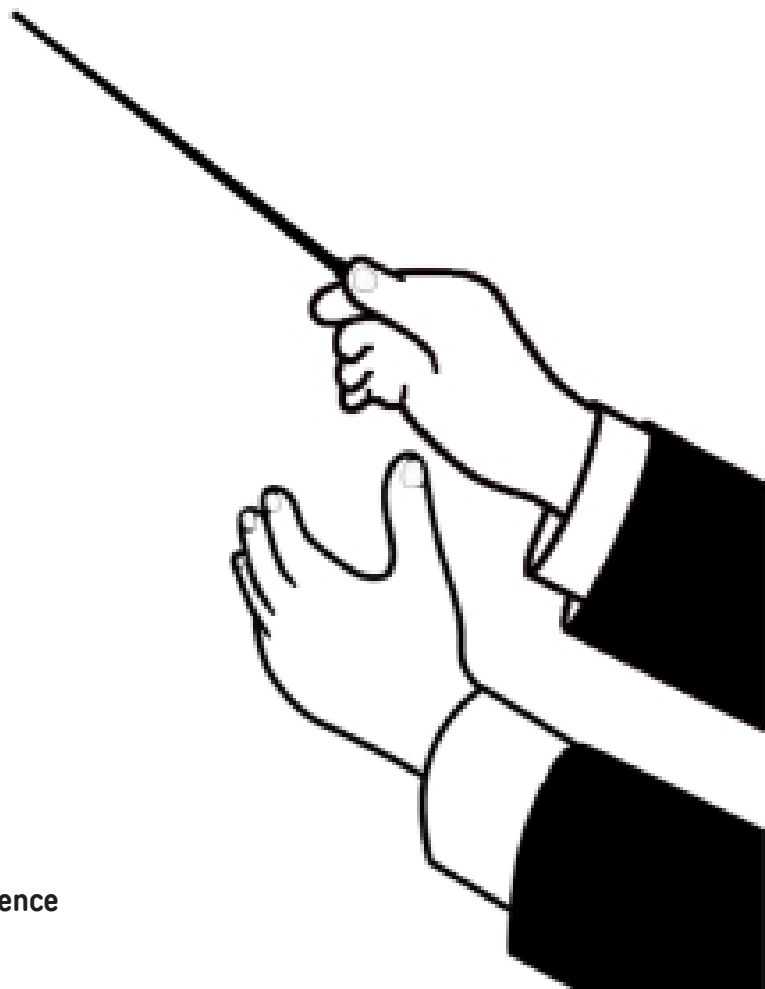




à l'unisson

À LA DÉCOUVERTE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE



Cahier pédagogique

Saison 2017-2018

Service Nouveaux Publics, Orchestre Régional Avignon-Provence

04 32 76 05 86

SOMMAIRE

Musique contemporaine ?	3
Vers la modernité	4
À la recherche de différents langages et moyen d'expression	4
Et sur le plan du rythme...	5
Les créateurs français, d'Olivier Messiaen à la musique concrète	6
La musique électronique	7
Des lieux de rencontres, d'expérimentations, d'écoutes et d'apprentissage	8
Le Festival de Darmstadt	8
Le Domaine musical	9
Le groupe de recherche musicale (GRM)	10
L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM)	12
3 œuvres, 3 expérimentations de la voix	14
Sprechgesang	14
Les jeux vocaux	14
Le jeu des harmoniques	14
4 exemples de recherches sur le timbre	15
La création de nouveaux instruments	15
Klangfarben melodie	15
Le piano préparé de John Cage	15
Cluster	16
La spatialisation	17
La musique aléatoire	18
2 exemples de formes ouvertes	19
Les modes de jeu	20
Quelques exemples de mode de jeu peu communs	20
Des références écrites	20
L'exemple des Sequenze	21
Des partitions nouvelles	22
La question de l'interprète	25
Et à l'opéra ?	26
Les débuts	26
Le gigantisme dans l'opéra	26
Les livrets, la liberté des choix et la qualité littéraire	27
À la rencontre des nouvelles technologies	27
Le monodrame	28
Opéra de poche	28
Des livrets anciens repensés dans le contexte historique du XX ^{ème} siècle	29
Quelques mots sur la musique minimaliste	30
Petite frise chronologique du XX^{ème} siècle	31
Sur le plan pédagogique, ou trouver des pistes ?	33
Quelques festivals de musique contemporaine	33

L'expression « musique contemporaine », qui renvoie, littéralement, à la musique savante créée du temps de l'auditeur, a acquis une acception particulière dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Parfois confondue avec l'« avant-garde », elle n'en concerne pas moins **tous les styles et toutes les formes esthétiques**, un Xenakis, un Poulenc ou un Chostakovitch composant au même moment tout en suivant des directions souvent opposées, voire contradictoires. En effet, la situation de la musique savante au moment où prend fin la Seconde Guerre mondiale coïncide pour une part avec le passage d'une génération de musiciens à une autre : en consacrant la fin d'une époque, 1945 est aussi la date de la mort de Bartók et de Webern, un an avant celle de Manuel de Falla, alors que Schoenberg et Prokofiev en sont à leurs œuvres ultimes. Parallèlement aux compositeurs retirés de la vie musicale depuis longtemps, tels l'Américain Ives ou le Finlandais Sibelius, qui disparaissent respectivement en 1954 et 1957, les membres du groupe des Six, notamment Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974) et Francis Poulenc (1899–1963), poursuivent dans leur voie, alors que la jeune génération les ignore superbement. Ce croisement entre générations ne saurait être mieux illustré que par les *Quatre Derniers Lieder* avec lesquels Richard Strauss clôt son œuvre en 1948, au moment précis où Pierre Boulez (né en 1925) donne sa 2^{ème} *Sonate pour piano*. Toutefois, des grands créateurs qui ont marqué la première moitié du XX^{ème} siècle reste surtout Igor Stravinski (1882–1971), qui traverse imperturbablement le siècle sans se soucier des modes et des esthétiques, passant, avec une aisance déconcertante, de l'attitude néomozartienne de son opéra *The Rake's Progress* (1951) à l'adoption, un peu plus tard, des techniques de la série dodécaphonique des compositeurs viennois.

de l'ouvrage Larousse, Dictionnaire de la musique
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Cependant, malgré l'incroyable panel d'expérimentations artistiques du siècle dernier, il est important de noter que tous les compositeurs n'ont pas eu la volonté de faire table rase du passé. Beaucoup d'entre eux se sont en effet consacré à l'évolution de styles pré-existants.

Le premier bouleversement musical du XX^{ème} siècle concerna l'harmonie. En effet, le système tonal, qui avait régi l'équilibre de la musique occidentale depuis plus de quatre siècles sur les plans mélodique, harmonique et formel atteint ses limites avec les explorations des compositeurs dits « **postromantiques** » tels que Richard Wagner (1813–1883) et Gustav Mahler (1860–1911) (gigantisme des moyens, étirement des formes, émancipation de la dissonance...).

À la recherche de différents langages et moyens d'expression

Claude Debussy (1862–1918) Maurice Ravel (1875–1937) ont **recours à la modalité** pratiquée au Moyen-Âge et à la Renaissance, maintenue dans le chant grégorien ainsi que dans les musiques populaires, mais dont on s'était éloigné à l'époque baroque.

D'autres musiciens, **superposent deux ou plusieurs tonalités**, ce qui a pour conséquence d'effacer le sentiment tonal avec ses fonctions de tensions et de détente. On peut ici citer des compositeurs tels que Richard Strauss (1864–1949), Béla Bartók (1881–1945), Alexandre Scriabine (1872–1915), Igor Stravinsky (1882–1971) [Darius Milhaud (1892–1974)].

Peu à peu, ces fractures qui altèrent le système tonal débouchent sur un **langage musical dit « atonal »**, c'est-à-dire qu'il ne comprend ni tonalité, ni modalité. Le privilège des notes tonales disparaît. C'est à Arnold Schoenberg (1874–1951) que nous devons le premier pas vers cette liberté. Roland de Candé l'explique : « **Considérant qu'il n'y a pas de notion fondamentale de dissonance, mais seulement un degré de consonance plus ou moins lointain, Schönberg a cherché à se libérer de la hiérarchie du système tonal** ». Ses deux élèves Anton Webern (1883–1945) et Alban Berg (1885–1935) forment avec lui **la seconde école de Vienne (la première dite du classicisme viennois** étant constituée de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven).

Dans les années 1920, Schönberg va jusqu'au bout de cette suppression de la tonalité en introduisant **le langage dodécaphonique (Komposition mit zwölf Tönen)** basé sur l'emploi des douze notes de la gamme chromatique : do, do#, ré, ré#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si.. Dans un second temps, il organise ce langage dodécaphonique, en élaborant une technique de composition intitulée **le sérialisme** dont le principe est le suivant : **le compositeur dispose des douze notes de la gamme chromatique qu'il peut utiliser dans le sens qu'il souhaite –pouvant même jouer plusieurs notes en même temps– mais ne peut jamais revenir à la note initiale (do si on est parti du do) sans avoir joué les onze autres.**

Ce système de « série » de notes s'est ensuite étendu dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle à d'autres paramètres et a abouti au « **sérialisme généralisé** » [plus communément appelé « **sérialisme intégral** »]. Messiaen par exemple, utilise un mode de **hauteurs** (36 sons), de **valeurs** (24 durées), **d'attaques** (12 attaques), **d'intensités** (7 nuances) et une échelle de trois tempos (correspondant aux registres aigu, médium, grave, de l'échelle des sons) dans son *Mode de valeurs et d'intensités* composé à Darmstadt en 1949. Cette période de recherche assez rigoureuse fut cependant de courte durée et son assouplissement dans les années 1950 permit une approche plus propre à chacun.

Quelques propositions d'écoutes

Symphonie n°5, Gustav Mahler (1901–1902)
Symphonies pour instruments à vent, Igor Stravinsky (1920)
Concerto pour piano et orchestre en sol majeur, Maurice Ravel (1929–1930)
Musique pour cordes, percussion et célesta, Béla Bartók (1936)
Pierrot Lunaire, Arnold Schönberg (1912)
Opus 27, Anton Webern (1936)
Mode de Valeurs et d'Intensités, Olivier Messiaen (1949)
Le Marteau sans maître, Pierre Boulez (1954)
Gruppen, Karlheinz Stockhausen (1955–1957)

Le rythme : c'est-à-dire l'organisation des durées dans le temps

Depuis la fin de la Renaissance, les préoccupations harmoniques et formelles avaient une place prépondérante. Le rythme échappe à la réflexion théorique de l'école de Vienne [ou plutôt de la seconde école de Vienne, la première étant composée de Mozart, Haydn et Beethoven] dont l'organisation reste traditionnelle. Seul Webern intègre cette pensée dans ses dernières œuvres. À l'inverse, pour **Béla Bartók et Igor Stravinsky, le rythme représente un élément essentiel du langage**. *Le Sacre du Printemps* (1911–1913) d'Igor Stravinsky affirme la révolution rythmique opérée par le compositeur. Si le scandale de cette œuvre est davantage lié au ballet de Nijinski plutôt qu'à la perception claire de la nouveauté de l'écriture, on note toutefois, la présence d'ostinatos rythmiques. **Mais pour la première fois, ces ostinatos sont disloqués par des accents irréguliers, asymétriques².**

On peut trouver une corrélation entre ces recherches sur le rythme et le sujet dont s'inspire Stravinsky, issu des rituels de l'ancienne Russie. Il semble que le rythme soit associé à **la danse** et que dans ce cadre elle **apporte une énergie nouvelle dans la création musicale**. Elle légitime ainsi les démarches qui ouvrent de nouveaux territoires à l'exploration harmonique, rythmique.

