurée en cinq parties. L'ensemble concertant comprend vingt instrumentistes: deux violons, deux altos, deux violoncelles, deux contrebasses, deux guitares basses

⁷⁸ Très anecdotiquement, signalons que, en cherchant tout autre chose, nous avons récemment trouvé une annonce d'un clarinettiste qui cherchait des partenaires pour exécuter 'In C'!

électriques⁷⁹, deux vibraphones, deux pianos, deux flûtes, deux clarinettes et deux hautbois ; et un orchestre (sans section vent et contrebasses)

Philip Glass (1937 -) a écrit ses premières œuvres (jusqu'en 1974) dans un style typiquement répétitif et minimaliste. Ses œuvres ont montré, par la suite, une évolution stylistique. Il préféra utiliser, pour les œuvres suivantes, l'expression « musique avec structures répétitives », indiquant que l'aspect répétitif n'est plus prépondérant. Ses dernières œuvres sont très éloignées du courant minimaliste et, actuellement, il se décrit lui-même comme un compositeur classique, rompu à l'harmonie et au contrepoint, ayant étudié Jean-Sébastien Bach, Ludwig van Beethoven et Franz Schubert⁸⁰. Il a écrit beaucoup d'opéras (il est de loin le compositeur d'opéras vivant le plus joué au monde), de musique pour orchestre, de musique concertante. Il n'en a pas pour autant négligé la musique de chambre. La clarinette lui doit les œuvres suivantes : 'Music for Ensemble and Two Actresses', avec sextuor à vents (1965) ; 'Another Look at Harmony, Part III' pour clarinette, piano et voix (1975 ; 'Fourth Series Part Three' pour violon et clarinette (1978) ; 'Façades', pour deux saxophones (ou flûte et clarinette⁸¹) et ensemble à cordes (1981) ; 'Hebeve Song' (1983) pour soprano, clarinette et basson.

John Adams (1947 -) fut au départ fortement inspiré par la musique minimaliste. Il s'en éloigna en produisant des œuvres dans des styles très divers, marquées par une grande habileté orchestrale. Il écrivit beaucoup d'opéras et d'oratorios, de musique symphonique et concertante, mais peu de musique de chambre. On rencontre la clarinette dans sa 'Chamber symphony' de 1992 (1 flûte (aussi 1 flûte piccolo), 1 hautbois, 1 clarinette en mib (aussi 1 clarinette), 2 bassons (aussi 1 contrebasson), 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, 1 percussionniste, 1 clavier électronique/MIDI/synthétiseur [échantillonneur], 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse) et comme instrument concertant dans 'Gnarly Buttons' (1996), pour clarinette soliste et petit orchestre (1 cor anglais, 1 basson, 1 trombone, 1 banjo (aussi 1 mandoline, 1 guitare), 2 claviers électroniques/MIDI/synthétiseur (aussi 1 piano), 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse [cordes jusqu'à 6.6.4.4.2])

Il faut dire quelques mots d'un compositeur qui rencontre quelques succès, John Corigliano (1936-), qui se situe à l'écart de ces courants. C'est un habile musicien, qui sait fort bien écrire, manifestement bien au fait des tendances de la musique contemporaine aux USA et en Europe, mais fondamentalement c'est un auteur de musique de film, et n'est pas Honegger, Korngold ou Prokofiev qui veut. Il joue beaucoup sur le diatonisme et les sentiments fugaces de tonalité, et ne retient de la musique de son temps que quelques clichés extrêmement superficiels. Le sentiment est celui d'un modernisme très tempéré et quelque peu entaché de style hollywoodien. Cela limite beaucoup ses

⁷⁹ On remarque la présence de plus en plus fréquente de ce type d'instrument dans la musique contemporaine. Il figurait déjà dans la 'Partita' pour clavecin et orchestre de Penderecki, dès 1971.

⁸⁰ Ces changements radicaux de style ne sont pas rares au XX° siècle : pensons à Stravinski, Penderecki, dans une moindre mesure Ligeti. On constate également un phénomène semblable chez divers compositeurs plus mineurs dont nous n »avons pas parlé.

⁸¹ Nous avouons avoir du mal à comprendre cette 'liberté limitée' dans le choix des instruments à la fin du XX° siècle. Soit on prend une option radicale comme dans 'In C', soit on considère l'instrumentation comme importante et consubstantielle à I »oeuvre ; et il nous semble qu'il faut choisir. On comprend bien les raisons purement circonstancielles qui ont poussé Brahms à tolérer que ses sonates pour clarinette et piano puissent être interprétées à l'alto. Mais à la fin du XX° siècle, ce ne sont ni le répertoire ni les interprètes qui manquent. Les deux options laissées par le compositeur mènent à deux sonorités très différentes, donc en pratique à deux œuvres différentes. Il nous semble que le compositeur aurait pu se montrer soit plus directif, soit plus radical dans le choix des timbres.

ambitions et la portée de sa musique. On ne peut nier la beauté un peu facile de son concerto pour clarinette et orchestre (1977), écrit en trois mouvements originaux, d'un caractère volontiers onirique dans ses deux premiers mouvements ; le premier est composé de deux cadences séparées par un interlude, le second est une élégie, le troisième une 'toccata antiphonique'. L'orchestre comprend les bois par quatre, six cors, quatre trompettes, trois trombones, tuba, timbales, trois percussionnistes, piano, harpe, cordes. Le compositeur reconnaît que la présence des vents dans l'orchestre était un défi qu'il avait relevé en leur confiant des solos virtuoses (surtout dans le troisième mouvement), écrivant presque dans le style d'un concerto pour orchestre. Il faut également relever la solidité d'écriture de son quintette pour clarinette et cordes ('Soliloquy for Clarinet and String Quartet', 1995), composé d'un unique mouvement lent aux effets pseudo-tonaux marqués.

