

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1997)

Heft: 51

Artikel: La traversée du sérialisme : Stockhausen, Boulez et Cage = Die Durchquerung des Serialismus : Stockhausen, Boulez und Cage

Autor: Pereira de Tugny, Rosângela

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928027>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La traversée du sérialisme : Stockhausen, Boulez et Cage

Die Durchquerung des Serialismus:
Stockhausen, Boulez und Cage

La traversée du sérialisme : Stockhausen, Boulez et Cage

Le terme du sérialisme ne peut en réalité réunir en une réelle communauté de caractéristiques, soient-elles esthétiques ou techniques, les œuvres significatives qui lui sont assimilées. Dans le meilleur des cas, on peut y retrouver les indications d'un mouvement musical où les compositeurs s'adonnèrent à un traitement par étalement des éléments divers permettant à chacun de ces derniers d'acquérir des fonctions structurelles propres. C'est précisément de cette pratique que résulte la prolifération de techniques et de pensées musicales qui peuvent même se contredire.

Die Durchquerung des Serialismus: Stockhausen, Boulez und Cage

Die Werke, die als signifikativ für den Serialismus gelten, weisen in Wirklichkeit keine gemeinsamen Charakteristika auf, weder technische noch ästhetische. Bestenfalls bezeichnet der Begriff des Serialismus eine Strömung, in welcher die Komponisten die verschiedenen Elemente des Tonsatzes auseinanderzogen, um ihnen je eigene strukturelle Funktionen zuzuweisen. Gerade dies führte aber zu einem Reichtum an Techniken und zu musikalischen Denksystemen, die sich manchmal sogar widersprechen.

par Rosângela Pereira de Tugny

La coutume veut que certaines terminologies désignant des travaux dotés de caractéristiques marquées n'apparaissent que lorsque les créateurs laissent la scène aux commentateurs. Ainsi en va-t-il du sérialisme. Ce terme qui, de nos jours, nous transporte aux débuts des années cinquante, ne peut en réalité réunir en une réelle communauté de caractéristiques, soient-elles esthétiques ou techniques, les œuvres significatives qui lui sont assimilées. Dans le meilleur des cas, on peut y retrouver les indications d'un mouvement musical où les compositeurs s'adonnèrent à un traitement par étalement des éléments divers pouvant participer à l'organisation sonore, permettant à chacun de ces éléments d'acquérir des fonctions structurelles propres. Or c'est précisément à cette pratique que l'on doit la prolifération de techniques, essayées et admises, ouvrant l'éventail des options stylistiques et esthétiques en cours. Le principe sériel aura dans ce sens contribué à révéler des pensées musicales qui peuvent quelquefois se contredire.

Pour ne prendre comme base que les deux œuvres communément admises comme « fondatrices » du dit « sérialisme généralisé », *Structures* pour deux pianos de Pierre Boulez et *Kreuzspiel* de Karlheinz Stockhausen, toutes deux composées en 1951 et directement influencées par la composition de *Modes de valeurs et d'intensités* d'Olivier Messiaen, combien de divergences nous sont révélées ! Au-delà du caractère

« pointilliste », auquel on a coutume d'assimiler ces œuvres, et de l'idée d'un contrôle rigide de l'application littérale du schéma sériel, que resterait-il à interpréter de ces partitions ? Beaucoup de malentendus ont été transmis à leur propos, dus notamment aux analyses encore tributaires de la pensée linéaire liée à l'ultrathématisme du dodécaphonisme schoenbergien, analyses qui en réalité ne procédaient qu'au constat de l'application plus ou moins littérale des règles supposées du jeu. Le travail porté sur la registration, même si celle-ci n'est pas encore prise en compte par la série, manifeste, dans un cas et dans l'autre, des tendances tout à fait marquées.

Si Boulez procède dans *Structures Ia* à la transposition des formes sérielles sur les intervalles de la forme originale, c'est pour tirer parti des potentialités harmoniques de la série qu'il emprunte à Olivier Messiaen. Chaque séquence d'un ensemble de seize est caractérisée par une coloration harmonique propre, trouvant son répondant dans les intervalles de transposition des formes qui y sont superposées. Pour se permettre cet exercice de style, le compositeur se sert des fonctions révélées par la registration, concentrant et cristallisant dans un ambitus resserré les intervalles à mettre en valeur, ou dispersant les chromatismes par mouvement direct (trop évocateurs des résolutions tonales). Si Boulez se contraint momentanément à l'ordre de succession rigoureuse, la mise en place des hauteurs dans la registration

demeure mobile, répondant à un contrôle ponctuel et artisanal des polarités verticales.