Dans une autre optique, **l'intérêt pour les musiques traditionnelles** se développe dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle et s'inscrit dans le **second souffle des nationalités** provoqué par les guerres du XIX^{ème} siècle. Il s'accompagne d'un renouvellement des sujets traités et des formes ainsi que d'un gigantesque travail de recensement. Il est important de constater que ces musiques populaires ont été un moyen de renouvellement et d'enrichissement du vocabulaire mélodique et rythmique.

Pour Bartók, le rythme a donc aussi un rôle fondamental. Ce sont notamment ses **recherches sur les musiques populaires de Hongrie, de Roumanie et de Bulgarie**, qui orientent ses explorations dans ce domaine et lui offrent des **structures rythmiques passionnantes**. Après avoir centré son intérêt sur les mesures dite « de nombre premier » (5/8, 7/8) appelés « **rythme aksak** », (**rythme irrégulier**), il utilise les **rythmes bulgares (5^{ème} quatuor à corde, Musique pour corde percussions et célesta)**.

Proposition d'écoute

André Jolivet *Cinq Danses Rituelles* pour piano (1939, création le 15 juin 1942, France, Paris, Ecole normale de musique, par Lucette Descaves) ou pour orchestre (1940, création le 5 décembre 1944, France, Paris, théâtre des Champs-Élysées, par la Société des Concerts du Conservatoire, direction : André Cluytens).

Olivier Messiaen participe aussi activement aux recherches rythmiques du XX^{ème} siècle. Il s'agit pour lui d'un **principe à la fois structurel et esthétique**. Ses sources sont diverses : métrique grecque, déçis-tâlas des musiques traditionnelles de l'Inde du Nord, appartenant à un traité du XIII^{ème} siècle, rythmes non rétrogradables³, valeurs ajoutées, augmentations proportionnelles par ajouts, augmentation aléatoire, chromatisme des durées... Pour ainsi dire : **l'opposé d'une pulsation régulière !**

Ces compositeurs aboutissent ainsi progressivement à de nouvelles perceptions du temps.

² Pierre Boulez dans son analyse du *Sacre du Printemps* parle de temps strillé.

³ – Alain FÉRON, « RYTHMES RÉTROGRADABLES ET NON RÉTROGRADABLES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 11 mars 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/rythmes-retrogradables-et-non-retrogradables/>

Au lendemain de la guerre, c'est la classe d'Olivier Messiaen (1908–1992), au Conservatoire, qui attire l'attention des jeunes musiciens. En effet, et pendant les quelques trente années de son enseignement, nombre de compositeurs, qui deviendront à leur tour des personnalités essentielles du monde musical, auront fréquenté ses cours. Cependant, la situation de la musique en France en 1945 n'est guère plus brillante qu'à l'étranger, l'essentiel de l'œuvre de Bartók et de l'école de Vienne n'étant que peu diffusé – pour ne pas dire quasiment inconnu –, et **c'est en grande partie à Messiaen que les jeunes musiciens doivent la révélation d'œuvres majeures de la musique de leur temps** : Pierre Boulez, de même que Iannis Xenakis (1922–2001), Betsy Jolas (née en 1926), Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Jean Barraqué (1928–1973), Gilbert Amy (né en 1936) et bien d'autres profitent de cet enseignement précieux, ainsi que de celui de René Leibowitz (1913–1972), qui contribue à diffuser la pensée de Schoenberg en France.

Il est remarquable que Messiaen, alors même qu'il est très engagé dans son esthétique personnelle après les **Vingt Regards sur l'Enfant Jésus** (1944) ou la **Turangalîla-Symphonie** (1946–1948), n'influencera jamais ses élèves autrement que par ses **conceptions rythmiques inspirées de la prosodie grecque et des traditions de l'Inde**. Au-delà de la transmission des notions purement techniques, et de son intense foi catholique qu'il destine plus à la salle de concert qu'au saint lieu, Messiaen joue un rôle déterminant dans le développement de la curiosité de ses élèves, qu'il sait **sensibiliser à des musiques de sources et de cultures différentes**, notamment les **musiques extra européennes** – et tout particulièrement les **sonorités des gamelans de Bali**.

Parallèlement à cet enseignement inscrit dans une tradition, **Pierre Schaeffer (1910–1995) diffuse à Radio-Paris, le 20 juin 1948, ses Études de bruits, inaugurant ainsi la musique « concrète » : composée à partir de sons existants, enregistrés puis retravaillés – « Étude aux casseroles », « Étude aux chemins de fer », etc.** –, cette musique propose une nouvelle approche de la composition en travaillant directement sur le résultat entendu à partir de la table de mixage⁴. **Schaeffer** développe ses activités en créant, en 1951, le « **Groupe de recherche de musique concrète** » (qui deviendra le « Groupe de recherches musicales » en 1957), qu'il dirige avec **Pierre Henry** (né en 1927), avec lequel il a composé **la Symphonie pour un homme seul** en 1950.

La démarche d'**Edgard Varèse** (1883–1965) avait largement ouvert la voie à ce rapprochement en tentant de **gommer la différence entre les bruits et les sons**, au profit d'une musique définie plus largement en termes de « sons organisés ». Très critique à l'égard de l'orchestre traditionnel, « qui ne correspond plus à son époque », Varèse développe l'idée de l'ensemble instrumental composé d'instruments à vent et à percussion. Profitant des perfectionnements des instruments électriques et du magnétophone, il **explore la combinaison entre orchestre traditionnel et bande magnétique** en faisant alterner l'une et l'autre dans **Déserts** (1952), qui devient ainsi une œuvre fondatrice de la musique dite « électroacoustique ».

[...]

« Les créateurs français de Messiaen à la musique concrète » et « La musique électronique »
sont extrait de l'article « musique contemporaine » de l'ouvrage Larousse, Dictionnaire de la musique
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

⁴ Toutes les notes de bas de page de ce document sont de l'Equipe de rédaction.

« Nous avons appelé notre musique « concrète » parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire.

» (Pierre Schaeffer)

De même, et parallèlement à l'esthétique sérielle alors prédominante, apparaissent **les studios de musique électronique**, qui tirent parti des progrès de la technologie, et, grâce aux perfectionnements rapides dont bénéficie le magnétophone, **le premier studio de musique électronique est fondé à la radio de Cologne en 1951** et placé sous la direction de Herbert Eimert (1897-1972). Dans ce studio, où Stockhausen travaillera de nombreuses années (*Gesang der Jünglinge*)⁵, comme dans ceux de New York, Londres et Paris, de nouvelles approches **induisent une autre conception de la perception**.

Les fortes réactions à la musique sérielle passent en particulier par la critique de Iannis Xenakis, qui, dès 1955, souligne la contradiction qui existe entre le pointillisme éclaté et la perception, entre « le système polyphonique linéaire et le résultat entendu qui est surface, masse »⁶. Postuler ainsi en faveur d'une perception globale et non plus individuelle conduit **Xenakis à favoriser la continuité entre les sons** dans *Metastasis* pour un orchestre de 61 instruments (1953-1954) et *Pithoprakta* (1955-1956), où les longs glissandos des quarante-six cordes effacent le sentiment de totale dispersion sonore. Architecte de formation, Xenakis sera notamment l'assistant de Le Corbusier pour l'élaboration du pavillon Philips à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 – pour lequel **Varèse composera son Poème électronique pour bande magnétique** – et prendra en compte les **phénomènes de spatialisation dans sa musique** (musiciens disposés en cercle autour du public dans *Persephassa*, pour 6 percussionnistes, 1969).

L'expérience électronique, en termes de gestion des masses impliquant une perception globale des phénomènes, trouve surtout une application chez Ligeti, qui, après avoir exploré les techniques en ce domaine, travaille au déplacement des masses dans *Atmosphères* (grand orchestre, 1961). À la même époque, la jeune génération polonaise, dont Krzysztof Penderecki (né en 1933) apparaît alors comme l'une des personnalités prééminentes, accentue cette recherche de perception globale en choisissant de privilégier la profusion de sons (les « clusters »⁷ et en adaptant la notation musicale⁸, qui devient à son tour plus globale (*Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, 1960).

Ainsi, le sérialisme, qui ambitionnait d'élaborer un nouveau langage à dimension internationale, connaît un premier démenti sévère, d'autant plus que ***l'électronique oriente, dans un second temps, les préoccupations vers l'exploration intérieure du son*** [...].

« Les créateurs français de Messiaen à la musique concrète » et « La musique électronique »
sont extrait de l'article « musique contemporaine » de l'ouvrage Larousse, Dictionnaire de la musique

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

⁵ Signifie « Le chant des enfants dans la fournaise ».

⁶ La prise en compte de l'activité globalisante de la perception, qui regroupe les informations en collections afin de définir un sens, est une prise de conscience du décalage qui peut exister entre l'intention du compositeur, l'orientation de sa démarche compositionnelle et le message perçu par l'auditeur. Cette difficulté relevée par Iannis Xenakis trouve une résonance considérable dans la création musicale : l'aspect du matériau musical et ses métamorphoses deviennent l'objet d'un véritable questionnement, jusqu'à constituer la matière première de la communication musicale.

À propos de ce concept d'aspect : « Helmut Lachenmann, « L'aspect et l'affect », Programme Le Festival d'Automne à Paris 1993, consacré à Helmut Lachenmann, p.11.

On peut aussi évoquer la démarche des compositeurs post-modernes qui travaillent soit sur des aspects faisant référence à un style défini (*3^{ème} Symphonie*, symphonie des chants plaintifs, d'Henryk Górecki, pour soprano et ensemble instrumental, 1976 : musique néo modale) ou à des fragments du répertoire classique selon une stratégie de collage ou de citation (Alfred Schnittke, *Concerto Grosso n° 3*, pour deux violons et orchestre de chambre, 1988).

⁷ Création du terme et de la technique définis par Henry Cowell (1930). Ce terme sera plus longuement expliqué à la page 12 de ce document.

⁸ La notation musicale contemporaine sera présentée à la page 17 de ce document.

Malgré les graves conflits qui le parcourent, le XX^{ème} siècle voit la naissance de festivals et d'institutions visant à promouvoir la musique contemporaine. En voici quatre exemples phares :

Le Festival de Darmstadt

Pendant plus de deux décennies, le festival international de Darmstadt a représenté une des plaques tournantes des nouvelles tendances musicales de l'après-guerre.