Milton Babbitt (1916-2011) est un phénomène étonnant. Il étudia avant-guerre les musiciens de la seconde école de Vienne, mais il n'avait aucun contact avec eux, surtout avec le discret et très méconnu Webern. Tout ce qu'il en savait venait essentiellement de l'étude de leurs partitions. Il écrivit cependant les premiers articles décrivant la première description de la combinatorialité et de la technique sérielle de "time-point". Il reçut son diplôme universitaire 'bachelor of arts degree from New York University College of Arts and Science' avec les honneurs du Phi Beta Kappa dès 1935 (Webern venait juste d'écrire ces premiers chefs d'œuvre sériels – son 'concert' op. 24 date de la fin 1934). D-s 1935 doc, il maîtrisait parfaitement les principes du sérialisme et leur combinatorialité. L'inactivité forcée de la seconde guerre mondiale l'amena à réfléchir longuement sur ces derniers, ce qui lui donna l'idée personnelle de les appliquer à tous les paramètres sonores. En 1947, Babbitt écrivit ses 'Three Compositions for Piano', qui sont les plus précoces exemples de sérialisme intégral en musique, précédant de deux ans le 'mode de valeurs et d'intensités' de Messiaen et de cinq ans la 'polyphonie X' de Boulez. La 'Composition for Four Instruments' (flûte, clarinette, violon, violoncelle) en 1948 fut le premier usage du sérialisme intégral pour un ensemble instrumental. Voilà donc notre instrument une fois de plus impliqué dans une réalisation d'avant-garde, dont elle énonce l'introduction qui a un rôle majeur dans la construction de l'œuvre. Cette composition en un mouvement se divise en quinze sections définies par des combinaisons instrumentales différentes. Cette distribution instrumentale reflète, par exemple, la structure en registres différents du solo de clarinette introductif, au vu de son unité initiale de trois notes. De telles relations internes de structure à petite et grande échelle importent pour la perception de la structure continue de l'œuvre. L'œuvre est fluide, sans sonorités agressives. Babbitt plus tard s'intéressera à la musique électronique. Il fut engagé par RCA en tant que compositeur consultant pour travailler sur leur synthétiseur RCA MARK II, et en 1961 il produisit 'Music for Synthesizer'. Bon nombre de compositeurs considéraient les instruments électroniques comme un moyen de créer de nouveaux timbres. Babbit était plus intéressé par la précision rythmique qu'il pouvait obtenir en utilisant le 'Mark II synthesizer', une sorte de précision considérée, du moins en 1961, comme impossible à obtenir par des interprètes humains⁸². Babbit continua à écrire à la fois de la musique électronique et pour des instruments conventionnels, parfois combinant les deux. 'Philomel' (1964), par exemple, fut écrit pour soprano et accompagnement synthétiseur (incluant aussi une bande enregistrée de la voix de Bethany Beardslee retravaillé, chanteuse pour laquelle la pièce avait été composée). Son intérêt

⁸² Voir les considérations que nous avons développées à propos de l'œuvre de Bryan Ferneyhough (§ VI.7) et plus bas de Nancarrow.

pour le Mark II le poussa à écrire des pièces instrumentales extrêmement complexes sur le plan rythmique. Il continua ce type de travail à la frontière des deux mondes jusqu'à sa mort en 2011. Pour l'instrument qui nous occupe, il écrivit notamment⁸³ un quatuor pour bois (1953), deux sonnets pour baryton, clarinette, alto et violoncelle (1955), 'Arie da capo' pour flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle (1974) – 'My Ends Are My Beginnings'⁸⁴ pour clarinette solo (1978)- 'Paraphrases' pour dix instrumentistes (1979) – 'Ars Combinatoria' pour petit orchestre – 'Quatrains' pour soprano et deux clarinettes' (1993) – 'Triad' pour alto, clarinette et piano (1994) – 'No longer very clear' pour soprano et quatre instruments dont clarinette (1994) – 'When Shall We Three Meet Again?' pour flûte, clarinette, vibraphone (1996). Nous avons réservé pour la fin le merveilleux quintette pour clarinette et cordes de 1996. C'est une œuvre de vingt minutes, écrite d'une plume ferme, parfois vigoureuse et assez nerveuse, mais sans aucune agressivité. Il respecte pleinement ce délicat équilibre entre la clarinette et les cordes où nous avons vu la première qualité des chefs d'œuvre du genre, chefs d'œuvre parmi lesquels il a sa place sans l'ombre d'un doute, et qui ne doit pas être oublié.

Elliott Carter (1908-2012) est considéré par beaucoup comme l'un des compositeurs les plus importants de la deuxième moitié du XX° siècle. Il commença sa carrière assez tard, mais sa grande longévité (à 100 ans, il composait encore, et ses trente dernières années où il était déchargé de diverses tâches d'enseignement furent très prolifiques) lui permit d'accumuler une œuvre importante et variée (plus de 150 œuvres, dont un opéra ('What Next?' (1999) composé à 90 ans). Il avait de la civilisation européenne une profonde connaissance qui ferait pâlir bien des intellectuels européens. Il subit, jeune, le choc du 'sacre du printemps', se lia d'amitié avec Charles Ives et suivit à Paris les cours de Nadia Boulanger (1887-1979). Après une décennie 1940-1950 où son écriture fut influencée par le néo-classicisme, il effectua une retraite introspective à Tucson, dans le désert de l'Arizona, et y composa ce qu'il considère comme son 'opus 1', le premier quatuor à cordes, inspiré par le film de Jean Cocteau (1889-1963) 'le sang d'un poète' et sa dissociation du temps physique et du temps narratif. Sur le plan du langage, il utilise la 'pitch-class set theory' et notamment le 'tétracordes tous intervalles', beaucoup plus souple que le sérialisme mais permettant autant de rigueur. Il reprocha à cette dernière technique son statisme, critiquant 'modes de valeurs et d'intensités' de Messiaen tout en prenant grand soin de dissocier la langage de la personne du compositeur. Il n'en garda pas moins d'excellentes relations avec l'école de Darmstadt : Boulez et l'Ensemble Intercontemporain ont été les plus ardents propagateurs de son œuvre. Sur le plan rythmique, il mit en place la 'modulation métrique' et les 'polyrythmes' englobant de larges sections de l'ouvrage sinon son entièreté. Surtout, il fonda l'essence de son langage sur la pluralité d'événements au sens large, le choc entre leurs contradictions et la possibilité (et la manière) de les résorber ou non. C'est ainsi que ce premier quatuor est divisé en quatre mouvements (Fantasia,

⁸³Nous n'avons pas trouvé aux USA l'équivalent du catalogue BRAHMS de l'IRCAM, ce qui nous semble une lacune choquante. Aussi notre recherche s'est-elle avérée extrêmement laborieuse. Nous ne sommes pas certains de sa complétude, certaines instrumentations n'ont pu être établies que partiellement, par audition d'enregistrements sur YouTube, et nous n'avons pas trouvé d'informations postérieures à 2006 concernant Babbitt. En revanche, notre recherche s'est avérée plus fructueuse pour d'autres compositeurs, et BRAHMS, en accord avec la vocation internationale de l'IRCAM, s'efforce visiblement de documenter au mieux la musique contemporaine américaine, ce qui constitue pour le moins un paradoxe.

⁸⁴ « Ma fin est mon commencement » : titre très significatif d'une composition à trois voix de Guillaume de Machaut où, à partir du milieu, les trois voix partent en mouvement rétrograde, deux voix changeant de registre. Le procédé est utilisé sériellement pour la première fois de façon très simple dans le thème des variations au deuxième mouvement de la 'symphonie op. 21' de Webern (qui semble une réflexion extrêmement distanciée sur l'op. 111 de Beethoven).

