

Aurèle Stroë

(fragments du texte : „Aurèle Stroë – compositeur de référence”, *Carnet de bord/The Logbook*, 2e Forum International des jeunes compositeurs, Ensemble Aleph 2002, CDMC, Paris, 2002, p.139-150.)

Notes par Luana Stan

Né le 5 mai 1932 à Bucarest, il étudie la composition et la musicologie au Conservatoire de Bucarest, où, par la suite, il enseigne l'instrumentation et l'orchestration (1962-1975) ainsi que la composition (1975-1985) ; il enseigne à l'école d'été de Darmstadt entre 1966 et 1969.

En 1968 et est invité par le Département d'Etat des Etats-Unis dans plusieurs universités pour étudier la composition avec ordinateur et la production de sons synthétiques. En 1969, il est invité par le Studio Holstebro (Danemark) à composer une œuvre électronique diffusée par Radio Copenhague. En 1972 et 1973, grâce à une bourse DAAD, il passe une année à Berlin où il découvre l'Institut Alain Daniélou de musicologie. Sa musique est jouée aux festivals de Royan, de Varsovie, de Berlin, de Rome ainsi qu'à Paris. La deuxième partie de sa trilogie de l'Oreste *Les Choéphores* est créée au Festival d'Avignon en 1979. A cette époque, il commence à s'intéresser à un type d'écriture que, plus tard, il nommera la « composition avec plusieurs systèmes d'accord comme modèles culturels ». (...)

Entre 1985 et 1986, il réside à Urbana Champaign à l'invitation de l'Université d'Illinois, s'installant par la suite en Allemagne (sans retour en Roumanie), surtout à Mannheim, comme compositeur indépendant et musicologue, poursuivant sa recherche sur la composition avec plusieurs systèmes d'accords et aussi sur la « musique morphogénétique ». En 1986, il reçoit à nouveau une bourse du DAAD, habitant Mannheim et Berlin jusqu'en 1987. Il enseigne également en France à l'Ecole Normale de Sélestat près de Strasbourg, ainsi qu'à l'Université de Metz.

Depuis 1993, il enseigne la composition au Conservatoire de Bucarest¹, et depuis 1992, il dirige chaque année une école d'été pour les compositeurs à Bușteni dans les Carpates.

Nommé Chevalier des Arts et des Lettres par le gouvernement français en 1992, il remporte le Prix Eminescu en 2000, et le Prix Herder décerné par l'Alfred Toepfer Stiftung à Hambourg en 2001. Il a publié plusieurs articles dans des revues musicologiques et culturelles roumaines et françaises.

De la morphogénèse en musique

Conférence d'Aurèle Stroë

(...) En principe, une pièce musicale a une certaine qualité qu'on ne constate pas, mais que tout le monde prend comme donnée, comme implicite à l'œuvre. La pièce existe en dehors de l'expression, de la formation, de la couleur etc. Elle existe comme ontologie, ce qui veut simplement dire : elle existe, elle constitue un « existant ». On ne dit pas d'un

1. En Roumanie le „Conservatoire” est l'équivalent de la Faculté de Musique au Québec ou au CNSM en France.

homme qu'il existe, cela n'a presque pas de sens, mais on peut le dire d'une œuvre d'art. Cette existence est accordée par une certaine intégrité de l'œuvre d'art, une certaine unité, qui est confortée par une grammaire, un nombre de règles qui lui garantissent l'existence. Par exemple, pour les musiques assistées par ordinateur, on établit un programme dans lequel on écrit strictement les règles de cette ontologie, ce qui « tire du néant » la pièce musicale. Ces règles doivent être respectées strictement, car, dans le cas contraire, la pièce devient une autre ontologie. Ensuite, on peut ajouter l'expression, la couleur, des histoires, etc. Mais la qualité d'exister doit appartenir à toute pièce digne de ce nom.

