

Histoire approfondie de la musique – M1

Edgar Varèse (1883-1965)

Biographie :

Compositeur français naturalisé américain, il est au départ scientifique, ce qui aura une influence sur sa musique (cf. Xenakis). Il a fait ses études au Conservatoire de Paris, où il eut Charles-Marie Widor (surtout connu des organistes) comme professeur de composition, puis il fut étudiant à la Scola Cantorum, où il eut cours avec Albert Roussel et Vincent d'Indy. Il est ensuite allé travailler avec Busoni, au Conservatoire de Berlin. C'était un professeur assez ouvert, ce qui a influencé Varèse.

Revenu en France, il fait la rencontre de Debussy, à qui il fera écouter les œuvres des compositeurs de la seconde école de Vienne, notamment de Schoenberg. Arrive la Première Guerre Mondiale ; Varèse se fait réformer et décide de partir aux USA. Il y travaillera comme chef d'orchestre et prendra la nationalité américaine. En 1921, il termine sa première grande pièce célèbre : « *Amérique* », pièce pour grand orchestre (125 musiciens), inspirée de la ville de New-York. Suivront toute une série d'œuvres dont « *Hyperprism* », pour petit orchestre, 1923, « *Octandre* », pour 6 contrebasses, 1926, « *Ionisation* », pour orchestre de percussions, 1931.

A la fin des années 30, il revient à Paris où il aura comme élève André Jolivet.

Il retourne ensuite à New-York et écrit une pièce célèbre pour flûte seule « *Density 21,5* » (21,5 étant la densité du platine, le flûtiste pour qui il a écrit ça ayant une flûte en platine).

Dans les années 50, Varèse fera des conférences aux cours d'été de Darmstadt. Celles-ci influenceront Luigi Nono.

En 1954, il crée « *Déserts* », une des toutes premières et rares pièces pour orchestre et bande magnétique.

A l'Exposition Universelle de 1958 à Bruxelles, Varèse a composé « *Poème Électronique* » pour le Pavillon Philips créé par l'architecte Le Corbusier. Pour la diffusion de la pièce, 425 haut-parleurs avaient été placés.

Sa musique :

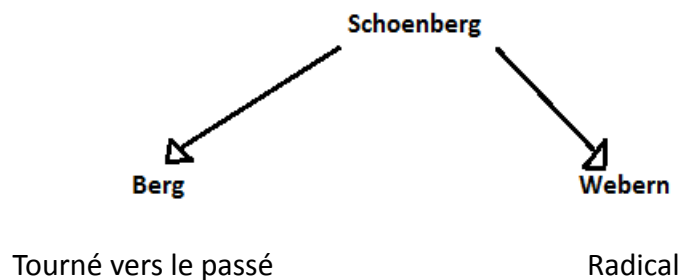
Varèse est un compositeur complètement radical (tout comme Webern et Satie, dans leur propre style). Il ignore totalement la tradition, on ne trouve d'ailleurs aucune pièce de lui avec un seul accord parfait, il ne fait pas référence aux formes anciennes, ni à quelconque sorte de folklore, et ne participe aucunement au mouvement sériel. C'est un des tous premiers compositeurs à penser réellement au timbre : il travaille avec des objets sonores. Il a été inspiré par Russolo, du mouvement futuriste italien, qui construisait lui-même ses instruments ; lui ne construisait pas ses propres instruments, mais il n'aimait pas le son des instruments à cordes qu'il trouvait « trop jolis », ce pourquoi on n'en trouve pratiquement pas dans les orchestrations de Varèse, il aimait beaucoup les vents, et surtout les percussions qui produisent des sons à hauteur indéterminée (bruitistes).

Écoute :

Hyperprism, pour petit orchestre à vent, et 7 percussionnistes dont une sirène, créée à New-York et faisant scandale. Varèse a cherché à reporter la « diffraction de la lumière dans les prismes » en sciences à la « spatialisation du son » en musique. Les vents et percussions s'affrontent et se diffractent proportionnellement.

Ionisation, pour 13 percussionnistes jouant 37 sortes de percussions différents dont on ne peut définir la hauteur des sons, avec une sirène également, et un piano (utilisé en percussion). Il s'agirait de la toute première œuvre pour ensemble de percussion dans le monde occidental.

La Seconde École de Vienne (Schoenberg, Berg, Weber)



Schoenberg (1874-1951) se sent totalement dans la tradition germanique, et lorsqu'on lui demande pourquoi il a créé le dodécaphonisme, il répond « *Il fallait bien que quelqu'un le fasse* ». Il se considère donc comme l'héritier du romantisme germanique. Il est autodidacte, ayant juste eu quelques conseils de Zemlinsky, dont il a épousé la sœur.

Il a eu **4 grandes périodes créatrices**. Sa première période est **post-romantique**, toujours tonale, avec de l'audace, donc « post-wagnérienne ». Le côté romantique de Schoenberg est toujours présent, jusqu'à la fin de sa vie. L'œuvre emblématique de cette période est « **Verklärte Nacht** » (la nuit transfigurée), opus 4 pour sextuor à cordes ; il en fera d'ailleurs plus tard une version pour orchestre à cordes. Il s'agit d'un poème symphonique inspiré d'un poème de Richard Dehmel (expressionniste allemand) dans un genre de mode de ré (majeur-mineur). Dans la même veine, il a écrit « *Pelléas et Mélisande* » en 1903, et son premier quatuor à cordes, en 1905, ainsi que sa première symphonie de chambre 1906, écrite pour un ensemble d'une quinzaine de musiciens, mais qui s'éloigne un peu du système tonal, avec la présence d'intervalles de quarts et non de tierces.

A la même époque, entre 1900 et 1911, il écrit les « *Gurrelieder* », pour 2 solistes, chœur et orchestre, toujours dans un style tonal malgré le fait de passer à un style atonal en 1908. A partir de 1905, il participe au mouvement expressionniste allemand en tant que peintre. Sa femme le trompera d'ailleurs avec Kokoschka, suite à quoi Schoenberg tentera de se suicider. Il écrit en 1908-1910 son deuxième quatuor à corde, en 4 mouvements, dont les 3ème et 4ème commencent à sortir du système tonal : il continue avec l'utilisation d'accords classés, mais enchaînés librement et non conventionnellement. L'idée est que les dissonances ne doivent pas forcément se résoudre sur des consonances. C'est à ce moment là que l'on entre dans la **période atonale** de Schoenberg.

En 1909, il écrira plusieurs pièces atonales dont les 3 pièces pour piano opus 11, les **pièces pour orchestre opus 16** (écoute de la première pièce « *Vorgefühle* » et de la troisième pièce « *Farben* », de laquelle il a d'ailleurs tiré une technique de composition qu'il a appelée **Klangfarbenmelodie**. Beaucoup de compositeurs, dont Ligeti et Scelsi, se sont intéressés à cette technique grâce à laquelle la couleur et le timbre deviennent des données structurelles (tels le rythme ou la hauteur de notes), un véritable discours musical. Webern a utilisé ce principe dans une de ses pièces) et une pièce pour voix d'homme et orchestre opus 17 : « *Erwartung* ».

En 1911, il rédige son premier traité d'harmonie, parlant de musique tonale. Puis, en 1912, il compose, en l'espace de deux mois et demi, son œuvre la plus célèbre, le « **Pierrot Lunaire** », opus 21, qui impressionnera grand nombre de compositeurs après la première guerre mondiale, notamment pour son instrumentarium : il s'agit d'un genre petit orchestre de chambre (un flûtiste (qui joue aussi au piccolo), un clarinetiste (qui joue aussi à la clarinette basse), un violoniste (qui joue également au violon alto), un violoncelliste, un pianiste, et un chanteur ou une chanteuse. Cette œuvre est écrite en 3 parties, sur 3 fois 7 poèmes d'un poète belge, Albert Giraud.

Schoenberg a donc composé et dirigé la pièce, et pour la partie vocale, il a engagé une chanteuse de cabaret (Albertine Zehme). Pour être exécutée par une telle chanteuse, la partition est écrite en *sprechgesang* (chanté-parlé). Ce n'est pas un chant « libre » : les notes sont écrites, et barrées ; il faudrait approximativement atteindre la note et glisser vers la suivante (mais cela est incertain, car Schoenberg se contredit lui-même dans ses écrits). Alban Berg a également utilisé cette technique, mais pas Webern (bien que son écriture exige un glissando d'une note à l'autre). Écoute d'un extrait : « *la Valse de Chopin* ».

Bien qu'on soit dans la période atonale de Schoenberg, rien n'est écrit de manière « libre », c'est très recherché à un niveau contrapuntique.

Schoenberg va arrêter de publier ses compositions pendant une petite dizaine d'années et créera, avec Berg et Webern, une société de concerts, la Société d'Exécutions Musicales Privée, dont le but était de faire jouer la musique nouvelle. Cette société n'a fonctionné qu'entre 1918 et 1921 : les concerts avaient lieu le dimanche matin et n'étaient pas publics, et le programme n'était pas annoncé. Ceux qui assistaient au concert ne pouvaient faire d'articles, car le but était de faire jouer les œuvres sans qu'il y ait commercialisation. Étaient notamment joués : Mahler, Scriabine, Debussy, ... Aucune pièce n'était jouée si elle n'était pas complètement et parfaitement exécutée.

C'est pendant cette période que Schoenberg a mis au point sa technique de composition dodécaphonique (qu'il n'appelait pas de la sorte). La musique dodécaphonique est de la musique sérielle, mais toute la musique sérielle n'est pas dodécaphonique. Schoenberg voulait remplacer l'ordre tonal par un ordre nouveau : « *un ordre nouveau valable pour cent ans, cent ans de suprématie de musique allemande* ». Dans la suite des idées de Wagner avec son leitmotiv, Schoenberg tente par le dodécaphonisme d'**épurer le matériel musical**. Il conçoit la série dodécaphonique comme un genre de grand thème (tandis que chez Webern il s'agit plutôt d'un genre de réservoir musical).

La toute première pièce dodécaphonique est la valse qui se trouve dans les 5 pièces pour piano opus 23, créées en 1923 ; la première oeuvre complète dodécaphonique est la suite pour piano opus 25, également créée en 1923 ; et la première oeuvre pour orchestre dodécaphonique date de 1928, avec ses variations pour orchestre opus 31.

On a beaucoup reproché à Schoenberg de négliger la phraséologie (paramètres sonores, thèmes, ...) dans sa période dodécaphonique ; de rester un compositeur post-romantique, comme dans sa « *Suite opus 29* » pour 7 instruments (piano, petite clarinette, clarinette, clarinette basse, violon, alto et violoncelle) en 4 mouvements (**Ouverture**, Tanzchritte, Thema mit Variationen, Gigue), créée en 1926.

Alban Berg (1885-1935) est issu d'une famille de la petite bourgeoisie catholique viennoise. Il a hésité entre devenir poète ou musicien. Il doit sa formation musicale très approfondie à Schoenberg qui était un professeur très autoritaire.

Berg avait beaucoup d'admiration pour Mahler et avait pour ambition de travailler avec Hanz Pfitzner, compositeur incarnant le mouvement réactionnaire allemand, souhaitant continuer d'écrire dans le style de Brahms. Il est donc allé trouver Pfitzner qui lui a dit du mal de Mahler, suite à quoi Berg est parti et est allé étudier en cours privés chez Schoenberg, entre 1904 et 1910.

Il n'a pas écrit énormément ; son **opus 1** est un chef-d'œuvre, écrit en 1908, un peu sous la direction de Schoenberg puisqu'il était toujours sous son enseignement à cette époque. C'est une sonate pour piano (d'ailleurs sa seule pièce pour piano seul) en un mouvement ; Berg projetait de faire d'autres mouvements mais Schoenberg l'en a dissuadé. Cette pièce est entre la tonalité et l'atonalité ; on y trouve des éléments très chromatiques confrontés à des éléments diatoniques, dans un genre de si mineur un peu brouillé, et le thème est fondé sur des intervalles de quarts justes.

Anton (von) Webern (1883 – 1945), issu de la petite noblesse viennoise. Il apprend le piano et le violoncelle très jeune, et admire les compositeurs germaniques qui le précèdent : Wagner, Liszt, Bruckner, Wolf, et Mahler. Il aura eu un amour fou pour Hildegard Jone, poétesse allemande.