Allegro scorrevole, Adagio et Variations.) Les divisions du langage de la composition ne correspondent pas aux divisions entre mouvements, remettant en question un principe implicite immémorial. En effet, le plan en quatre mouvements est interrompu par deux pauses⁸⁵, l'une au milieu de l'Allegro scorrevole, et l'autre peu après le début des Variations et du solo de violoncelle, pendant que les autres instruments concluent l'Adagio. Le troisième quatuor (1971) repose sur la séparation des quatre instrumentistes en deux groupes indépendants (premier violon - violoncelle et second violon-alto). Chaque groupe a son propre réservoir d'intervalles, ses tempos et structures métriques et les deux groupes ne communiquent pas. Une œuvre très intéressante est le 'triple duo' (1983) pour la formation du 'Pierrot lunaire' plus un percussionniste⁸⁶. Comme le titre le suggère, l'œuvre se compose de trois strates : (piano-percussionniste) ; (flûte, clarinette) ; (violon violoncelle) différenciées en termes de répartition séparée des classes d'intervalles et des ensembles d'accords, des registres et des vitesses d'exécution, d'opposition des dynamiques et des modes de jeu mais offrant néanmoins à dégager la possibilité d'une relation qui permît d'instaurer une étroite solidarité entre les protagonistes de ce qui s'apparente à une forme de joute musicale. La notion même de 'polyrythme⁸⁷', tout à la fois singulière et plurielle, parut à Carter la plus appropriée pour marquer les différences au sein d'une coordination générale des rapports de durées. La nette différentiation des trois groupes au début s'estompe au fur et à mesure où l'on arrive à la conclusion. Le 'concerto pour clarinette et orchestre' (1996) est conçu pour une petite formation (l'ensemble Intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez pour la création : flûte, 2 hautbois (aussi 1 cor anglais), basson, cor, trompette, trombone, tuba, 3 percussionnistes, harpe, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse), et écrit de façon à permettre d'entendre toute intervention du soliste. La difficulté était que les cordes sont souvent couvertes par les autres instruments. Carter divisa l'œuvre en six courtes sections, séparées par un tutti⁸⁸, associant la clarinette à des groupes d'instruments de timbres semblables entre eux (et se rapprochant d'eux physiquement sur la scène). Chaque section a un caractère expressif propre et forme une base pour de courts commentaires orchestraux. Une septième section fait participer tout l'orchestre. Carter attendit l'extrême vieillesse pour se consacrer au genre qui nous occupe principalement. Ayant écrit cinq quatuors à cordes très différents les uns des autres, Carter décida d'écrire un quintette avec clarinette (2007). La clarinette y suit son caractère musical propre, contrastant avec celui du quatuor à cordes. Il y a cinq mouvements imbriqués sans pauses. Carter affirma que la composition de ce

⁸⁵ Dans le film de Cocteau, on voit la chute d'une cheminée d'usine, fragmentée en trois événements qui surgissent au milieu d'un récit tout autre ; c'est cela qui a inspiré ces événements musicaux.

⁸⁶ On trouvera une très intéressante analyse de cette œuvre, entièrement en phase avec nos propos, à : 'Vermaelen, D. (2008). Vue sur l'atelier d'Elliott Carter (à partir du Triple Duo)'. Circuit,18, (1), 26–31. https://doi.org/10.7202/017905ar. C'est une publication d'ERUDIT, consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal (consultation fin avril 2019).

⁸⁷Le langage rythmique d'Elliott Carter se distingue par son recours au concept de temporalité multiple. Cette conception s'exprime non seulement par la présence de vitesses simultanées qui sont souvent associées à des caractères distincts représentés par un instrument ou un groupe d'instruments particulier, mais aussi par la juxtaposition rapide, ou même la superposition de procédés rythmiques contrastés. Ces derniers comportent des chaînes isochroniques, des séquences rythmiques irrégulières, des modulations métriques et des lignes mélodiques en accélération ou en décélération continue. Particulièrement, le polyrythme géant et les constructions polyrythmiques à plusieurs niveaux jouent un rôle clé dans l'élaboration du discours musical du compositeur, permettant à celui-ci de relier les détails de surface aux processus plus larges par un mécanisme sous-jacent. Loin d'être motivées par une recherche purement structuraliste, ces techniques semblent répondre à un idéal de communication où les attentes de l'auditeur permettent la réalisation de l'effet recherché.

⁸⁸ Carter retrouve là, par d'autres voies, une pratique constante des concertos classiques et romantiques.

quintette avait été très gratifiante pour lui après celle des cinq quatuors et du concerto : le caractère est presque ludique. Certes ce quintette fait partie de chefs d'œuvre du genre. La clarinette fait par ailleurs assez souvent partie des petits ensembles que Carter cultive volontiers. Citons-en quelquesunes: 'Suite canonique' (1939, rév. 1981), pour quatuor de saxophones alto (rév. 1984), version pour quatre clarinettes (1955-56); 'Quintette pour vents' (1948); 'Huit Études et Une Fantaisie', pour flûte, hautbois, clarinette, basson (1949/50); 'Double concerto' (1961) pour piano, clavecin et deux orchestres de chambre' pour piano et clavecin solos et flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, trompette, trombone, 4 percussionniste, cordes (fidèle à ses principes énoncés plus haut, le but de Carter était de former deux ensembles totalement dissociés : les parties de piano et de clavecin n'ont rien en commun, ne s'opposent pas non plus au sens traditionnel du terme : c'est une démarche typique de Carter); 'A Mirror on Which to Dwell' (1975)- soprano solo et flûte, hautbois, clarinette, percussionniste, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'Syringa' (1978) pour mezzo-soprano solo, basse solo, guitare solo flûte alto, cor anglais, clarinette basse, trombone, percussionniste, piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'In Sleep, in Thunder⁸⁹, (1981) pour ténor solo et flûte, hautbois, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, percussionniste, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'Con Leggerezza Pensosa' (1990), pour clarinette, violon et violoncelle ; 'Quintette pour piano et vents' (1991) ; 'Gra' (1993) , pour clarinette ; 'Tempo e Tempi' (1998) pour soprano et cor anglais, clarinette basse, violon; 'Canon for 4 'Homage to William" (1984), pour flûte, clarinette basse, violon et violoncelle ; 'Esprit rude/Esprit doux⁹⁰, (1984), pour flûte et clarinette; 'Pentode' (1985) pour cinq groupes de quatre instruments pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, 2 trompettes, trombone, tuba, 3 percussionnistes, harpe, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse (toujours le souci d'expériences sur les interconnexions et l'isolement); 'Asko concerto' (1999/2000) pour flûte (aussi flûte piccolo), hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, percussionniste, harpe, piano (aussi célesta), premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'Hiyoku⁹¹, pour deux clarinettes. Le décès de l'auteur semble avoir été suivi d'un déclin d'intérêt pour son œuvre, totalement injustifié. Espérons que ces pièces trouveront leur juste place dans la littérature pour l'instrument.

George Crumb (1929 -) est un compositeur fort intéressant, d'accès certes un peu difficile, moins par intellectualité (pourtant bien présente) que par la nature même des sons utilisés. Elle nous semble néanmoins mériter très largement l'effort minime d'adaptation nécessaire. Cette musique nous paraît se situer à la croisée de courants de pensée typiquement européens et américains, point de synthèse pourtant difficile à trouver, sans que les deux approches soient faciles à démêler. Sa

⁸⁹ Ces trois œuvres forment un groupe d'œuvres relativement ramassé dans le temps où Carter s'intéresse à la musique pour voix et petite formation.

⁹⁰ 'Esprit rude/esprit doux' fait référence à la prononciation des mots grecs classiques commençant par une voyelle ou un « R ». Accompagnés d'un esprit rude — indiqué par un accent renversé sur la lettre —, la voyelle initiale ou le « R » doivent être précédés d'un « H » aspiré. Marquée d'un esprit doux — indiqué par un accent sur la voyelle —, la voyelle initiale n'est pas précédée d'un H aspiré. Ceci dénote la grande culture classique de Carter, soulignée plus haut. Carter a écrit en 1995 une version comportant en plus un marimba.