De son côté, *Kreuzspiel* est basé sur deux structures parallèles : l'une est la série et l'ensemble de transpositions qui, à partir du sectionnement de la forme originelle, établit des axes en diagonale dans la succession des hauteurs, l'autre est la systématisation des registres. Pour la première pièce, toutes les hauteurs sont entièrement fixées dans la registration, et à chaque séquence deux hauteurs entament le processus de déplacement jusqu'à ce que toutes les hauteurs aient traversé l'espace du registre et retrouvé les positionnements opposés, dessinant ainsi le croisement auquel la pièce doit son nom. L'ordre de succession et la fixité de la registration sont toutes deux propriétés d'un schéma général de l'œuvre, où est éliminé le contrôle du détail et par conséquent le contrôle des colorations verticales et des polarités susceptibles d'apparaître au cours de la mise en place.

Lecture verticale du diagramme sériel et mobilité de contrôle du détail d'un côté, systématisation de la forme générale et suppression du contrôle spécifique des hiérarchies verticales de l'autre, ces deux prémisses annoncent désormais les divergences qui se préciseront au cours de l'évolution des deux compositeurs.

Stockhausen

Quand, en 1955, Stockhausen élabore la forme sérielle dont la parfaite symétrie trouve assez de grâce à ses yeux pour qu'il l'emploie à la fois dans *Gesang der Jünglinge*, *Zeitmasse*, *Gruppen*, et qu'il procède même à la révision de certaines pièces du deuxième cycle des *Klavierstücke*, il ne s'agira que d'une forme d'achèvement des prémisses énoncées plus haut. La lecture de cette série, dont la deuxième moitié observe le renversement des intervalles de la première moitié transposés sur le triton, révèle une annihilation du potentiel de la série à engendrer des hiérarchies verticales. Après ses expériences en studio, en se livrant au deuxième cycle des *Klavierstücke*, Stockhausen ne cessera d'utiliser la série comme un réseau de contrôle de la mise en place globale de la composition. Le nombre d'éléments ayant passé à la systématisation prise en charge par les permutations ne cessera d'augmenter : les quatre composantes connues, mises à l'étalage par le sérialisme généralisé inaugural de *Kreuzspiel*, s'étendent aux densités, au nombre d'attaques par unité de temps, à la durée unitaire et durée de champs, aux tempi, au nombre de notes appartenant aux figures sous forme d'appoggiatures, etc. Toutes ces dimensions sont contrôlées par un carré numérique unique, qui les assemble sans tenir compte de leurs interactions potentielles. L'automatisme de la mise en place est direc-

tement proportionnel au contrôle de la forme globale, qui s'établit au moyen des principes généralisateurs subordonnant le détail à l'ensemble. La partition de *Gruppen* viendra mettre en lumière la disparité des contrôles sériels mis à l'œuvre par rapport au principe structurel de base : la forme sérielle considérée dans un rapport absolu à la registration est directement responsable de la déduction des rapports de tempi entre les groupes, principe sur lequel est établie la structure générale de l'œuvre ; or, au moment de la mise en place des groupes, le compositeur réaménage les structures dans une registration autre que celle justifiant les bases structurelles de l'œuvre, avec l'intention de lui restituer des zones de colorations verticales spécifiques. Le remplacement, dans le *Klavierstück XI*, de la série d'intervalles par la grille de correspondances hauteurs/durées basées sur les rapports harmoniques, parachève la définition de la série chez Stockhausen : les déductions verticales sont entièrement détachées du réseau sériel, pour répondre à un autre principe, et il ne demeure du principe sériel que la manipulation par permutations de l'ordre de juxtaposition des éléments prédéfinis par la structure, pour mieux dire, un mode d'emploi. La série aura été prise tout au long de son évolution comme un moyen de gérer et de planifier la composition, à défaut de manifester des hiérarchies latentes, observation qui nous renvoie à un des témoignages préliminaires où l'on voit Stockhausen confier au sérialisme le rôle d'un système qui suffirait en soi à justifier le refus d'une esthétique en ruines :

