

MUSIQUE CONTEMPORAINE L'évolution de la musique depuis 1945

L'essor de la musique après la guerre est lié, en grande partie, au rôle déterminant joué en Europe par trois hommes qui furent à la fois des compositeurs et des pédagogues de premier plan. Olivier Messiaen, tout d'abord, qui forma la plupart des compositeurs importants de la seconde moitié du siècle, et les initia aux musiques non européennes, les sensibilisant à une conception nouvelle de la durée et de la forme; René Leibowitz, ensuite, qui leur transmet la technique sérielle qu'il avait lui-même apprise d'Anton Webern (Max Deutsch devait jouer le même rôle à Paris plus longtemps encore) ; Pierre Schaeffer, enfin, qui, dans les studios de la R.T.F. à Paris, fit découvrir à un certain nombre de créateurs le domaine de la musique concrète. Paris fut donc, dès 1945, un centre musical important, de même que l'Allemagne, notamment au travers des célèbres cours d'été de Darmstadt et du festival de Donaueschingen, ainsi que plus tardivement New York, avec John Cage, ses « descendants », et l'école dite « répétitive ».

I. Le sérialisme

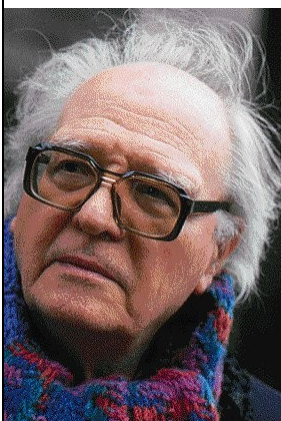


Illustration 1: Olivier
Messiaen

Après la guerre, les jeunes musiciens éprouvent le besoin fébrile de reconstruire sur des bases solides et durables le système sériel, tel que l'a développé A. Webern, mort accidentellement en 1945, et qui fait figure, à leurs yeux, de modèle, de voie à suivre. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué, Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, et, par la suite, Jean-Claude Éloy dans sa première période ou Gilbert Amy entreprennent d'organiser minutieusement tous les caractères sonores, tous les «paramètres» notables sur la partition tels que la hauteur, l'intensité, la durée ou le timbre, afin de les soumettre à un contrôle total et de leur appliquer un traitement sériel. C'est ce que l'on a appelé le « sérialisme intégral » ; il devait inspirer des œuvres sévères et abstraites comme le premier cahier des Structures de Pierre Boulez, les Kontra-Punkte de Karlheinz Stockhausen, ou Polifonica-Monodia-Ritmica de Luigi Nono, dans lesquelles se retrouve un même effort pour « éliminer, comme l'écrivait Boulez, toute trace d'héritage ». Plus tard, Igor Stravinski lui-même, dans sa dernière période, adopte l'écriture sérielle, tandis qu'avec ses Modes de valeurs et d'intensité (1949) pour piano, Olivier Messiaen¹ essaye de se placer à l'avant-garde de ce mouvement, vis-à-vis duquel il reprend d'ailleurs rapidement ses distances. Le sérialisme intégral marque profondément les esprits, sans toutefois empêcher des créateurs indépendants comme André Jolivet, Francis Poulenc ou Henri Dutilleul de poursuivre une voie personnelle, plus proche de la tradition. Mais, rapidement, les «sérialistes» assouplissent leur style, réintègrent certains éléments de la tradition. Se présentent alors

diverses réactions, se développent différents courants, qui, contrairement au sérialisme, ne donneront pas plus naissance à des mouvements qu'à des corps de doctrines: d'ailleurs, après le début des années cinquante, plus aucune école ne verra le jour, hormis peut-être celle de l'électro-acoustique française (entre 1950 et 1960) au sein du Groupe de recherches musicales, fondé par Pierre Schaeffer.

