

# Le manque pressant d'une musique remplie de choses vécues...

Lundi 1er Novembre 2010 par **Thomas Rigail**  
[www.classiqueinfo.com](http://www.classiqueinfo.com)



**L'année France-Russie, à côté des célébrations attendues, permet des initiatives plus originales et pertinentes, à l'image de ce week-end organisé sur un principe d'échange par deux ensembles de musiques contemporaines, l'Ensemble Aleph et le Moscow Contemporary Music Ensemble : dans des programmes conjoints, l'ensemble français va exécuter des œuvres de jeunes compositeurs russes quand l'ensemble russe jouera des œuvres de compositeurs français. Pour ces concerts donnés en France, c'est à juste titre les œuvres russes qui dominent le programme : elles permettront d'entendre des compositeurs encore peu joués chez nous, comme Nicolay Khrust, Geörgy Dorokhov ou Oleg Paiberdin, mais aussi de s'interroger sur cette nouvelle musique russe, écrite par des compositeurs qui sont entrés dans le monde de la musique après la chute du régime soviétique.**

Si l'esthétique présentée par tous ces compositeurs a évidemment peu à voir avec le « réalisme socialiste » et ses dérivés d'après Staline, on n'y trouvera guère non plus de traces de la musique des compositeurs des deux générations précédentes comme Schnittke, Goubaïdouline, Denisov, Artiomov, Ustvolskaya, Knaifel, Silvestrov, Tischchenko, Chtchédrine, compositeurs qui ont pu évoluer, à divers degrés, dans des esthétiques personnelles avec l'affaiblissement progressif des tensions du régime. Au contraire, toute leur culture semble être issue de l'Europe occidentale, et en particulier des esthétiques nées autour de Darmstadt, dont certains de ces compositeurs ont fréquenté les cours d'été. Il semble que, n'ayant pu connaître, sur le plan culturel à défaut de l'existence réelle (la plupart des compositeurs n'étaient même pas encore nés), l'effervescence théorique, conceptuelle et musicale des années 60 et 70 en Europe de l'Ouest, ces nouveaux compositeurs russes, alors même que les esthétiques occidentales s'efforcent de s'en sortir avec plus ou moins de bonheur, paraissent vouloir la vivre jusque dans leurs plus absurdes travers, en laissant de côté leur héritage direct, y compris celui des compositeurs entrés en conflit plus ou moins direct avec les institutions officielles de l'Union Soviétique autour de la modernité de leur écriture. Cette tendance, qui n'est pas nécessairement majoritaire dans la création musicale locale, s'affirme autour de deux groupes de compositeurs, Group structural Resistance, volontiers provocateur et radical, auquel appartiennent Newski, Voronov et Kourliandski, et Sound plasticity, qui cherche, dans un esprit plus actuel, une « tabula rasa » intellectuelle qui recentre l'écriture sur le principe musical, indépendamment des positions intellectuelles et idéologiques, et auquel appartient Nikolay Khrust. En dépit de tendances divergentes souvent plus affichées que réelles, on regroupera sans difficultés sous une esthétique commune, les affinités sonnantes d'autant plus désagréablement aux oreilles que l'identité musicale de ces compositeurs ne s'impose que rarement comme une évidence.

Ce style post-sériel dominant n'est pas une surprise : on connaît depuis maintenant plusieurs décennies cette esthétique internationale, héritée de Darmstadt, pratiquée d'un bout à l'autre du monde par des compositeurs culturellement soumis à la musique savante européenne, c'est-à-dire allemande et française, prenant, pour caricaturer, le goût de la conceptualisation, de la musique abstraite et de la surcharge polyphonique comme des signes de la grande musique allemande, et l'intrusion de la