Carter déclara: « 'Hiyoku' fut écrit pour les deux clarinettistes Ayako and Charlie Neidich, dont le jeu était si extraordinaire que j'ai choisi d'écrire cette pièce pour eux fin 2001. Je demandai à Ayako de suggérer un titre et elle m'exppliqua « un vieux mot poétique (pour ('Haiku') signifiant deux ailes, avec la connotation de deux oiseaux volant ensemble dans le vent. Cela a aussi la connotation de deux personnes voyageant ensemble au travers de la vie » »

musique est souvent fondée sur une symbolique secrète ('Makrokosmos' et les signes du zodiaque), mias elle est parfois liée émotionnellement à un événement donné ('Black angels' et la guerre du Vietnam). Son matériau, dans lequel le silence joue un grand rôle, est à la fois austère et riche, opposant une certaine forme de continuité à des événements ponctuels inattendus et contrastants, ne reculant par exemple pas devant les collages (par exemple le mouvement central de la Fantaisie impromptu op. 66 de Chopin au sein d'un des 'Makrokosmos'). Il en résulte une grande force sans concession. Elle est souvent d'une concision et d'une austérité issues tout droit de Webern, marquée aussi par l'influence de Debussy et des traditions orientales, doit sa forte originalité à ses sonorités, ses aspects rituel et mystique et témoigne d'une intense sensibilité poétique. Nombreuses sont ses œuvres basées sur des poèmes de Federico García Lorca. Pour réaliser ses subtils effets de timbres, reflets de son désir de « contempler les choses éternelles », Crumb élabore de nouvelles techniques d'exécution et fait parfois appel à des instruments des musiques populaires et traditionnelles. Son style de maturité se manifeste d'abord dans les 'Cinq pièces pour piano' de 1962. On lui doit dans ces années de nombreuses pièces de musique de chambre - 'Night Music II' (1964), 'Eleven Echoes of Autumn' (1965), 'Black Angels' (in tempore belli) reflet de la guerre du Vietnam, pour quatuor à cordes électrique (1970), 'Vox balaenae' pour flûte, violoncelle et piano amplifiés (1973) et le cycle des 'Makrokosmos', inspiré des signes du Zodiaque - I pour piano, II pour piano amplifié, III pour piano et percussion (1972-1974) et IV (Celestial Mechanics, 1979). Suivent 'Star-Child' pour soprano et orchestre, œuvre dirigée par quatre chefs donnant chacun un tempo différent (1977), 'Apparition' pour mezzo-soprano et piano (1979), 'Gnomic Variations' pour piano (1981), 'A Haunted Landscape' pour orchestre (1984), 'The Sleeper' pour soprano et piano (1984). Dans les années quatre-vingt dix, jusqu'à ce qu'il se retire de l'enseignement en 1997, George Crumb se consacre essentiellement à ses élèves. 'Quest' pour guitare et ensemble (1990-1994) et 'Mundus Canis' cinq humoresques pour guitare et percussion (1998) sont ses principales productions. Outre les pièces pour piano, 'Eine Kleine Mitternachtmusik', sur un thème de Thelonious Monk (2002) et 'Otherworldly Resonances' pour deux pianos (2003), parmi son travail récent, prédomine le grand cycle 'American Songbook', commencé en 2001 avec 'Unto the Hills' et suivi de 'River of Life', 'A Journey Beyond Time', 'Winds of Destiny', 'Voices from the Morning of the Earth'; 'Voices from the Heartland', septième pièce de ce cycle, est créée en janvier 2012. La clarinette est peu adaptée à la pensée de Crumb, qui lui préfère des sonorités plus sèches. On peut citer : 'Deux Duos' (1944), pour flûte et clarinette ; Gethsemane (1947), pour petit orchestre; 'Eleven Echoes of Autumn (Echoes I)' (1965) pour piano, flûte alto, violon et clarinette où coexistent modes, séries de notes, et références tonales ; 'Echoes of Time et the River' (Echoes II) (1967) pour orchestre; 'A haunted landscape' (1984) pour orchestre (3 flûtes (aussi flûte piccolo), 3 hautbois (aussi cor anglais), 3 clarinettes (aussi clarinette en mib), 3 bassons (aussi contrebasson), 4 cors, 3 trompette, 3 trombones, tuba, timbales, 4 percussionnistes, piano, cordes).

L'Amérique ne se résume pas aux Etats Unis, et nous avons vu que durant l'entre-deux guerres (et empiétant les périodes environnantes) des compositeurs importants avaient vu le jour au Mexique (Chavez), au Brésil (Villa-Lobos), en Argentine (Ginastera). La source d'inspiration de ces compositeurs, même très distanciée, se situe dans les paysages et la musique populaire de leur pays (tel est, dans une certaine mesure, le cas d'un Copland aux USA). C'est, avec quelque retard, une tendance que nous avons pu constater bien auparavant dans beaucoup de pays d'Europe, chez les romantiques tardifs. Au début du XX° siècle, un tel intérêt se manifeste de manière scientifique dans

les travaux d'ethnomusicologie de Bartók et Kodaly ; c'est une toute autre approche. Mais si une telle attitude compositionnelle fondamentalement postromantique était compréhensible voire nécessaire à cette époque où aucun compositeur national d'une quelconque importance n'était apparu, elle ne l'était plus à la période qui nous occupe, où une certaine forme de modernité s'impose à tout compositeur, que ce soit à travers une des écoles radicalement différentes qui ont traversé le monde musical, ou par un langage entièrement original. Force nous est de reconnaître qu'aucune figure majeure n'est apparue sur le continent américain hors des USA. Mauricio Kagel pourrait faire exception, mais il a quitté l'Argentine pour Cologne avant d'avoir produit quoi que ce soit de significatif, et c'est bien sa présence en Europe qui lui a permis de devenir ce qu'il a été (voir § VI-4). Mais réciproquement, il nous faut signaler la présence au Mexique d'un compositeur important, Conllon Nancarrow.

Conlon Nancarrow (1912 -1997) est un compositeur américain, naturalisé mexicain en 1940. Le travail de composition de Conlon Nancarrow est consacré à l'exploration méthodique de phénomènes rythmiques très complexes (polyrythmie, polytemporalité, canon de proportion, etc.), appliqués presque exclusivement au piano mécanique (le seul instrument capable, dans le Mexique des années 1940, d'exécuter ses œuvres⁹²). Très influencé par le jazz à ses débuts, il s'oriente petit à petit vers un langage plus expérimental, rejoignant alors certaines des préoccupations de compositeurs comme Elliott Carter (qui reconnaissait sa dette envers lui), György Ligeti ou lannis Xenakis notamment, et plus tard Brian Ferneyhough. Il est essentiellement connu pour ses 51 Études pour piano mécanique. La clarinette ne répondait manifestement pas à ses préoccupations. Elle est présente dans son 'septet' (1940) , son Trio n° 1 pour Clarinette, Basson et Piano (1942), sa 'Piece n° 1' pour petit orchestre (1943), sa 'Piece n° 2' pour petit orchestre (1986).