C'est non seulement un musicien, mais aussi un intellectuel : il a fait un doctorat en philosophie et en musicologie, et sa thèse de doctorat en musicologie fut consacrée à Heinrich Izaak (compositeur allemand du 15ème siècle). Cela aura des répercussions sur le langage de Webern, qui sera très polyphonique dans sa manière d'écrire.

Il fut l'élève de Schoenberg de 1904 à 1908. Il a refusé que l'on joue ses œuvres avant qu'il n'ait décidé quel oeuvre serait son premier opus (oeuvre pour chœur plus ou moins atonale). Son opus 2 est une passacaille, encore à moitié tonale. Puis, de l'opus 3 à l'opus 16, ses œuvres seront atonales, et du 17 au 31 elles sont dodécaphoniques.

Beaucoup de ses œuvres sont vocales (notamment 3 cantates), et ses œuvres sont toujours très courtes (la plus longue, opus 31, fait plus ou moins 15 minutes).

Écoute : *opus 9, 6 bagatelles*, 1913.

Webern travaille énormément sur le timbre dans cette pièce, en faisant par exemple jouer les cordes plus près du chevalet. Il passe des extrêmes aigus aux extrêmes graves, la rythmique est compliquée (on n'a plus de sentiment de pulsation), et les dynamiques sont souvent très faibles (beaucoup de pianissimo). Il travaille aussi énormément sur le silence, et veut concentrer le discours, pour éviter un maximum les répétitions (répétitions que l'on trouve dans la musique tonale).

Écoute : *opus 22, quatuor*, pour clarinette, violon, piano et saxophone ténor, 1930.

Le saxophone est un peu le « vilain petit canard » dans la formation, mais à l'époque, le saxophone était très populaire avec le jazz apparaissant, ce qui explique peut-être pourquoi Webern l'a choisi. Webern utilise le principe d'imitation dans cette pièce. Le premier mouvement est « très modéré » ; le deuxième, plus « enlevé », avec un gros travail contrapuntique.

Webern a essentiellement travaillé en tant que chef d'orchestre, dans beaucoup de villes différentes. Il a notamment dirigé des chœurs amateurs et des orchestres populaires. Sa production a été rangée par les nazis dans les œuvres répertoriées « dégénérées », mais il n'a pas quitté le pays pendant la guerre.

De tous les compositeurs du 20ème siècle, c'est Webern qui est le plus radical dans son envie de rompre avec le système tonal. Ses séries sont dites « économiques » : il joue sur un nombre très restreint d'intervalles.

Sa devise : « *Non muta des multitube* » : que l'on peut traduire par « peu mais dense » ; « peu en quantité mais riche en qualité ».

L'histoire de la musique de 1950 à aujourd'hui

La Belgique

Dans la première moitié du XXème siècle, les musiciens belges étaient un peu « à la traîne ». Dans les autres pays, il y avait Stravinsky, Bartok, Schoenberg, Debussy, ... Mais il n'y a pas de tel icône en Belgique. Dans la seconde moitié du XXème siècle, il y a eu une efflorescence extraordinaire de compositeurs. Les deux personnes à être très importantes sont :

- Pierre Froidebise (professeur d'harmonie pratique), mal vu par le directeur de l'époque pour son « ouverture », qui a fait rencontrer Pousseur et Boulez.
- André Souris, chef d'orchestre, organisateur de concert, ...

Tous deux n'ont pas une musique très novatrice (plutôt inspirée de Stravinsky).

Henri Pousseur (1929 - 2009). Il est né à Malmédy, et est venu étudier à Liège (il était organiste). Il rencontre Pierre Froidebise qui lui fait rencontrer Boulez, en 1951, et ce fut un genre de choc pour Pousseur.

En 1952, il rencontra Stockhausen, puis peu après, Berio, ... tous ces compositeurs étant de ce qu'on appelle « l'École de Darmstadt ». Une fois par an, grand nombre de compositeurs se retrouvaient à des cours d'été (Varèse et Cage y ont notamment enseigné). C'est là-bas qu'est né le concept de « musique sérielle généralisée ».

C'est également à cette époque que la musique électronique est créée, par des musiciens classiques, et des studios se créent un peu partout (Milan, par Berio et Nono ; Cologne par Stockhausen ; Liège, centre H. Pousseur). Il y avait une sorte de rivalité entre les gens qui faisaient de la musique concrète et ceux qui faisaient de la musique électronique. Est alors créée la musique mixte (instrument – électronique) et la musique acousmatique (musique purement sur support, de tout instrument acoustique).

Pousseur est devenu directeur du Conservatoire Royal de Liège. Il avait un intérêt très prononcé pour la pédagogie (était d'ailleurs professeur de composition avant d'être directeur). Il voulait dépoussiérer l'enseignement, a créé une classe de musique de chambre expérimentale, dirigée par Jean-Pierre Peuvion. Il a aussi créé une section jazz avec Steve Houben (en une après midi!). Mais une dizaine d'années après, cette section jazz a été déplacée à Bruxelles. C'est également Pousseur qui a créé des cours d'analyse, une classe d'improvisation (Guarrett List), de composition mixte, de méthodologie du solfège complètement rénové, ...

Il est parti en France diriger l'IPEM, puis a été invité à la KUL, où il devait enseigner et écrire une oeuvre par an.

En 1970, il a rencontré un écrivain français, Michel Butor (grande figure de l'esthétique du nouveau roman). Ils deviennent très amis, leurs idées se rejoignent. Butor écrit le livret de « Votre Faust », opéra de Pousseur, dont le personnage principal s'appelle Henri. Dans cet opéra, le public peut faire des choix (ce qui donne quelques combinaisons possibles).

Il est ensuite décédé d'une sorte de dégénérescence du cerveau (acouphènes, dysfonctionnements...).

On peut diviser l'œuvre de Pousseur en 3 parties :

1. Période sérielle généralisée (jusque +/- 1960)

C'est une musique créée par les compositeurs des années 50, directement influencée par la musique de Webern. Ils avaient beaucoup apprécié la radicalité webernienne et sa façon de s'écarter de toute tradition du romantisme. La musique sérielle généralisée est la première musique d'après guerre qui soit un mouvement moderne. Au lieu d'appliquer le phénomène sériel seulement aux hauteurs, on sérialise tout : les rythmes, l'accentuation, l'intensité, ... Pousseur n'a pas écrit tellement de musique sérielle généralisée, mais a été connu pour l'une d'entre-elles : « **Quintette à la mémoire de Webern** », 1955, pour violon, clarinette, clarinette basse, violoncelle et piano. Cette pièce est écrite sur la même série que le quatuor opus 22 de Webern.

2. Exploration des formes dites ouvertes ; introduction d'éléments aléatoires dans son langage, inspiré de Cage (à partir de 1957)
3. A partir de 1960, rupture très violente avec le système sériel généralisé ; intégration de citations historiques dans sa musique, intégration de styles différents dans sa musique (exemple : la chevauchée fantastique ; chevauchée dans l'histoire de la musique, en partant de Bach et en évoluant dans les styles pour arriver à Webern). Son langage tentera d'intégrer également toutes sortes de pratiques musicales : musique jazz, musique du monde, intégration de l'électronique, de la musique d'autres cultures (exemple : chinoise). Tout cela avait donc une idée utopique de ne pas avoir de frontières.

Écoute d'une pièce électronique : « **Trois visages de Liège** » (en trois mouvements, écoute du deuxième : « **Voix de la ville** »). Cette œuvre a été composée pour l'inauguration de la « Tour Cybernétique », située dans le parc de la Boverie, créée par Nicolas Schöffer.

Écoute : 1987, « **Traverser la Forêt** », cantate pour un récitant, 2 voix solistes (soprano et baryton), chœur, et un petit instrumental de 12 musiciens. H. Pousseur a écrit le livret lui-même, d'après un poème de Baudelaire, et certains textes de M. Butor. Jeune, plus 40 ans avant d'avoir écrit cette cantate, Henri Pousseur est parti dans la forêt, 15 jours, tout seul, pour ne pas se faire enrôler dans l'armée des nazis.

On trouve dans cette pièce un mélange d'une écriture parfaitement écrite (pour le chœur par exemple), mais également des interventions de l'ensemble instrumental qui sont des improvisations faites à partir de *réseaux**.

*Technique de composition inventée par H. Pousseur dans les années 1960, imaginée de manière à pouvoir écrire de la musique dissonante comme de la musique consonante. On peut composer avec un réseau, improviser, faire des suites dodécaphoniques, ...

H. Pousseur a écrit un vaste recueil appelé *Méthodicare*, à caractère pédagogique (ici, Icare est un jeune musicien apprenti à qui il veut apprendre à apprécier la musique, et à voler de ses propres ailes). Le premier tome est destiné aux claviers, le deuxième aux instruments monodiques, le troisième à divers ensembles instrumentaux, et le quatrième à divers ensembles vocaux.

Comme quelques autres compositeurs de l'école de Darmstadt, il y a une volonté de théoriser sa démarche musicale (ex : « Schumann le poète », analytique ; « Traduction de plusieurs écrits d'Alban Berg »).

Écoute : 1998, « **Danseurs Gnidiens cherchant la Perle Clémentine** », comportant des petits extraits du *Temps Des Cerises*, pour petit ensemble.

Philippe Boesmans (1936), né à Tongres et ne se définit jamais Flamand, mais Belge. Il est certainement le compositeur le plus connu en Belgique actuellement. Il a appris très tôt le piano chez Robert Leuridan, puis a eu des cours avec Pierre Froidebise. Il a ensuite fait la connaissance de Pousseur qui l'inspirait beaucoup à ses début, puis a participé au mouvement sériel, et finalement s'en est détaché, pour renouer avec une forme de romantisme, d'expressionnisme (ce mouvement a évolué jusque maintenant, aujourd'hui certains renouent avec la consonance dans son sens premier : choses tonales. Aujourd'hui, Philippe Boesmans n'est pas vraiment un compositeur tonal, , mais il n'en est pas loin).

Il revendique dans son écriture la pure intuition (une certaine forme de spontanéité). Il a aussi un côté très raffiné dans son écriture, très sensuel, très sensible, très coloré. Il a une écriture assez modale (mais pas jazz), dont il invente lui même les modes.

Depuis le début des années 1980, il a été engagé pour composer des opéras à la Monnaie. Il écrit son 6ème opéra actuellement, et a fait une orchestration du *Couronnement de Popée de Verdi*. Cette écriture demande beaucoup de temps, mais il a quand même eu l'occasion d'écrire un concerto pour piano (pour Marcelle Saunier).

Écoute :

- extrait de son « *Premier Quatuor à Cordes* », en deux mouvements, 1990, écoute du premier mouvement intitulé « *Fly* »
- extrait de la fin de son avant-dernier opéra (scènes 11 et 12), en un acte, « *Julie* », 2005, depuis le livret de *Mademoiselle Julie* de Strindberg. C'est écrit dans un style assez traditionnel, dans le prolongement de la tradition germanique, non loin de la production d'Alban Berg ou de Richard Strauss, avec des couleurs un peu tonales. Tous ses opéras sont construits sur des sujets dramatiques.
Julie, de la haute-bourgeoisie, tombe amoureuse de son homme à tout faire, Jean, qui lui promet qu'ils partiront loin un jour mais elle voit bien qu'il ne le fera jamais. Elle est avec lui par désespoir et finit par se tuer.
- « *Chambres d'à Côté* », 2010, 6 petites pièces, pour petit ensemble de chambre, qui sonne comme un petit orchestre, comportant des subtilités au niveau de l'orchestration.

Pierre Bartholomée (1937) a fait des études de piano au Conservatoire Royal de Bruxelles. Il n'a pas pris de cours de composition mais était fort lié à H. Pousseur. Il est chef d'orchestre (a dirigé l'Orchestre Philharmonique de Liège pendant 22 ans – 1977 à 1999) et a étudié la direction d'orchestre avec Pierre Boulez. Cela aura eu une influence sur sa carrière de compositeur ; quand il a quitté la direction de l'orchestre de Liège, il a été très fécond, a écrit beaucoup de choses en très peu de temps. Il a fondé l'ensemble « Musique Nouvelle » en 1972 (avec sa femme notamment, en tant que Harpiste), a créé dans ce cadre une oeuvre appelée « Répons ».