plastique du son pour le son et du haut goût littéraire avec références philosophiques (si on est en Europe) et lourdes représentations poétiques (si on est en dehors) comme des caractéristiques obligées de la musique moderne, léguées par la musique française, mêlant le tout dans un amalgame sonore vide de toute substance et de toute identité. Plus surprenant est que cette musique semble être, à des degrés divers, devenue le modèle dominant de la musique russe : si la libéralisation massive des pratiques musicales mondiales et de leur articulation au modèle occidental, modèle d'organisation tout n'en étant que de pensée, porteur de ses propres valeurs élevées, avec la facilité de l'évidence, au rang d'indiscutables vérités éternelles, entraîne de toute évidence dans son sillage l'uniformisation de la création autour d'une poignée de types définis autour des dites valeurs, la musique russe avait jusque là toujours su intégrer les influences étrangères et les corroborer à un fond culturel propre qui en fondait, en dépit du conservatisme parfois apparent, l'originalité. Point de cela ici : ces œuvres auraient pu être écrites n'importe où dans le monde, et c'est seulement dans les décalages temporels entre une esthétique actuelle et sa forme passée récupérée que l'on pourra trouver des différences entre les styles. La confrontation d'œuvres françaises et russes renforcera ces impressions : les points communs entre les œuvres françaises semblent montrer que cette esthétique est, « chez nous », dépassée, ou tout du moins orientée dans une autre direction, pas forcément plus fertile du reste, là où les russes tendent, au mieux, à viser une synthèse d'archétypes du passé.

Cela est flagrant avec la dernière pièce présentée, une création d'un jeune russe, Geörgy Dorokhov, intitulée *Concertino* : une radio produit du bruit blanc en fond, le pianiste frappe les cordes avec des boîtes de conserve, le reste de l'ensemble (flûte, alto, violoncelle, et joueur et clarinette sans clarinette) hurle de temps à autre en jouant de brusques clusters. Devant la scène, le violoniste s'astreint à une séance de torture d'un violon : il le racle au couteau, le découpe à la scie, y plante des clous, l'achève à la perceuse avant de le fracasser sur le sol. Cela ressemble sinistrement au genre de happening/ « pièces musicales » que l'on exécutait toutes les semaines dans les années 60 en France ou aux USA : cela pourra faire sourire les personnes qui, comme nous, n'ont connu cela que dans les livres, mais nous sommes devant un bel exemple d'un geste totalement dépassé dans les esthétiques d'Europe occidentale, mais qu'un compositeur éprouve le besoin, sans doute sincère, de recommencer. La destruction n'est pas reproductible : ce qui a été détruit une fois l'est définitivement, et tenter de le refaire revient à recréer le geste réduit à lui-même, sans sa finalité et sa signification. Ce geste est peut être culturellement libérateur pour le compositeur, et on pourrait trouver un sens à la rénovation de la localisation (autre lieu, autre chose à détruire), mais il semble, à la vue des autres pièces, que l'alignement de l'esthétique russe sur l'esthétique occidentale est bel et bien acquis, de sorte que le geste destructeur ne peut être compris que par rapport à cette esthétique, et par là comme reproduction vide. Le réformer dans un geste proprement musical, lui attribuer une place dans un fond propre et non dans une « tabula rasa » de façade qui laisse entrer par toutes les fissures la culture étrangère, faire acte d'œuvre, aurait été un signe esthétique fort : il résonne ici, détaché de toute nécessité de dissidence (l'URSS avait aussi connu sa mode des happenings dans les années 80), dans le vide de la libéralisation de l'écriture conquise depuis l'après-guerre, qui en ouvrant toutes les possibilités systémiques et pratiques aux compositeurs – fait sans doute marquant pour une culture qui s'est caractérisée pendant plus d'un demi-siècle par une fermeture radicale et agressive – limite d'autant plus leurs possibilités de sens en les déconnectant de toute tradition herméneutique pour les rattacher à un modèle volontairement abstrait et détaché de toute contingence.

Nicolay Khrust exprime de manière consciente ce besoin de se reconnecter à une culture, et qui ne trouve d'appui que sur la culture européenne : « C'est la situation de la Russie : nous avons disparu de l'histoire de la culture pour de nombreuses décennies. Il y a vingt ans, les portes se sont ouvertes, mais nous n'avons pas la tradition qui permet de comprendre les informations culturelles. [...] La situation de la Russie est comparable à une table rase car nous n'avons pas de tradition [1]. » Si on peut discuter de l'absence réelle de tradition en Russie, position qui ne sera pas défendue par tous les compositeurs, l'existence de ce sentiment chez de jeunes compositeurs et ses résultats esthétiques montrent que les