L'Amérique latine a donné au monde trois compositeurs importants au XX° siècle. On peut comprendre que la révolution esthétique, en grande partie appuyée sur une révolution technologue qui a eu lieu en Europe et aux Etats-Unis après la dernière guerre soit plus longue à s'implanter dans ces pays. Mais il est tout à fait souhaitable que cette percée ait lieu dans les décennies qui viennent, et que de nouveaux grands compositeurs y voient le jour.

VI.10 - L'extrême-orient

Jusqu'à la deuxième guerre mondiale, il y eut certes un intérêt réciproque des intellectuels occidentaux et de l'Extrême-Orient pour leurs cultures respectives mais cela ne dépassait guère le stade de la muséographie ou de la curiosité intellectuelle et culturelle. Il y avait certes dans ces pays une tradition multimillénaire infiniment subtile qui pouvait être de nature à fertiliser des domaines artistiques nouveaux. La facilité phénoménalement accrue des transmissions, des contacts et des déplacements après guerre, une fois les blessures pansées, firent qu'une fusion des cultures devint possible et qu'il se développa un certain nombre de compositeurs au sens occidental du terme en Extrême Orient.

-

⁹² Nous n'avons évidemment rien contre le Mexique mais nous nous sommes toujours demandé pourquoi ce compositeur, aux exigences technologiques pointues, n'avait pas rejoint un studio de musique expérimentale aux USA ou en Europe dans les années 60. Sa créativité et son catalogue y auraient gagné en qualité et en quantité, tant de par les facilités qui lui auraient été offertes que par les échanges avec des collègues partageant le même type de préoccupations.

Isang Yun (1917-1995) est un compositeur coréen qui apprit la musique au Japon 93 puis déménagea en Allemagne en 1956. La consécration internationale arriva avec 'Reak' en 1966. Cependant, suite à un voyage en Corée du nord, il fut enlevé et torturé par le régime sud-coréen en 1967 (il ne s'en remit jamais complètement). Suite à une pétition des plus grands noms de la musique occidentale, rassemblent tout le spectre des opinions politiques, il fut libéré en 1969. Il continua alors de composer et fonda l'institut de musique 'Isang Yun' à Pyongyang en 1984. Ill écrivit notamment cinq symphonies, toutes différentes par le nombre de mouvements. Il écrivit trois principales œuvres pour la clarinette. Son concerto pour clarinette de 1981 illustre les interférences entre l'individu et la société, le Ying et le Yang. La clarinette est écrite de manière linéaire, à la manière des musiques de cour chinoises et coréennes ; l'instrument développe progressivement sa mélodie à partir de notespivot. Le concerto regroupe trois parties en un seul mouvement. Il écrivit de plus deux splendides quintettes pour clarinette et cordes, le n°1 en 1984, le n°2 en 1994, d'une très belle écriture de chambre. Il écrivit aussi quelques partitions moins significatives : la clarinette intervient dans le petit orchestre de 'Konzertante Figuren' pour petit orchestre (1972), 'Harmonia' pour 16 vents, harpe & percussion (1974), 'Impression' pour petit orchestre (1986), 'Mugung-Dong (Invocation)' pour vents, percussion et contrebasse (1986). Elle intervient aussi dans : 'Music pour Seven Instruments' (1959), 'Oktett' pour clarinette (clarinette basse), basson, cor & quintette à cordes (1978), 'Distanzen' pour dix instrumentistes (vents & quintette à cordes) (1988), 'Kammerkonzert' nº 1 & nº 2 (1990), 'Octuor' de vents avec contrebasse (1991). Elle intervient plus spécifiquement dans : 'Monolog' pour clarinette basse (1983), 'Riul' pour clarinette et piano (1968), 'Rondell' pour hautbois, clarinette et basson (1975), 'Rencontre' pour clarinette, violoncelle & piano (ou harpe) (1986), 'Trio' pour clarinette, basson & cor (1992), 'Festlicher Tanz' pour Quintette à vent (1988). C'est un intéressant répertoire, significatif et varié.

Les changements que nous avons évoqués ont fait qu'un certain nombre de compositeurs au talent éminemment repectable se sont développés au Japon⁹⁴, pays de grande culture, studieux, et désireux d'ouverture sur le monde tout en préservant ses valeurs. Mais sans conteste possible, Toru Takemitsu (1930-1996) est de très loin le plus grand d'entre eux, reconnu comme tel par ses collègues nationaux et occidentaux. Tōru Takemitsu étudia la musique avec Yasuji Kiyose. Il découvrit la musique occidentale durant la seconde guerre mondiale, et se passionna dès lors pour la musique française (Claude Debussy, Erik Satie et Olivier Messiaen), entre autres. L'influence du Japon sur sa musique ne s'arrête pas à la musique (style musical et emploi d'instruments traditionnels) mais s'étend à son attachement pour la nature : 'November Steps' (1967), 'I Hear the Water Dreaming' (1987), 'How Slow the Wind' (1991)., 'A flock descends into the pentagonal garden (1977). Il fait honneur à la culture musicale de son pays natal avec 'In an Autumn Garden' (1973/79) pour un orchestre de gagaku. Les titres, imagés comme chez Debussy, marquent l'aspect symboliste de son approche, mais cette influence peut être plus directement musicale : ainsi, 'In a pentagonal garden' est musicalement ordonné par le chiffre 5. L'influence de Messiaen est profonde ; elle se traduit au

⁹³ Lors de sa naissance, de son adolescence et de ses premières années d'homme,, son pays était occupé par le Japon.

⁹⁴ Un outil tel que YouTube, extrêmement développé, est précieux pour découvrir ces 'petits maîtres' japonais de la seconde moitié du XX° siècle, qui ont osé des synthèses parfois surprenantes, toujours passionnantes. Comme nous l'avons exposé plus haut à propos du début du romantisme allemand, la connaissance des seuls grands maîtres peut donner un tableau biaisé de l'art musical à une certaine époque et en un certain lieu; l'attention apportée à l'environnement musical demeure nécessaire à une bonne appréhension des choses.

