



LEO BROUWER, *la conscience de la guitare*

Entretien paru
dans Le Guitariste Magazine/1980,
- réalisé par Hector Campospars, directeur de la Musique à Puerto Rico
- propos recueillis par Nicolas Cayla.

La Guitariste : En tant que compositeur de musique d'avant-garde quels rapport voyez-vous entre celle-ci, la musique classique et la musique populaire ?

Léo Brouwer : Ce sont trois niveaux similaires. L'avant-garde est un bon moyen, moins connu, d'expression personnelle au même titre que la musique populaire et la musique classique. En comparaison avec le langage écrit une poésie, un article de journal et un roman ont tous trois la même importance. Toute la musique est un système de langage dans lequel on rencontre des mots plus ou moins communs. On peut employer ceux qui mènent vers un univers plus riche. Cela éveille le rapport qui existe entre le public, le compositeur et l'interprète. La raison d'être de ce rapport difficile n'est pas à chercher dans ces trois catégories. Elle vient d'un ordre établi autant par les médias (radio, télé) et tous les autres moyens de communication que des sociétés organisatrices de concerts : ils demandent toujours le même répertoire Beethoven, Brahms, Sor ou Albeniz... On fait rarement appel aux compositeurs contemporains. Il y a peut-être là-dessous des questions de droits d'auteurs, de plus les classiques sont "garantis" par l'histoire. S'il n'y a pas de risque avec le classique c'est différent avec le contemporain. Toujours est-il que l'on ne comprend pas encore bien facilement la musique d'avant-garde parce qu'on ne l'entend pas, ou trop rarement.

- Qu'est-ce qui, dans cette expression, vous semble fondamental ?

- Ce qui est pour moi fondamental ce n'est pas la structure ou la forme mais la communication d'un langage. C'est la raison pour laquelle je fais appel à ces trois niveaux : populaire, classique et avant-garde. En peu de temps, c'est très difficile à dire. Par exemple, je réfute ce terme d'avant-garde qui est pourtant nécessaire pour l'étiquette, et qui est composée de deux musiques l'une est bonne l'autre pas. Il en va de même pour le classique et ses plus grands compositeurs. Un génie comme Beethoven a composé les Sonatines pour mandoline et piano qui sont une véritable horreur ! Beaucoup de musiques établies dans l'histoire sont encore pauvres. Dans le contemporain c'est un peu "moins pire" car les jeunes compositeurs, tout en travaillant la technique, approfondissent la structure et la composition. Ils confondent l'exercice de création et l'œuvre finie. Beaucoup de ces musiques sont formées de petits clichés mais ce n'est pas vraiment de la composition. Ce n'est pas la parole du créateur même. Mais il est possible de faire de la musique d'avant-garde composée de matériaux personnels de la même manière que nous parlons maintenant avec notre langage appris à l'école. Quand vous êtes à l'école vous n'écrivez pas un roman, car l'école enseigne d'abord la langue et dans le même temps quand on écrit un roman on ne pense pas à la grammaire. Or dans la musique d'avant-garde tout est simultané, c'est un manque de maturité.



- Avez-vous une théorie musicale principale?

- Quels sont les rapports que vous établissez entre l'harmonie la mélodie et le rythme?

- Le monde de la musique est organisé en deux niveaux : un de priorité et un de colonisation. La culture africaine est rythmique, la culture asiatique est mélodique et la culture européenne est harmonique. Ce sont des généralisations mais aussi des catégories du point de vue philosophique. Or ce sont les européens qui ont écrit l'histoire et depuis deux cents ans les seules théories musicales sont européennes. Bien sûr les européens donnent la priorité à leur culture et toutes les écoles du monde se sont dotées d'une classe d'harmonie (je suis moi-même professeur d'harmonie et de composition à Cuba) laissant de côté les classes de rythme et de composition linéaire. C'est une des raisons pour lesquelles le langage harmonique s'est graduellement compliqué, après Rameau, le clacissisme puis le romantisme, puis Beethoven et le super chromastisme avec Wagner. Dans le même temps, la mélodie, qui est une des composantes de l'harmonie encore reine dans le romantisme, ne s'est pas développée comme une science et la rythmique encore moins. C'est pour cela que la musique populaire est très forte en ce moment car elle comprend prend ces mots niveaux rationnels : rythme, timbre et harmonie. Cela se fait naturellement et dans un même temps Il n'y a pas d'éléments plus forts que d'autres. Consciemment ou inconsciemment, elle relève de la théorie de la communication. Le composant rythmique continu est la "redondance" de cette théorie. Les caractères du timbre et de l'harmonie ont alors la même fonction que le "bruit". Pour la musique classique ou d'avant garde les composant harmoniques rythmiques et mélodiques ont des rapports différents, très importants car l'assimilation du mutation sonore en dépend. En résumé, je travaille intuitivement comme si j'appliquais cette théorie.

- Utilisez-vous la la guitare pour la composition ?