conséquences du totalitarisme sont encore bien présentes, et qu'il reste en Russie quelque chose à fuir. Reste à savoir vers où fuir. Il est probable que, les institutions musicales russes n'offrant aujourd'hui encore que peu de perspectives pour les compositeurs souhaitant officier dans un idiome résolument moderne en dépit de la disparition des structures de circonscription de l'Union Soviétique, ces compositeurs soient obligés, à l'image de leurs aînés Schnittke ou Denisov qui furent reconnus en Europe avant de l'être tardivement en Russie, de venir en Europe de l'Ouest et parfois de s'y installer (Newski à Berlin, Voronov à Cologne) pour être joués. Mais il semble que la subordination stylistique soit à-priori, culturellement ancrée dans l'écriture, cette esthétique étant pensée comme la voie nécessaire de la modernité, et que si ces milieux (et en particulier en Allemagne) accueillent mieux, et logiquement, comme des frères, ces compositeurs, que les milieux musicaux russes, on pourra se demander si ce n'est pas en vertu d'une impression d'exotisme rajoutée à un contenu bien connu, voire en vertu de la seule familiarité du contenu, plutôt que de l'irruption de véritables nouveaux horizons esthétiques.

Si les autres pièces sont à la fois moins radicales dans leur exécution et moins évidentes dans leur subordination à cette esthétique des années 60-70 que la pièce de Dorokohy, on peut détacher certaines caractéristiques que l'on peut énoncer aujourd'hui presque comme des platitudes :

- évidemment, l'atonalité généralisée, avec absence de polarités et de continuums perceptibles de hauteurs (et incidemment, de phrases ou de structures mélodiques audibles), et dispersion des sons dans une polyphonie extrême, dans laquelle chaque instrument est presque tout le temps indépendant.
- l'omniprésence du mode de jeu spécifique et du bruit, chaque son produit, quasiment sans exception, étant associé à un mode de jeu particulier et individué ou bien remplacé par un bruit créé par ou sur l'instrument, ce qui focalise la production sonore sur le son en tant que produit et non sur la hauteur ou le rythme, ou une quelconque structure musicale perceptible.
- le refus de la construction harmonique, l'harmonie étant réduite soit à des agrégats conçus comme des timbres purs, soit remplacée par l'accumulation et la superposition de *sons* individuels ; le rôle du piano, quand il est présent, presque toujours joué dans la caisse, avec des harmoniques en cordes bloquées ou avec des objets, étant symptomatique de ce refus.
- conséquence de tout cela, l'absence de toute continuité au niveau local, de phénomènes sonores pensés dans la durée, et par là tendance de la forme globale à être accidentelle, réduite à des phénomènes de succession et d'accumulation plus ou moins contrôlés.

Nous sommes dans une esthétique de la production sonore, dans laquelle la finalité de la pièce est toute entière dirigée sur la matérialisation du son. Les structures harmoniques, qui peuvent être complexes et très travaillées, étant trop éloignées de toute possibilité d'articulation possible par l'oreille, c'est le travail sur le son, supposé le plus souvent, à moins d'être dans une esthétique du bruitage assumée, soutenir la structure réelle, qui finit par dominer l'audition, en réduisant la musique à une série d'accidents sonores ou à un catalogue de techniques. Les compositeurs russes semblent totalement assumer cette position de subordination, dans les processus même de composition si ce n'est dans le discours. Dmitri Kourliandski écrit ainsi : « La conception de la musique comme objet, comme phénomène visuel, s'oppose à une conception romantique caractérisée par l'évolution de la musique dans le temps. [...] Dans ma musique, il n'y a pas d'évolution, pas d'action. Certaines compositions peuvent donner à l'auditeur l'illusion d'une action ou d'une dramaturgie. Mais c'est une simple conséquence de la perception humaine : lorsque quelque chose existe dans le temps, une réponse intérieure à cette existence naît inmanquablement en nous. [...] Sur le plan formel, mes compositions peuvent s'appréhender comme des mécanismes déclenchés par un bouton d'où la musique fait irruption. Les auditeurs sont invités à apprécier le fonctionnement de la mécanique [2]. » Cette citation est accablante : Kourliandski a saisi toutes les erreurs et les problèmes de l'esthétique européenne, erreurs et problèmes souvent, volontairement ou non, pudiquement laissés de côté par la musique occidentale, et s'en est servi pour créer de la musique européenne. Tout y est : la conception objective