niveau du langage par l'usage fréquent de modes composites⁹⁵. Souvent considéré comme un « pont » entre les cultures japonaise et occidentale (rôle qu'il n'a jamais désiré jouer), il semble que Takemitsu désirait bien davantage dépasser la vieille opposition Orient-Occident pour aboutir à une universalisation de toutes les cultures, sans réelles démarcations entre elles. Il fut le chef de file de la musique classique japonaise de la seconde moitié du XX° siècle, ce qui lui valut de recevoir de très nombreux prix et d'être choisi en 1971 comme compositeur principal de la 'Semaine internationale de musique contemporaine' à Paris avec Igor Stravinski. Les œuvres de Takemitsu contenant explicitement la clarinette au sein de petits ensembles ou dans un rôle concertant sont en très petit nombre. Cela est probablement dû au fait qu'il recherchait instinctivement des sonorités proches de celles des instruments de sa culture, qu'il trouvait plus facilement dans la flûte, le hautbois, la harpe, la guitare, les cordes, voire le piano. La musique de chambre ou de soliste qu'il a laissée pour ces instruments est fabuleuse. Mais nous l'avons dit, son œuvre a une sonorité propre, qui se rapproche de ses deux 'mentors', Debussy et Messiaen. Une telle sonorité orchestrale ne peut être obtenue sans faire appel de manière significative aux clarinettes. Son style orchestral, articulé autour de notions de texture, de timbre, de spatialité et de silence, se rapproche de la musique de chambre par bien des attraits. Loin de l'image d'un impressionnant bloc sonore, on y décèle plutôt une multitude d'éléments particuliers qui s'expriment sans contraintes, à l'image de son art : neuf, libre et intuitif. C'est dans ces éléments qu'il faut essentiellement chercher ce que la famille des clarinettes a apporté au compositeur. Quelques œuvres isolées doivent cependant être signalées : 'Concerto de Chambre', pour 13 instrumentistes (1955); 'Tableau noir', pour récitant et orchestre de chambre (1958); 'Quatrain', pour clarinette, violon, violoncelle, piano et orchestre (1975); 'Quatrain II', pour clarinette, violon, violoncelle et piano⁹⁶ (1977); 'Waves', pour clarinette, cor, 2 trompettes et tambour grave (1976): 'Waterways' pour clarinette, violon, violoncelle, 2 harpes et 2 vibraphones (1978); 'Rain Spell', pour flûte (prenant flûte alto), clarinette, harpe, piano et vibraphone (1983); 'Tree Line', pour orchestre de chambre (1988); 'Fantasma/Cantos', pour clarinette et orchestre (1991). Cette dernière œuvre est conçue comme une promenade initiatique dans un jardin japonais, la clarinette figurant le promeneur et l'orchestre le jardin.

Dans la génération qui suivit, il faut distinguer le nom de Toshio Hosokawa (1955-). Il fit ses études musicales au Japon avant de se fixer en 1976 à Berlin-Ouest. 'Winter Bird', pour violon seul, est sa première œuvre créée en 1978 à Lübeck; l'année suivante, c'est 'Melodia' pour accordéon seul, à Francfort, suivi d'autres à l'occasion des cours d'été de Darmstadt de 1980 à 1982. 'Manifestation' pour violon et piano est donné à Berlin, en 1981. Il remporta son premier prix de composition lors du concours Valentino Bucchi, à Rome en 1980, avec 'Jo-Ha-Kyu' pour flûte, violon, alto et violoncelle. En 1982, il fut primé deux fois : à Tokyo avec le prix Irino pour les jeunes compositeurs et à Berlin où 'Preludio' pour orchestre fut choisi pour les cérémonies du centenaire de la Philharmonie. Ce n'est que vers le milieu des années 80 qu'il renoua avec son arbre généalogique : il développa son goût pour le gagaku, le théâtre nô, la pensée bouddhiste et les vieux instruments traditionnels. En 1990, il rencontra Helmut Lachenmann (1935 -), au cours d'été de Darmstadt, avec qui il devint ami. En 1994, il reçut une commande de l'Académie d'été de Salzbourg pour le festival : 'In die Tiefe der Zeit' ['Dans la profondeur du temps'] pour violoncelle, accordéon et cordes, créé dans sa première version

⁹⁵ Un bon exemple de l'influence conjointe de Debussy et Messiaen nous semble être : 'I hear the water dreaming', pour flûte et orchestre (1987)

⁹⁶ C'est la combinaison du 'Quatuor pour la fin des Temps' de Messiaen ; Takemitsu demanda à ce dernier l'autorisation de l'utiliser !

le 18 août— la seconde version date de 2002. L'année suivante, il écrivit 'Vertical Song I' (1995), pour flûte. En 1998 eut lieu la création de 'Memory of the Sea (Hiroshima Symphony)', où il exprimait le bruit de la mer, la lumière, l'odeur, les nuages qui passent et la brise d'Hiroshima, sa ville natale, tels qu'il s'en souvenait, voulant faire un panégyrique à la force invisible de la nature. Des créations et commandes régulières émaillèrent sa carrière musicale jusqu'à nous jours. Le modèle principal des compositions de Toshio Hosokawa est fondé sur la musique de l'avant-garde allemande de l'aprèsguerre, dans laquelle il incorpore des éléments traditionnels des arts japonais. Cette musique est fondamentalement lente, même lorsque surviennent des bouffées rapides ou explosives. Il invente lui-même l'expression « calligraphie sonore », pour décrire son esthétique musicale, en lien avec les enseignements du bouddhisme zen. « Ma musique est la calligraphie, peinte sur la frontière ouverte du temps et de l'espace. Chaque note individuelle a une forme, comme une ligne ou un point appliqué avec un pinceau. Ces lignes sont peintes sur une toile de silence. Ses frontières sont une partie du silence, tout aussi importantes que ce qui est audible ». La synergie entre Orient et Occident joue dès le niveau instrumental: « Les instruments sont très différents; la flûte et le shakuachi par exemple ne sont pas équivalents. Quand j'écris pour la flûte, je cherche à en faire un autre instrument, ni flûte ni shakuachi, mais que seule la flûte pourrait jouer ». Il écrit beaucoup dans le style concertant ; son approche rappelle celle de Takemitsu : « Dans mes concertos, le soliste est l'être humain et l'orchestre est la nature ». Pour la clarinette, il faut noter qu'en 2000 et 2001, sacrifiant à la tradition, il composa tout à la fois un Concerto ('Metamorphosis') et un quintette avec clarinette ('Herbst-Lied'). Il composa les œuvres suivants impliquant la clarinette: 'Fragmente III' (1989), pour quintette à vent; 'Vertical Time Study 'I (1992) pour clarinette, violoncelle et piano; 'Landscape VI - Cloudscapes' (1994) pour flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), clarinette (aussi clarinette basse), basson (aussi contrebasson), cor, trompette, percussionniste, harpe, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse [ou plus de cordes]; 'Variations' (1994) pour ensemble d'instruments à vent; 'Interim' (1994) pour harpe et formation de chambre : flûte (aussi flûte alto), clarinette, percussionniste, violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'Im die Tienne der Zeit' (1994/96), pour clarinette et accordéon; 'Medea fragments l' (1996) pour flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), 2 clarinette (aussi 1 clarinette basse), trombone, 2 percussionniste, piano, violon, violon II, alto, violoncelle, contrebasse; 'Slow dance' (1996) pour flûte (aussi flûte alto), clarinette, percussionniste, piano, violon, violoncelle; 'Super flumina Babylonis' (1996) pour soprano solo, contralto solo, orchestre (flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), 2 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), clarinette basse, basson (aussi contrebasson), 2 cors, trompette, trombone, 3 percussionnistes, harpe, premiers violon [1ou 4 ou 6], seconds violons [1 ou 4 ou 6], altos [1 ou 4 ou 6], violoncelles [1ou 4], contrebasses [1 ou 2 ou 4]); 'Arc-Song' (1999), pour clarinette et harpe; 'Metamorphosis' (2000), concerto pour clarinette, cordes et percussions; 'A Song from Far Away (In Nomine)' (2001) pour flûte, clarinette, percussionniste, violon, alto, violoncelle; 'Herbst-Lied' (2001) pour clarinette et quatuor à cordes ; 'In ajimano' (2001) pour voix soliste, koto, violoncelle et ensemble (flûte (aussi flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), clarinette basse, percussionniste, mandoline, guitare, harpe, piano, premier violon, second violon [ad lib.], alto, violoncelle, contrebasse); 'Somon-ka' (2002) pour voix soliste non spécifiée, koto, violoncelle soli, et ensemble : flûte (aussi flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), clarinette basse, 2 percussionniste, mandoline, guitare, harpe, piano, premier violon, second violon [ad lib.], alto, violoncelle, contrebasse [ou plus de cordes pour la version orchestre de chambre]; 'Far away' (2002) pour voix soliste, koto, violoncelle et ensemble (flûte (aussi flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), 2 clarinettes basses, percussionniste, harpe, piano, premier violon, second violon , alto, violoncelle, contrebasse); 'Im Frühlingsgarten' (2002) pour neuf instrumentistes; 'Garten lieder' (2003) pour orchestre de chambre avec cordes: flûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois (aussi cor anglais), 2 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), basson (aussi contrebasson), 2 cors, trompette, 2 percussionnistes, piano, 2 premiers violons [ou 4] , 2 second violons [ou 4] , 2 altos [ou 4] , 2 violoncelles, contrebasse, 5 violons [ad lib.] , 2 altos [ad lib.] , 2 violoncelles [ad lib.] , 1 contrebasse [ad lib.]; 'Drawing' (2004) pour lûte (aussi flûte piccolo, flûte alto), hautbois, clarinette, percussionniste, piano, violon, alto, violoncelle; 'Étude' (2005) pour clarinette basse; 'Stunden-Blumen (Toki no Hana)' (2008), quatuor pour clarinette, piano, violon et violoncelle; 'Edi' (2009) pour clarinette; 'Voyage X' (2009) pour shakuhachi et flûte, hautbois, 2 clarinettes, basson, cor, trompette, trombone, tuba, 2 percussionnistes, harpe, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse; 'The raven' (2011) pour mezzo-soprano solo et ensemble (flûte (aussi flûte alto, flûte piccolo, flûte basse), clarinette (aussi clarinette basse), saxophone ténor (aussi saxophone alto), trompette, trombone, percussionniste, piano, premier violon, second violon, alto, violoncelle, contrebasse); 'Ancient Voices' (In memory of Wolfgang Schulz), (2013), quintette à vent.