II. Les musiques massiques

En réaction aux musiques sérielles, pointillistes et éparpillées, apparaissent les premières musiques « massiques ». Il ne s'agit plus là, pour l'auditeur, d'essayer de se repérer dans une jungle impénétrable de lignes et de notes. Il lui faut suivre des évolutions sonores globales, des ensembles, des nuages, des masses, à l'instar de ces phénomènes naturels (bruissements des cigales, de la pluie, mouvements de foule) dans lesquels Iannis Xenakis, par exemple – le principal initiateur de cette démarche avec Metastasis, pour orchestre, en 1954, et Pithoprakta en 1956 –, puise ses modèles, préalablement passés au crible d'une formulation mathématique. La simplicité brutale et rafraîchissante de cette musique, avec ses gestes larges et vigoureux, ne compromet pas, chez Xenakis, une composition minutieuse, attentive au moindre détail. Un peu plus tard, en 1958, György Ligeti, avec Apparitions – pour orchestre –, propose une musique de sonorité en action, d'évolution « dans la masse », que l'on ne peut analyser comme une combinaison de notes à la manière webernienne.

Cette tendance conduit certains compositeurs dits, un peu hâtivement, de l'« école polonaise » – Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki, Henryk Górecki – à une esthétique sommairement « tachiste », qui risque de réduire l'œuvre à une sorte de catalogue d'effets sonores (ainsi De natura sonoris, pour orchestre, de K. Penderecki). Il reste que cette réaction massique aura marqué

¹Avignon 1908 – Paris 1992

toute la musique contemporaine: elle traduit une volonté de simplification, la recherche d'une conception plus globale de l'œuvre.

III. L'aléatoire

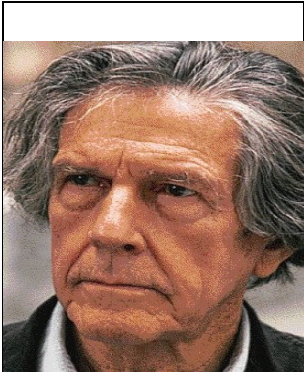


Illustration 2: Iannis Xenakis

Les compositeurs se mettent en quête, dans le même temps, de nouveaux systèmes d'organisation qui dépassent le système sériel. Certains pensent les trouver dans l'emploi de modèles mathématiques: c'est le cas de Iannis Xenakis, de Pierre Barbaud, d'Alain Louvier (dans certaines de ses œuvres), de Goffried-Michael Koenig, de Michel Philippot...

Simultanément, l'avènement de l'« aléatoire » suscite un important débat sur le problème de la « démission » du compositeur; ainsi l'article « Aléa », de Pierre Boulez, dénonce, en 1957, ce « refus du choix ». Mais, souvent, cette intervention du « hasard » se borne à proposer différentes permutations dans l'ordre d'exécution d'un certain nombre de séquences données (tel est le projet de la Troisième Sonate de Boulez). Quelques compositeurs donnent une liberté d'initiative bien plus considérable à l'interprète, comme les Américains Earle Brown, Morton Feldman et surtout John Cage; ce dernier va jusqu'à rechercher la non-intentionnalité absolue. Tout cela donnera naissance à beaucoup d'œuvres « mobiles », où un grand nombre de données (le choix et le nombre des instruments, la longueur ou la nature des événements sonores) sont laissées à l'imagination de l'interprète. Cependant, le phénomène aléatoire ne représente pas, dans la musique d'aujourd'hui, le courant majoritaire: on continue de faire des œuvres « fixes », entièrement « écrites ».