ou visuelle de la musique, philosophiquement intenable et dérivée de la focalisation sur la rationalisation des procédés de composition contre la conception temporelle « romantique », et donc réactionnaire (elle n'est évidemment pas romantique, à moins de considérer la vaste majorité des musiques en tout temps et tous lieux comme « romantique »), le refus de la forme réelle, qui devient le résultat accidentel de la structuration des « objets musicaux », au profit de la formalisation des « objets musicaux » en question, la focalisation quasi-exclusive sur la production sonore au détriment du travail sur les possibilités sémantiques et les rapports entre les formes, réduite à des objets, parfois très complexes, dont on « déclenche » l'apparition les uns après les autres et enfin le déplacement du plaisir esthétique vers la compréhension et l'appréhension abstraite du « mécanisme » à l'œuvre. Assez paradoxalement, Kourliandski est un compositeur qui se réclame des courants d'avant-garde russes des années 10 et 20 – cette dimension, la plus intéressante chez lui, n'est pas dans les faits totalement absente de ses œuvres, la faisant parfois ressembler à un croisement monstrueux entre du Lachenmann et du Mosolov, et on pourra trouver que l'une des caractéristiques identitaires de cette nouvelle musique russe est la recherche du son « sale », parfois issu du quotidien, mais cela paraît bien peu face à un arrière-plan conceptuel et esthétique tout à fait attendu. Kourliandski semble être parmi ces jeunes compositeurs le plus apprécié en Europe : cette touche d'« exotisme » assumé, ajoutée à une conception familière de l'avant-garde, n'est peut être pas étrangère à ce fait.

Au cours de ces deux concerts, tous ces caractères sont présents à divers degrés chez tous les compositeurs, qu'ils soient français ou russes : *Miroir noir II* (2008) de Frédéric Pattar (pour clarinette, violon, alto et violoncelle), en dépit d'un travail objectif sur la pulsation, déploie le catalogue des sonorités redondantes de cette esthétique – polyphonies de frottements sur les cordes, jeu sur la caisse, pizz agressifs, glissandi multiples, souffle utilisé par la clarinette, violoncelle joué avec un trombone en guise de sourdine –, le tout dans des rythmes complexes qui jouent avec une pulsation plus ou moins apparente (mais le plus souvent imperceptible). La pièce a la vanité de sa complexité, et passe, inoffensive. De l'autre côté, *Glissade* de Sergei Newski ne fait guère mieux : dans cette pièce pour flûte et clarinette, la clarinette grogne en sons multiphoniques, la flûte fait des choses avec le souffle, on a entendu ça des dizaines de fois depuis trente ans et cela paraît chaque année un peu plus suranné (ce qui, pour des compositeurs qui veulent tout remettre en cause, est un sérieux problème).

*Noir* (nous sommes rassurés, les compositeurs aiment toujours les arc-en-ciel et les petits poneys) d'Alexander Khubeev pour voix, clarinette, piano et percussion, fait encore une fois référence à une esthétique, littéraire et cinématographique ici, de l'Occident, et radicalise l'esthétique bruitiste en ne faisant produire aux instruments que des sons frappés ou tirés, en particulier avec l'usage massif des cordes du piano, saupoudrés de hurlements de clarinette et accompagnés d'une chanteuse qui déclame, embourbée dans le bruit, des lignes absurdes. Nous tombons, alors que l'ensemble est conduit jusqu'à un climax de saturation, dans la dimension grotesque de l'esthétique, atteinte par une exagération de tous les gestes qui les vide de toute signification et spontanéité pour ne donner qu'un amas de dissonances grattées, pincées, raclées, cognées, qui n'entrent en dissonance avec rien, dimension peut être recherchée par le compositeur mais qui ne permet pas de dissimuler le vide de la proposition. On trouvera sans doute un sens de la couleur un peu plus prononcé que chez les deux précédents, mais c'est à peu près tout.