Pierre Bartholomée a une influence directe de Stravinsky (au niveau de l'harmonie surtout), il est également influencé par Luciano Berio, et Henri Pousseur (bien que sa musique ne ressemble pas du tout à celle de Pousseur).

Il a écrit quelques pièces d'orchestre, et pas mal de musique de chambre, puis son activité a été freinée par sa carrière de chef d'orchestre. Après sa démission, il a écrit deux opéras : « *Œdipe sur la Route* », en 2003, d'après Henri Bauchau, qui a d'ailleurs fait le livret en collaboration avec Bartholomée ; et « *La Lumière d'Antigone* », également d'après Bauchau.

Sa musique est assez joyeuse, spontanée, qui n'a pas peur de renouer avec certaines consonances.

Écoutes :

« **Fancy** », pour harpe, 1974, très consonante, simple et diatonique. Cette pièce possède une sorte de naïveté volontaire, qu'on retrouve dans les musiques ethniques. Il y a également des alternances rythmiques qui apparaissent tour à tour.

« **Ludus Sapientiae** » (Le Jeu de la Sagesse », 2001, pour orchestre d'instruments anciens, chœur, et solistes. C'est une sorte d'oratorio moderne, commandé par l'Université de Louvain pour son 555ème anniversaire. Bartholomée y utilise tous des procédés contrapuntiques anciens (fugatos, ...), mais à sa sauce (pas du tout tonal). Écoute de la **première partie** (genre d'ouverture) et « **Capriccio a la Marcha** ».

Frederic Rzewsky (1938), né en Amérique, mais a plus vécu en Belgique qu'aux USA. C'était un pianiste exceptionnel, enfant prodige, il a fait ses études à Harvard et à Princeton. Il est allé en Italie chez Luigi Dallapiccola. Il a enregistré des œuvres de John Cage, Pierre Boulez, a travaillé avec Cagel, Feldman, Wolf, ...

Ses premières compositions ont été influencées par la musique sérielle, mais il a ensuite été vite attiré par le post-modernisme (dans la même esthétique que Pousseur).

A la fin des années 60, il a fondé l'ensemble *Musica Elettronica Viva*, un des premiers ensembles qui faisaient de la musique mixte en direct.

Dans les années 70, il commence à écrire de la musique jazz, populaire, ou même du passé. « *Les Moutons de Panurge* », « *Coming Together* »

A partir de 1977, il est devenu professeur de composition au CRLG. Il a écrit pour piano (puisque'il est pianiste), pour musique de chambre, pour théâtre musical, pas d'opéra (trop « bourgeois » pour lui), pas de musique électronique pure. C'est également un grand improvisateur (exemple : il jouait des sonates de Beethoven, puis se mettait au milieu du morceau à improviser dans le style de Beethoven, la musique se défaisait et il revenait dans le texte).

Écoute :

« **The People United Will Never Be Defeated** », variations, 1978, pour piano seul, dure plus d'une heure. Le thème est de Sergio Ortega, et l'harmonisation de Rzewsky.

Karel Goeyvaerts (1923 – 1993) a fait ses études au Conservatoire d'Anvers, puis il est parti à Paris où il a étudié avec Darius Milhaud, Olivier Messiaen, et il a également travaillé avec René Leibowitz (premier compositeur français à avoir écrit et enseigné en privé la musique sérielle, avant Messiaen, c'est ainsi qu'il a eu comme élève Pierre Boulez). Il a eu des cours d'ondes martenot avec Maurice Martenot lui-même (un des premiers instruments électroniques avec le Thérémin).

Goeyvaerts est le premier compositeur flamand de l'avant-garde de la musique sérielle. Il a donné des cours à Darmstadt. C'est lui qui a écrit la première oeuvre de musique sérielle généralisée : « *Sonate pour deux pianos* », opus 1, jouée à Darmstadt, interprétée par Stockhausen (suite à quoi il a également commencé à écrire de la musique sérielle généralisée). Goeyvaerts va donc avoir une influence sur les musiciens de son époque : Stockhausen, Boulez (« *Structure 1A* », 1952). C'est l'un des premiers compositeurs à avoir étudié la musique électronique, qu'il a enseigné au studio de Stockhausen, à Cologne. Il a fondé un studio de musique électronique en Flandre, *L'IPEM*, aidé à l'époque par la BRT (équivalent RTBF pour le centre Henri Pousseur).

A partir de 1975, il est devenu minimaliste (mouvement créé à la base par des peintres américains – un des premiers compositeurs à avoir créé de la musique minimaliste est Terry Riley, avec In C, Steve Reich a d'ailleurs participé au projet). Goeyvaerts commence alors à composer comme Steve Reich, avec des éléments répétitifs (bien que la musique de Goeyvaerts varie plus que celle de Reich).

En 1992, Goeyvaerts a créé une oeuvre utopique : « *Aquarius* » (l'ère du Verseau), opéra pour 8 sopranos et orchestre en deux parties divisées chacune en 5 scène. Il a mis dix ans pour composer cette pièce, et son idée est que « Une société meilleure est à venir dans un avenir proche ». Il a écrit le livret lui-même, en s'inspirant de *l'Apocalypse de Jean*. C'est assez simple à écouter car il y a beaucoup de consonances. Goeyvaerts est, dans cette pièce, contre les effets expérimentaux.

L'Italie

Luigi Dallapiccola (1904-1975) est né à Mitterburg et vécu pratiquement toute sa vie en Florence, où il est mort. Il a fait ses études au Conservatoire de Florence, où il est devenu professeur de piano. Après la Deuxième Guerre Mondiale, Dallapiccola est parti enseigner la composition près de New-York (c'est d'ailleurs là-bas que Berio aura cours avec lui et suivra son influence).

Dans les années 20, il écrit des compositions influencées par la musique ancienne, mais avec une harmonie très consonance (il écrit des œuvres très consonantes comme il en écrit également des pas consonantes du tout !). En 1924, Schoenberg a dirigé le *Pierrot Lunaire* à Florence, et Dallapiccola a été écouter le concert, qui fut un choc pour lui. Dès lors, plusieurs de ses pièces seront composées à partir du système dodécaphonique de Schoenberg, si bien que l'on peut considérer Dallapiccola comme le premier compositeur italien à utiliser le procédé de la musique sérielle (à sa façon, c'est à dire très différente de la musique de Schoenberg). Il a également écrit plusieurs opéras.

Pendant la guerre, il n'a pas quitté l'Italie, et a composé « *Canti di prigionia* », pièce pour chœur et orchestre, écrite sur des textes de prisonniers avant leur exécution (prisonniers célèbres : Marie Stuard, Baues, Savonarolle). Cette oeuvre était anti-fashiste bien qu'il n'était pas engagé dans la résistance italienne. Cette oeuvre mélange la tonalité, l'atonalité et le dodécaphonisme, chose que Schoenberg a également commencé à faire à cette époque, à la fin de sa vie.

En 1948, il écrit un opéra « *Il Prigioniero* », et en 1968, « *Ulisse* ».

Écoute : « *Quaderno Musicale Di Annalibera* », 1952, pour piano. Cette pièce est très douce, et donc fort contrastée par rapport à l'esthétique de Schoenberg.

Luciano Berio (1925-2003) est issu d'une famille de musicien, dans un petit village de Toscane.

« *Je crois qu'il faut vivre dans l'esprit de la fin de la Renaissance et des débuts du baroque, dans l'esprit de Monteverdi qui inventait la musique pour trois siècles à venir...* »

Il a fait ses études à Milan, puis est allé étudier chez Luigi Dallapiccola aux USA. Berio s'est très vite intéressé à la musique sérielle, et en 1955, il fonde avec Bruno Maderna (autre compositeur italien) et Luigi Nono, le premier studio de phonologie à Milan (R.A.I.). C'est aussi dans les années 50 qu'il a dirigé une revue importante de musique contemporaine, et qu'il a composé « *Thema* » (« *Omaggio a Joyce* »).

Berio a également donné cours à Darmstadt, et a toujours eu un intérêt pour toutes sortes de musiques tels le Jazz, la musique pop (il a d'ailleurs fait des arrangements pour les Beatles), et la musique populaire (les musiques folkloriques). Sa musique n'est pas sombre, elle est très spontanée et jubilatoire.

Dans les années 1960, il est devenu professeur à Harvard et à la Juilliard School (où il a formé le *Juilliard Ensemble*). Il a ensuite dirigé le département électroacoustique de l'I.R.C.A.M. à Paris pendant 5 ans, suite à l'invitation de Boulez.

Il a commencé à diriger, il dirigeait notamment sa propre musique (bien qu'il n'était pas un très grand chef d'orchestre).

Il rencontre en 1949 une chanteuse, Cathy Berberian, américaine d'origine arménienne, et cela aura une grande influence sur son écriture. C'était une chanteuse mezzo-soprano, très connue à l'époque, et elle faisait de tout : créations de Cage, Pousseur, Berio, chants de Rossini, Monteverdi ; elle faisait récitals où tous les styles étaient mélangés (Monteverdi, Beatles, Cage, ...), et était un peu actrice. Berio a donc beaucoup écrit pour la voix, puis après 1983, quand elle est décédée, il n'a pratiquement plus écrit pour voix (bien qu'ils étaient divorcés depuis quelques années, ils travaillaient toujours ensemble). Écoute : Luciano Berio, 3 danses populaires orchestrées d'après K. Weill, « **Le Grand Lustucru** », chanté par Cathy Berberian.

En 1958 jusqu'à la fin de sa vie, il compose la célèbre série des « Sequenzas », 14 au total (1. Flûte 1958 ; 2. Harpe ; 3. Voix ; 4. Piano ; 5. Trombone ; 6. Alto ; 7. Hautbois ; 8. Violon ; 9. Clarinette dont il a fait une transcription pour saxophone ; 10. Trompette ; 11. Guitare ; 12. Basson ; 13. Accordéon ; 14. Violoncelle).

Elles sont écrites chacune pour un instrument seul, en renouant avec la virtuosité, et en employant toutes les ressources possibles de l'instrument, mais sans perdre pour autant la pratique usuelle de l'instrument. L'idée était de présenter l'instrument non plus de manière épurée (le bruit des instruments, cordes, clés, ... se laisse entendre). La notation est souvent non traditionnelle, elle s'écarte de la manière traditionnelle d'écrire pour répondre au mieux à ce que Berio souhaite.

Écoute : « **Sequenza n°3 pour voix** », 1965, écrite pour Cathy Berberian, étant également une performance d'actrice (un genre de théâtre musical).

« **Sequenza n°5 pour trombone** », 1966, version interprétée par Alain Pire, écrite pour Viko Glogobar, organisée de manière sérielle, comme les *Musica Ricercata* de Ligeti (1951-1953). La première partie de la pièce est composée selon une technique « Why » (sorte wah-wah exécuté grâce à la voix et des effets de sourdine), avec du joué-parlé.

Berio a utilisé plusieurs de ces séquences pour en faire des pièces avec ensemble. Dans les années 60, notamment sous l'influence de Pousseur, a écrit Folk Song, pièce pour soprano et petit ensemble (puis l'adaptera pour voix et orchestre). C'est à partir de ce moment que Berio va entrer dans l'esthétique post-moderne (des compositeurs tels Kagel et Pousseur emprunteront également ce chemin).

Il a arrangé et adapté des musiques populaires de pays différents, le cycle comprend 11 mélodies, avec dedans des chansons Italiennes, Françaises, d'Azerbaïdjan ; et pour certaines chansons on se demande si Berio n'aurait pas écrit certaines de ces chansons lui-même (et donc de fausses chansons populaires). Parfois il s'écarte totalement des musiques populaires et part dans des improvisations autres.

Écoute : « **I wonder as I wander** »

« **Loosin Yelav** »

« **Ballo** »

En 1965, Berio écrit une grande pièce très libre : « **Laborintus II** », en 2 mouvements (écoute du **deuxième mouvement**), pour 3 chanteurs, un petit chœur, un récitant, un ensemble de 17 instruments et une bande magnétique. On trouve dans cette pièce plein d'allusions au jazz, à l'improvisation, à la musique populaire, ... Cette oeuvre vise un peu à regrouper tous les styles en un. Il existe un seul enregistrement de Laborintus II, par Berio lui-même. Le texte lui-même est une sorte de musique, et Berio n'hésite pas à le déstructurer (c'est l'un des premiers compositeurs à avoir fait ça).