Créé en 1946 par Steinecke⁹ et installé au Jagdschlof Kranichstein, le festival permit tout d'abord de faire le point sur les acquis de l'école de Vienne (Schönberg, Berg et Webern), puis, grâce à la confrontation des figures marquantes de la jeune génération, de rendre compte des divers courants d'idées qui traversèrent le langage de la musique dès le début des années 50. Beaucoup plus qu'un festival, Darmstadt fut considéré comme un lieu de rencontres pour plusieurs générations, sous l'impulsion de Wolfgang Steinecke ; Edgar Varèse, Ernst Krenek furent invités en 1950, Olivier Messiaen y participa en 1949 et 1952. Quant aux musiciens qui entreprirent leurs recherches au moment de la création de Darmstadt, ils s'y retrouvèrent presque tous, une année ou une autre, pour y présenter leurs œuvres et leurs pensées esthétiques : P. Boulez, K. Stockhausen, H.-W. Henze, G. Ligeti, H. Pousseur, J. Cage, E. Brown, B. A. Zimmermann, Y. Xenakis, M. Kagel, B. Maderna, L. Berio, L. Nono, S. Bussotti¹⁰, D. Schnebel, F. Donatoni, etc.

Une des grandes forces de Darmstadt, qui ne se manifesterait pas dans d'autres festivals, fut d'**allier plusieurs fonctions complémentaires : diffusion, production, enseignement, information, sans qu'aucun de ces domaines n'apparût jamais sacrifié par rapport aux autres**. Si les concerts pouvaient être envisagés comme une part importante du festival (avec les créations d'œuvres telles que **Kontrapunkte ou Kreuzspiel de K. Stockhausen**, **Polyphonie X** de P. Boulez), son activité n'était pas exagérément axée sur l'aspect « diffusion ». À ce propos, il faut souligner que les programmes intégrèrent à de nombreuses reprises des œuvres devenues « de référence » (de Mahler, Ives, Scriabine, Ravel, Stravinski) et s'ouvrirent également aux musiques extra-européennes (le musicien indien Ravi Shankar intervint notamment en 1957).

L'enseignement délivré à Darmstadt constitua très vite un pôle d'attraction unique pour les musiciens de divers pays : cours d'instruments, qui furent souvent un catalyseur décisif pour la littérature instrumentale, à travers la personnalité de musiciens comme S. Gazzeloni (flûte), A. Kontarsky (piano), D. Tudor (piano), F. Pierre (harpe), K. Caskel (percussions), G. Deplus (clarinette) ; cours de direction d'orchestre avec H. Scherchen¹¹, B. Maderna ; cours de composition avec la plupart des compositeurs précités ; cours d'esthétique avec T.-W. Adorno, H. Stückenschmidt, H. Strobel ; cours d'acoustique avec H. Eimert, W. Meyer-Eppler.

Ces cours et conférences suscitérent la publication d'un ensemble de fascicules, les *Darmstädter Beiträge*, qui rassemblent des textes déterminants pour l'appréhension des musiques actuelles (**Penser la musique** aujourd'hui de P. Boulez, de nombreux articles analytiques de K. Stockhausen, G. Ligeti, M. Kagel, etc.).

⁹ Du prénom « Wolfgang ».

¹⁰ La « Passion selon Saint Bach ».

¹¹ Création de *Metastasis* à Darmstadt.

À partir du milieu des années 60 se développèrent des ateliers de composition posant le problème de la création collective : ainsi naquit, en 1967, *Ensemble*, selon certains principes déduits d'œuvres de K. Stockhausen comme *Mikrophonie*, *Plus-Minus* ; ce processus de composition de groupe associait douze compositeurs dont T. Marco, J. Fritsch, J. Mac Guire, M. Maiguashca. En 1968, à l'occasion d'un atelier dirigé par K. Stockhausen, *Musik für eine Haus* regroupa, pour un projet où la spatialisation des sources sonores jouait un rôle essentiel, C. Mioreanu, M. Maiguashca, R. Gehlhaar, J. Peixinho, etc.

Au cours des années 70 se dessina toutefois un essoufflement progressif ; peut-être les options esthétiques des organisateurs du festival se firent-elles plus restrictives, l'omniprésence de certains grands « ténors » de la musique d'avant-garde freina-t-elle quelque peu les apports de générations plus jeunes.

Si l'on put noter plus récemment la présence, au sein du festival de Darmstadt, de compositeurs comme M. Monnet, B. Ferneyhough, G. Grisey, V. Globokar, susceptibles d'insuffler des idées nouvelles, il n'en reste pas moins que ce festival semble tributaire d'une image de marque privilégiée, à un moment précis de l'évolution des musiques du XX^{ème} siècle, avec ses compositeurs de prédilection et leurs épigones. Nombreux étaient les musiciens qui, vers 1980, attendaient que Darmstadt change de cap ou que se développent de nouveaux Darmstadt. Friedrich Hommel, directeur de 1982 à 1994, a largement répondu à leurs espoirs. Il a eu comme successeur en 1995 Solf Schaefer, auparavant directeur du département musique de la radio autrichienne à Graz.

Le Domaine musical

Bien que l'Europe occidentale ait su rétablir les réseaux de la musique, en particulier entre Paris et Darmstadt, **un certain nombre de compositeurs vivaient encore de façon isolée dans des pays où les options politiques prenaient le pas sur la liberté d'expression**. Lorsque, à la faveur des événements de 1956 en Hongrie, György Ligeti (né en 1923) rejoint l'Autriche, il découvre brutalement un pan essentiel de la musique des dix années précédentes. Il s'agit là d'un exemple parmi d'autres, la situation en U.R.S.S. favorisant le même isolement des artistes, qui se devaient de répondre aux exigences du pouvoir en matière d'art, fixées par les directives du réalisme socialiste (rédigées par Jdanov en 1948).

C'est dans ce contexte que Paris affirme son rôle prépondérant, voire centralisateur, dans la création contemporaine, lorsque Boulez fonde en 1954, grâce à des fonds privés, les concerts du Domaine musical, dont les programmes couvriront une part importante de la production de cette époque. Comme pour répondre à Schoenberg, qui laisse entendre que la musique qu'il crée n'est pas « moderne », mais « mal jouée », Boulez¹² travaille sur la qualité des exécutions, cherchant à établir des liens entre le passé et la musique du présent. En programmant de façon originale des œuvres des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, voire du Moyen Âge, et des partitions contemporaines, il tente de mettre en relation des conceptions comparables dans des langages différents. Pour en finir avec le divorce – dont l'origine date en réalité du siècle précédent – entre la musique contemporaine et le public, il faut en passer par un effort de communication sociale, qui se traduit notamment par la multiplication des écrits, en forme le plus souvent de justification, des musiciens. Il n'en reste pas moins que le Domaine musical, par son rôle de rassembleur de l'avant-garde, draine, jusqu'en 1973, un nombre important de compositeurs qui répondent aux critères de la nouvelle génération européenne.

¹² De prénom « Pierre ».

Le Groupe de Recherches Musicales (GRM)



De gauche à droite :
Pierre Schaeffer, François Bayle
Bernard Parmegiani

*Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage
pédagogique*

Installé à Paris, et actuellement intégré dans l'Institut national de l'audiovisuel (I. N. A.), ce groupe fondé par Pierre Schaeffer et animé par François Bayle est l'un des plus importants et, si l'on remonte à ses origines, le plus ancien et le principal centre de musique électroacoustique et de recherche musicale en activité aujourd'hui dans le monde.

Son origine coïncide en effet avec les débuts mêmes de la « musique concrète » : depuis la cellule du « Studio d'essai » de la Radiodiffusion française où Pierre Schaeffer inventa cette musique en 1948 jusqu'au « Groupe de musique concrète » créé et officialisé en 1951, pour aboutir, en 1958, au Groupe de recherches musicales fondé au sein de la Radiotélévision française par le même Schaeffer.

En 1960, le G. R. M. devient l'une des cellules du Service de la recherche créée autour de lui sous la direction de Schaeffer, aux côtés d'autres secteurs consacrés à la recherche sur l'image, à la production télévisuelle, etc. Il comprend alors, outre son fondateur-inspirateur, les compositeurs Luc Ferrari, François-Bernard Mâche et Ivo Malec.

Jusqu'en 1966, l'activité du G. R. M. est principalement centrée autour des recherches dirigées par Schaeffer sur le « Solfège expérimental » : un monumental *Traité des objets musicaux*, paru en 1966, en dresse le bilan. La composition n'est pas abandonnée pour cela, et, en 1963, une **expérience originale de création collective**, le Concert collectif, réunit les membres fondateurs du groupe et de nouveaux venus, entre autres, Edgardo Canton, Bernard Parmegiani, François Bayle. Ce dernier reçoit en 1966 la responsabilité du groupe ; il la garde en 1975 quand le G. R. M. devient l'un des départements de l'Institut national de l'audiovisuel (président, Pierre Emmanuel), créé à l'issue du démantèlement officiel de l'O. R. T. F. C'est donc comme G. R. M. de l'I. N. A. que le groupe commence une nouvelle période.

Depuis 1975, il a surtout fait porter son effort sur le développement de ses moyens technologiques (en particulier, informatiques) et des publications écrites et sonores de ses travaux.

Les activités du G. R. M. sont nombreuses : production musicale, manifestations, recherche, pédagogie. La production du groupe comprend plusieurs centaines d'œuvres électroacoustiques réalisées dans ses studios depuis les origines, par ses membres ou par des compositeurs invités. On ne peut parler d'une « esthétique G. R. M. » que de manière très large : à partir de l'héritage schaefferien et de la tradition des années 50, c'est une **attitude « concrète » de création musicale, se fiant à l'oreille plutôt qu'à des schémas formels a priori. À partir de là, les tendances divergent et les styles contrastent.**

La recherche musicale a connu deux périodes très actives : une première de 1958 à 1966, autour des **thèmes du Traité des objets musicaux**, sous la direction de Schaeffer ; une seconde, dans le milieu des années 70, fractionnée en ateliers distincts : **analyse musicale, informatique, pédagogie**, et dont les travaux ont fait l'objet de publications (Cahiers recherche/musique). L'activité de pédagogie est représentée avant tout par un enseignement officialisé en 1968 dans le cadre du Conservatoire de Paris (C. N. S. M.) avec Pierre Schaeffer et Guy Reibel comme professeurs. Il s'agit d'un cours de musique électroacoustique étalé sur deux ans, auquel on peut accéder par un examen de passage.

Par ailleurs le G. R. M. organise des stages, animations, etc., de courte durée. Il produit lui-même une partie de ses manifestations en concert. Il a pris récemment d'importantes initiatives de diffusion et de publication (une revue, déjà citée, et une collection de disques) et produit une quarantaine d'heures annuelles d'émissions de radio sur les chaînes culturelles nationales. Les membres du G. R. M. ne sont pas titulaires, mais contractuels.