« Sans compter que la représentation sonore est toujours liée à un passé, fût-il récent, et bien plus chargé de souvenirs musicaux anciens qu'on n'a tendance à se l'avouer à soi-même. C'est pourquoi il faudrait commencer par l'éviter le plus possible en attendant d'avoir entendu et composé suffisamment de musique sérielle, qui repousserait les représentations sonores gênantes, parce que « usées » et constituerait un terrain solide pour un processus de formation personnel, qui pourrait se servir des nouvelles représentations sonores, remontant d'un inconscient débarrassé des souvenirs anciens¹. »

Boulez

Quant à Pierre Boulez, s'il établit des bases tout à fait autres à son développement, il les doit en grande partie à sa rencontre avec John Cage en 1949 à Paris, où il prend connaissance du piano préparé. Cette rencontre fortuite se fait bien au moment où le premier s'insurgeait contre l'académisme de l'enseignement de René Leibowitz, porte-parole des principes « irréfutables » de la musique dodécaphonique à Paris. L'ultrathématisme auquel se confinait le rôle de la série, réfractaire à toute

tentative d'extrapolation formelle ou rythmique, ne pouvait plus convenir au jeune élève sorti des classes d'harmonie et d'analyse d'Olivier Messiaen, où l'on analysait le *Sacre du printemps* de Stravinski et où l'on observait les modes rythmiques des musiques extra-européennes. Le piano préparé de John Cage amène Boulez à se délivrer définitivement du traitement linéaire de la série et à préciser ses recherches vers un mode de composition où le timbre soit responsable de la forme. C'est dans ce sens que dès *Structures*, il n'interprétera plus la série comme un ordre de succession horizontale (malgré l'utilisation d'une forme de notation qui nous laisserait supposer une conduite polyphonique des voix), mais comme un réseau possible d'engendrement des hiérarchies, qui se réalisent à partir de la manipulation ponctuelle des intervalles visant à générer les « timbres ». Désignée par « multiplication d'accords », la technique inaugurée dans *L'artisanat furieux* du *Marteau sans maître* marque un premier aboutissement de ces recherches. Les sons peuvent maintenant être amplifiés en complexes de sons à densités variables, interagis par les structures dérivées des fonctions de la série et des superpositions de formes transposées. A l'enrichissement de ces structures sonores correspond une plus grande malléabilité dans l'application rigoureuse des contraintes sérielles telles qu'on les a connues dans *Structures*. Les composantes sonores tendent à être regroupées et accommodées autour des fonctions acoustiques relatives à un champ. Ces conséquences seront poussées plus avant dans *Constellation-Miroir*, où Boulez arrive à la composition de blocs aux densités maximales, faisant en même temps preuve d'une grande dextérité à tirer parti de leurs propriétés d'après la définition de la registration, des tempi ou des modes d'attaques ; ainsi les composantes sonores, qu'auparavant la technique sérielle avait tendance à disséminer, trouvent un tel degré d'interaction que leurs fonctions structurelles ne peuvent être observées isolément. Son évolution par rapport à la notion de la série aboutit ainsi à l'opposé de celle de Stockhausen : au fur et à mesure que l'utilisation des ressources harmoniques inhérentes à la série arrivent à leur paroxysme, le contrôle de la mise en place ponctuelle tend à se faire selon une mobilité plus importante, moins tributaire d'une planification globalisante. C'est à partir des fonctions acoustiques des matériaux mis en rapport que les hiérarchies font leur apparition. Évolution qui confirme les propos de Boulez datant de 1954 :

« Il est urgent de faire valoir que ce n'est pas le déroulement successif des éléments qu'elle met en rapport qui constitue le phénomène sériel. La série n'est pas un ordre de succession, mais bien une hiérarchie – qui peut être indé-

Dear Pierre:

Thank you for sending the 'statement'; Murray Goull's article will be published in January and I hope (for that and also for a possible performance by Figdale and Gold in December) you can send me a photostat of the 2 piano work you are writing (which you will play in England) Even if Figdale & G. don't decide to play it, Tudor & someone else here could do it; in fact, the latter plan is better. In any event we are anxious to see and hear.

When I finish my 'Music of Changes' (sometime around Christmas) I shall send you a copy; and also I want to send you a copy of the piece for radios and a recording of it. Felman, who has great difficulty imagining that you do not like his work, will send you a new *Intersection on graph* for piano.