En 1968, il a écrit une autre oeuvre importante : « *Sinfonia* », qui dure 45 minutes, pour orchestre, 8 chanteurs (assis en arc de cercle devant le chef) non pas comme chanteurs solistes mais comme un genre de pupitre de voix qui fait toutes sortes de bruits. Il y a deux mouvements célèbres dans cette Sinfonia, dont le deuxième mouvement « Oh King », fait uniquement avec les syllabes et les phonèmes trouvés dans Martin Lutherking. Le troisième mouvement est calqué sur le scherzo de la deuxième symphonie de Mahler, lui-même fait à partir d'une citation de Beethoven. On retrouve à travers cette toile initiale d'autres oeuvres de répertoire telle la Valse de Ravel, du Bach, du Schumann, du Wagner, du Brahms, du Berlioz, du Schoenberg, du Berg...

Dans les années 70, il a écrit « *Coro* », avec un autre genre d'expérimentation : 40 musiciens et 40 chanteurs mélangés (alliance de la technique instrumentale à la technique vocale).

Lors du décès de Cathy Berberian, Berio a écrit notamment un requiem, sans voix, et a pratiquement arrêté de composer pour voix. Dès cet instant la musique plus virtuose apparaîtra dans son langage.

Écoute : « *Voci* », sans voix, pour alto solo (parties très compliquées) et orchestre, 1984. Berio a donné un sous-titre à la pièce : *Folk Songs II*, même s'il ne s'agit pas du tout du même système que celui utilisé dans *Folk Song I*, tout le matériel utilisé est tout de même du répertoire de musique populaire sicilienne. Cela donne un air très plaintif à la pièce.

Berio a composé quelques opéras, mais ceux-ci n'ont pas spécialement eu de succès, dont « *Un Re Ascolto* » (Un Roi à l'écoute). Il a par contre fait beaucoup d'arrangements de pièces romantiques de Schumann et autres.

Giacinto Scelsi (1905-1988) étudia la musique avec Respighi et Casella dans un premier temps, profitant de leur veine néo-classique. Étant aristocrate, il disposait de beaucoup de ressources, lui permettant de beaucoup voyager notamment en Orient. Dans les années 1930, il alla à Vienne et suivit l'enseignement d'élèves de Schoenberg.

Il compose pendant un moment du dodécaphonisme, mais délaisse très vite ce système pour le sien qu'il élabore. Durant un moment, il fut en institution psychiatrique pour dépression. Sa direction musicale le fit marier la tradition occidentale et orientale dans les années 1950. Cependant, nul ne sait son mouvement jusqu'en 1980 où on le découvre. Il fut dénigré dans les années 1950 à cause de la suprématie de la musique sérielle.

Scelsi ne supportait pas d'écrire et dictait sa musique. Sa manière d'écrire reste très obscure, sa musique étant très spontanée et très libre de systèmes de construction. Sa musique travaille beaucoup sur le son et sur le timbre, devenant précurseur de la musique spectrale française. Il emploie beaucoup la micro-tonalité, et surtout les quarts de sons. Il était lié à beaucoup d'artistes poètes et peintres.

Il compose des pièces pour piano, musique de chambre, orchestre mais pas d'opéra. Il s'est essayé à la musique électronique mais cela ne l'a pas spécialement branché.

Écoute : « *Quatre pièces pour orchestre sur une seule note* » (1959). « La seule note » comprend tous les registres de cette note, avec le quart de ton et le demi-ton. Il travaille ici sur le timbre.

Sa musique est très contemplative, portant beaucoup de marques du Tibet ou de l'Inde.

Luigi Nono (1924-1990) travaille avec Malipiero au début puis avec Bruno Moderna (mort en 1973 d'un cancer). Sa popularité vient de ses talents de chef d'orchestre en musique contemporaine. Il travailla avec Edgar Varèse et Hermans Scherchen, chef prestigieux et très engagé à gauche. Nono lui-même fut très engagé à gauche puis s'engagea au parti communiste italien.

En 1950, il épousa la fille de Schoenberg. On ressent une influence de Schoenberg dans ses jeunes œuvres mais qui cesse assez vite. Dans les mêmes années, il participe au mouvement sériel généralisé. Sa grande œuvre « *Le chant suspendu* » (1956) pour chœur et orchestre, est écrite sur des lettres de condamnés avant leur exécution.

A partir des années 1960, il écrit plus de musique électronique pour sa facilité de transport. Il produit en 1964 « *L'usine Lumineuse* » pour soprano et bande magnétique, qui reproduit l'environnement sonore de l'usine, le projet utopique étant même de monter une révolution contre la condition ouvrière.

En 1976, il écrit une œuvre pour piano et bande magnétique : « *Sofferte onde Serene* ». A partir de cette pièce, l'esthétique de Nono change et introduit uniquement des dynamiques pianissimo, avec une rareté du son, une profusion de silences et un jeu proche de l'inaudible avec des notations très précises et raffinées. D'après Nono, la ville de Venise ne serait pas étrangère à son esthétisme, de par son silence nocturne. Il se révolte contre l'environnement sonore pollué par la musique élémentaire, les voitures, etc. et ce, jusqu'à la fin de sa vie. Sa volonté est donc de produire une musique qui obligerait des auditeurs à tendre l'oreille pour percevoir le son faible. En 1980, il écrit « *Fragmente – Stille, An Diotima* » pour quatuor à cordes, d'après Hölderlin, et Schumann.

Il compose « *Prometeo* », sorte d'opéra, créé en 1983 à Venise, écrit en collaboration avec Cacciari, philosophe et maire de Venise. Le sous-titre de la pièce est « Tragédie de l'écoute ». IL n'y a pas vraiment de personnages mais plutôt des ensembles. L'idée était que le public soit immergé par les musiciens et les hauts-parleurs de l'électronique. Nono travailla avec un architecte afin de modifier l'espace pour entourer le public et créer sa pièce. Le mythe rappelle que Prométhée apporte la connaissance aux hommes. Dans l'opéra, la corrélation son-image est une entrave à la perception sonore, tout comme il mène au « star-system ». A Venise, le triumvirat musicien était : Albado - Nono – Pollini.

Salvador Sciarrino (1947) est autodidacte, comme Scelsi, et sa musique joue sur le timbre et les micro-variations. Il a un catalogue très fourni comprenant des opéras, de la musique pour orchestre, musique de chambre, ... Comme Nono, sa musique présente un lien étroit avec le silence, et présente une construction raffinée et précise également. Il a écrit « *Caprices pour violon seul* », très virtuoses (écoute du I et II).

Lucas Francesconi (1956) est un compositeur très actif actuellement. Il a étudié avec Stockhausen et aussi avec Berio, dont il a été l'assistant sur plusieurs projets. Il est tout à fait dans la descendance de Berio, ainsi qu'avec son côté virtuose. Ce côté gestuelle virtuose est au service d'un contenu (contrairement à Paganini par exemple). Il y a un côté assez voluptueux et hédoniste dans sa musique. On ne peut le classer dans une famille esthétique, si ce n'est son côté virtuose.

Écoute: « *Encore/Da Cappo* », qu'il a mis plus de dix ans à écrire, pour 9 instruments (alto, violoncelle, synthétiseur, percussions, piano, violon, flûte, clarinette et clarinette basse).

Fausto Romitelli (1963-2004) était un grand admirateur de rock alternatif, progressif et psychédélique ainsi que chercheur à l'I.R.C.A.M. où il s'est formé. Ce qu'il aime par dessus tout, ce sont les sons sales : notre époque étant sale, et impur, il le retranscrit dans sa musique. Il subit également l'influence de la musique répétitive, mais pas comme Steve Reich ; il répète certaines choses puis passe à autre chose qu'il répète également. Tout est écrit, rien n'est improvisé.

Écoute : « **Trash TV Trance** », pièce pour guitare électrique, dans l'idée : « la TV est une poubelle ». Romitelli joue beaucoup avec le son produit par le jack lorsqu'il est en contact avec du métal et branché à un amplificateur.

L'Allemagne

Karl-Heinz Stockhausen (1928-2007) était un personnage très étrange, et un peu à l'Ouest. Il a appris le piano en jouant du jazz dans des pubs. Il a fait des études de musicologie, de philosophie et de musique à Cologne.

Puis, il travaillera en collaboration avec Franck Martin. Il fut très célèbre dans les années 60-80 (il y a d'ailleurs sa photo en haut d'une pochette des Beatles). Il va à Darmstadt et y rencontre Goeyvaerts, avec qui il créera une sonate pour deux pianos (1951), considérée comme la première oeuvre sérielle généralisée. Il quittera le mouvement sériel généralisé au début des années 60.

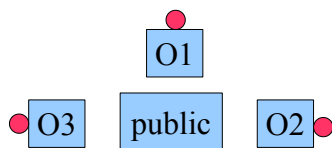
Il suivra des cours au Conservatoire de Paris avec Messiaen.

De tous les compositeurs de sa génération, il est celui qui a le plus cherché ; tentant de faire des expériences nouvelles, de chercher l'inédit. Chaque oeuvre est une sorte d'expérience unique, il n'y a pas de style propre à Stockhausen (comme on pourrait le dire de Boulez).

Il a travaillé au Studio de Musique Concrète de Pierre Schaeffer (analyse du son et expérimentation). Stockhausen est un des tous premiers compositeurs à faire de la musique électronique. En 1953, Stockhausen compose sa « *Studie I* », pour sons sinusoïdaux.

En 1957, il compose la plus célèbre oeuvre de musique sérielle généralisée : « *Gruppen* ». C'est une pièce qui est écrite pour 3 orchestres, dirigée par 3 chefs (lors de la création : Stockhausen, Boulez, et Maderna). Stockhausen y travaille sur les 4 aspects du son (longueur, hauteur, timbre et intensité).

Spatialisation :



Les orchestres sont de type traditionnel (pas d'exotisme), si ce n'est une guitare électrique dans chaque orchestre.

Cette musique est le reflet de l'Europe à l'époque (après-guerre).

En 1956, il compose une oeuvre de musique électronique, pour bande électronique seule : « *Gezang Der Jüngelinge* » (Le chant des Adolescents). Il écrit également son « *Klavierstück XI* », dans lequel il introduit de l'aléatoire (c'est la première fois qu'un compositeur européen fait cela), suite à sa rencontre avec John Cage à Darmstadt).

Sur une 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.

En 1962, il écrit « *Moment* », pièce pour soprano solo, 4 groupes de chœur et ensemble. C'est à ce moment qu'il invente la « Moment-Form » (sorte de « zapping » musical, il veut casser avec la linéarité de la musique).

Dans les années 1960, il a écrit beaucoup de musique électronique, dont beaucoup avec des manipulations « live » avec ses risques de performance (transformation instantanée d'un son, sur un temps réel).

Il produit « *Mixtur* » pour orchestre et électronique, où des modulateurs à anneaux vont transformer le son des instruments de l'orchestre en temps réel, qui vont produire la somme et la différence en plus de la fréquence de base. Il produit également « *Hymnen* », avec les hymnes nationaux de plusieurs pays pour base de composition.

Il a aussi fondé un groupe de musique intuitive en 1964, constitué d'improvisateurs qui répétaient selon les consignes directrices de Stockhausen, tandis que lui-même transformait le son en même temps.

À la fin des années 1960, il produit une oeuvre importante, « *Stimmung* » (état d'âme, ambiance, vocal, etc.) pour 6 chanteurs a capela. C'est la première oeuvre de musique spectrale de l'histoire de la musique. La musique spectrale se sert de l'analyse fréquentielle d'un son de base pour matériaux de composition, ici un sib grave et ses harmoniques naturels. Dans la partition, il demande un chant sans vibrato, avec diverses acrobaties vocales (emploi de divers sons, jeu nasal pour des harmoniques, sifflements artificiels, etc.). Le texte est écrit par Stockhausen lui-même : des poèmes d'amour ainsi qu'un texte avec 72 noms de dieux, de tous pays. *Stimmung* est une pièce très contemplative proche de l'esthétique orientale médiévale. Ainsi, les chanteurs doivent intégrer tout son externe à la musique elle-même (tousotement, GSM, sirène, ambulance).