IV. Le théâtre musical

Au début des années soixante, un autre courant commence à prendre de l'importance: celui du théâtre musical, principalement avec Mauricio Kagel, compositeur argentin établi en Allemagne et véritable maître du genre. Il s'agit là d'une démarche de composition dans laquelle le spectacle offert au spectateur par l'exécution musicale est pris en compte et mis en scène comme un des éléments de l'œuvre. Les interprètes doivent non seulement jouer de leur instrument, mais aussi accomplir des actions destinées à la représentation en s'aidant souvent de l'instrument même, utilisé comme accessoire de théâtre et objet symbolique; c'est ainsi qu'un violoncelle ou un piano pourront devenir l'image d'un corps de femme. Chez certains créateurs (Girolamo Arrigo dans *Orden*, Michel Puig, Georges Aperghis ou Claude Prey), le théâtre musical est plus ou moins centré autour de la voix, parole ou chant, et se présente comme une nouvelle forme de drame lyrique. On citera aussi les expériences de Sylvano Bussoiti (*Passion selon Sade*) et d'Henri Pousseur (*Votre Faust*). Mais c'est Mauricio Kagel, répétons-le, qui a poussé le plus loin le théâtre musical instrumental et scénique, avec une fécondité et une invention étonnantes, imaginant aussi bien de nouveaux instruments que de nouvelles manières de les employer, jouant par exemple avec beaucoup d'humour du contraste entre ce que l'on voit et ce que l'on entend: ainsi un son très faible produit par une énorme machinerie, dans *Zwei-Mann-Orchester*. De telles pièces, évidemment, ne sont pas faites pour être entendues en disque ou à la radio, où elles perdent beaucoup de leur effet, ce qui pose un très réel problème pour l'auditeur lorsqu'il n'est pas en même temps spectateur. Si on a pu voir un instant dans le théâtre musical une libération, la levée d'un refoulement (celui qui faisait de la vision de l'exécution musicale un aspect accessoire et contingent de l'œuvre elle-même), on a vite perçu les limites de ce genre très « culturel », toujours plus ou moins fondé sur l'allusion, la parodie, l'humour, bref le second degré, – ce qui explique qu'il n'ait guère donné d'œuvres suffisamment amples et saisissantes. Si le théâtre musical se présente souvent comme une critique de la tradition, il en perpétue en même temps la nostalgie.

V. Le retour à la tradition

Or, dans les mêmes années soixante, un grand nombre de compositeurs d'« avant-garde » renouent plus ou moins avec la tradition. Ils le font soit sous la forme critique et grinçante du collage détourné, du montage de citations empruntées à la musique traditionnelle (*Sinfonia*, de Luciano Berio, Ludwig van, de Mauricio Kagel, *Heterogeneo*, de Luis de Pablo), soit sous la forme plus respectueuse d'un « retour aux sources »: retour à la consonance, à la continuité (contre la discontinuité absolue et permanente qui était l'idéal du postwébernisme), au son rond et plein de l'instrument (alors que tout un courant « instrumentaliste », dans les années 1950 à 1970, visait à tirer des instruments traditionnels les sons les plus étrangers à leur emploi habituel). Tout cela est dû parfois à l'influence avouée de musiques non européennes: orientales, pour Stockhausen (*Stimmung*, 1968) et Jean-Claude Éloy (*Kamakala*, 1971), ou bien africaines et judaïques pour Steve Reich (*Drumming*, *Tehillem*).

Au même moment, les musiciens orientaux formés au langage moderne occidental, comme les Japonais Mayuzumi Toshio, Takemitsu Toru, Taira Yoshihisa, le Vietnamien N'guyen Thien Dao, le Coréen Ysang Yun, cherchent à renouer avec leur propre tradition.

VI. Les musiques répétitives

Développé aux États-Unis, le courant dit « répétitif » est sous bien des aspects un retour à la tradition (utilisation de la consonance, de la répétition, d'un rythme régulièrement pulsé, et du son instrumental pur et non « bruitiste »). Mais il se veut aussi une nouvelle manière de penser la musique, non comme enchaînement de séquences contrastées, mais comme processus graduel d'évolution sur une durée importante. Il est juste, à ce propos, de rappeler qu'un compositeur comme Pierre Henry, avec

des œuvres comme *Le Voyage* (1962), avait depuis longtemps appliqué à sa manière cette conception nouvelle, avant que, aux États-Unis, Steve Reich, mais aussi Philippe Glass, Terry Riley, Jon Gibson, Laurie Spiegel, en aient développé de leur côté le principe. Il s'agit au total de musiques essentiellement fondées sur des répétitions variées de brèves formules cycliques superposées, soit se décalant progressivement les unes par rapport aux autres, soit obéissant à une loi de progression et de modification graduelles très étalée dans le temps (*Einstein on the Beach*, de P. Glass). Cette musique a réintroduit un nouveau plaisir du son et du rythme, mais aussi, chez certains épigones, français notamment, un nouvel académisme.