- Je n'ai en fait jamais composé avec elle. Même lorsque j'étais jeune Je ne pouvais pas m'acheter un piano et je composais sans instrument. J'écoutais la radio et je notais ce que j'entendais. J'ai l'oreille "interne", mon père jouait d'oreille avec une incroyable facilité, C'est à lui que je dois mes premiers pas vers la guitare à l'âge de 13 ans. J'ai ainsi joué pendant trois mois la cinquième danse de Granados, des pièces de Tarrega et quelques autres mais pas de musique pour piano ou de musique d'orchestre que j'aurais pu appréhender en tant que descendant d'une illustre famille de musiciens hollandais. J'en étais loin. Mon père ne m'a rien enseigné de la technique mais j'étais littéralement fasciné et passionné par la guitare. Un ami m'a alors pousse à travailler sérieusement, ce qui m'a amené vers Isaac Nicola un élève du regretté Emilio Pujol. Même là c'était insuffisant et tant pour ma condition physique que pour le développement de la technique de ma musique, j'ai travaillé avec celle du violoncelle. Alors, m'est apparue la nécessité de composer. En 1955, 1956 il n'y avait pas de répertoire pour la guitare en musique de chambre. On connaissait les deux concerti de Castelnuovo, Ponce et Rodrigo mais le baroque était inconnu à l'orchestre: il n'y avait rien pour moi. Isaac Nicola a

travaillé le répertoire "Renaissance", Fernando Sor... et au même moment, j'ai ouvert mon horizon sur d'autres musiques, la grande musique, historique, esthétique. J'ai alors composé les trous du répertoire! Ce qui manquait comme pièce pour guitare mais aussi des quintets à vent. Je pensais que c'était très prétentieux mais cette attitude m'a fait découvrir un autre niveau, très rigoureux et philosophique de l'art. Une démarche personnelle importante s'il en est. Cela m'est apparu sous forme d'une vision immédiate. Comme c'est apparu à Baudelaire, comme les grandes visions des rythmes cosmiques du grand poète mexicain Octavio Paz, comme Borges ou Carpentier, c'est la découverte immédiate de l'univers. C'est la découverte immédiate qui vous place dans une autre position pour composer. Il s'agissait alors de combler la connaissance par des formules de musique dans ses structures traditionnelles. J'ai donc commence par l'autre bout! Maintenant que je suis vieux (à peine 40 ans N.D.L.R.) je crois que je pourrais recommencer d'une façon plus simple, dans l'autre sens, avec bonheur. Je compose pour la guitare en pensant à l'orchestre. Si je pensais à la guitare, ce serait difficile car j'en joue et j'en connais donc les principes. J'aurais donc tendance à oublier les autre formules. "La connaissance totale annule l'apprentissage du nouveau" (Harmanez). Si je composais tout je ne pourrais plus composer car tout serait déjà fait ? J'écris pour l'orchestre et transpose à la guitare seule.

- Pensez-vous que la guitare électrique et l'électronique permettent une ouverture ?

- Oui, d'un autre caractère. J'ai joué un peu de guitare électrique et formé à Cuba un groupe de musique expérimentale populaire "Nueva Trova" avec Pablo Milanés, Silvio Rodriguez et des guitaristes comme Pol Menende et Sergio Vitier. Tous des compositeurs de grande qualité qui ne connaissaient pas la musique du tout. C'est un groupe de recherche qui maintenant poursuit son travail seul, Le problème de l'instrument électrifié et de l'électronique est que leurs caracteres sont enfermés par tout le monde dans des clichés de représentation. Ils sont employés dans un seul cadre allant de l'accompagnement simple au style de John Mc Laughlin mais avec des caractéristiques spécifiques. Exemple, la musique de David Badford, celle de Stockhausen pour la guitare (Spirale), celle des compositeurs d'avant-garde aux Etats- Unis, de Stevens en Angleterre ou de Peter Brown en Allemagne. Ces musiques ont les mêmes caractéristiques et l'identité de la guitare électrique n'y est pas plus riche que pour la guitare acoustique.

Par ailleurs - c'est un avis très personnel - le répertoire ne s'enrichit pas. Il est facile de ne pas jouer comme Mc Laughlin, Coryell ou Al Di Meola, mais il est facile aussi d'employer les ressources de la guitare électrique et de l'électronique. Pratiquement quiconque travaillant la guitare électrique pendant deux mois peut faire un petit ensemble. Ce qui est intéressant c'est qu'on peut le faire aussi dans sa tête. Ce qui sort d'un ensemble est la voix des instruments eux-mêmes. Mais si l'on veut faire sortir d'un instrument ce que l'on veut exprimer il faut le jouer selon un certain paramètre qui l'Improvisation. C'est pourquoi Mc Laughlin et Coryell sont grands: ce n'est pas à cause de la guitare électrique mais plutôt grâce à l'improvisation. Si vous l'éliminez, il ne reste que de la théorie : le thème, la structure et l'harmonie sont les prétextes de l'improvisation. La guitare électrique et l'électronique sont cependant fascinantes car il possible pour quelqu'un qui n'est pas compositeur de faire une oeuvre merveilleuse. Avec Shaeffer à Paris nous pouvions en faire une en une demie heure avec des manipulations. Ce n'était pas l'homme, le compositeur. C'était la machine qui était merveilleuse. Pour la musique électronique d'avant-garde les synthétiseurs, les effets, delay, écho, reverb, flanger, wah-wah, le moog, etc sont très intéressants. L'improvisation passe après l'instrument. Et dans les structures de la musique, c'est autre chose.