Dans les années 1970, il écrit « *Alphabet für Liège* », pièce de théâtre musical avec chanteurs uniquement. La pièce fut commandée par Pousseur. Il écrit dans la même période « *Tierkreis* » (Zodiaque – écoute de **Aquarius**, **Poissons** et **Taureau**), son oeuvre peut-être la plus jouée de son répertoire. La pièce est composée de 12 mélodies, qui à l'origine devait servir à un théâtre pour enfant où les mélodies étaient jouées par des boîtes à musique. La musique est non-instrumentée, et chaque mélodie peut être jouée autant de fois que l'on veut (8x minimum), transformée, jouée avec ou sans accompagnement, etc. Globalement, il s'agit d'une oeuvre ouverte. C'est une pièce sérielle, chacune des mélodies est écrite sur un degré de l'échelle chromatique avec une note polaire.

Après cela, il consacre corps et âme à son opéra qu'il planifia sur 20 ans, il nomma sa pièce « *Licht* » (écoute de **Samedi de Lumière**, **Oberlippentanz** (danse de la lèvres supérieure - trompette). Pousseur déclara qu'il commença à devenir fou à ce moment. L'idée est de produire 7 opéras, un pour chaque jour de la semaine (après *Licht*, il produit son « *Helicopter-Quartet* »). Son opéra se rapproche plus du théâtre musical que de l'opéra classique. Vers la fin de sa vie, il refusa que l'on joue sa musique sans lui.

Dans ses diverses oeuvres, il produit encore quelques *Klavierstücke*.

Bernd-Alois Zimmermann (1918-1970) suivit dans un premier temps les cours de Darmstadt, mais écrit auparavant sous l'influence du jazz et de l'expressionnisme. Très utopiste, sa grande pièce est un opéra nommé « *Die Soldaten* », où il essaye de mélanger diverses disciplines artistiques tout autant que les styles et langages musicaux, faisant de lui un partisan du post-modernisme. Il écrit une musique « pluraliste ». Il emploie la technique du collage employée par H. Pousseur et des citations de la musique du passé.

Sa dernière oeuvre est le « *Requiem pour un jeune Poète* » qui présente un aspect très radiophonique.

Il écrivit plusieurs pièces pour violoncelle dont le « *Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de pas de trois* » (1968 – écoute des **premier** et **quatrième mouvements**). Il y emploie aussi la microtonalité qui fut ramenée par Yvan Wyschnegradsky, A. Haba, et J. Carrillo en 1918-20. Il y emploie les quarts de tons dans une perspective lyrique.

Zimmermann voulait renouer avec une certaine liberté et intuition de composition.

Mauricio Kagel (1931-2008) est né en Argentine et s'installe dès 1957 en Allemagne. Il conserve des traces de son origine en composant un « *Tango Alleman* ».

Considéré comme un clown de la musique contemporaine, il étudie la direction d'orchestre en faisant des études de lettres et de philosophie. Il suit les cours de Darmstadt, écrit pendant un temps du sériel puis s'en détourne vite pour chercher son propre langage, qui insiste sur les interventions scéniques corporelles de la musique (par exemple, « *Match* », pour violoncelle et percussion).

Il peut également être affilié au mouvement post-moderniste. En 1969, Kagel écrit « *Ludwig van* », où la partition est faite de photos de pièces, où la chambre et le piano sont recouverts de pages de Beethoven. Les interprètes suivent leurs partitions mais sans jamais d'improvisation, mais bien des extraits de Beethoven lui-même (les interprètent font eux-même leur propre montage – on peut classer cette oeuvre en tant que *oeuvre ouverte*). Il réalisa un film *Ludwig van* suivant le même principe musical au cinéma.

Dans les années 1970, il a écrit une pièce pour petit orchestre de chambre et comédien : « *Le Tribun* ». Le comédien est un dictateur et répète son discours (vraies phrases prononcées par des vrais dictateurs), accompagné d'un enregistreur avec des applaudissements, et à certains moments, des marches militaires sont jouées par l'orchestre (« *Dix marches pour rater la victoire* »).

Il a également écrit « *La Passion selon Jean-Sébastien Bach* ». La construction est la même que la passion de Bach (durée, chorals, ...), et au lieu de raconter la vie du Christ, il raconte la vie de Bach.

« *La Rose des Vents* », part des quatre points cardinaux, dans le but de faire une musique du Nord, du Sud, de l'*Est* (c'est-à-dire nous, vu qu'il vient d'Argentine) et de l'Ouest. Kagel s'interdit tout langage tonal (enchaînements).

Pièce pour métronome et piano : « *MM51* » (Métronome Maelzel réglé sur 51). L'idée est d'écrire une musique de film pour piano, en collationnant un maximum des stéréotypes de musique de films, notamment des musiques d'angoisse qu'on retrouve dans le commercial.

Helmut Lachenmann (1935) a été très à la mode il y a une vingtaine d'année, et reste un compositeur célèbre de l'Allemagne. Il est allé étudié à Darmstadt, commencent donc par écrire de la musique sérielle généralisée, puis a étudié en privé à Venise avec Luigi Nono, puis à Cologne avec Stockhausen.

Il s'intéressera au mécanisme de production sonore sur les instruments traditionnels, et essaiera de faire faire aux instruments des choses inouïes (des choses qu'on ne fait jamais). Son idée est de travailler sur l'inouï (« ce qu'on n'a jamais entendu »), sur le non-conventionnel, avec de vrais instruments (piano, flûte, voix, ...). Il a parlé, à propos de sa propre musique, de musique concrète instrumentale (musique bruitiste mais pas libre, bien au contraire). Sa musique devient donc ultra-écrite, et est très difficile à interpréter (bien que tout soit expliqué de manière concrète et détaillée).

Lachenmann rejette l'idée de beauté, (l'Art ne doit pas nécessairement être beau, c'est une idée bourgeoise! « *La beauté est le refus de l'habitude* »).

Écoute : « *La petite fille aux allumettes* »

Wolfgang Rihm (1952) a étudié avec Stockhausen et avec Klaus Huber.

Il fait partie de ce qu'on appelle la « Nouvelle simplicité », s'opposant à l'avant-gardisme des années 50-60 et à la musique de Lachenmann. Son idée est d'écrire une musique humaine, expressive, et qui s'adresse directement à l'auditeur. Sa musique ne ressemble pas à du Debussy ou du Schoenberg, mais a un style tout à fait personnel. Et il y a également présence de choses plus dures et violentes dans sa musique (il est notamment inspiré par E. Varèse).

Il a écrit des centaines d'œuvres de tous styles (y compris des opéras).

Écoute : *Antlitz*, pour violon et piano, 1993.

Les pays de l'Est

György Ligeti (1923-2006) est un compositeur Hongrois naturalisé Autrichien. Il a fait ses études musicales à Budapest, à l'Académie Franz Liszt.

Il a plusieurs phases d'écritures, la première allant jusque 1956 (précédée de la révolte communiste sous l'ère des soviétiques). Il a profité du contexte pour s'enfuir du pays, sans rien, et a été recueilli par Stockhausen. La production pré-1956 est plutôt influencée par Bartók et Kodaly ; il écrit dans le style qui découle de ses origines.

En Hongrie, à l'époque, l'information ne circulait pas (l'idéologie du communisme, c'est que tous les arts doivent être au service de l'état et du projet politique de l'état (réalisme socialiste) ; l'art devient un outil de propagande). Ligeti écoutait la radio allemande, mais difficilement car le signal était brouillé. Quand il est arrivé en Allemagne en 1956, il découvre la musique sérielle (notamment généralisée).

Écoute : « *Sonate pour violoncelle seul* » en deux mouvements, terminée en 1953, oeuvre directement influencée par la sonate pour violoncelle seul de Kodaly (écoute du **second mouvement**).

Étant au studio à Cologne, il découvre également la musique électronique, qu'il n'aime pas beaucoup, mais cela influencera sa manière d'écrire (utilisation de couches).

A la fin des années 50, il invente son propre style d'écriture, selon le principe qu'il appelle la « micropolyphonie » (on entre dans sa deuxième période), qu'il utilisera de 1959 (avec « *Apparitions* » – basée sur son rêve d'enfant – contenant un canon à 46 voix dans son 2ème mouvement – jeu sur la spatialisation) à 1977 (avec son unique opéra « *Le Grand Macabre* », non compris dans cette deuxième période). D'autres grandes pièces écrites selon la technique de la micropolyphonie (dite statique) : « *Atmosphères* », 1961, Lontano, 1967, pour orchestre.

Avec ce principe (sorte de canons), on entend plus les voix séparément (il y a une sorte de saturation sonore) ; les rythmes et les motifs ne sont pas audibles, mais on entend une sorte de masse mouvante, qui évolue peu à peu (d'où le terme de musique statique). L'intérêt est la part donnée au timbre.

Les compositeurs spectraux disent qu'ils ont été influencés par la musique de Ligeti, car ils travaillent sur de grandes masses sonores qui évoluent. Il y a une sorte de volonté de s'éloigner du sérialisme.

En 1965, il a également écrit son fameux « *Requiem* », pour solistes, 2 chœurs, et orchestre (que Stanley Kubrick utilisera dans l'Odyssée de l'espace, tout comme « *Lux Aeterna* » - cela donnera beaucoup de notoriété à Ligeti qui réclamera ses droits d'auteur).

La troisième phase de Ligeti commence donc avec « *Le Grand Macabre* », en 1977, bien qu'à partir de cette période il ait arrêté de composer pendant 5 ans. En 1982, il recommence donc à composer, et s'inspire de Colon Nancarrow (américain) qui écrivait des pièces pour piano mécanique (sur bandes perforées, injouables par l'être humain).

Ligeti arrête donc d'écrire avec son système micropolyphonique, pour écrire dans un style plus classique, avec parfois un retour à des touches plus tonales, avec ses études. Le premier livre a été achevé en 1985, et le deuxième n'a pas été achevé (il était toujours entrain de l'écrire quand il est décédé). Il a également écrit des concertos (pour piano, pour violon, pour violoncelle, ainsi qu'un double concerto pour flûte et hautbois).

L'idée des études de Ligeti est la même que celle qu'on retrouve dans les études de Debussy et Chopin (un « problème technique » est abordé lors de chacune d'elle). L'étude « **Fanfares** » est influencée par les danses de Bartók, avec un ostinato un peu changeant, et des accents (3 – 2 – 3) apparaissant tout au long de la pièce. On remarque également qu'il y a présence du jazz dans cette pièce. Cette influence sera encore plus présente dans son étude « **Arc-En-Ciel** », à 4 voix (la main gauche a deux voix, en 6/8, et la main droite en 3/4), avec la présence d'accords de 7èmes. Il a écrit lui-même « With Swing », sur la partition.

Hongrie

György Kurtág (1926) est un compositeur moins connu que Ligeti mais pas moindre pour autant. Il est pianiste (ainsi que sa femme – ils jouent parfois en 4 mains). Ligeti et Kurtág étaient de grands amis, et se sont rencontrés en 1945 à l'examen d'entrée de la classe de Bartók, qui est décédé à ce moment là.

Kurtág est plus réservé que Ligeti, intérieur et discret (ce pourquoi il est moins connu). Il est allé travailler à Paris où il a eu cours avec Darius Milhaud (qui enseignait également en Californie), puis avec Olivier Messiaen.

Il a écrit de la musique symphonique, de la musique de chambre, de la musique vocale, beaucoup d'œuvres pour piano (puisque c'est son instrument), un concerto pour guitare et orchestre (qui ne fait pratiquement que mi la ré sol si mi), et un ensemble de pièces « *Jatékok* », signifiant « jeux », dans lesquelles il y a des pièces très faciles (certaines ne comprenant que des glissandi), et entremêlée avec des œuvres de Bach dont il a fait des transcriptions. Il a également écrit des œuvres pédagogiques (dans la descendance de Bartók et Kodaly).

Son style est assez personnel et libre, mais tout de même influencé par l'esprit sériel.