Nous l'avons dit : derrière ces trois grands noms existent une foule de compositeurs moins importants, aux styles extrêmement variés. Il est donc raisonnablement certain qu'il ne s'agit pas là d'un feu de paille, que la création musicale s'est solidement établie dans la région, et ne fera que s'amplifier dans les décennies qui viennent. Il faut rajouter que la Chine, qui vivait jusqu'à peu sur unr esthétique rappelant celle de l'ancienne URSS, semble s'ouvrir aux courants modernistes. Déjà, elle nous envoie des interprètes tout à fait hors du commun. Si la chose était seulement tolérée et disposait de quelques moyens, il serait bien étonnant que ce grand peuple ne donne rapidement naissance à des compositeurs du plus haut niveau.

VII – CONLUSION

La clarinette, née au début du XVIII° siècle, a commencé à s'imposer dans notre musique classique dans le milieu du siècle, tant comme soliste concertant qu'au sein de la musique de chambre où le quintette pour clarinettes et cordes acquit ses lettres de noblesse avec Mozart. La tessiture de la famille s'élargit vers celle de l'alto. La situation changea au XIX° siècle. L'alto ne fut plus employé. L'instrument était extrêmement prisé, mais à de rares exceptions près on ne l'utilisait que par paire au sein de l'orchestre symphonique (dans la musique de chambre, une exception notable est le quintette pour clarinette de Brahms). Ce siècle développa la clarinette basse, qui intégra petit à petit l'orchestre symphonique où l'on rencontra donc trois clarinettes vers le fin du siècle. La première moitié du XX° siècle vit plusieurs phénomènes. En début de siècle, l'orchestre s'élargit considérablement et on en vint jusqu'à y admettre cinq clarinettes, qui y apportaient une coloration significative; même quand il en revint à des proportions plus raisonnables, les clarinettes y furent souvent par quatre, couvrant tout l'ambitus de la famille. La clarinette réintégra petit à petit la musique de chambre (en partie grâce à la seconde Ecole de Vienne); la clarinette contrebasse fut créée mais ne fit que quelques discrètes apparitions dans l'orchestre. Enfin, la deuxième moitié du XX° siècle vit tous les instruments de la famille réintégrer régulièrement la musique de chambre, des petites formations aux formations plus larges. On recommença à écrire des quintettes pour clarinette, dont certains sont indubitablement des chefs d'œuvre. L'extrême orient participa à ce mouvement. Les deux premières décennies du XXI° siècle ne font que confirmer ce constat.

ANNEXE – ANALYSE de la PREMIERE RHAPSODIE pour CLARINETTE et ORCHESTRE de DEBUSSY



Claude Achille DEBUSSY (1862-1918)

Debussy a écrit la Première Rhapsodie pour Clarinette de fin décembre 1909 à janvier 1910, comme concours de fin d'année au Conservatoire de Paris. Il l'orchestra en août 1910.

La conception sonore de Debussy

Le son, à l'état pur, est un élément créateur dans sa structure musicale, au même titre que la mélodie, le rythme, l'harmonie. Il existe chez Debussy une sensibilité exceptionnelle aux timbres des instruments, une manière infaillible de les renouveler et d'utiliser les résonances des sons. Il obtient ainsi les effets les plus envoûtants. Le goût de la sonorité est une des marques distinctives de la musique française. Claude Debussy parle de la mise en place sonore ; en 1915, il écrit : « Nous en sommes encore à la marche d'harmonies et rares sont ceux à qui suffit la Beauté du son ». Il allège l'orchestre au maximum dans la plupart de ses œuvres ; il accorde une priorité aux bois : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, et retire la suprématie aux cuivres en leur faisant mettre le plus souvent la sourdine. Il divise volontiers le quatuor à cordes. Debussy se lamentait en constatant que les musiciens de l'époque ne savaient pas "décomposer" le son. Par exemple, dans Pelléas et Mélisande, le sixième violon est aussi important que le premier. « Je m'efforce d'employer, disait-il, chaque timbre à l'état de pureté. » » Il ajoutait : « Wagner est allé trop loin », et comparait sa musique à un mastic multicolore étendu presque uniformément dans lequel il ne distinguait plus le son d'un violon de celui d'un trombone. Il parlera d'une réforme générale de a disposition traditionnelle de l'orchestre sur l'estrade : « Les cordes ne doivent pas faire barrière mais cercle autour des autres, afin que l'intervention de la petite harmonie et harmonie soit autre chose que la chute d'un "paquet" Aujourd'hui, le problème reste posé. Il est bien souvent impossible de se faire entendre dans un solo d'orchestre à moins de forcer les sons. Il y a actuellement une tendance à jouer de plus en plus fort, ce qui est totalement anormal pour la beauté du son et pour la justesse. Dans un grand orchestre, il faudrait toujours penser à faire de la musique de chambre, entendre toutes les sections. Debussy n'abuse jamais du forte. Il pratique davantage le pianissimo et le piano. Dans Jeux, 557 mesures sur 709 sont écrites dans des nuances très douces. On peut donc dire que Debussy a réduit la "dynamique" en musique. Dans la Rhapsodie pour clarinette, sur 206 mesures écrites, il doit y en avoir une trentaine dans une nuance forte.