-C'est pourquoi vous préférez la guitare acoustique?

- Oui j'aime la difficulté, les choses difficiles font avancer le monde. Le paradis est très gênant, très ennuyeux.



- Vous dites que l'important c'est la qualité d'un instrument et celle d'un musicien.

- Qu'est-ce que la qualité?

- Tous les arts sont en correspondance avec deux extrêmes : la grande tradition et son développement, la recherche du nouveau. Les deux s'articulent par la culture. La qualité est une catégorie qui est la base de la tradition, de l'histoire et la "grande" vérité du nouveau. Ces deux choses semblent apparemment différentes mais au fond elles sont de même nature. Généralement l'avant-garde se trompe parce qu'elle ignore cette règle importante de la grande tradition : un même interprète doit pouvoir jouer Bach avec les lois historiques et esthétiques du baroque, Debussy avec les lois générales de l'impressionnisme. On ne peut jouer l'avant-garde avec les partenaires du baroque ou de l'impressionnisme. L'avant-garde est une façon de travailler en exagérant les paramètres d'une technique plus loin encore que l'expressionnisme.

La grande tradition classique se base sur le concept de la beauté : l'équilibre et ce qui le produit, comme la continuité et l'analogie. Dans l'avant-garde, la beauté c'est la discontinuité, le contraste, les lois de la vie, du Yin et du Yang des asiatiques, le temps pour vivre et le temps pour mourir, le jour et la nuit, la lune et le soleil, le temps pour aimer ... la loi des contraires, c'est cela qui fait l'équilibre. Chacun et tout particulièrement un artiste doit être en communication totale avec l'univers et avec sa culture. L'occidental a une vision linéaire des choses, un succès après l'autre, ce moment où nous parlons et après il se passera autre chose. Non ! en ce moment où nous parlons des oiseaux chantent dehors, les bombes et la guerre au Moyen Orient ... Tous les moments sont simultanés et la sensibilité prend tout. C'est très long à expliquer. C'est un mélange de "morphologie" avec l'histoire et la sociologie.

- Cela évoque deux niveaux de conscience simultanés : la conscience universelle et la conscience politique. Comment êtes-vous situé par rapport à la seconde ?

- Je dois à la Révolution cubaine de sentir physiquement, d'avoir cette vision de l'humanité, ce sentiment de solidarité. Elle m'a permis de me sensibiliser à toute la politique universelle. Je peux la critiquer, je peux choisir, cela doit être dialectique. Un autre aspect de mon attitude politique est de transmettre un message : il ne faut pas verser dans la facilité, le commercial et la prostitution. On doit s'appropriier toute l'information pour la rendre graduellement en totalité. J'ai par exemple donné à la Havane un récital solo devant trois mille personnes. Je n'ai pas commencé par une oeuvre d'avant-garde mais par une introduction avec une chanson d'amour pour guitare, puis un grand classique la Chaconne de Bach puis une transcription personnelle d'un morceau des Beatles, puis la Spirale éternelle. A ce moment là, le public a salué et j'ai pu parler avec lui, établir une communication.

- Comment les enfants doivent-ils aborder la musique ?

- On perd son temps si on n'enseigne pas aux enfants à créer de la musique et à improviser lorsqu'ils sont tout petits. Il faut donc donner à l'enfant simultanément la technique et la capacité de créer. De toutes les façons, un enfant est très malheureux en apprenant la théorie seule ou si sa technique est insuffisante. Mais je n'ai pas le temps de fonder une école, je ne peux que proposer des stages internationaux. A Cuba, je joue mes compositions et je fais mes travaux comme conseiller au ministère de la culture, et des musiques de film (plus de soixante à l'heure actuelle). J'aurai le plaisir de jouer à Paris, au centre de la Communauté Francophone de Belgique, le 27 et 28 février, mais aussi à Liège (Belgique) avec l'orchestre philharmonique le

21 février pour la création d'un concerto, le Concerto de Liège. Ce nouveau concerto comporte trois mouvements: un Hommage à Vivaldi, un Requiem, un Rondo à la rustico. Je l'ai composé pour ce festival de Liège et vous m'avez vu le terminer ici en Martinique. C'est autre chose que le premier concerto enregistré par John Williams avec le London Sinfonietta (CBS). Peut-être un concerto un peu plus populaire, je ne sais pas ... Les concerti pour piano de Brahms, Prokofiev, Bartok sont fantastiques. Le concerto pour guitare est limité par le son délicat de celle-ci et j'ai donc amplifié le son. Actuellement, je pense que l'amplification est une chose parfaite. L'orchestration devient plus intéressante que la tradition sans micro. J'ai fait un concerto plus rond, plus gros tellement que peut-être ce sera excessif. C'est le public qui décidera.