Écoute : « *Kafka Fragmente* », pour soprano et violon, 1986, cycle d'à peu près 70 minutes de musique. La plupart de ces fragments sont très courts et écrits indépendamment les uns des autres. Quand Kurtág a terminé la pièce, il a choisi l'ordre des fragments.

Ces fragments sont issus du journal intime de Kafka, de certaines de ses correspondances, et du récit « Préparatifs de noces ». Kurtág essaye de mettre l'appui sur la compréhension du texte, et sa figuration (représenter de manière sonore le sens qui est contenu dans le texte).

Écoute du *fragment n°1*, dans lequel il utilise la technique de l'ostinato, et des n°*2-3-4-5-6-7*.

Péter Eötvös (1944), est compositeur très célèbre. Il est également chef d'orchestre très réputé, et a dirigé l'ensemble contemporain pendant quelques années. Il a fait ses études à l'Académie Franz Liszt à Budapest après avoir étudié avec un des étudiants de Kodaly.

Il a rencontré Stockhausen en 1968, dont il a été l'assistant. Il a composé de la musique électronique mais est plutôt un compositeur de musique instrumentale (il d'ailleurs fait une dizaine d'opéras). Il a travaillé également avec Zimmermann.

Il a fait énormément d'improvisation, même si aujourd'hui elle n'est plus très présente dans sa musique.

Il a dirigé le concert d'inauguration de la création de l'I.R.C.A.M. en 1968, et est devenu directeur de l'Ensemble Inter-contemporain (visant à jouer les compositions créées à l'I.R.C.A.M.). Il est ensuite devenu le chef permanent de la BBC Orchestra.

Eötvös a écrit un opéra « Les Trois Sœurs », d'après la pièce de Tchekhov. Cet opéra est étonnant dans le sens où les trois sœurs sont jouées par trois haut-de-contres (hommes – aujourd'hui appelés « sopranistes »). Les trois parties de l'opéra racontent chaque fois la même partie de l'histoire, mais chaque fois du point de vue des différentes sœurs.

Le style de Eötvös est très personnel, expressif, chatoyant, il ne se définit pas dans une esthétique particulière.

Écoute : « *Replica* », pour alto, 1998, commande de la Scala de Milan, très polyphonique et dense.

Pologne

Witold Lutoslawski (1913-1994) est un compositeur et chef d'orchestre. Il a étudié le piano et la composition au Conservatoire de Varsovie, et a été influencé par Szymanowski, Stravinsky, et Bartók. Il va également découvrir la musique de Varèse et de Messiaen.

Pendant la guerre 1940-1945, il va jouer du piano dans des cafés, pour survivre. Après la guerre, il fondera le très réputé Festival d'Automne de Varsovie. Sa musique est tonale (tonalité élargie), post-bartokienne.

Il va abandonner la musique tonale dans les années 50 et s'intéressera à la musique aléatoire (apportée par John Cage, au festival de Darmstadt). Une de ses grandes œuvres de cette époque : « *Jeu Vénitien* », 1961, pour orchestre. Petit à petit, le style de Lutoslawski est devenu de plus en plus personnel.

Dans les années 70, il a écrit un concerto pour violoncelle, à la mort de Rostropovitch.

Écoute : « *Concerto pour Piano* » (1er mouvement), 1988, pour le pianiste Christian Zimmermann, d'écriture contemporaine.

Krzysztof Penderecki (1933) a étudié à l'École Supérieure de Musique de Cracovie. Jusqu'aux années 70, sa musique a été très expérimentale (il a exploré la micro-tonalité, les formes aléatoires, l'écriture par clusters, ...).

Écoute : « *Threnos* », pour orchestre à cordes (52 cordes – il y a pratiquement 52 portées dans la partition, tout au long de la pièce), faisant appel à des clusters et à la micro-tonalité (quarts de tons), très violente, écrite en 1960 à la mémoire des victimes de Hiroshima.

Il écrit des œuvres religieuses (il en a notamment écrit une pour le Pape Jean-Paul II), dont une « *Passion Selon Saint-Luc* », en 1966, et « *Les Diables de Loudin* », en 1969 (opéra célèbre). En 1970 il change d'écriture et compose de la musique néo-tonale, néo-classique (grande tendance actuelle).

Écoute : « *Concerto pour alto* », 1983 (esthétique « néo-classique »)

Russie

Galiwa Ustvoskaya (1919-2006) a fait ses études au Conservatoire de Saint-Petersbourg, interrompues avec la guerre 1940-1945. Elle étudie ensuite avec Chostakovitch dont elle a été la maîtresse et dont elle a été influencée (bien qu'il dise que c'est lui qui a été influencé par elle). Sa première oeuvre est un *Concerto pour Piano*, 1946.

Beaucoup de ses oeuvres ont été perdues, et à la fin de sa vie elle est devenue folle et interdisait qu'on joue ses oeuvres, qu'elles soient publiées, ...

Alors qu'elle était sous la dictature du pays, elle a écrit des oeuvres personnelles qui n'était pas approuvée par le gouvernement, et donc elle a fini par partir loin, continuer à composer, et ses oeuvres étaient jouées clandestinement. Elle a donné des titres religieux à certaines de ces oeuvres et cela était aussi très mal vu. Elle a donc fait ce qu'on appelle, en Russie, « l'émigration interne » (émigration à l'intérieur de soi), refusant d'être photographiée, de répondre à des interviews, etc..

Dans les années 80, elle a été jouée au festival des femmes, à Hambourg, et a écrit une lettre pour protester contre le fait d'avoir été jouée, et surtout à un festival de femmes (elle dit d'ailleurs qu'il faut créer un festival d'hommes!).

Écoute : « *Sonate pour Piano* », n°6

Alfred Schnittke (1934-1998) est né en Russie et mort en Allemagne. Ses parents étaient allemands mais établis en URSS. Il a étudié au conservatoire de Moscou, dans les années 50, où il a beaucoup côtoyé Chostakovitch, qui était un de ses mentors, et a également connu Prokofiev. Il découvre la musique sérielle mais n'en fera pas sa vocation. Il sera notamment influencé par Lutoslawski.

La religion aura une importance dans sa vie. On le qualifie de compositeur postmoderne, voire même néoclassique. Il pratique le poli-stylisme (dans une même oeuvre, on peut avoir des moments de styles différents).

Schnittke a beaucoup écrit, dans différents styles : musique de chambre, concertos (pour violon, violoncelle, alto, piano), 10 symphonies, 4 opéras, ...

En 1985, il a subi une attaque cérébrale grave, mais en a échappé et a continué d'écrire jusqu'à la fin de ses jours.

Écoute : « *The History of Doctor Yohan Faust* », cantate, 1983.

Sofia Gubaidulina (1931) est née à Chistopol, dans la partie orientale de la musique. Elle a commencé à faire de la musique très jeune, et à composer dès l'âge de 12 ans. Elle a fait ses études au Conservatoire de Moscou, d'où elle est sortie en 1963. Sa musique n'était pas appréciée par le régime (trop complexe, trop contemporaine) et n'a pas été soutenue par celui-ci. Chostakovitch a pris sa défense et l'a engagée comme assistante au Conservatoire de Moscou, en composition (bien leur musique soit très différente).

Elle a été l'une des premières russes à composer de la musique électronique, ainsi qu'à s'intéresser à l'improvisation. Comme Ustvoskaya, sa musique sera redécouverte dans les années 80. Gubaidulina a émigré en Allemagne en 1992.

Elle a écrit des quatuors à cordes, des concertos, des oeuvres pour piano, ... Elle n'écrit pas de musique sérielle, et son style est difficile à définir.

Écoute : « *2ème Quatuor à cordes* », 1987.

Arvo Pärt (1935) est né en Estonie, il a d'abord fait ses études au Conservatoire de Tallinn, et a aussi travaillé pour la radio, en Estonie, où il était ingénieur du son. Dans le début de sa production, il écrit dans un style plus ou moins traditionnel, c'est-à-dire tonal.

Il découvre le sérialisme à la fin des années 1960 et adopte cette esthétique. Il arrête d'écrire au début des années 70, subissant une crise artistique pendant 5 ans. Il créera ensuite un nouveau style qui lui est propre (syncrétique) et aura un sentiment religieux fort présent (notamment via l'utilisation de chants grégoriens). Il appelle son style « tintinabulum » (référence aux cloches). Son style est très consonant, assez proche du minimalisme américain, plutôt modal que tonal, très lisse. Il est la figure du style néo-tonal (bien qu'ici, plutôt « néo-modal »).

Écoute : « *Für Aline* », pièce pour piano, 1976, évoque les cloches de l'église.

États-Unis

John Cage (1912-1992) n'est pas seulement musicien, pianiste, il était également peintre, écrivait des poèmes. Il a travaillé avec Nadia Boulanger, pianiste compositrice. Il était passionné par les champignons. Ses deux principaux professeurs de composition étaient Henri Cowell (l'inventeur du cluster) et de Schoenberg (entre 1934 et 1937), avec qui le courant le passait pas (Schoenberg a d'ailleurs demandé à Cage d'arrêter la composition!). Les toutes premières pièces de Cage sont des pièces sérielles.

Cage fondera assez vite un ensemble de percussions afin de libérer les sons de la tradition. En 1937, il rencontre le danseur-chorégraphe Merce Cunningham, qui fut une sorte de Schoenberg dans le domaine de la danse. Cage sera une sorte de directeur musical pour Cunningham, leur relation sera poussée jusqu'à l'union ; ils travailleront ensemble toute leur vie.

En 1938, **il invente le piano préparé**, consistant à « habiller » le piano de corps étrangers entre les cordes (vis, gomme, chiffon, etc.). L'idée est de modifier la sonorité du piano et accroître l'imprévisibilité du résultat sonore, bien que la préparation soit plus minutieusement détaillée. « *Sonate et interludes* » (1948) et « *Concerto pour piano préparé* » (1951) seront les deux pièces maîtresses de cette esthétique.

Il devait écrire une musique de ballet, « *Les Bacchantales* ». Voulant écrire cette musique pour orchestre de percussion, il y renonça cause de manque de place et se tourna plutôt vers le piano préparé, suite des réflexions sur les travaux de Henri Cowell.

Écoute : « **Sonate V** » pour piano préparé ; la partition est écrite à l'instar d'une partition traditionnelle.

En 1939, **il écrit une des premières pièces de musique mixte**, appelée « **Imaginary Landscape n°1** ». Bien que rudimentaires, les moyens employés furent deux enregistreurs à bandes, électrophones qui permettaient de faire varier la vitesse de défilement des bandes, donc la fréquence des nappes sinusoïdales. Dans la pièce, on perçoit des sons sinusoïdaux. Il y a également un piano dont le jeu est atténué par des sourdines, des cymbales sont également présentes. Cette pièce introduit également des prémices de minimalisme par l'étroitesse de l'ambitus du piano qui ne joue que trois notes. Les minimalistes se réclament de J. Cage (« *Déserts* », est la première pièce pour orchestre et bande magnétique, par Edgar Varèse en 1954).

Dans les années 1940, il travaille avec David Tudor, pianiste américain très important pour la musique contemporaine, également compositeur. John Cage écrit beaucoup pour lui.

À la fin des années 1940, il rencontre Pierre Boulez. Et c'est un véritable coup de foudre musical dans un premier temps : Boulez introduira des éléments aléatoire dans sa musique dans les années 1950 (« *Sonate pour piano n°3* »). L'influence de Cage se fait sentir chez Stockhausen et Pousseur tandis que les italiens ne sont pas très adeptes de ses idées.

Cage rencontre Pierre Schaeffer (père de la musique concrète) à la même période. En 1951, il écrit « *Imaginary Landscape IV* », pour 12 postes de radio et 24 exécutants (un pour le volume, un pour la fréquence) ; véritable expérience musicale, comme le faisaient beaucoup de contemporains.

En 1951, il écrit également « *Music for Marcel Duchamp* », pour piano préparé. Il y a des éléments répétés avec peu d'éléments sonores.

En 1952, Cage devient officiellement directeur musical de la compagnie de ballet de Merce Cunningham. Il nouera des liens avec les peintres Pete Mondrian, Max Ernst (surréalisme), Jasper Johns ainsi que David Rauschenberg (décor pour Cunningham) qui construisait les décors avec les éléments dispersés dans une salle de ballet ; et Marcel Duchamp. Ils ont tous deux repoussés les limites de l'art et échangé de nombreuses parties d'échecs.