Cet état de vacuité de la proposition n'est pas du reste présent que chez les compositeurs russes, et a au fond plus à voir avec l'état de l'écriture aujourd'hui et l'appauvrissement de l'imaginaire dans la généralisation des techniques qu'avec le talent réel des compositeurs. *Le cri de l'étoffe* (2008) du français Colin Roche est sans doute, comme nous parlions du décalage temporel, plus avancé que l'esthétique russe sur la route qui conduit à la vacuité totale. Les caractéristiques décrites plus haut y atteignent leur plus haut degré : l'œuvre, pour violon et violoncelle, divisée en quatre parties qui se voient matérialisées par un déplacement des instrumentistes dans la salle, consiste en un développement autour de types de frottements de l'instrument, tout d'abord de la paume sur le dos de l'instrument, puis de la paume sur la caisse, plus de l'archet sur le corps, puis de l'archet sur les

cordes, etc., n'atteignant à son point culminant qu'un léger glissement sur des quasi-notes floues, avant de revenir pour une dernière partie qui mixe les différentes techniques employées auparavant. Cette musique repose entièrement sur une idée, qui consiste à déployer des techniques de création de son avec le corps de l'instrument : non seulement la pièce est tout à fait prévisible à partir de ses cinq premières secondes, l'idée n'étant jamais dépassée par le reste de l'œuvre, mais nous atteignons une musique qui ne repose plus que sur la production sonore, articulée à une idée qui limite et organise ce qui n'est qu'une succession de techniques. D'un côté la musique est confinée à une abstraction, un concept, parfaitement saisissable en représentation, qui la gouverne entièrement, de l'autre elle est réduite à une pure matérialisation, une production de sons, voire de bruits, que l'on pose les uns à la suite des autres. Entre ces deux extrêmes, il n'y a rien.

Suite à des retards du concert et devant être au concert Tremplin-Cursus 2 de l'IRCAM pour entendre d'autres œuvres absurdes des jeunes compositeurs (italiens, allemand et suisse cette fois) qui sont l'avenir du passé de la musique, nous n'avons pu entendre la deuxième partie du programme, qui comprenait des pièces de Kourliandski, Rayeva et une œuvre plus ancienne de Denisov (on devine que c'était la meilleure œuvre du programme).

Nous avons pu par contre entendre le concert du lendemain, qui conforte les impressions tout en les voyant réalisées avec un peu plus de force sur le plan musical. C'est le cas de l'œuvre d'Alexandra Filonenko, *Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums...* (2010), pour voix, clarinette, accordéon, violon, violoncelle, trompette et percussions. Pourtant, les caractéristiques sont identiques : titre improbable en allemand (en français : « Le manque pressant d'un espace rempli de choses vécues... »), gestes radicaux et fragmentés, tendance à transformer l'œuvre en catalogues de bruits (on tape des pieds, on joue avec des métronomes, on frappe les cordes d'une guitare, on fait retentir le soufflet de l'accordéon à vide...), le tout doublé d'une proposition poétique qui raisonne sur l'intégration musicale du quotidien... Les éléments musicaux ont néanmoins une valeur symbolique presque naïve, coordonnée au texte, qui dénote d'un esprit peut être moins encombré. Pourquoi cela fonctionne-t-il mieux ? L'articulation transparente autour du rythme (donné au début de la pièce), avec des effets de pulsation, de décalages, de séquences non-mesurées, et d'autre part, une présence plus forte de l'harmonie (en particulier au travers de l'accordéon, aidé par les cordes) qui organise parfois la polyphonie de sons, permettent, quand ils sont coordonnés, de produire au moins ponctuellement des phénomènes de continuité audibles qui maintiennent l'œuvre dans ses meilleurs moments dans une tension réelle et non dans la vanité de la pure instrumentation. Beaucoup de séquences restent emplies de phénomènes vides, en particulier au début de la pièce, et la structure globale ne convaincra guère, mais certains moments, par exemple les instants de suspension harmonique autour de la marche et du jeu avec les métronomes, font entendre des couleurs, des contenus qui donnent, oui, l'impression de vécus musicaux, et non de bruits. A défaut de réussite, c'est un pas dans la bonne direction.