Always yours, John

Extrait d'une lettre de John Cage à Pierre Boulez

pendante de cet ordre de succession. C'est en ce sens que des régions harmoniques – utilisant les mêmes rapports d'intervalles – sont capables, par exemple, à l'intérieur d'un certain nombre de transpositions, de grouper les séries en familles. C'est en ce sens également que les notions d'horizontal et de vertical trouvent leurs tenants et leurs aboutissants confondus dans un même principe de répartition. C'est toujours en vertu de cette même hiérarchie que toutes les notes d'une série peuvent être prises comme notes initiales sans que l'on en diminue la puissance organisatrice. En fin de compte, chaque façon de concevoir la série s'appuie sur un phénomène musical qui suffit, à lui seul, à la justifier : condition nécessaire et suffisante, elle exclut la nécessité d'autres conditions, tout en ayant la possibilité de s'accommoder de leurs exigences². »

Cage

Cage, de sa première rencontre avec Boulez en 1949 à sa consécration à Darmstadt en 1958, tient un rôle majeur entre ces deux pôles d'évolution, que l'on aurait envie d'évoquer comme un « point de fuite ». L'impact et la nou-

veauté de ses idées musicales ont joué le rôle de véritables détonateurs, engendrant parfois de réels malentendus entre ses intentions propres et celles perçues, ayant nourri les « a priori » autour du sérialisme. Ainsi, dans un premier temps, son piano préparé a provoqué un tel impact sur Pierre Boulez que celui-ci a pu se dégager du dodécaphonisme pour s'orienter vers une pensée acoustique qui libérerait la notion de série de certains carcans thématiques et formels, enrichissant et approfondissant sa pensée sérielle, alors qu'il n'en était pas de même pour Cage : son usage du piano préparé, évoluant en parallèle avec l'emploi des percussions, révèle son intérêt marqué à faire participer les « bruits » dans la composition musicale, intérêt qui ne réclamait pas l'intégration du matériau à une organisation structurelle. Au contraire : même si après la première prise de contact avec Boulez, Cage s'est livré avec le *String Quartet* à une tentative de faire passer la composition de timbres à travers l'écriture, cette tentative n'aura été qu'une étape provisoire de son évolution et il tendra ensuite à traiter toutes sortes de matériaux acoustiques avec

une plus grande immédiateté. C'est ainsi que la composition de *Music of Changes* manifeste nombre de paradoxes flagrants de cette « rencontre » : si on la rapproche du sérialisme, parce que précisément il y a étalonnage des éléments de l'organisation musicale en tableaux divers, les fondements de cette composition sont à l'opposé de ceux qui germaient dans *Structures*. L'emploi de bruits obtenus au moyen de gestes exécutés par le pianiste montre combien le compositeur entend opposer cette immédiateté à l'élaboration de sons complexes qui seraient produits par une structure sérielle ou autre, en même temps qu'il revendique – au contraire de Boulez – l'élimination de toute hiérarchie dans le processus compositionnel. Ainsi tout l'automatisme tiré du *I-Ching* suffira pour s'assurer de cette abolition des hiérarchies, neutralisant du coup la marge d'intervention individuelle au niveau de la mise en place, ce qui fait de *Music of Changes* la composition qui relève du mode de systématisation le plus rigoureux par rapport aux deux pièces qui lui sont contemporaines. Si les rangs des tableaux des sonorités observent la contrainte du total chromatique, qu'ils soient lus à la verticale ou à l'horizontale, cette contrainte demeure moins fonctionnelle que symbolique. De ce point de vue, la tendance de Cage à aborder la forme générale de ses œuvres à partir de critères généraux tels que la prédétermination des durées de séquences, l'abolition du contrôle du détail par une fixation préliminaire de règles strictes de mise en place, ainsi que le fait d'envisager la sérialisation comme un moyen d'éliminer les polarisations harmoniques, le rapprocherait davantage de l'évolution de Stockhausen à travers le sérialisme, quoique celui-ci se garde bien de se laisser réduire à la seule influence de John Cage.