Leur équipe se renouvelle fréquemment, avec pourtant, de fait, quelques « piliers » : outre l'animateur très actif du groupe, François Bayle, citons parmi ceux-ci Ivo Malec, Bernard Parmegiani, Guy Reibel. Actuellement, l'équipe du G. R. M. comprend également, du côté des plus jeunes : les compositeurs Jacques Lejeune, Jean Schwarz, Denis Dufour ; les chercheurs – parfois également compositeurs – François Delalande, Benedict Mailliard, Pierre-Alain Jaffrenou, Jean-François Allouis, Philippe Mion, Jean-Christophe Thomas, Denis Valette, et, dans diverses tâches de fonctionnement et de production, Suzanne Bordenave, Jack Vidal, Christian Zanessi (également compositeur), Évelyne Gayou, Jacques Darnis, etc.

De nombreux compositeurs ont été membres du G. R. M. pendant un certain temps et ont contribué plus ou moins à ses activités : outre Mâche, Ferrari et Canton déjà cités, mentionnons encore Philippe Carson, Alain Savouret, Michel Chion, Robert Cahen, Bernard Durr. Enfin, de très nombreux musiciens ont fréquenté ses studios, pour y réaliser des œuvres et s'initier à la musique électroacoustique.

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM)

Organisme de recherche, de création et de diffusion musicale dirigé par Pierre Boulez et créé en 1975 dans le cadre du Centre Georges-Pompidou à Paris.

Il est certainement le premier dans le monde pour l'importance des moyens matériels et financiers dont il dispose. Par-delà une activité intense de concerts et de diffusion du répertoire contemporain, par l'intermédiaire d'un orchestre associé à l'I.R.C.A.M., l'Ensemble intercontemporain (E.I.C.), sa vocation reste celle d'un laboratoire de recherches, où collaborent techniciens, chercheurs, musiciens (et, en principe, hommes de science) « pour résoudre par un travail d'équipe les problèmes de la création musicale qui ne se prêtent plus à des solutions individuelles ».

Ce vaste programme comprend, entre autres, des recherches sur la **création de nouveaux sons**, avec les instruments et les voix, mais aussi et surtout avec l'ordinateur, sur l'acoustique musicale, sur des **nouvelles formules de composition**, en associant des disciplines telles que la **psychoacoustique**, « **l'informatique, la neurophysiologie, la linguistique et la sociologie** ». En cela, l'I.R.C.A.M. s'est donné les mêmes objectifs que de nombreux centres existant en France et à l'étranger, ce qui le distingue toutefois étant l'étendue de ses moyens et son autonomie de principe par rapport à des impératifs de production ou de rentabilité. Il s'est affirmé aussi comme **international**, aussi bien dans son équipe que dans les contacts qu'il a noués avec des centres éloignés, aux États-Unis notamment (Stanford, M.I.T., U.C.L.A.).

Depuis sa création, l'I.R.C.A.M. a connu des remaniements profonds, sous l'autorité de Pierre Boulez. En 1975, il comportait, autour d'une équipe de liaison, de contacts et de programmes (Snowman, Marger), cinq départements complémentaires, confiés à des musiciens ou à des chercheurs réputés : **Instruments et voix** (Vinko Globokar), **Électroacoustique** (Luciano Berio), **Ordinateur** (Jean-Claude Risset), **Pédagogie** (Michel Decoust) et **Diagonal de coordination**, héritant également des difficiles problèmes de la perception musicale (Gerald Bennett). Puis, des dissensions entraînèrent les départs successifs et indépendants de tous les responsables de département.

En 1980, Pierre Boulez donna à l'I. R. C. A. M. une nouvelle structure, inspirée par un souci de **décloisonnement (suppression des départements), de rajeunissement des équipes et d'ouverture des programmes**. Il n'y a donc plus de compositeurs attachés en permanence à l'I. R. C. A. M., mais une équipe technique et une structure souple d'accueil, avec des « tuteurs » pour guider les musiciens dans leurs projets de création (autour du responsable David Wessel, les spécialistes Stanley Haynes, Yves Potard, Andrew Gerszo). Tod Machover anime la recherche musicale, et Jean Kott les recherches informatiques.

En 1980, l'I. R. C. A. M. fut la cible de critiques et d'interrogations, dont l'importance tenait, notamment, à sa place dans le paysage musical français (son budget représente environ vingt fois le montant de toutes les subventions consenties en France aux autres centres de recherche). On lui reprocha de masquer, derrière une politique de diffusion du patrimoine contemporain « classique » (école de Vienne, Stravinski, etc.), dans des concerts reconnus d'ailleurs d'excellente qualité, un « vide total de projet » (Jean-Claude Eloy), l'ignorance par rapport aux recherches parallèles ou antérieures, l'absence de véritable découverte, aboutissant à une « impasse pesante pour tout le monde musical » (Iannis Xenakis).

Les résultats jusqu'ici les plus visibles des recherches entreprises à l'I. R. C. A. M. semblent se situer dans le domaine très circonscrit de la création de nouveaux sons par ordinateur, où cet organisme a su utiliser la compétence de pionniers tels que Mathews, Risset, Chowning et d'un inventeur comme Giuseppe Di Giugno, qui a conçu un synthétiseur numérique en temps réel aux nombreuses possibilités, la machine « 4 X ».

L'I. R. C. A. M. a suscité la réalisation d'un certain nombre d'œuvres nouvelles, explorant notamment le domaine de la synthèse informatique (ou « numérique »), et présenté, outre ses concerts de type classique, des cycles de conférences et de débats, nommés ateliers.

Il a publié plusieurs rapports de recherche, des cassettes pédagogiques et un recueil d'articles, la *Musique en projet* (1974). En 1992, Boulez a eu comme successeur à la direction de l'I. R. C. A. M. Laurent Bayle. Le directeur artistique est depuis cette date Risto Nieminen. **Depuis 1992, l'I. R. C. A. M. publie des livres-brochures sur des compositeurs** (Jarrell, Lindberg...) ainsi que, deux fois par an, **la revue *Résonance***, plus « grand public » que la revue ***In Harmoniques***, lancée en décembre 1986 et qui continue sous une nouvelle formule depuis mai 1990. **L'I. R. C. A. M. se veut plus que jamais un institut de recherche, de création et de pédagogie renforçant les liens entre chercheurs et compositeurs.**

Ces quatre articles sont extraits de l'ouvrage Larousse, Dictionnaire de la musique
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

La musique électronique ayant précédemment été évoquée, il semble important de présenter d'autres types de recherche de la musique contemporaine ayant notamment porté sur la voix et sur la notion de timbre.

Sprechgesang

Pierrot lunaire, Arnold Schoenberg (1913)

<https://www.youtube.com/watch?v=KsIATAaR-X0>

Dans cette œuvre emblématique pour soprano solo, flûte, flûte piccolo, clarinette, clarinette basse, piano, violon, alto et violoncelle, Arnold Schoenberg utilise un mode d'expression vocal intermédiaire entre la voix parlée et la voix chantée appelé le « Sprechgesang » (« chant parlé»). L'interprète suit le rythme noté sur sa partition mais va suggérer les hauteurs sans que ces dernières soient exactement justes.

Les jeux vocaux

Sequenza III, Luciano Berio (1966)

<https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s>

Dans cette pièce musicale destinée à une voix de femme seule, Luciano Berio a fait le choix d'utiliser des mots inventés, des éclats de mot, des gémissements qui alternent avec des éléments de chants plus traditionnels tels que des ornements, des trémolos, des trilles. Il utilise aussi des effets originaux tels que des tapements de mains sur la bouche, des claquements de langue et de bouche.

Le jeu des harmoniques

Stimmung, Karlheinz Stockhausen (1968)

<https://www.youtube.com/watch?v=3hPkJW95jsw>

Cette composition pour six chanteurs et six microphones est composée de 51 phases interprétées les unes après les autres. Elle s'exécute en cercle, au sol, dans la position du lotus. Les chanteurs font entendre des ostinatos (répétition de motifs mélodiques ou rythmiques) en polyphonie (à plusieurs voix)



Interprétation de *Stimmung* (1968) Karlheinz Stockhausen
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

La création de nouveaux instruments

L'exemple du thérémine : C'est un des plus anciens instruments de musique électronique, inventé en 1919 par le russe Lev Sergeïevitch Termen (plus connu sous le nom de Léon Theremin). Le thérémine (appelé également theremin et thereminvox) est composé d'un boîtier électronique équipé de deux antennes, il a la particularité de produire de la musique sans aucun contact physique de l'instrumentiste. Dans sa version la plus répandue, on contrôle la hauteur de la note de la main droite, en faisant varier sa distance par rapport à l'antenne verticale. L'antenne horizontale, en forme de boucle, est utilisée pour faire varier le volume selon sa distance par rapport à la main gauche. Le signal audio est généré par un oscillateur à tube.

<http://www.musicmot.com/theremine-definition.htm>

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Pour découvrir le thérémine

Oxygène, album de musique électronique composé par Jean Michel Jarre (1976)

<https://www.youtube.com/watch?v=OtyUmN9ubwk>

An overview for composers and music lovers, Carolina Eyck

<https://www.youtube.com/watch?v=MJACNHHuGp0>

Après un rêve, composé par Gabriel Fauré et interprété par Carolina Eyck

<https://www.youtube.com/watch?v=7l9YcewEumw>

Klangfarbenmelodie

Pièce op. 16 n° 3 « Farben », Schönberg (1909) et *Cinq Pièces pour orchestre, op. 10*, Anton Webern (1911-1913). Ces deux pièces utilisent la Klangfarbenmelodie. Signifiant « mélodies de couleurs sonores ». Dans les « mélodies de timbres », les instruments interviennent successivement, avec les caractéristiques de timbre qui leurs sont propres, pour la construire collectivement, une ligne musicale. Cette pratique est proche du hoquet du Moyen-âge. Ce qui est intéressant, c'est, comme dans le hoquet, la multiplication des espaces par le timbre, le registre, et le placement dans l'espace physique).

C'est Arnold Schönberg qui la théorisa dans son *Traité d'harmonie* de 1911.

Le piano préparé de John Cage



Sonates et interludes, John Cage (1946-1948) et *Canon in D*, Johann Pachelbel, Hiromi (voir vidéo YouTube)

Ces œuvres – d'univers très différents – utilisent un piano dit « préparé ». Cela signifie que le son du piano a été altéré en plaçant divers objets entre/sur ses cordes (objets en métal, en caoutchouc, gommes etc.). Passionnés par les timbres des instruments et grand collectionneur, c'est le compositeur John Cage qui l'a initié à la fin des années 1930. Cette technique a été appliquée à d'autres instruments tels que la guitare.

Le piano préparé est en réalité un ensemble de percussions confié aux mains d'un seul interprète — John Cage

Rencontre Cage « 4'33 : portrait chinois »

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Cluster

Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima, Penderecki (1959)

Cette œuvre utilise des clusters. Ce mot anglais signifie « grappe », « amas ». Ces derniers sont constitués de sons très proches les uns des autres qui forment des masses sonores dissonantes. Certains compositeurs américains tels que Henry Cowell les ont d'abord utilisés au piano à l'aide des doigts, du point, de la main, du coude ou l'avant-bras, dès 1919. Très utilisés par les musiciens de jazz dans leurs improvisations, ils furent plus tard appliqués à l'orchestre et au chœur et permirent de riches effets. Les œuvres de Iannis Xenakis et de Krzysztof Penderecki ainsi que celle de György Ligeti (**Volumina pour orgue** 1961-1962) sont ici à citer.