Cette direction, c'est *Guo Hua* (2009) d'Oleg Paiberdin (pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano) qui l'affirme le mieux dans ce concert. L'œuvre débute de manière assez convenue sur une alternance de frémisses de flûte et de violon qui se déploient en brusques agrégats de l'ensemble. Apparaît ensuite un motif pentatonique, lié sans doute à l'inspiration asiatique, plutôt murmurée qu'affirmée, de la pièce, et largement détourné de sa fonction première par un glissement dans le chromatisme dispersé, mais qui sera pourtant répété et varié comme le fragment d'une autre musique, d'un autre monde, un monde musical qui n'est pas uniquement constitué, enfin, par la poussière des couloirs de Darmstadt. Plus intéressant que ce pentatonisme, qui n'a même pas dans les faits valeur de référence, c'est la forme de mélodie obsédante qui va se construire derrière lui, une atmosphère vague et troublante qui donne sens aux bruissements et aux gestes rageurs de l'ensemble qui viennent s'entrelacer en son sein et la bousculer, avec une dissonance de plus en plus marquée, jusqu'à l'explosion terminale, un peu courte, qui vient en écho du début. Ce qui marque ici, c'est d'une part l'effort de structuration de l'œuvre, rendu manifeste par l'irruption du pentatonisme mais qui aurait pu s'en passer, et qui permet une réelle construction des durées et une articulation entre eux des

phénomènes musicaux, pourtant pour la plupart tout aussi dissonants et bruitiste que dans les autres pièces, et d'autre part la communauté de geste dans la fabrication des phénomènes musicaux, qui ne sont plus distribués aux instruments individués de l'ensemble mais produits souvent conjointement, avec des fonctions attribuées aux sons particulier dans le geste d'ensemble (notamment pour le piano qui prend ici à la fois un rôle harmonique et un rôle directeur de la forme, tout en participant aux gestes en tutti), réalisant ainsi de véritables formes musicales qui dialoguent, se répondent et s'opposent. L'œuvre n'est pas totalement aboutie, surtout à cause d'une fin un peu abrupte, mais elle ressemble à de la musique – et ce n'est pas l'irruption du pentatonisme ou de couleurs qui pourront évoquer une récréation hallucinée d'une musique asiatique, qui en est la cause mais bien la capacité du compositeur à modeler une forme qui ne soit ni un concept, ni une abstraction, ni un accident, mais une œuvre qui se bâtit sous l'attention de l'oreille.

A l'opposé, la pièce de Mark Andre ...*Zu...* (2003-2004) est du pur style international. Ça frissonne, ça claque, ça bruite, ça ennuie, passons. *Epitaphe* (2004) de Valery Voronov, pour voix et six instruments (dont un didgeridoo qui ne sert guère) apporte sa frénésie hystérique à une esthétique toute aussi balisée – on notera surtout que l'ensemble Aleph l'exécute avec une virtuosité certaine. Dans un style proche et la même instrumentation, la pièce de Nikolay Khrust, *Prometheus. Sliding time* (2010) convaincra plus : on sent dans l'errance des événements sonores, en dépit de la densité du matériau, une certaine volonté de simplicité, de ne pas s'enfermer dans la prolifération et l'idéologie du son pour le son. L'œuvre, à défaut de convaincre, respire.

Pour *Holes and bones* (2002, pour flûte, clarinette, violon et violoncelle) on citera la compositrice Clara Maïda : « Naissance et mort se confondent dans un même processus vital de transformation ininterrompue. Précarité et instabilité sont l'essence d'une pièce qui vibre d'une inquiétude fébrile, qui donne à entendre ses failles et ses boursouflures ». C'est, comme on l'aura compris, une pièce spectrale, avec les processus habituels de dilatations, glissements, fragmentations. On y trouvera ceci dit quelques jolies couleurs harmoniques (c'est au moins une chose que l'on a gagné avec les compositeurs du courant dit spectral).