.Son style

Debussy nous dit : « J'ai laissé parler ma nature et mon tempérament ; j'ai surtout cherché à être français. Les Français oublient trop facilement les qualités de clarté et d'élégance qui leur sont propres, pour se laisser influencer par les longueurs et la lourdesse germaniques. Et pourtant, dit-il, nous avions une tradition française faite de tendresse délicate et charmante. À la profondeur allemande on peut regretter tout de même que la musique française ait suivi pendant trop longtemps des chemins qui l'éloignaient perfidement de cette clarté dans l'expression : ce précis, ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français ! Aujourd'hui, nous n'osons presque plus avoir de l'esprit, craignant de manquer de grandeur. »

Analyse et interprétation de l'œuvre

L'introduction est de huit mesures. Celle-ci est suspendue dans l'espace et le temps, dans une nuance diaphane. Debussy indique « Rêveusement lent... » On pourrait très bien dire : "Dans une brume doucement sonore", "De l'aube à midi sur la mer"... Cette Rhapsodie a quelque ressemblance avec le triptyque symphonique La Mer (1905). En parlant de cette introduction, Vladimir Jankelevitch nous dit : « Parfois des préliminaires retardent l'installation d'un développement qui serait sur le point de démarrer, mais qui est étrangement lent à se décider, à hésiter, à tâtonner. » Les triples croches de ce début doivent être jouées dans une nuance douce, sans heurt ni nervosité, comme une improvisation (cf. Prélude à l'Après-midi d'un Faune, Jeux). Le tempo de la noire est 50. Debussy a indiqué dans bon nombre de ses œuvres des mouvements métronomiques, afin que l'on observât le tempo qu'il souhaitait, et pourtant n'avait-il pas dit que le mouvement métronomique durait l'espace d'une mesure comme les "roses l'espace d'un matin" ? Arrivent alors les deux mesures en triolets avec le chiffre 1. C'est le mouvement de l'eau. Un léger balancement et la phrase s'installe, douce et pénétrante. C'est comme l'aube. Tout est calme, presque silencieux, dans la brume matinale (1_{er}thème). Un temps avant 2, le Si revêt une signification particulière. Le premier rayon de soleil vient de poindre, le mouvement s'anime, tout s'éveille. Une douce luminosité apparaît (2-thème). Sur la 6-et 8-mesure de 2, les arpèges en mouvement ascendant, comme une guirlande lumineuse, courant furtivement sur les vagues. Cette soudaine cadence est une véritable fuite en avant que l'on trouve très souvent dans la musique de Debussy. Beaucoup d'articulations, de petites notes, des trilles. Tout cela avec finesse et élégance. Le tempo est « le double plus vite » par rapport au poco mosso qui se joue à 72 à la noire environ. Les quatre mesures avant 3 nous permettront de revenir sur cette sereine et magnifique phrase, mais à l'octave supérieure (1-thème), avec 4 trilles assez marqués accompagnés d'accords parallèles (cloches de la « Cathédrale engloutie '). La montée en triples croches se fera dans un style harpistique, comme le doigt d'une fée glissant sur les cordes. Il n'y aura aucune préparation ni terminaison, la Do blanche du chiffre 3 étant l'aboutissement. Cette phrase(1 thème) sera ornée de magnifiques arabesques, symboles sonores de la ligne courbe. Nous voilà maintenant sur "le double plus vite", c'est-à-dire le double du "rêveusement lent" (100 à la noire). L'ambiance devient menaçante- tout est mouvance et agitation. Nous parlions plus haut de "kaléidoscope sonore". Debussy expose ces thèmes l'espace d'un instant - ici 13 mesures - les quatre dernières nous ramenant déjà dans un climat plus apaisant, plus flexible(3·thème). Les articulations auront une grande importance. Il faut respecter avec rigueur les nuances, les points, les accents, les tirets, les trilles. Ce "modérément animé" s'interprète mesure par mesure. On retrouve là l'antiwagnérisme de Debussy. Ici tout est distinct, court, délicat, précieux. Après une série de trilles ascendants, il réexpose le deuxième thème. La deuxième partie de cette Rhapsodie commence au chiffre 6 : réexposition du 3-thème sans fioriture, mais avec vigueur et assurance. Sur la 3-et 4mesure de 6, Debussy en profite pour annoncer le 4°thème scherzando. C'est un dialogue entre la clarinette et l'orchestre. Le 3 tempo de ces mesures étant un tempo faible, il se fera sans attaque, comme un relais ; sur la 7·mesure de 6, en l'espace de 2 mesures, il place un 5·thème, que nous retrouvons à l'extrême fin (chiffre 12). Le scherzando ("badin et léger"), si l'on respecte la pensée du compositeur, doit rester dans le même tempo, c'est-à-dire "modérément animé" (72 à la noire). Cette indication métronomique semble un peu lente, mais par contre actuellement il y a une tendance à le jouer trop rapidement. 104 à la noire serait raisonnable et très musical, car ce thème doit être hésitant, craintif. D'ailleurs la seconde majeure qui accompagne cet endroit est menaçante, voire grinçante. Ce thème s'affirme peu à peu pour être repris à l'octave supérieure. Pensant certainement au morceau de concours qu'il écrivait, Debussy nous glisse par deux fois un trait de quarte "assez vicieux". Puis, pour se faire pardonner, il nous fait la grâce d'une mélodie pleine de charme et de tendresse (rappel du 2-thème), laquelle délicatement nous amène vers le "doux et pénétrant" du début (1-thème) avec un éclairage différent : d'abord sombre, puis s'ouvrant en éventail avec les sextolets du piano. Tout s'illumine par les appels de trilles dans un tempo animé au chiffre 10. Les arabesques enfièvrent et emballent le tempo. Celles-ci créent un climat de fuite panique. Pour Jankelevitch : « C'est le vent de la panique qui souffle, l'ouragan emporte tout, tempo et tonalité dans sa tornade. Le thème du scherzo cédant à l'énervement d'un accelerando vertigineux et précipite furieusement son rythme de galopade. La tonalité elle même tombe dans le chromatisme. La mélodieuse Rhapsodie dissone, haletante, se met à grincer et finit en déroute. »

Il existe deux manuscrits de la Rhapsodie à la Bibliothèque Nationale : l'un pour clarinette et piano écrit de fin décembre 1909 à janvier 1910 (D et F 7636) ; l'autre pour clarinette et orchestre, écrit et orchestré après le concours de fin d'année, et édité en 1911 (D et F 8280). Visiblement les deux manuscrits sont très différents. Toutes les suppositions restent possibles : 1) concertation entre le professeur Prosper Mimart et le compositeur pour des problèmes de technique instrumentale ; 2) changement voulu par le compositeur ; 3) en revanche, il y a à certains endroits des corrections difficilement explicables. La partition des éditions Durand (Rhapsodie - Musique : Claude Debussy © 1919 éd. Durand) est tout à fait conforme aux manuscrits. Et pourtant ! Mystère de la tradition orale ?