

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

1. Introduction
2. 1^{ère} période : le point de non-retour (1910-1920)
3. 2^{ème} période : un besoin d'ordre ? (1920-1945)
4. La musique après 1945



II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

Importance (plus que jamais !) du contexte historique/politique :

La **Deuxième Guerre mondiale** (1939-1945), survenant à peine vingt ans après la Première, est encore plus meurtrière (plus de 60 millions de morts dont une majorité de civils). La dévastation est non seulement humaine et économique, mais aussi culturelle : la foi en le progrès et les merveilles de la technique est ébranlée (bombardements atomiques de Hiroshima et Nagasaki en août 1945) ; les fondements de la morale sont interrogés (atrocités nazies et japonaises).

Pour les survivants et en particulier la jeune génération, l'envie de reconstruire le monde sur des bases saines, **à partir de zéro**, est forte. Les artistes sont dans le même cas : ils voudront construire leur art en faisant ***tabula rasa*** du passé et de tout « ce qui a mené à la catastrophe » ou, du moins, ne l'a pas empêchée.

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

Comme au XIX^e siècle (« période Biedermeier »), les artistes ayant sacrifié au goût du public, et ayant connu le succès pendant l'entre-deux-guerres, apparaissent comme suspects et sont mis de côté. Ainsi, en musique, **le néoclassicisme**, vu au mieux comme frivole et superficiel (ayant dérogé à la mission morale de l'art et de l'artiste), au pire comme réactionnaire et complice, **s'effondre**.

A l'inverse, les créateurs restés intègres, fidèles à leur authenticité, à leur rôle de prophète, rejetés par les totalitarismes (et souvent par le public), peuvent apparaître comme des modèles à suivre. La **vision moderniste** (... c'est-à-dire romantique !) de l'art triomphe : les Schönberg, Varèse, Messiaen, Bartók, le Stravinsky du *Sacre du Printemps*, mais surtout le rigoureux et solitaire **Webern**, deviennent les principaux inspirateurs des compositeurs d'avant-garde après 1945.

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

Le terme de « **musique contemporaine** » apparaît pour désigner les courants musicaux issus de cette vision radicale après 1945 (en incluant les « précurseurs ») – terme aussi problématique que « **musique moderne** » ou « **musiques actuelles** ».

Au demeurant, la frontière, autrefois nette, avec les courants musicaux de tradition orale / folklorique / extra-européenne, devient d'autant plus floue que :

- la **suprématie européenne décline** et les approches ethnomusicologiques (fonctionnalistes) sont appliquées également à la musique « **classique** » ;
- la **démocratisation de la culture** élargit et mélange les groupes socio-culturels ;
- les **nouvelles technologies** (radio, etc.) offrent aux musiques de tradition orale les mêmes possibilités de diffusion et de reproduction que les musiques écrites ;
- ces musiques jouissent d'une reconnaissance institutionnelle croissante.

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

Caractéristiques générales de la musique « contemporaine » :

- Prolongement de la vision romantique de l'art : nécessité de l'**innovation**, de l'**authenticité** et/ou de la **transgression** : l'artiste se doit d'être en avance sur son temps, se réinventer, et dénoncer les errements et blocages de la société
- Rejet de tous les points de repère traditionnels (d'un ordre musical vu comme dépassé et factice) et de toutes les frontières habituelles de la « musique » ; **démarches**, création de **nouveaux systèmes** souvent basés sur la **structure**
- Résultat : crise de la **relation avec le public** (...et les interprètes !)
 - Thomas MANN, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* (1947)
 - Theodor Wiesengrund ADORNO, *Philosophie der neuen Musik* (1949)

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

Trois tendances principales se développent dans les années 1940 et 1950 :

- a) **Sérialisme intégral** (modèles : Webern, Messiaen)
- b) Musique assistée par des moyens **électroniques** (modèles : Russolo, Varèse)
- c) Musique **aléatoire**, indétermination, notion d'**œuvre ouverte**

Ces trois pistes, qui peuvent au demeurant se superposer, ont en commun le questionnement des principes et frontières traditionnelles de la musique (**tabula rasa**) et visent sa refondation à partir de son élément primordial, le **son**.

Il s'agit d'une époque d'**expérimentations**, où les compositeurs doivent construire leur art en dehors de tout héritage, en même temps que se construire eux-mêmes.