Avant la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, personne n'avait pensé que cette ontologie pouvait se casser. Dans certaines symphonies de Gustav Mahler, puis, dans certaines pièces de Charles Ives, il y a des ontologies qui se cassent – bien sur, ce sont également des musiques qui ont une expression. Pourquoi ces cassures ? On les a d'abord justifiées par le langage musical, qui, dans son devenir historique, à un moment donné, se serait cassé : on a introduit des chromatismes (*Tristan*) et bien d'autres éléments ; on a obtenu, presque sans le vouloir, une cassure dans l'ontologie de la pièce. Tout se transformait alors en une question historique : nous étions dans la période post-hégélienne ou les penseurs rapportaient tout à l'Histoire. Pour ma part, je pense que, dans la musique, l'ontologie cassée relève de l'expérimentation : on a cassé les œuvres pour voir ce qui arriverait. Par exemple, une symphonie cassée de Mahler, avec une forma sonate en quatre mouvements, conserve probablement le même nombre de notes - approximativement, bien sur ! – qu'une pièce classique, mais cette cassure s'ajoute au contenu de la pièce. Cette pièce n'est plus une forme sonate enchaînant des mouvements de type *allegro* de sonate, *scherzo*, *andante* et *finale* : elle est cassée, par un accident – on ne sait pas lequel, cela reste dans l'ombre. Quel est le sens de cette cassure ? Elle s'ajoute au contenu : une œuvre cassée a un autre contenu qu'une œuvre classique, parfaite. Dans ce sens, si l'on doit rapporter ces cassures au devenir de la pièce pour se placer dans une perspective historique, la pièce prend un autre relief, commence à avoir une autre signification. Dans la *Sixième Symphonie* de Mahler, la forme, en quatre mouvements, est classique, ainsi que l'harmonie et les rythmes, malgré certaines complexités. Par contre, l'orchestre est immense. Surtout, sa durée est immense, presque une heure trente. Les phrases, les motifs, les modulations sont plus longues que d'habitude. L'harmonie n'a pas la tension nécessaire pour soutenir cette *éléphantiasis* de la forme musicale. A l'écoute, cela produit un certain malaise. Puis, on se rend compte, surtout dans le final, que c'est tellement riche, que les choses se compliquent tellement qu'un musicien, même versé, ne peut pas tout retenir et ne peut pas appréhender la forme sans une analyse détaillée, sans lire des études sur Mahler, etc. Le premier mouvement peut encore être envisagé d'un seul coup d'œil ; le deuxième est presque évident du point de vue de la forme ; mais le final, personne ne peut le voir d'un seul coup d'œil. On l'étudie, on l'apprend, mais si l'on ferme les yeux pour écouter la musique, on ne se rend plus compte de rien : il possède une infinité d'informations. De tels déséquilibres entre une très grande durée et une harmonie peu tendue – on ne supporte pas une telle orchestration – ainsi que le contraste entre la complexité de la forme et la prétention d'une symphonie en quatre mouvements créent une œuvre très bizarre. On peut comparer cette symphonie à certains œuvres plastiques de l'Art Nouveau en vogue dans les années 1900, qui lui sont contemporaines.

La *Quatrième Symphonie* de Charles Ives est également en quatre mouvements. Le premier est une sorte de choral protestant très concis, dont l'harmonie se casse par moments du fait de l'introduction de dissonances sans logique harmonique évidente. Dans le sec-

ond, il se passe une chose fantastique : tous les musiciens de l'orchestre – et ils sont nombreux – deviennent solistes. C'est un chaos absolu, on ne peut deviner si cette page est écrite ou si elle relève de l'improvisation collective. A la fin, il devient pourtant évident qu'elle est écrite : elle devient plus claire. Par contre, le troisième mouvement est composé dans un style contrapuntique très strict, tiré des pires traités de contrepoint ; c'est une fugue, faisant appel à l'imagination, mais peu, avec parfois des éléments plus intéressants, mais fort peu, que je classerais dans le registre d'une certaine médiocrité. Heureusement, après l'avoir entendu, on perçoit son aspect ironique, aspect qui contraste avec les trois autres mouvements. Il devient évident qu'Ives joue au professeur de contrepoint sévère pour rendre les autres parties encore plus éclatantes. Dans le dernier mouvement, c'est presque comme chez Mahler : il semble inachevé. De nombreux compositeurs ou chefs d'orchestre américains ont essayé de le terminer, de le corriger. (...) Dans cette symphonie de Ives, certaines choses sont impossibles à jouer, à coordonner, les rythmes sont très compliqués : des quintolets, des septolets, des syncopes, des notes pointées, etc. Elles ont fait peur aux chefs d'orchestres, qui ont essayé de les corriger, de même que, cinquante ans plus tôt, on avait corrigé certains symphonies d'Anton Bruckner. Ces musiques ont un caractère quelque peu « malade », elles constituent des « cas cliniques » de compositions musicales. Mais cela ne signifie pas qu'elles ne nous parlent pas, qu'elles ne contiennent pas des informations très intéressantes. Dans la *Quatrième Symphonie* de Ives, nous avons une fugue qui est, disons, « déséquilibrée » ou inintéressante ; pourtant, elle dit quelque chose par rapport à la symphonie prise dans son ensemble. On ne peut intégrer d'autres moments qu'avec des modes de pensée différents, à plusieurs niveaux. La fugue peut être vue, à travers la pensée de Théodore Dubois, comme un mode de pensée très strict : une esthétique du didactique – comme dans *Degrés* de Michel Butor, où il y a cette poésie du didactique avec le problème de la simultanéité des faits : deux professeurs, dans deux classes voisines, disent la même chose et, pourtant, ce n'est pas tout à fait la même chose. C'est une sorte de paradoxe bourgeois. C'est mon opinion. On fait la même chose et la réalité est tout à fait différente parce qu'il y a deux *topos*, deux lieux différents. Dans le premier mouvement, le choral a deux niveaux : le premier correspond au choral protestant américain ; le second évoque les contrepoints réalisés par un enfant qui ne sait même pas bien lire les notes, qui, de temps en temps, harmonise bien et puis, tout se détruit, il n'y a que des fautes. On ne peut pas comparer une pièce issue d'un traité d'harmonie de Dubois et un choral mal harmonisé. Comment établir une échelle de valeurs ? On travaille avec des musiques appartenant à des zones très différentes de la culture humaine. (...)