Au même moment, il étudie la musique de Webern et Satie, qui impressionne Cage de par ses expérimentations et sa distance face à la musique. S'il pâlit en Europe, Satie est très révééré aux USA, en accentuant l'idée conceptuelle plutôt que la création en elle-même. Cage s'initie au Zen et à la pensée orientale pendant la même période.

En 1952 encore, Cage crée un groupe de musique électronique avec d'autres compositeurs : « *Project of music for magnetic tape* », avec Morton Feldman, Christian Wolff et Earle Brown. Il donnera avec Cunningham un « Happening » appelé « *Theater Piece* », en 1952. Le « Happening » ou « Event » est une manifestation artistique à laquelle on enjoint au public de participer ; on transforme le public passif en un public actif, en mélangeant tous les arts possibles : poésie, musique, théâtre, danse, etc. L'idée était très à la mode dans les années 1970.

Toujours en 1952, il écrit « *4'33* », pour piano. Il n'y a que la durée comme indication sur la partition. Son idée est que n'importe quel son est musique, et que la musique existe en soi. Il y a trois mouvements où il écrit « tacet ». Selon Daniel Charles, il y a trois non-volontés dans la pièce : celle de l'auteur, de l'interprète et de l'auditeur. Le silence n'existe pas.

Dans les années 50, il enseigne à Darmstadt où il développe sa pensée de l'introduction de l'**aléatoire en musique**. Il exploite diverses formes d'aléatoire, l'exploration des formes ouvertes (interprète choisit). L'indétermination est également un mot-clé pour cette période. C'est la première fois que l'on introduit cela dans la tradition européenne. Au début, il s'agit surtout de l'aléatoire sur le matériau sonore (piano préparé).

Par après, il compose selon des processus hasardeux (dés, pièces de monnaie, carte astronomique, imperfection du papier, etc.) et surtout la méthode de Hi-Jing, qui fut offert par Christian Wolff. Le Hi-Jing est une sorte d'art divinatoire basé sur le plus ancien texte chinois. Cage cherchait à trouver une méthode de composition impersonnelle, éliminant toute pulsion de l'ego. L'exécution des pièces est quant à elle très précise, ne laissant aucune marge à l'interprète.

Écoutes :

- « *Music of Changes* », écoute du premier mouvement ; pièce pour piano, première pièce écrite avec le Yi-Jing (Cage a « tiré au sort » les différents paramètres de la pièce : hauteurs, durée, vitesse, ...).
- « *Music for amplified toy-piano* », 1960.
- « *Aria* », 1958, créé avec Cathy Berberian, pour chant en écriture graphique, et en fonction des couleurs du graphique, la chanteuse doit chanter de 10 manières différentes (nazal, bébé, lyrique, ...).
- « *Atlas Eclipticalis* », 1962, pièce d'orchestre la plus importante de Cage. On peut la jouer à maximum 86 personnes (orchestre normal, avec percussions plus nombreuses). Cage a posé un calque avec des portées sur des cartes d'astres.

Après les années 60, Cage n'a plus eu de nouveautés dans son écriture.

Steve Reich (1936) est, avec Phil Glass, un des plus grands représentants de la musique répétitive. Ses racines musicales ne sont pas américaines mais européennes ; il a travaillé du Bach, Bartok, Webern, qui l'a beaucoup influencé. La musique répétitive fait partie de la musique minimaliste. Steve Reich aime également beaucoup le jazz, les musiques africaines (visant à entrer dans une sorte de transe). Une autre source qui intervient souvent dans les influences de Reich, est la culture juive et la musique juive.

Il a fait des études à la Juilliard School, et a aussi étudié à New-York avec Luciano Berio et Darius Milhaud.

Le premier qui a écrit une pièce de musique répétitive est T. Riley (pianiste de jazz à la base, ayant joué avec Chet Baker, ayant pratiqué la musique indoue, et collaboré avec La Monte Young, qui serait le premier compositeur minimaliste américain), avec sa pièce « *In C* », en 1964. Steve Reich collaborera avec pour l'exécution de l'œuvre. Le nombre de musiciens de cette pièce n'est pas spécifié. La partition comprend 53 formules différentes, et la pièce doit durer entre 45 et 90 minutes. Comme son nom l'indique, In C, des do aigus sont répétés tout au long du morceau (indicateur de pulsation). Il y a une forme de créativité dans cette oeuvre, car les interprètes doivent gérer eux même la répétition des cellules et le moment de passer à la suivante (indépendamment les uns des autres).

NB : Ligeti appréciait beaucoup la musique répétitive.

La musique répétitive selon Steve Reich :

C'est exactement sur ce principe que les compositeurs américains Philip Glass, Terry Riley et Steve Reich fondent, dans les années 60, une nouvelle continuité temporelle en musique, quelque chose que l'on pourrait qualifier de « continuité absolue » de la dérive temporelle. Par exemple Steve Reich décrit parfaitement ce qu'il recherche à travers l'idée de « processus musical graduel » : ce processus développe, par son mécanisme propre, la dérivation progressive, extrêmement lente, de la répétition de la cellule initiale. De sorte que « l'écoute d'un processus extrêmement graduel ouvre mes oreilles à ça, mais ça déborde toujours la perception que j'en ai, et c'est ce qui rend intéressante une seconde écoute de ce processus »⁷⁷. Le jeu se situe dans la marge que laisse la faible distance entre la logique interne du mécanisme processuel et « les moindres écarts du son par rapport aux intentions de la composition. » La répétition induit donc une séquence temporelle sur laquelle se concentre l'attention de l'auditeur pour déceler les moindres détails du processus, mais sur la base d'un rythme absolument régulier, voire sur la base d'une cellule totalement identique : c'est le processus de « déphasage » que décrit S. Reich dans un autre texte et qui est quelque chose comme le principe du *canon* généralisé. « Si le processus de déphasage était suffisamment graduel, on pourrait alors percevoir clairement d'infimes différences rythmiques. On pourrait alors entendre un motif musical donné se transformer en un autre sans altération de hauteur ni de timbre ni d'intensité, et l'on pourrait s'absorber dans une musique fonctionnant exclusivement avec des changements graduels dans le temps »⁷⁸.

« *It's Gonna Rain* », est la première oeuvre de musique répétitive de Steve Reich. Elle est basée sur le déphasage et rephasage d'une boucle de voix humaine qui est superposée elle même sur deux magnétophones. (déphasage : « décallage entre des phénomènes périodiques superposés », c'est à dire un micro-canon). Steve Reich écrira avec le système de déphasage de 1965 à 1971.

Oeuvres emblématiques :

- « *It's Gonna Rain* », 1965, pour bande magnétique.
On entend la voix d'un prêtre protestant, Walter, qui était partisan de la libération des nègres américains et leurs droits. Cette oeuvre acquiert une dimension politique par cette intervention.
- « *Come Out* », 1966, pour bande magnétique.
- « *Piano phase* », 1967, pour deux pianos, première oeuvre répétitive *instrumentale* de Steve Reich.
À voir : <http://www.youtube.com/watch?v=AnQdP03iYIo> (impressionnante performance par un seul pianiste de l'oeuvre conçue pour deux pianistes).
- « *Four Organs* », 1969 pour quatre claviers.

Dans les années 1970, il fonde un ensemble, « *Steve Reich and musicians* », pour jouer sa musique et faire des expériences pour composer sur les résultats par après. Il joue lui-même dans l'ensemble, au percussions et au piano. Au fur et à mesure, il écrit pour des ensembles de plus en plus grands et le timbre va devenir une notion très importante.

Le mouvement minimaliste est apparu à la base chez les peintres, dans les années 1960. La musique minimaliste cherche à envouter, et se hurte à la désapprobation des compositeurs européens toujours partisans de la musique sérielle généralisée (Boulez : « *C'est de la musique de et pour débiles* ») ; la musique de Reich n'a donc pas été jouée en Europe avant la fin des années 1980, et est en fait une sorte de réaction face à la musique atonale.

Compositeurs minimalistes :

<u>Amérique</u>	<u>Europe</u>
Phil Glass (« <i>Einstein on the beach</i> », opéra) Tom Johnsson John Adams	Louis Andriessen Michaël Nyman

Le principe de la musique répétitive de Reich :

- Motifs courts
- Transformation graduelle de ces motifs
- Pulsation régulière
- Mouvement répété
- Harmonie simple, consonnante, tonale/modale (bien que plus compliquées sur la fin de sa vie)
- Tout est écrit (pas de part à l'improvisation, contrairement à la musique de Cage).

Écoute : « **Drumming** », 1971, très grande pièce (1h30), pour ensemble de percussions, piccolo et voix (sorte de petit chœur) – on ne se rend pas compte de la présence de ces voix si on n'y prête pas attention. Reich y utilise le principe d'accumulation progressive (chaque ajout apporte un élément rythmique ou de timbre).

Steve Reich a également composé « *Clapping Music* » et « *Pieces of Wood* ». Vers 1976, il écrit « **Music for 18 musicians** », où il utilise une autre technique par l'emploi d'une pulsation rapide dont la sensation est proche du battement. Il utilise la même technique dans « *Different Train* », pour quatuor à cordes et bande.

Écoutes :

- « **Tehillim** » (hébreux – Reich étant juif – écrit sur les psaumes du Roi David dans l'Ancien Testament), 1981, pour chœur de femme et ensemble instrumental, écrite selon le dernier style d'écriture de Steve Reich (où la répétition est très rapide au niveau du changement). L'harmonie est plus développée qu'habituellement, ayant un air de musique pop-rock progressif des années 1970 (Yes, Génésis, ...).
- « **City Life** » (premier mouvement : *Check it Out*), 1995, hommage à la ville de New-York, commande de l'*Ensemble Moderne*. Steve Reich y a samplé toute une série de sons à New-York (klaxon, police, ...), et les a transposé aux hauteurs qu'il désirait, pour qu'il y ait une correspondance harmonique.

Morton Feldman (1926-1987) a étudié la composition aux USA avec un compositeur allemand qui a immigré aux USA : Stephan Wolpe (élève de Webern). Feldman était très lié aux peintres, notamment parce qu'il a étudié la peinture. Il a d'ailleurs fait beaucoup de partitions graphiques. Beaucoup d'américains ont produit des partitions graphiques dans les années 1950, où on n'utilise pas la notation habituelle mais écrit avec certains traits, certaines lignes, que les musiciens doivent suivre. Ça laisse donc une certaine liberté aux interprètes.

Feldman a rencontré John Cage et ses personnalités satellites, formant l'Ecole de New-York (notamment Brown et Wolff). Sa musique est minimaliste mais pas dans le même sens que Reich. Les nuances sont très basses, le silence est très présent, il y a certaines répétitions mais pas autant que chez Reich (plutôt dans le style de Cage). C'est donc une musique très « simple ».

Écoute : « *Piano (3 hands)* », 1957, écrite à 3 voix (une voix pour chaque main).

Charles Ives (1874-1954)

Écoute : « *The Gong on the hook and Ladder or Firemen's Parade on Main Stract* »

Père de la musique américaine, il synthétise l'ensemble des nouvelles techniques de composition des futurs compositeurs (polytonalité, musique microtonale, spectrale, polyrythmie, musique concrète, etc.).

Né à Danbury dans le Connecticut en 1874, son père est musicien militaire en tant que trompettiste. Son père devient donc professeur après la guerre, ainsi que directeur de chorales. Il expérimente des débuts de polytonalité avec ses élèves. En tant que directeur de fanfares, il expérimente beaucoup sur les superpositions de textures et mélodies. Il travaille également sur la spatialisation et l'espace dans le son, de même que les textures en fonction des nuances.

Charles Ives prend d'abord des cours de piano mais se tourne assez vite vers l'orgue. Il se tourne également vers la composition pour les fanfares. Son père insiste très fort sur l'esprit vernaculaire des mélodies ainsi que la « musique des âges », une musique qui parle à tous à travers le temps. Dans sa jeunesse, il concrétise quelques-unes des expériences de son père au travers de pièces pour fanfares.

Écoute : « *London Bridge is fallen down* », 1889, début de la polytonalité dans ses œuvres.