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

a) Sérialisme intégral

« **Ecole de Darmstadt** » (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik* créés en 1946) : réunit un grand nombre de compositeurs et musiciens d'avant-garde (entre autres Berio, Boulez, Cage, Feldman, Henze, Ligeti, Maderna, Nono, Pousseur, Stockhausen, Rihm, Xenakis, mais aussi Adorno, Varèse, Messiaen, Leibowitz...).

Sérialisme intégral : sérialisme appliqué à tous les paramètres musicaux, qui sont ainsi tous structurants de la composition ; procédés **mathématiques** et **structurels** très complexes (influence de **Webern**) ; recherche d'un nouveau système musical débarrassé de tout élément rappelant l'héritage du passé (alors que le sérialisme chez Schönberg n'était qu'un moyen de prolonger ce dernier !) et assurant la **cohérence** interne de l'œuvre, comme la tonalité le faisait autrefois.

4. La musique après 1945

a) Sérialisme intégral (suite)

Problème : que recouvre l'expression « **tous les paramètres musicaux** » ?

- Les paramètres physiques du son (*fréquence, durée, intensité, timbre*) posent problème : le timbre est une combinaison de fréquences (et d'intensités), et surtout, leur prise en compte « arithmétique » fait fi d'autres paramètres traditionnellement constitutifs de la perception musicale (polyphonie, spatialisation, **harmonie**), lesquels peuvent aussi être sériés.
- Le sérialisme fait nécessairement place à une part d'**arbitraire** (par exemple dans le dodécaphonisme : pourquoi ces 12 sons-là ?) ; en outre, peut-on (et veut-on) priver l'interprète de toute marge dans l'exécution de l'œuvre ?

Diverses stratégies seront expérimentées pour répondre à ces enjeux.

4. La musique après 1945

b) Musique **électro-acoustique** / électronique / concrète / acousmatique / ...

*Démarche générale : **élargissement de la palette sonore** (des instruments traditionnels) au moyen des nouvelles technologies ; composition directement à partir du **son**, hors des conventions ; dépassement de la frontière son/bruit.*

Problèmes de **définitions** – différentes variantes possibles, entre autres :

- emploi d'instruments électroniques ou de sons de **synthèse** ;
- emploi de l'électronique / de l'informatique dans la **transformation** du son ;
- enregistrement et (re)diffusion d'une **bande** enregistrée, ou intégration d'une bande dans un ensemble musical traditionnel (**œuvre mixte**) ; la bande elle-même peut contenir des sons instrumentaux, de synthèse ou concrets.

4. La musique après 1945

b) Musique électro-acoustique (suite)

L'**évolution rapide des techniques** occasionne une véritable épopée de la musique électro-acoustique ; les compositeurs peuvent travailler dans des studios (IRCAM, RAI, Cologne...) pour travailler le son... et entendre directement le résultat !

- Précurseurs : les « bruitistes » italiens dont **Russolo** (1885-1947) ; Varèse...
- Développement de la musique « **concrète** » en France à partir de 1948 (Schaeffer, Henry) : emploi de sons « concrets », sans passer par un interprète.
- Développement de la musique « **électronique** » en Allemagne à partir de 1949 (Eimert) : emploi de sons de **synthèse** électroniques (ondes sinusoïdales).
- Autres expérimentations contemporaines, surtout aux **USA** (El-Dabh, Cage).

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

b) Musique électro-acoustique (suite)

A une première phase d'expérimentations succède la **réunion des tendances** (on parle de « musique électro-acoustique » ou « acousmatique » à partir des années 1950) et l'apparition de la **musique mixte** (juxtaposant ensemble instrumental et diffusion d'une bande pré-enregistrée, ou plus tard *live electronics*).

L'électronique envahit progressivement l'ensemble des démarches créatrices et des courants musicaux de la fin du XX^e siècle. Entre autres, le groupe allemand **Kraftwerk**, dont plusieurs des fondateurs ont étudié avec Stockhausen, marque une étape importante dans la popularisation de la musique électronique.

Prolongements dans l'**informatique musicale** : synthèse musicale, norme MIDI, emploi d'échantillons (*samples*) souvent sous forme de boucles (*loops*), etc.

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

c) Indétermination, musique aléatoire

En lien avec les réflexions sur l'**œuvre d'art ouverte** d'Umberto Eco (1962) : ne peut être réduite à une seule interprétation ; signification différente d'un récepteur (et d'une fois) à l'autre ; le récepteur « fait l'œuvre » au même titre que le créateur.