La musique morphogénétique a une histoire interne à elle-même. C'est une histoire de l'œuvre et non l'accumulation des styles précédents : elle existe non dans le compositeur mais dans la structure de la pièce elle-même. René Thom définit le phénomène morphogénétique à l'aide d'une fonction qui serpente le long de l'axe du temps. A un premier point, elle prend une valeur possible dans l'axe du temps, à un second une seconde valeur et ainsi de suite. Mais, à un moment, où la courbe se replie, elle n'a plus de valeurs possibles dans l'axe du temps : il se produit alors un saut. Ce saut constitue l'effet morphogénétique. Ces ruptures peuvent être appliquées dans différents domaines, en physique par exemple, mais c'est dans l'histoire des sciences que cette théorie a été appliquée avec le plus grand succès par le professeur américain Thomas S. Kuhn. Il s'est posé le problème suivant : l'histoire des sciences est-elle continue ou bien y a-t-il des coupures que l'on ne peut pas décrire comme des phénomènes logiques ? Il a étudié le passage de la cosmologie antique de Ptolémée à Galilée (avec qui intervient l'expérience) et a constaté une profonde

rupture telle que, même si l'on bâtit la théorie avec les mêmes mots, ils ne sont pas exactement les mêmes avant Galilée et après lui. De la physique de Newton à celle d'Einstein, il y a également une rupture : les mêmes mots n'y signifient pas les mêmes choses. Ici, on a donc besoin d'une traduction et l'on sait que les traductions ne sont jamais exactes – comme on dit en italien, un *traduttore* est un *traditore*.

J'ai remarqué que, dans les symphonies dont je vous ai parlé, il y a des telles ruptures. Je les ai appelées, en empruntant au vocabulaire de la musique, des *syncopes logiques*. Ce sont des moments où la musique ne fonctionne pas, comme dans un cas pathologique. Ce sont des discontinuités qu'on ne peut pas prévoir. Alors, il y a des choses sur lesquelles on ne peut pas revenir. Le processus n'est pas évolution, révolution et retour à l'évolution : on atterrit ailleurs et les résultats ne peuvent être comparés, ils ne peuvent entrer dans les constructions homogènes.

Le compositeur contemporain peut expérimenter de telles ruptures. Mais il y a un contrôle dans l'art comme dans la science : on peut faire tout ce que l'on veut, se sentir tout à fait libre – ce qui constitue une condition primordiale -, mais si cela n'a pas de sens, il s'agira d'une simple expérience qui ne survivra pas. On ne peut pas dire quelles sont les expérimentations qui ont survécu ou non dans cette période de la fin du XXe et début du XXIe siècles. Mais il est évident que certaines choses ont été lentement éliminées de la musique. Plusieurs compositeurs travaillent dans ce domaine. Chez Kagel, il s'agit d'un travail proche du théâtral, donc extérieur. Chez Cage, certaines situations de rupture apparaissent, mais de manière trop systématique : ce ne sont plus de ruptures car elles sont trop régulières. On peut se constituer une grammaire et il n'y aura plus d'anomalies, elles redeviendront normales, car il se forme une autre normalité. En sautant très loin d'un état d'équilibre, on peut créer une structure acceptable comme structure et peut-être même supérieure à celle que l'on a dépassée.