C'est en 1958, quand Cage donne ses cours à Darmstadt, que certaines circonstances concourent à ce que le terme de « sérialisme » soit définitivement associé à une esthétique, créant autour de lui nombre d'amalgames. Cette même année, Ligeti fait aussi son entrée à Darmstadt avec la publication de son analyse de *Structures Ia* de Boulez dans *Die Reihe*³. Cette étude, qui a servi pour ainsi dire de carte de visite au jeune compositeur récemment accueilli par Stockhausen en Allemagne, fera en quelques années le tour du monde. Un certain nombre de préjugés inclus dans cette analyse auront contribué à ce que l'on ignore l'écart réel entre certaines applications de la série effectuées par Boulez et son rôle d'ultrathème – ordre de succession linéaire : elle néglige les évidences harmoniques que la registration de cette œuvre manifeste, se bornant à vérifier les applications d'un principe propre à une étape antérieure de l'évolution musicale, sur une œuvre

qui vient d'en prendre congé⁴. Ajoutons à cette erreur de perspective la notion, non moins héritée d'une des conventions du principe dodécaphonique, celle de la non-répétition littérale, par laquelle Ligeti conclut son analyse pour énoncer l'aphorisme en contradiction avec les propos de Boulez que nous citons plus haut : « composer sériellement signifie abolir toute hiérarchie des éléments musicaux ». C'est en réaction à cette vue réductrice que le public des cours de Darmstadt adoptera certaines idées apportées par John Cage qui précipiteront les controverses, manifestant les divergences déjà latentes au sein du groupe de musiciens qui paraissent partager la même conception de sérialisme. Divergences que l'on s'efforcera par la suite d'expliquer au moyen de postulats esthétiques, voire conceptuels, mais qui peuvent être observés au stade le plus élémentaire de la technique de composition.

Rosângela Pereira de Tugny

Écrit à l'occasion du John Cage Symposium tenu à l'Institut für Neue Musik de Berlin en novembre 1995

1. in : « Situation actuelle du métier du compositeur », *Domaine Musical* n° 1, Paris 1954, p. 131
2. Pierre Boulez : « ... auprès et au loin. » *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud - Jean-Louis Barrault*, 3^e cahier : La musique et ses problèmes contemporains ; Julliard, 1^{er} trimestre 1954
3. Intitulée « Entscheidung und Automatik in der Structure Ia » in : *Die Reihe* Nr. 4, Junge Komponisten, 1958
4. Cf. Robert Piencikowski : « Inscriptions Ligeti - Xenakis - Boulez » à paraître in : *Festschrift Erhard Karkoschka*

Comptes rendus Berichte

Entre fastes et décombres

Paris : les vingt ans de l'Ensemble Intercontemporain

A Paris, à la Cité de la musique, l'on fêtait, les 10 et 11 janvier, les vingt ans de l'Ensemble Intercontemporain avec, en ouverture, un concert proposant des œuvres de Philippe Schœller, Helmut Lachenmann, Elliott Carter et György Kurtág¹. En soi, cet événement ne présentait guère d'intérêt, si ce n'est de nous permettre de retracer l'historique de cet ensemble unique, voué exclusivement à la musique du 20^e siècle, d'enfermer cette bien française querelle des Bouffons qui jase, niaise, autour de Pierre Boulez, enfin de réfléchir sur la quasi versaillaise luxuriance de cette

manifestation, qui masquait mal les dévastations du devoir de mémoire et les ravages de l'« horreur économique ». Au début de l'aventure, revendiquée, de l'« Intercontemporain », la volonté de Pierre Boulez de créer un ensemble à géométrie variable permanent, qui répondît aux besoins de l'époque (il n'existait alors que des ensembles fondés sur la bonne volonté), d'échafauder un répertoire qui continuellement confronterait les chefs-d'œuvre du passé (seconde Ecole de Vienne, Stravinsky...) avec ce que de plus jeunes pourraient produire de révélateur, enfin de faire aboutir à des œuvres les investigations menées à l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique), également fondé par Boulez. (L'Ensemble Intercontemporain et l'Ircam, reflets d'une vision globale de Boulez, ont des rôles complémentaires, mais des finalités distinctes ; le premier assure la création, inscrit dans la tradition musicale les travaux réalisés dans les studios du second. Certains musiciens peuvent entretenir ainsi, avec les compositeurs et les chercheurs de l'Ircam, des rapports féconds et inventifs, lors de l'élaboration de pièces solistes avec dispositif électronique, par exemple ; ce qui leur donne une conscience beaucoup plus aiguë du son, de sa formation et de sa complexité : notions d'enveloppe, d'attaque, d'extinction...)