En musique, l'**espace** est, avec le timbre, un **paramètre qui sera pratiquement délaissé jusqu'au XX^{ème} siècle**. **Andrea Gabrieli** et sa polychoralité¹³, **Hector Berlioz** et ses rêves de masses orchestrales gigantesques, **Gustav Mahler** et ses orphéons ou ses fanfares militaires « lointaines », **Claude Debussy** et ses réflexions sur une musique construite spécialement pour le plein air, **Charles Ives** et sa musique « absorbant les bruits du monde » se sont certes **attachés à cet aspect particulier du phénomène sonore**, mais en l'envisageant plutôt comme une qualité incidente que comme un paramètre à part entière, à gérer avec la même rigueur que l'univers des hauteurs, par exemple.

Il faudra attendre la révolution électronique pour qu'un compositeur, **Edgar Varèse**, prenne pleinement en compte, dans son **Poème électronique** (élaboré de septembre 1957 à la fin d'avril 1958 et créé le 2 mai 1958), la spatialisation de la musique en disposant plus de quatre cents haut-parleurs à l'intérieur du pavillon Philips conçu par Le Corbusier et réalisé par Iannis Xenakis pour l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958. À vrai dire, Varèse avait déjà déclaré en 1936 : « **Je recherche, dans la projection du son, la qualité d'une troisième dimension dans laquelle les rayonnements sonores ressemblent aux rayons de lumière balayés par un projecteur.** »

Iannis Xenakis et Karlheinz Stockhausen sont les compositeurs qui ont le plus réfléchi sur la spatialisation de la musique. Leurs réflexions, qui portent aussi bien sur la répartition du public ou de l'orchestre au sein de la salle de concert que sur l'écriture même, avec ou sans le support de l'électronique, déboucheront sur les **concepts de relief, de mobilité et d'ubiquité sonores**. Citons, parmi les œuvres les plus représentatives de ces deux compositeurs, **Terretektorh**, pour 88 instrumentistes dispersés dans le public (festival de Royan, 3 avril 1966), **Nomos Gamma**, pour 98 instrumentistes dispersés dans le public (festival de Royan, 3 avril 1969), **Polytope de Cluny**, pour bande magnétique à quatre canaux (1972), **Diatope**, pour bandes magnétiques à quatre ou huit pistes (1977) de Xenakis, et **Gruppen**, pour trois orchestres (créé à Cologne le 24 mars 1958, sous les directions conjointes du compositeur, de Pierre Boulez et de Bruno Maderna), **Carré**, pour quatre orchestres et quatre chœurs (créé à Hambourg le 28 octobre 1960, sous les directions conjointes du compositeur, de Mauricio Kagel, de Michael Gielen et d'Andrzej Markowski), **Momente**, pour soprano, quatre chœurs et treize instrumentistes (1962, 1965, 1972) de Stockhausen.

Cependant, le domaine privilégié de la musique spatialisée reste l'acousmatique, dont le support même – la bande magnétique – et l'« instrument » qui lui est irréductible – le haut-parleur – induisent les projections sonores, les couplages de zones, les trajectoires.

Alain FÉRON, « SPATIALISÉE MUSIQUE », *Encyclopædia Universalis*
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique



© Philippe Stirnweiss
Brussels Radio Philharmonic interprétant
Terretektorh de Iannis Xenakis
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage
pédagogique

¹³ Andrea Gabrieli, organiste à Saint-Marc de Venise à la fin du XVI^{ème} siècle. La basilique Saint-Marc possédait et possède toujours deux orgues se faisant face. Ce compositeur a eu l'idée de faire dialoguer ces deux orgues comme Jean Sébastien Bach le fera plus tard en l'église Saint Thomas de Leipzig.

Considérer les degrés d'introduction du **hasard en musique** – d'où la notion de musique aléatoire – consiste à examiner les paramètres concernés. La question doit être envisagée **tant du point de vue de la composition de l'œuvre que de celui de l'exécution**, avec le plus souvent pour conséquence des **mutations importantes dans la notation musicale** – du solfège traditionnel, mais agencé formellement de façon inhabituelle, à l'utilisation de symboles nouveaux. Le nombre important des attitudes exige que soit précisée cette notion de hasard à laquelle on préférera celle d'« indétermination » concernant l'un des paramètres non fixés, et que l'on répartira ici en **trois catégories générales : indétermination du cadre temporel de l'œuvre** (le texte musical est écrit, mais flexible à l'intérieur d'une enveloppe de durée dans laquelle le tempo n'est pas strictement déterminé) ; **indétermination des hauteurs** (le texte est écrit, mais le recours à des symboles qui ne sont pas ceux du solfège introduit une nouvelle flexibilité) ; **indétermination de la forme** (différents « parcours » – suggérés ou non – autorisent plusieurs déroulements formels).

L'essentiel du débat portant sur la part de l'œuvre soumise à l'indétermination, les orientations qui s'offrent se traduisent par un éventail très large de possibilités, selon la position esthétique du compositeur qui n'entend pas se laisser déposséder de son œuvre – Boulez défend l'idée d'un « hasard dirigé » et Witold Lutoslawski (1913–1994), celle d'un « aléatoire contrôlé » – ou du compositeur qui opte pour l'autre extrême. John Cage, marqué par la philosophie zen dont il a fait son mode de pensée, joue évidemment un grand rôle dans ce contexte, notamment en ayant recours aux tables numériques du *Yijing* (le *Livre des mutations* de l'ancienne Chine) pour écrire, en 1951, *Music of Changes* pour piano et *Imaginary Landscape n° 4* pour douze radios (vingt-quatre exécutants plus un chef). Si la première composition, dont la partition est encore notée avec le solfège traditionnel, « libère le temps » de l'œuvre en déterminant le tempo au hasard, la seconde pose le problème différemment, puisque le compositeur est désormais libéré des sons : ici, ce sont les opérations de hasard qui déterminent les volumes sonores, les durées et les fréquences des douze radios.

Extrait de l'ouvrage Larousse, Dictionnaire de la musique
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

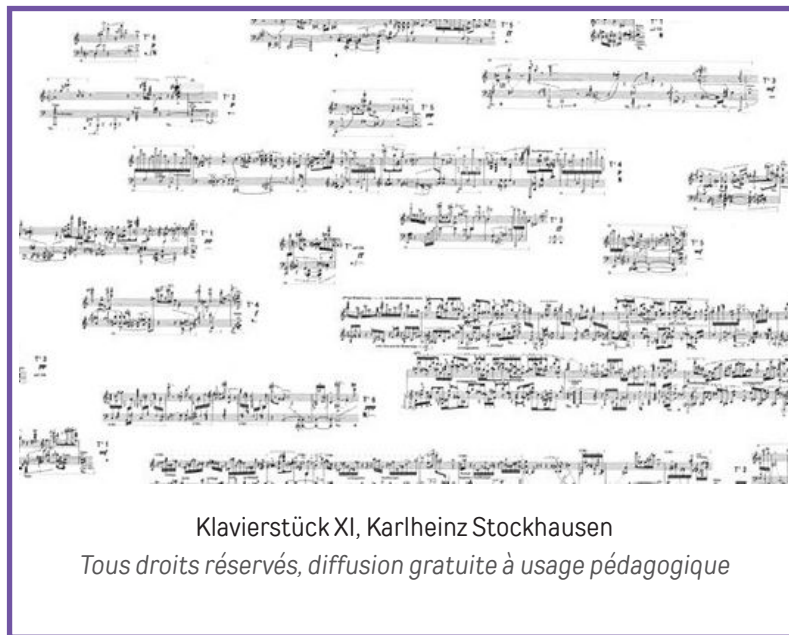
¹⁴ « Le mot aléatoire permet de caractériser une œuvre musicale comportant soit une part de hasard, d'indétermination ou d'imprévisibilité, soit dans sa structure générale, soit dans un ou plusieurs de ses paramètres constitutifs. » (Bruno Giner)

Présence importante du hasard : formes, tempi, nuances, attaques

Klavierstück XI, Karlheinz Stockhausen (1952)

<https://www.youtube.com/watch?v=ny8ZXXRBIns>

Sur une seule feuille sont placées 19 cellules musicales de façon irrégulière. L'interprète en choisit une au hasard, par laquelle il commence (il la joue comme il veut). À la fin de la cellule sont indiqués un tempo, une nuance et une attaque : le pianiste jouera un second groupe (pris au hasard) en fonction de ces trois indications et ainsi de suite. De cette façon, la pièce sera jouée d'une infinité de manières et tous les sons auront été exploités. Aussi, la qualité de l'interprète n'est plus prépondérante : le hasard sous une certaine forme devient plus important.



Klavierstück XI, Karlheinz Stockhausen
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Hasard dirigé

Sonate n°3 pour piano, Pierre Boulez (1957)

<https://www.youtube.com/watch?v=Lb-bqejWmPk>

Dernière des sonates pour clavier du compositeur, elle est constituée de cinq mouvements : Antiphonie, Trope, Constellation-miroir, Strophe et Séquence. Utilisant le principe du « hasard dirigé » évoqué précédemment, l'interprète fait le choix de l'ordre de ces parties, excepté celui du mouvement « Constellation-miroir » qui reste central.

Glissandos, inflexions, sons multiphoniques, sons écrasés, sul ponticello, pizzicato, col legno, ricochet, balayage, distorsion, doigtés alternatifs, harmoniques, slap, battement de langue, flatterzunge : les modes de jeu sont les multiples techniques instrumentales permettant de faire entendre différentes sonorités / capacités de timbre des instruments de musique.

De la même façon que le langage musical a évolué à partir de 1945, faisant naître de nouveaux instruments, les modes de jeu utilisés sur les instruments traditionnels se sont trouvés modifiés, voire étendus à de nouvelles techniques exploitant la totalité de l'instrument¹⁵.

Ces nouveaux moyens d'expression dépassent donc le mode de jeu traditionnel qui consiste à « produire un son périodique (donc de hauteur parfaitement définie) plus ou moins riche en harmoniques selon le type d'instruments, susceptible de variations de dynamiques et de timbre, dont la hauteur correspond à une des douze notes de la gamme tempérée¹⁶.

Quelques exemples de modes de jeux peu communs

La technique de bruits des clés permettant d'émettre le son par le maniement du clétage, sans l'utilisation du souffle. Ce procédé est notamment possible avec la clarinette, le basson, le saxophone, la flûte traversière. Edgar Varèse dans *Densité 21,5* (1936) demande au flûtiste de frapper les clés de son instrument.

Le fait de parler ou chanter dans son instrument. Richard Strauss dans *La vie d'un héros* (1899), *Sequenza V* pour trombone de Luciano Berio (1965), *Art of métal II* de Yann Robin (2007).