On confond parfois à tort avec ces musiques les musiques dites « minimalistes » (La Monte Young, Phil Niblock, Eliane Radigue), fondées sur des phénomènes continus à évolution lente ou bien sur des micro-phénomènes créés souvent par des moyens électroniques.

VII. Tendances diverses

À côté de la musique répétitive, dont l'agrément a regagné un certain public à la musique contemporaine, d'autres tendances se sont développées dans l'ombre: la musique « conceptuelle » de Dieter Schnebel, de George Brecht, de Jean-Yves Bosseur; la « musique critique » de Johannes Göehl, de René Bastian, du groupe Fluxus. D'autres compositeurs se préoccupent de faire sortir l'œuvre musicale de la salle de concert, soit en l'associant à la danse, à des jeux de lumière, à la vidéo (ces spectacles sont souvent le fait de groupes), soit en pratiquant le happening, l'intervention dans la rue (Max Neuhaus, Hugh Davies), dans l'eau (Michel Redolfi et ses concerts en piscine), ou bien encore en s'intéressant au son urbain (projets d'environnement sonore, souvent liés aux recherches du Canadien Muray Schaefer sur les « paysages sonores »), etc.

Parallèlement s'est développé, dans les années soixante-dix, un courant néo-romantique: tantôt nettement néo-expressif, et même néo-mahlerien, chez des Allemands comme Manfred Trojahn ou Wolfgang Rihm; tantôt spontanément expressionniste et lyrique comme chez certains compositeurs isolés, de musique électro-acoustique (Pierre Henry, Michel Chion); tantôt encore plus indirectement, par le retour à des œuvres de grand souffle et de grande ambition, au propos religieux, descriptif, humaniste ou poétique. Cette tendance se rencontre notamment chez Hugues Dufourt et Jean-Claude Éloy, mais aussi chez Stockhausen, Ligeti et Sinopoli, cependant que d'autres compositeurs comme Philippe Manoury, Jacques Lenot et Pierre Boulez critiquent cet engouement dans l'émotion, qu'ils appellent « anti-intellectualisme ». L'école spectrale, inspirée par les œuvres de Giacinto Scelsi, décompose les sons en partiels pour en former le matériau d'une pièce. Cette tendance est représentée par Gérard Grisey, Tristan Murail et Horatiu Radulescu.

Enfin, à l'écart de ces mouvements nombreux, ou bien ne s'y intéressant que pour y puiser ce qui peut nourrir leur recherche personnelle, de grandes personnalités construisent une œuvre indépendante: Henry Dutilleul, Claude Ballif, Ivo Malec, Luciano Berio, tandis que d'autres encore maintiennent la tradition, un peu aigrie, d'un néo-classicisme issu de l'entre-deux-guerres.

La musique contemporaine ne peut donc être réduite à une lutte entre conservateurs et révolutionnaires. En effet, les clivages issus d'une adhésion ou d'une hostilité à la tonalité n'existent plus. Chacun se préoccupe de définir sa voie propre, un individualisme extrême règne, et la notion même d'avant-garde n'est entretenue que pour des raisons publicitaires. Dans ce contexte, rien ne sert de définir de fictives « tendances » ou de fictives « écoles » qui n'ont d'existence que dans les fichiers des musicographes. Si nous avons tout de même recouru à cette répartition par tendances, c'est avec prudence, car la plupart des compositeurs cités se sont essayés tour à tour, et parfois même concurremment, au théâtre musical, à l'aléatoire, au sériel et au conceptuel.

Table des matières

Index des illustrations

| | |
|--------------------------------------|---|
| Illustration 1: Olivier Messian..... | 1 |
| Illustration 2: Iannis Xenakis..... | 2 |

Index lexical

| | |
|----------------------------|---|
| Karlheinz Stockhausen..... | 1 |
| Pierre Boulez..... | 1 |
| Webern..... | 1 |