Idée de base : le compositeur **ne fixe plus** (entièrement) les paramètres de l'œuvre musicale. Ceux-ci peuvent, à des degrés divers, être confiés :

- à l'**interprète** : improvisation, agogique, notation ambiguë, alternative explicite
- au « **hasard** », généré par des différents moyens :
 - musique entièrement « déterminée » (identique d'une exécution à l'autre) mais créée aléatoirement : *Music of Changes* (1951) de Cage, « musique stochastique » de **Xenakis**
 - l'aléatoire est invoqué à chaque exécution de l'œuvre : *Imaginary Landscape 4* (1951) de Cage

4. La musique après 1945

c) Musique aléatoire (suite)

Les réflexions sur l'indétermination artistique et la musique aléatoire sont une démarche surtout US-américaine : Cage, Feldman, Tudor, Brown, Wolff...

Chez Cage (dès 1948), liens avec la philosophie hindoue/bouddhiste : négation de l'ego de l'artiste par « l'acceptation du chaos du monde ». Œuvre emblématique : *4'33"* (1952) – réflexion sur la nature du silence, indétermination totale.

Création de formes « ouvertes » de notation musicale (*December 1952* de Brown) ; développement de l'idée de happening (*Untitled Event* « de » Cage, 1952).

Influences en Europe, mais préférence pour un aléatoire plus contrôlé (*Klavierstück XI* de Stockhausen (1956) ; *Troisième sonate pour piano* de Boulez (1957) ; etc.).

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

Dès la fin des années 1950 et surtout depuis les **années 1960**, tendance à l'**assouplissement** et à la **combinaison** des différentes possibilités :

- réinvestissement du théâtre musical (Berio, Maderna, Kagel, Dallapiccola...)
- intégration de l'improvisation (passerelles avec le *free jazz*)
- élargissement du sérialisme, souvent par prise en compte du résultat sonore (Xenakis, Ballif, Schnittke...) ; « post-sérialisme » (Ferneyhough, Nunes...)
- recherche de nouvelles sonorités instrumentales (Ligeti, Lachenmann...)
- retour de l'expressivité, voire de la subjectivité (Henze, Holliger, puis Rihm...)
- jeux avec la tradition, superposition de citations (Donatoni, Berio, Schnittke...) – en lien avec les progrès de la musicologie sur la musique ancienne

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

Quelques dernières grandes tendances développées dans les années 1960/1970 (se chevauchant largement et offrant d'infinites possibilités de combinaisons) :

- **Minimalisme** (surtout aux USA) ou « musique répétitive », basée (à l'origine) sur un jeu de décalages : la forme musicale est remplacée par un **processus** continu à caractère **émergent** (la structure globale n'apparaît qu'en considérant la totalité des éléments constitutifs, eux-mêmes généralement très simples) ; la plupart du temps tonal ou modal (Riley, Young, **Reich**, Glass... mais aussi Górecki, Pärt...)
- **Micropolyphonie**, polyphonie si complexe et dense (souvent basée sur des **micro-intervalles**) que son détail est inaudible et laisse à l'auditeur l'impression d'une **texture** « sous-marine » impénétrable, faite de clusters en mouvement ; là aussi, **processus** à caractère **émergent** (**Ligeti**, Xenakis, Penderecki...)

II. LA MUSIQUE AU(X) XX^E(-XXI^E) SIÈCLE(S)

4. La musique après 1945

- **Musique spectrale** : sortie du système tempéré par la prise en compte des **résonances naturelles** d'un son (harmoniques) ; retour de l'**harmonie** (fondée sur la basse !) ; emploi des **spectrogrammes** qui permettent de décrire les caractéristiques d'un son (y compris son évolution dans le temps) et leur prise en compte comme données compositionnelles (précurseurs (**micro-intervalles**) : **Scelsi**, Dumitrescu, Radulescu, Ohana ; musique spectrale : **Grisey**, Murail...)

La musique contemporaine commence à s'**institutionnaliser** dans les années 1970 et a désormais une **histoire** derrière elle. Après 1980, il devient difficile de dégager des courants : les grands principes et les dogmes laissent place à une forme d'**artisanat**, où chaque artiste puise dans de multiples références pour proposer sa propre synthèse... sans avoir à réinventer la musique à chaque nouvelle œuvre !