Le tongue-ram. Spécifique aux flûtes traversières, il « s'obtient en projetant violemment la langue dans le trou d'embouchure sans souffler d'air »¹⁷.

Le Bisbigliando. Il est utilisé sur les instruments à vent et certaines cordes pincées comme la harpe. Il consiste à une « variation rapide de timbre sur une même hauteur »¹⁸.

Des références écrites

Certains musiciens ont souhaité réaliser des « états des lieux » écrits des modes de jeux

New sounds for woodwinds de Bartoluzzi (1967)

Flûtes au Présent de Pierre-Yves Artaud (1990)

Saxologie de Daniel Kientzy (1990)

Les Modes de jeu de la contrebasse de Jean-Pierre Robert (1995), rédigé dans le cadre d'une collaboration avec l'IRCAM

« Nouvelles techniques instrumentales », Rapport de recherche Ircam n°38, Paris, IRCAM (1985)

¹⁵ KAROLYI, OTTO, *La Musica moderna*, Milano, Montadori, 1998.

¹⁶ « Nouvelles techniques instrumentales », Rapport de recherche Ircam n°38, Paris, IRCAM, 1985.

¹⁷ GINER, BRUNO, *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris, Durand, 1995.

¹⁸ CASTANET, PIERRE ALBERT, *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 (rééd. 2007).

L'exemple des Sequenze

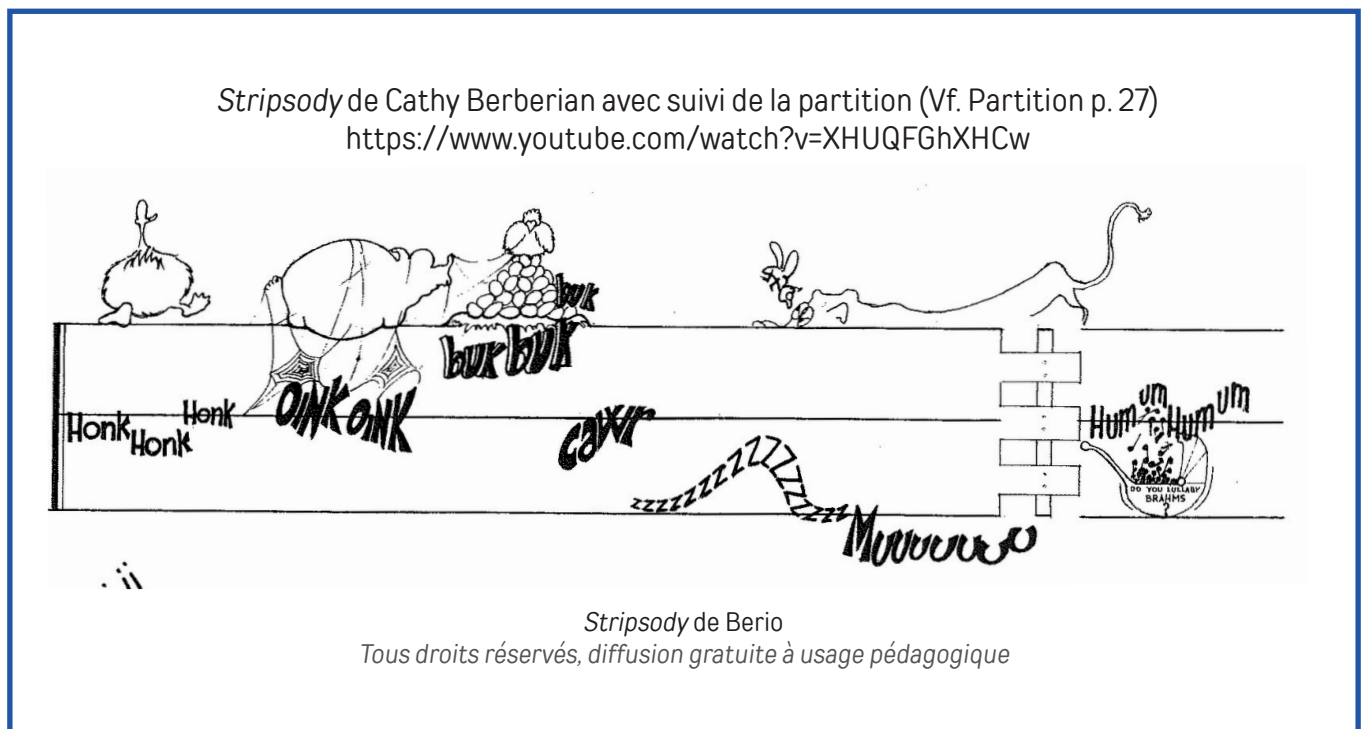
Les Sequenze sont en soi de **véritables rencontres jalonnant l'œuvre de Luciano Berio** depuis 1958 : rencontre avec la voix de Cathy Berberian, la flûte de Severino Gazzeloni, la harpe de Francis Pierre. Autant de « duos » instrument-instrumentiste dont Berio métamorphose les interactions afin d'en voir naître de nouveaux événements. Le compositeur s'attache ici comme ailleurs à la **relation musicale, culturelle et sociale entre la pensée et la matière qu'elle modèle, entre la création de notre temps et l'histoire de la musique, entre le compositeur et son interprète.**

Chaque Sequenza est une sorte de **portrait-sculpture de l'instrument(iste)**. Elle fait référence à l'histoire de l'instrument ou à son répertoire. Il s'agit pour Berio d'intégrer cette histoire culturelle pour aller au-delà. Ces sequenze mettent alors en question l'image de l'instrument(iste).

Le rapport entre l'interprète soliste et son instrument est naturellement théâtral. Berio laisse jaillir cette **théâtralité** et peut aussi, comme dans les Sequenze pour voix, trombone, ou guitare, la rendre explicite par des jeux de scène ou d'expressions. De plus, ces Sequenze **inaugurent des sonorités inouïes**. Elles poussent jusqu'à leur limite les modes de jeu de l'instrument. La virtuosité que leur interprétation exige est essentielle. Cette **virtuosité naît de ces conflits** entre l'instrumentiste et son outil, entre sa pensée et sa technique ; conflits dont Berio sculpte les étincelles sonores.

« composer pour un virtuose digne de ce nom n'est aujourd'hui valable que pour consacrer un accord particulier entre le compositeur et l'interprète et aussi comme témoignage d'un rapport humain. » (Luciano Berio)

Site ressource de l'IRCAM
<http://brahms.ircam.fr/works/work/6869/>
 Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

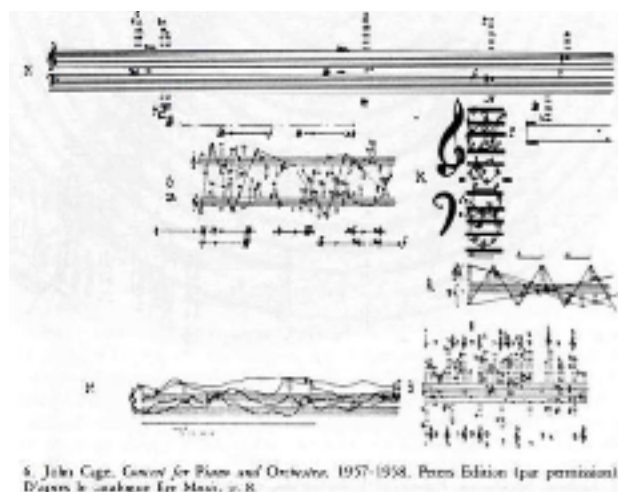


Les partitions de musiques contemporaines peuvent avoir l'aspect d'une partition « classique », avec des portées, des notes, des nuances, mais certains compositeurs font de leurs partitions de véritables œuvres d'art. Parfois basées sur des dessins, parfois sur un texte... ces partitions ont pour particularité de laisser le musicien libre de l'interpréter comme il le souhaite, et encore une fois, de briser les codes des musiques dites « classiques ».

Quelques exemples :

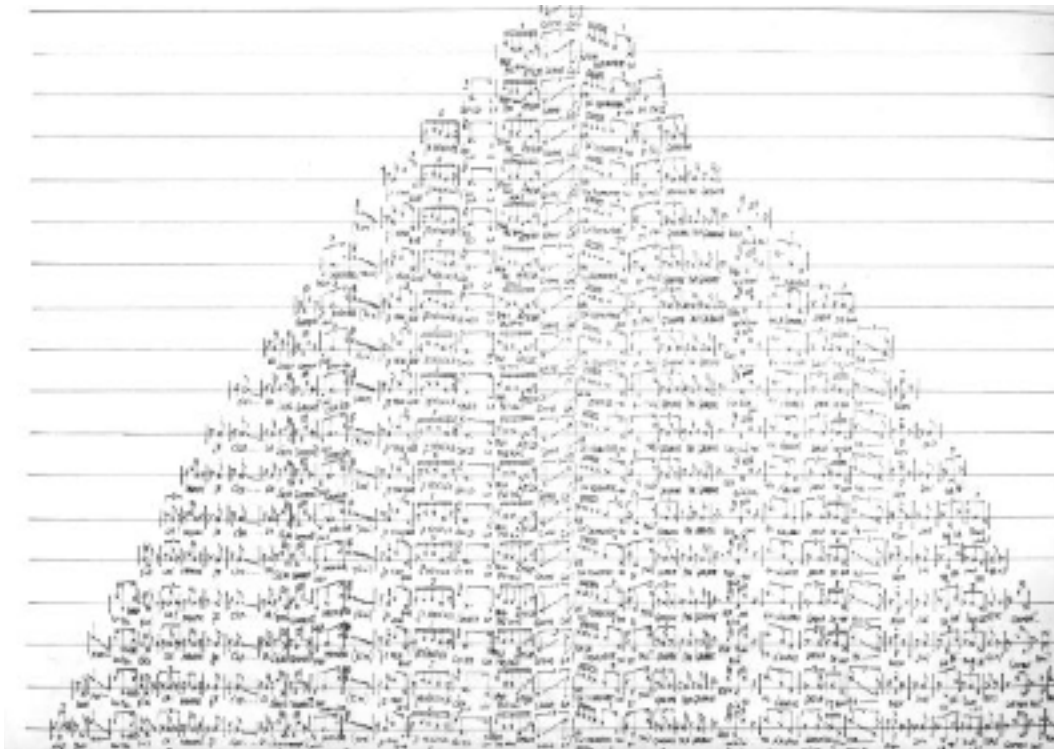


December 1952, Earle Brown
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage
pédagogique