Au final, les pièces des compositeurs français ne feront guère dresser l'oreille : figées dans le concept et des univers sonores d'une considérable pauvreté, froides et d'une substance qui paraît bien rachitique, elles font état de la difficulté de nos compositeurs à se sortir des esthétiques de leurs aînés, à les dépasser dans de nouvelles musiques qui ne cherchent plus une radicalité impossible à reconduire mais à fonder un sens qui leur soit propre. Délestée des enjeux passés, il ne semble rester qu'une écriture qui n'en a conservé que la vacuité informe, une écriture intellectuelle plutôt qu'intelligente, accordée à des valeurs musicales qui ne semblent plus avoir une quelconque signification pour notre temps. Les compositeurs russes sont dans une position autre, mais choisissent trop souvent un chemin similaire, en se subordonnant entièrement à une culture sans la remettre en question à partir de leur propre fond et de cette nécessité de « tabula rasa » qu'ils semblent ressentir. C'est bien quand cette nécessité intérieure de rebâtir un monde musical s'incarne dans la musique que les œuvres sont les plus intrigantes et les plus belles : le cas le plus évident est l'œuvre de Paiberdin, qui est en dépit d'une esthétique générale proche est la plus éloignée dans sa pensée de la forme de l'esthétique post-sérielle internationale que nous avons évoquée, et parvient véritablement à ébaucher un univers sonore qui ne relève ni de cette esthétique ni de la tradition russe. Dans une moindre mesure, les œuvres de Filonenko et Khrust tendent à prendre cette direction. On pourra donner l'impression de mettre trop l'accent sur l'origine des compositeurs, mais c'est pour mieux valoriser la question de l'identité, et par delà l'identité des œuvres et les styles des compositeurs, l'identité de traditions de compositions, qu'elles soient nationalistes ou simplement esthétiques : si on veut écouter de jeunes compositeurs, qu'ils viennent de près ou de loin, c'est pour entendre une musique qui ouvre des horizons d'écriture et de création, pas pour entendre la progéniture d'une esthétique dominante, que l'on pratique chez nous, ou chez nos voisins allemands, depuis des décennies, avec un résultat, aussi complexe et raffinée que soit l'écriture, à peu près toujours similaire et qui n'a plus grand chose à offrir. L'identité de cette

musique russe, la principale caractéristique esthétique avant même tout développement stylistique particulier (développements qui existent), semble être leur subordination à l'esthétique post-sérielle d'Europe de l'Ouest, et cela est très insuffisant pour écrire de la musique dans le présent, et d'autant plus dommage que ces compositeurs sont dans une situation de possible ouverture vers des trajectoires très diverses, situation qui se propose elle-même, dans le cas des compositeurs du Group structural Resistance, d'être un questionnement, alors même que le résultat se donne comme un repli sur un univers cloisonné et un questionnement auquel les réponses ont déjà été apportées. On reste donc déçu que sur le plan esthétique il n'y ait au fond pas d'échange : une même esthétique domine cette avant-garde, dans le monde entier, et la domine depuis des décennies avec les mêmes concepts, les mêmes valeurs, les mêmes objets musicaux, se contentant de légères variations et de perfectionnements subtils mais vains autour d'un même fond alors que le monde musical a changé – et la redécouverte des avant-gardes et des traditions oubliées est un fait important qu'on attendrait de voir intégré par des compositeurs nés dans des pays qui ont subis une censure généralisée, ce qui ne semble qu'être très ponctuellement le cas –, et aurait besoin, pour contrer l'envahissement des propositions commercialement plus valorisées, d'une nouvelle avant-garde qui réinvente ses propres valeurs et ses moyens d'expression.

Sur le plan de l'exécution, nous avons entendu à la Cité de la musique quelques jours plus tôt un très médiocre Moscow Contemporary Music Ensemble, il est ici d'un meilleur niveau, plus précis, plus efficace dans la production sonore même si le type d'écriture ne permet le plus souvent pas de juger la qualité des instrumentistes au-delà de la stricte capacité à produire du son. Ce qui n'est pas le cas de la *Suite italienne* de Stravinsky, exécutée par Noëmi Schindler et Christophe Roy dans la transcription pour violon et violoncelle, sur une partition retrouvée de Grégor Piatigorsky : si le son est un peu lourd, le violoncelle livre de très belles articulations, complété par un beau sens du phrasé de la part de la violoniste, le duo ayant en sus une vivacité sans afféterie qui sied à la partition. L'ensemble Aleph est d'une manière générale excellent, d'une cohésion sonore plus aboutie que le MCME, avec outre les deux cordes citées le très efficace clarinettiste Dominique Clément, dont la qualité sonore permet souvent de clarifier l'écoute des œuvres touffues dans lesquelles il joue. Les conditions étaient donc très bonnes, le principe même du concert pertinent, pour un ensemble qui a surtout montré la difficulté de répondre aux enjeux de l'écriture aujourd'hui.