En 1976, Michel Guy, ministre de la Culture, prend la décision, culturelle mais aussi politique, de créer l'Ensemble InterContemporain (ou E.I.C., sigle qui, « par volonté ou par hasard », disparut), formation de trente et un solistes (à peu près la nomenclature du répertoire pour petit orchestre de ce siècle, et, distinction importante, double des membres que comptent d'autres formations de même nature comme l'Ensemble Asko d'Amsterdam, le Klangforum de Vienne et l'Ensemble Modern de Francfort), une formation au service de la musique du 20^e siècle pour une quadruple mission de création, d'exécution et de transmission, de diffusion et de pédagogie (les premiers concerts eurent lieu à Paris en 1977 dans le cadre de « Passage du 20^e siècle » pour l'inauguration du Centre Georges-Pompidou et de l'Ircam). En fait, ces instrumentistes ne sont des solistes non plus que des musiciens d'orchestre ; mais un groupe où chacun est recruté pour ses qualités propres, où tous sont à égalité – tout le monde doit pouvoir remplacer tout le monde –, ont le même salaire : aujourd'hui, un membre de l'Ensemble touche 21 000 FF brut pour deux tiers de temps (le salaire de base d'un musicien de l'Orchestre de Paris), le dernier tiers restant à sa disposition. Boulez tient beaucoup à cette plage de liberté « pour que personne ne se sente étouffé et que chacun puisse jouer d'autres répertoires ». Ce mélange de contrainte et de liberté individuelle abonit l'ensem-

ble. D'où une qualité d'exécution hors pair, un style d'interprétation immédiatement identifiable, un souci premier de précision pour que justice soit rendue au texte, une excellence du son due à l'aisance du rythme, à la souplesse de la dynamique, à l'agilité du phrasé et à la légèreté dans la complexité. (En vingt ans d'existence, l'Ensemble Intercontemporain s'est bâti un répertoire de 1 432 titres joués, dont 287 créations mondiales et 115 œuvres résultant de ses commandes².) Précisons que l'Ensemble présente deux aspects coopératifs (alors que les formations citées ci-dessus sont de nature purement associative, pareillement pour le chef) : d'une part ce sont les musiciens qui, en comité, proposent les programmes de musique de chambre car, pour Boulez, « un musicien privé d'initiative est inerte, inintéressant » ; de l'autre, un comité de lecture est créé chaque année, qui est constitué du directeur musical (aujourd'hui l'Américain David Robertson³), d'un représentant de l'Ircam, d'un administrateur et de trois compositeurs d'horizons différents (cette année, l'Allemand Wolfgang Rihm, le Français Michaël Levinas, l'Italien Marco Stroppa) ; les postulants doivent répondre à un seul critère : ne jamais avoir été joué à l'Ircam, ni avoir pris part à un stage de l'Ircam.

Mais pour arriver à ce niveau, il fallut bander toute sa volonté : « C'était dur. On n'avait pas travaillé ce répertoire au Conservatoire, ou si peu, et Boulez était pressé, dit le clarinettiste Alain Damiens, présent depuis 1977 et toujours embrasé par l'aventure. Il avait une obligation de résultat ». Mais il savait bien qu'il fallait former tout ce monde-là, faire des répétitions par pupitres, et il en prit le temps. » De surcroît, le musicien, à chaque partition, doit s'immerger dans une écriture différente, répondre aux demandes « impossibles » de tel ou tel compositeur, puisqu'elles font partie de son langage. Jean-Guilhen Queyras évoque l'ascèse qu'exigea le *Concerto pour violoncelle* de Ligeti, cette espèce d'anti-concerto, vu son dépouillement : « Dans le premier mouvement, je n'avais à jouer qu'une quinzaine de notes enchevêtrées dans la texture sonore. Tout à coup, elles devaient surgir avec une intensité extraordinaire, comme si elles avaient été terrées dans une ambiance statique. Ce travail sur Ligeti, mes discussions avec lui, m'ont éclairé sur les moments d'immobilité chez Brahms. » Damiens, lui, se rappelle « avoir peiné sur deux secondes d'une œuvre de Helmut Lachenmann juste pour faire passer de l'émotion, afin que les fluctuations sonores si fines ne passent pas pour un gadget ». Une telle contention est nécessaire, parce que « la musique du 20^e siècle, précise Damiens, ne souffre pas l'à-peu-près. Nous portons à la fois notre propre responsabilité, la responsabilité du compositeur et