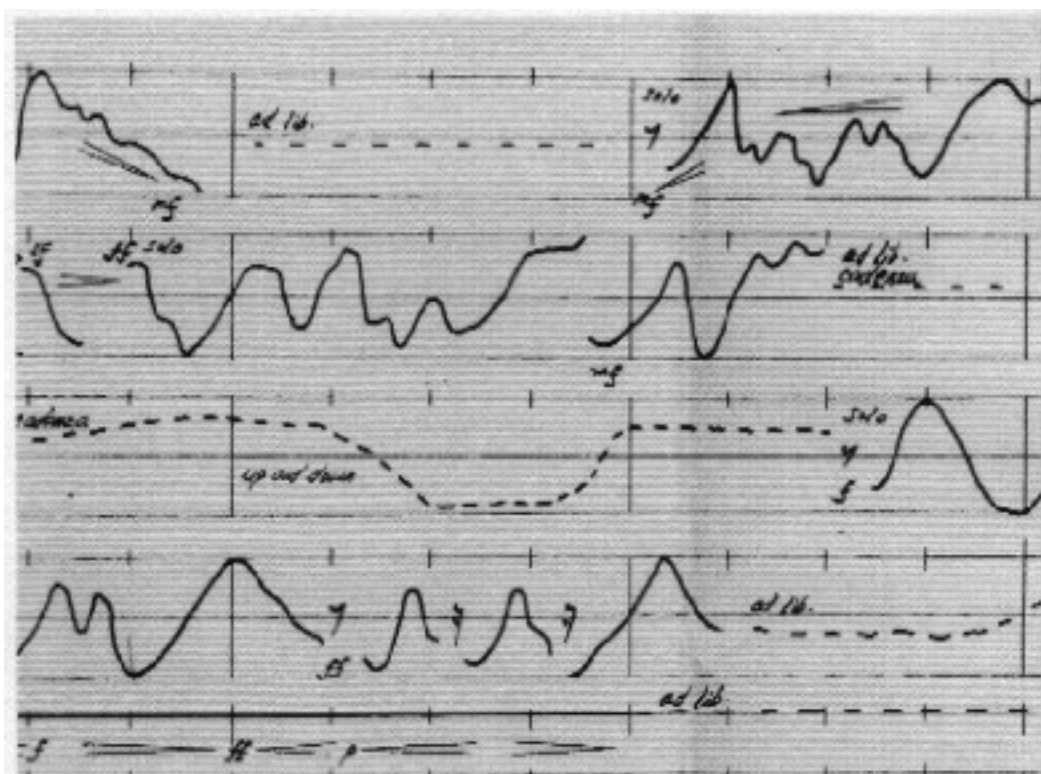


Concert for Piano and Orchestra, John Cage
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage
pédagogique





Récitation, George Aperghis
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique



Poème électronique, Edgar Varèse
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

LA QUESTION DE L'INTERPRÈTE

La question de l'interprète fut fréquemment posée dans la musique contemporaine. Les œuvres dites classiques sont destinées à un interprète pré-nommé. **Dans la musique contemporaine, certains compositeurs ne mentionnent pas forcément l'instrument qui devra « jouer » l'œuvre en question.** On retrouve donc une part d'aléatoire.

On peut aussi retrouver des œuvres pour lesquelles l'interprète (humain) sera absent.

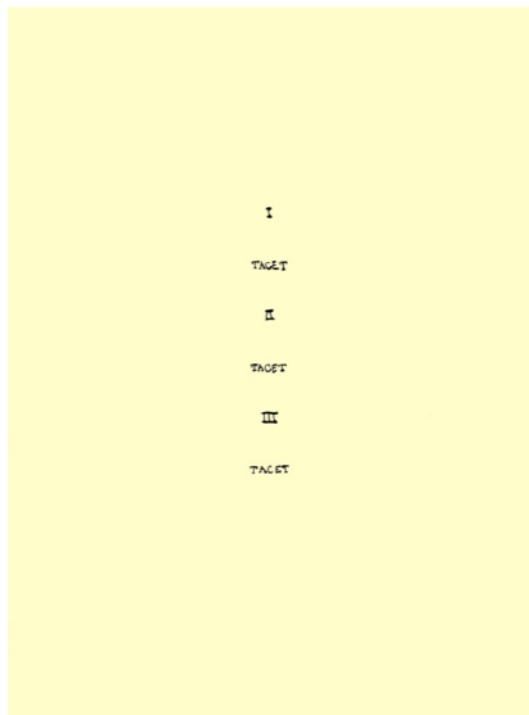
Propositions d'écoutes/de vidéos

Symphonie pour 100 métronomes, György Ligeti (1962)

« Les cent métronomes, que l'on laisse battre jusqu'à épuisement, dévidant leur mécanisme de façon simultanée mais à des vitesses différentes, produisent un nuage sonore dont le « grand diminuendo rythmique » s'impose comme le premier exemple de musique minimale » (György Ligeti)

4'33, John Cage (1952)

Le silence hasardeux « En composant un morceau qui ne contiendrait aucun son, je craignais de donner l'impression de faire une blague, voyez-vous. En fait, j'ai travaillé plus longtemps à mon morceau « silencieux » qu'à aucun autre. J'y ai travaillé quatre ans... » (John Cage)



Partition de 4'33, John Cage
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage
pédagogique

Nous l'avons vu, d'autres partitions invitent l'interprète à procéder à des choix. Jouant avec l'aléatoire, la musique contemporaine place l'interprète dans une posture plus active, voire plus libre.

L'opéra fut lui aussi un des laboratoires de recherche de la musique contemporaine. Voici donc un petit éventail des œuvres phares du siècle dernier. Loin d'être exhaustif, il pourra guider les curieux dans leurs écoutes.

Les débuts

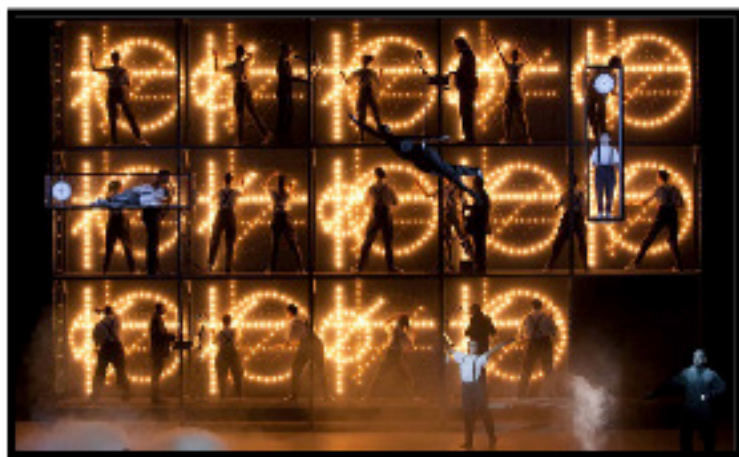
Elektra (opus 58) (1906–1908) : composé par *Richard Strauss*. Le livret a été écrit par Hugo von Hofmannsthal. *Elektra* est une réécriture pour un public contemporain de la pièce de *Sophocle*¹.

Der Rosenkavalier (Le Chevalier à la rose) (1910) : composé par Richard Strauss sur un livret d'Hugo von Hofmannsthal.

The Rake's Progress (La Carrière du libertin) (1952) : composé par Igor Stravinsky sur un livret de Wystan Hugh Auden et Chester Kallman, inspiré en partie de la série de huit peintures *A Rake's Progress* de William Hogarth.

Le gigantisme dans l'opéra

Einstein on the Beach (1975) : écrit et mis en musique par Philip Glass et comprenant également des textes de Christopher Knowles, Samuel M. Johnson et Lucinda Childs.



Philip Glass, Final d'*Einstein on the beach*
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Candide (1956) : opérette de Leonard Bernstein basée sur le conte philosophique éponyme de Voltaire.

Les livrets : la liberté des choix et la qualité littéraire

Si le livret de Pelléas et Mélisandre s'inscrit encore dans la lignée des livrets du XIX^{ème} siècle racontant « une histoire où un baryton fait tout pour empêcher un ténor de coucher avec une soprano »¹⁹ les livrets des opéras contemporains initiés par Wozzeck diversifient leurs sujets.

Pelléas et Mélisande (1898) : composé par Claude Debussy, considéré par le compositeur comme un « drame lyrique ». Le livret est de Maurice Maeterlinck, d'après sa pièce de théâtre homonyme.

Wozzeck (1922) : écrit et composé par le compositeur autrichien Alban Berg. *Wozzeck* s'inspire de la pièce *Wozzeck* de Georg Büchner.

Le Conte d'hiver (1999) : composé par Philippe Boesmans d'après « *The Winter's Tale* » de William Shakespeare. Le livret est de Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger.

Elephant Man (2002) : composé par Laurent Petit Girard sur un livret de Eric Nonn.

Happy Happy (2014) : une étude de la société contemporaine sous ses aspects politique, social, économique et environnemental composée par Mathis Nitschke et faisant intervenir trois langues : allemand, anglais, français.

À la rencontre des nouvelles technologies

Avis de tempête (2005) et *Luna Park* (2011) : composé par Georges Aperghis.



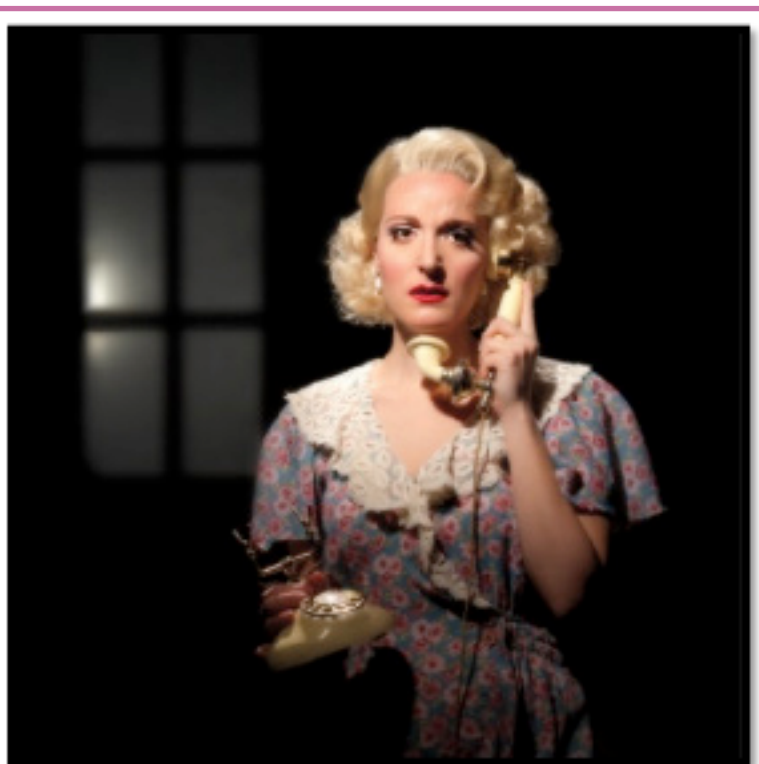
Sur YouTube, il est possible de trouver un court film documentaire coproduit par l'IRCAM reprenant la création de *Luna Park* en présentant le travail du compositeur, des musiciens et des techniciens. Ce documentaire a été écrit et réalisé par Nicolas Donin et Benoît Martin.

The After Life (2006) : composé par Michel Vaan der aa.

¹⁹ George Bernard Shaw.

Le monodrame

La Voix humaine (1958) : pièce de théâtre de Jean Cocteau, adaptée sous forme de monodrame par Francis Poulenc.



Francis Poulenc, *La voix humaine*
Mezzo-soprano Betany Coffland
Photographe : Chris Ayers

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Passaggio (1961–1962) : Luciano Berio (1925–2003), livret de Edoardo Sanguineti.

Opéras de poche

Cavalleria rusticana (en français : « Chevalerie campagnarde ») (1890) : opéra en un acte de Pietro Mascagni (1863–1945) qui s'inscrit dans le courant de l'opéra veriste vers les années 1870.

Une Tragédie Florentine (1906) : opéra en un acte d'Alexandre Zemlinsky (1871–1942) d'après « A florentine tragedy » d'Oscar Wilde (1854–1900).

Luci mie traditrici (1998) de Salvatore Sciarrino (1947–). Celui-ci comprend tout de même deux actes mais qui ne durent que 70 minutes. Le livret évoque le dernier épisode de la vie dramatique de Carlo Gesualdo da Venosa, l'un des derniers représentants du madrigal expressionniste italien.

Des livrets anciens, repensés dans le contexte historique du XX^{ème} siècle

Les Soldats (Die Soldaten) (1965) : Bernd Alois Zimmermann sur un livret du compositeur d'après le drame de Jakob Michael Reinhold Lenz (1776).

Medeamaterial (1990) : composé par Pascal Dusapin sur un texte de Heiner Müller.



Pascal Dusapin, *Medeamaterial*
Photographe : Marta Ankiersztein (2012)
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Le concept de musique minimaliste est né aux États-Unis au début des années 1960, dans la mouvance d'expositions d'art plastique qui accueillirent ses premières expérimentations, signées par le compositeur américain John Cage et par le groupe Fluxus.

Très rapidement, **le vocable « minimaliste » fut aussi utilisé pour caractériser les musiques dites répétitives**, ce qui n'a rien d'étonnant car ce terme recouvre un certain nombre de spécificités techniques et esthétiques communes à ces deux courants : matériau musical limité au minimum, harmonies simples se réclamant de la tonalité (et/ou de la modalité), variations quasi insensibles de la matière sonore (rythmes, intervalles, timbres), pulsation rythmique exaltée par ses répétitions obstinées, mais aussi prégnance d'un temps « oriental » statique, d'idées philosophiques inspirées du bouddhisme (idées revues et corrigées par la jeunesse américaine des sixties et son contexte politique et intellectuel), de couleurs instrumentales influencées par l'Asie (vogue du marimba, du vibraphone, des cloches, du glockenspiel, du xylophone...).

La personnalité fondatrice de la musique minimaliste est l'Américain La Monte Young (né en 1935), avec son Trio à cordes de 1958. S'illustrera par la suite le célèbre trio des compositeurs répétitifs américains – Terry Riley, Philip Glass et Steve Reich –, dont les œuvres gagneront l'Europe dans les années 1970.

Il est cependant **impossible de réduire la musique minimaliste à la seule musique répétitive**, son domaine s'avérant beaucoup plus vaste et diversifié puisqu'il inclut, selon le compositeur et critique musical américain Tom Johnson, « **toute musique fonctionnant à partir de matériaux minimaux** ». Ainsi, les 840 reprises des **Vexations** pour piano d'Erik Satie ressortissent à la musique minimaliste, au côté des **4' 33"** (de silence) de John Cage, des **Presque Rien** pour bande magnétique de Luc Ferrari, des œuvres statiques de Tomasz Sikorski, de celles, diatoniques et néotonales, d'Arvo Pärt, ou encore de certaines pièces de Tadeusz Baird, de Stefan Niculescu, de Morton Feldman, de Robin Holloway...

Alain FÉRON, « MINIMALISME, musique », Encyclopædia Universalis
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Première partie XX^{ème} siècle

Premières années du siècle : bouleversement harmonique, atonalité

1913 : *L'art du Bruit*, Luigi Russolo

1919 : Invention du thérémine

Les années 20 dans les pays germaniques : dodécaphonisme, sérialisme, seconde école de Vienne

Musique d'Europe centrale : intérêt pour les musiques traditionnelles second souffle des nationalités

1946 : Ouverture des cours d'été de Darmstadt.

1948 : Musique « concrète »

1949 : Sérialisme intégral, *Mode de valeur et d'intensité*, Olivier Messiaen

1901-1902 : *Symphonie n°5*, Gustav Mahler

1909 : *Pièce opus 16 n° 3 « Farben »*, Arnold Schonberg

1913 : *Pierrot lunaire*, Arnold Schoenberg
Sacre du Printemps, Igor Stravinsky

1920 : *Symphonie pour instruments à vents*, Igor Stravinsky

1922 : *Wozzeck*, Alban Berg

1936 : *Musique pour cordes percussion et célesta*, Béla Bartók

1946-1948 : *Sonates et interludes*, John Cage

1948 : Pierre Schaeffer diffuse *Cinq Études de bruits* (Radio-Paris)

1950 : *Symphonie pour un homme seul*, Pierre Henry

Seconde partie du XX^{ème} siècle

1951 : Fondation du Groupe de Recherches de Musique concrète

1951 : Musique électronique (elektronische musik)

1955 : Musique pour bande, New York, Columbia University / Musique électronique/électroacoustique (Milan, Radio Rao) / Premier studio de musique électronique fondé à la radio de Cologne

1953-1973 : Concerts du Domaine Musical

1958 : Constitution du Groupe de Recherche Musicale / Musique expérimentale

1960 : Création du Service de la recherche de la Radiodiffusion Télévision Française

Années 60 : Courant minimaliste / Musique électroacoustique

1951 : *Musique pour bande magnétique*, John Cage

1952 : *4'33*, John Cage / *Klavierstück XI*, Karlheinz Stockhausen

1953-1954 : *Metastasis*, Iannis Xenakis

1954 : *Le Marteau sans maître*, Pierre Boulez
Désert, Edgar Varèse

1955-1957 : *Gruppen*, Karlheinz Stockhausen

1956 : *Candide*, Leonard Bernstein

1957 : *Sonate n°3 pour piano*, Pierre Boulez

1958 : *La voix humaine*, Francis Poulenc

1966 : *Traité des objets musicaux*, Pierre Schaeffer / François Bayle devient directeur du GRM

1968 : Création d'une classe au Conservatoire de Paris : « classe de musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel ». Pierre Schaeffer est nommé professeur associé

1970–1980 : Développement musique spectrale

1973 : Musique acousmatique

1974 : Le service de la recherche disparaît ; l'Institut National de l'Audiovisuel apparaît : il abrite le GRM

1977 : Création officielle de l'IRCAM

1997 : Daniel Terruggi devient le directeur de l'INA-GRM

1959 : *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, Penderecki

1961 : *Atmosphères*, György Ligeti

1962 : *Symphonie pour 100 métronomes*, György Ligeti

1964–1965 : *Microphonie*, Karlheinz Stockhausen

1965–1966 : *Terretektorh*, Iannis Xenakis

1966 : *Sequenza III*, Luciano Berio

1967–1968 : *Nomos Gamma*, Iannis Xenakis

1968 : *Stimmung*, Karlheinz Stockhausen

1972 : *Polytope de Cluny*, Iannis Xenakis

1975 : *Einstein on the Beach*, Phillip Glass

1978 : *Récitation*, George Aperghis

1992 : *Medeamaterial*, Pascal Dusapin

SUR LE PLAN PÉDAGOGIQUE, OU TROUVER DES PISTES ?

Ressources

Vous pourrez trouver sur le **Portail de la musique contemporaine** une frise chronologique de la musique contemporaine.

Le site du CDMC rassemble des partitions, des enregistrements, des vidéos, des ressources numériques et se fait le relais de l'actualité musicale.

<http://www.cdmc.asso.fr/>

Le site de l'Ircam comprends des archives audiovisuelles de ses conférences et de ses concerts, une base de documentation, un catalogue de sa médiathèque et des archives scientifiques et musicologiques.

Le site du Centre de documentation de la musique contemporaine propose un calendrier des événements de la vie musicale, des biographies de compositeurs d'aujourd'hui, un carnet d'adresses des acteurs de la musique contemporaine et des enregistrements sonores des rencontres organisées.

Enfin, le site Musique contemporaine.infos répertorie une riche documentation, des sites musicaux généralistes professionnels, des compositeurs, des festivals, des ensembles spécialisés, des radios francophones, des forums et des livres.

Pour en savoir plus sur les courants et les styles des musiques électroacoustiques :

<http://omf.paris-sorbonne.fr/AUX/d-TXT/L3-2-Ecole%20de%20Paris.pdf>

Eduthèque et médiathèque

Le site Ina Grm (La création et la recherche dans le domaine du son et des musiques électroacoustique) donne l'accès à une éduthèque dont le but est de permettre d'écouter, de voir et de comprendre les musiques électroacoustiques et les technologies de création sonore. Cette dernière est composée d'extraits audio (musicaux et radiophoniques), de démonstrations vidéos des logiciels développés au GRM pour le traitement et la représentation graphique du son et d'une sélection de photos et de vidéos d'archives soutenu par des dossiers pédagogiques.

Le site de la Cité de la Musique à Paris contient une riche médiathèque comprenant des livres, des revues, des partitions, des vidéos et des CD. Vous trouverez en ligne des références d'ouvrages de référence, des programmes de concerts, des commentaires d'œuvres, des guides d'écoutes, des entretiens filmés avec des compositeurs et des interprètes et des dossiers pédagogiques multi-média vous proposant des repères musicologiques thématiques, avec des illustrations musicales.

QUELQUES FESTIVALS DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

Festival Présences (itinérant dans toute la France)

Marseille Festival Les musiques GMEM

Lyon Biennale Musiques en scène GRAME

Festival Messiaen au pays de la Meije

Paris Manifeste (dans le cadre de l'Ircam) Paris de la musique, Festival d'automne

Strasbourg Musica

Contact

Anne-Laure Correnson

Responsable des actions culturelles et de la diffusion des concerts en Région
Orchestre Régional Avignon-Provence
anne-laure.correnson@orchestre-avignon.com
04 32 76 05 86 / 06 28 83 87 16

Camille Girard

Chargée des actions culturelles et de la diffusion des concerts en Région
Orchestre Régional Avignon-Provence
camille.girard@orchestre-avignon.com
04 32 85 22 39

Jérôme Frideling

Professeur chargé de mission de service éducatif

Orchestre Régional Avignon-Provence
BP 10967 – ZI de Courtine
258 Chemin des Rémouleurs
84093 AVIGNON CEDEX 9
FRANCE

Tél : +33 (0)4 90 85 22 39

Fax : +33 (0)4 90 85 15 12

contact@orchestre-avignon.com
www.orchestre-avignon.com

En savoir plus

Des détails sur l'ensemble des actions de sensibilisation et la programmation des concerts *Nouveaux Publics* sont disponibles sur le site internet de l'Orchestre Régional Avignon-Provence aux rubriques *Nouveaux Publics* et *La Saison / Concerts Nouveaux Publics*