Au même moment, il se présente à l'Université de Yale en 1893, chez Horatio Parker, qui apprend la composition en Europe avec une grande sévérité et une structure rigoureuse. Charles Ives rejette cette rigueur bien qu'il se plie aux désidératas de son maître, et affine alors ses techniques d'écriture. Toujours organiste, il joue à l'Université et écrit de la musique plus traditionnelle, mais continue à expérimenter de son côté.

Lorsque son père meurt, il déclare qu'il écrira toujours la musique de son père. Il étudie également le marketing à Yale. Pendant son séjour là-bas, l'influence de la littérature et de la philosophie vont l'ancre à écrire de la musique à programme.

Après Yale, en 1898, il se lance dans le business avec une société d'assurances à New-York. Il continue à travailler dans les églises et continue à écrire d'une façon traditionnelle, bien que légèrement modifiée par ses dissonances expérimentales. Il fut l'un des rares musiciens à avoir embrassé la voie du business, en connaissance de cause du manque de possibilités de la musique contemporaine aux USA.

Écoute : « *Processionnal, let there be light* », 1901, pour orgue et chœur. Bien qu'à contre-courant, il veut allier la religion, l'expérimentation et la tradition.

En 1902, il démissionne des églises et se consacre entièrement à ses expériences musicales. Il écrit à ce moment sa 3ème symphonie ainsi que « Central Park in the Dark » (1906).

Écoute : « *The unanswerd question* » (1908)

- 1ère couche : les cordes donnent un rappel de la tonalité aux extrêmes des tessitures en ppp.
- 2ème couche : polytonalité des cuivres et des bois avec une atonalité (la question est symbolisée par la trompette). Les bois ont un jeu qui s'en va en complexité et en violence.
- Utilisation de collages musicaux. La musique est déjà fort conceptuelle et la polytonalité très présente, de même qu'il y a déjà des superpositions.

Ives écrit uniquement le week-end et la nuit. Il travaille simultanément plusieurs pièces. Il écrit des études pour piano et /ou pour petits ensembles. Il ne conservera que 114 pièces sur l'ensemble de son catalogue. Il écrira également beaucoup de songs, et conserve 114 songs également.

Vers 1907, son business est très florissant et il fait fortune. Il écrit également une série d'ouvrages pour devenir bon businessman. Il rencontre sa femme à la même période.

Il écrit sa 4ème symphonie en 1908 et entre dans sa période de maturité.

Écoutes :

- « **Concord Sonata** » (écoute du premier mouvement), 1919, faisant référence au transcendantalisme (philosophie).

Le transcendantalisme met l'accent sur le divin de l'esprit humain et son expression à travers l'art. Le mouvement naît à Concord, près de Boston, et s'oppose au rationalisme du siècle précédent. Il rassemble énormément d'écrivains et de nombreux artistes. Les hippies y feront également référence, de même que John Cage. Les principaux noms sont **Emerson**, **Hawthorne**, **The Atcotts** (père et fille), et **Thoreau**. Le courant s'inspire également des pensées et philosophies orientales.

- « **Sonate pour piano** »

(collages, cluster, gamme par tons, citations de la 5ème symphonie de Beethoven)

Pendant cette même période, il a un rythme d'écriture impressionnant pour un compositeur « du dimanche ». Ses études pour piano, pour petit ensemble, ont traité chaque fois d'un point particulier de ses expériences.

Il écrit au même moment « Decoration Day », d'une ambiance patriotique. Ives développe une idée de son père : la musique transmet l'esprit divin de l'homme. La résultante sonore passe au second plan de ses considérations. Entre 1902 et 1920, sa musique n'était presque pas jouée, considérée comme outrageante.

Il s'engage financièrement en 1914 pour soutenir la guerre, et adopte un rythme de vie qui le conduit à un premier arrêt cardiaque. Il se retire donc de la vie active pour passer plus de temps avec sa femme et son enfant adopté. Au milieu des années 1920, Henri Cowell le redécouvre et commence à réaliser ses œuvres en concert.

En 1927, il cesse la composition, rassemble ses œuvres, soutient énormément la musique contemporaine aux USA. Il prend son temps pour retravailler sa symphonie titanesque, « The Universe », qui retrace l'histoire de l'univers. Elle fut commencée en 1915. Malheureusement son invalidité prend le pas sur ses capacités et le condamne à s'éclipser de plus en plus.

Écoute : « **Universe-symphony** », Chaos. Présent.

Son « abnégation » dans la résultante sonore l'amène à considérer les musiciens amateurs et professionnels sur le même plan. Il soutient que l'un et l'autre peuvent être des vaisseaux pour la transmission de la musique.

Il termine sa vie isolé du monde, ne gardant contact qu'avec Henri Cowell et Stravinski pour s'informer du monde extérieur. Sa foi en l'humanité fut grandement affectée par les deux guerres mondiales. Il faut attendre au moins 10 ans après sa mort pour que sa musique soit acceptée. Son héritage américain se fait sentir dans l'absence de clivages dans la musique.

Colon Nancarrow (1912-1997)

Écoute : « **Étude n°6** », polytonalité sur ostinato, et polyrythmie, superposition de tempo.

Presque toute l'œuvre de Nancarrow est écrite pour piano mécanique et va s'axer sur l'exploration complexe de l'aspect rythmique et métrique. Trompettiste de jazz à l'origine, il fut bouleversé par le Sacre. Il étudie avec Stravinski en 1930, à Boston.

Il s'engagea dans le parti communiste ; en 1937, il combat France en Espagne, dans la division Lincoln. Ce séjour en Espagne laissera des traces dans sa musique. Il revient aux USA après la dissolution de la guérilla et se lance dans la composition, mais est fréquemment déçu des créations, à cause de la complexité d'écriture et de la difficulté de réalisation.

Il devra s'exiler au Mexique à cause de ses opinions politiques et emporte « The New musical Resources » de H. Cowell, qui traite de la polytonalité et la superposition de tempi différents. Se pose alors la problématique de l'interprète et utilise le piano mécanique.

Lors d'un voyage aux USA, il achète un piano mécanique et un perforateur de carton à musique. Dans les années 1980, il commence à faire surface grâce à Cage et Ligeti, ce dernier était d'ailleurs très admiratif de Nancarrow. À partir des années 1990, il gagne énormément en succès et en renommée, même parmi les mathématiciens. Auparavant, il est totalement méconnu.

Son travail pu être accompli uniquement par l'aide du piano mécanique, bien que ses limites soient les difficultés à la composition, telle que la perforation.

À la fin, il modifie les marteaux avec du cuivre ou du cuir pour accentuer l'aspect rythmique. Il est très tributaire des instruments dont il dispose. Il modifie énormément ses instruments, ce qui crée un obstacle à la diffusion de ses oeuvres.

Son travail est essentiellement rythmique et, énormément sur les canons avec des répartitions mathématiques et proportions invraisemblables (banche = 23, blanche = 19, ...).

Écoutes :

- « **Canon** », étude n°14.
- « **Canon en inversion de temps** », étude n°21
- « **Canon en X** »
-

Il travaille beaucoup sur la perception sur les idées de Cowell, ce qu'il fit dans l'**étude n°37**, à base d'un table de proportion entre la fréquence et le temps.

	Note	Proportion	Tempo
1 ^{ère} voix	do-do	1 : 1	150
_____2 ^{ème} voix	do-do#	14 : 15	160
_____3 ^{ème} voix	do-ré	8 : 9	
_____4 ^{ème} voix	do-ré#	5 : 6	168
_____5 ^{ème} voix	do-mi	4 : 5	180
_____6 ^{ème} voix	do-fa	3 : 4	187 ^{1/2}
Etc			

Perception des notes descendantes alors que la mélodie est ascendante.

Il aborde l'atonalité par superposition de notes et croisements au résultat dissonant, plutôt qu'une

réflexion intellectuelle sur l'harmonie.

Écoutes :

« **Etude n°7** », transcription pour petit ensemble.

« **Etude n°6** », par *Ensemble Moderne*, orchestré par Ingo Metzmacher.

Le caractère franc, direct et percussif est très facilement reconnaissable chez Nancarrow. On retrouve des traces de l'influence de Stravinski.

Franck Zappa (1940-1993) est un compositeur américain, très hétéroclite qui brasse tous les styles de la musique occidentale ; en se les appropriant dans son style propre.

Écoute : « *Get Withey* »

Il est précurseur de la musique du 21^{ème} siècle, avec l'utilisation des samples par leur dialogues, les chocs, etc. Il fait cela dès les années 1960.

Zappa commence en tant que batteur dans des groupes qui ne marchent pas. Il découvre un jour « Ionisation » de Varèse et demande pour son anniversaire de pouvoir lui téléphoner ; ce qu'il obtint et il put lui envoyer des partitions par après.

Il refuse tout apprentissage académique de la musique. Il passe de la batterie à la guitare électrique. Dans les années 1960, il fonde son propre groupe « Mother of Invention », employant des techniques de collages, etc. Ils sortent leur premier CD « Freakout », ils créent de nombreux albums, et critiquent, parodient, les mouvements de société (chrétianisation, hippies, etc.). Il y a une admiration pour la musique savante dont C. Ives, et tente d'aller vers des formes plus complexes dans son écriture rock/blues. Le groupe se dissout en 1975 et Zappa publie son nom propre.

Dans les années 1980, il fait jouer sa musique par le LSO et l'Ensemble Inter-contemporain avec P. Boulez (pour explorer la jonction entre sa musique et le domaine plus classique). Il s'intéresse également à la musique électronique.

Atteint d'un cancer, il se lance dans un dernier projet « You can't do that on stage anymore », en 6 CD suivant la « conceptual continuity ». Peu de temps avant sa mort, il sera « ministre de la culture » officieux pour la République Tchèque.

Zappa emprunte dans ses mélodies la polyrythmie, polytonalité, etc. Mais il sait très bien faire des tubes traditionnels.

Écoute : « *Bobby brown goes down* »

Il utilise la pop et l'asymétrie dans ses pièces, au niveau rythmique.

Écoute : « *The Black Page n°1* »

L'écriture de Zappa est plus proche des musiciens populaires et retravaille constamment ses pièces pour ses groupes.

Au niveau de formes, il est un compositeur de la rupture, éclatant la forme, les reliant par la parodie ou la folie. Sa musique brasse tous les styles et se définit par la cohérence par le micro et la macro structure. Il reprend des grands classiques tel que le Boléro de Ravel revisité par lui-même.

Écoutes :

- « *Boléro de Ravel* », réarrangement
- « *Amnerika* », Klangfarbe melodie

Il a dirigé un peu l'Ensemble Inter-contemporain en tant que chef et travaille beaucoup sur l'improvisation libre et le Song painting en concert. Pour cela, il demande à ses musiciens de connaître 70-80 chansons. Il dirige par des signes spécifiques.

Vidéo : *Zappa, The Best Conductor*

France

Olivier Messiaen (1908-1992) a fait ses études au Conservatoire de Paris où il a étudié l'orgue, le piano et la composition. Au départ, Messiaen a eu comme professeur de composition Paul Dukas (qui a écrit l'Apprenti Sorcier).

Au départ, Messiaen est un compositeur qui ne se veut pas avant-gardiste mais qui va le devenir.

Écoute : « *Un reflet dans le vent* », prélude pour piano, pièce de jeunesse, comportant des modes à transposition limitée, dans une couleur de la majeur, dans un genre de forme sonate à deux thèmes.

Messiaen avait une sorte de maladie, anomalie, appelée la synopsis (il entendait la musique en couleurs).

En 1930, il est devenu organiste de l'Eglise de la Trinité. C'était un catholique extrêmement fervent, il aurait pu devenir ecclésiastique. On retrouve des allusions à sa foi catholique dans toutes ses pièces.

Lors de la Première Guerre Mondiale, il sera fait prisonnier des allemands et déporté dans un Stallag (camp de prisonniers de guerre). C'est dans ce Stallag que Messiaen a composé son fameux *Quatuor pour la fin du temps* (écoute d'un extrait du premier mouvement « *Liturgie de Cristal* »), pièce écrite pour violon, clarinette, violoncelle et piano (cette oeuvre deviendra une de ses œuvres les plus célèbres, les musiciens pour qui elle a été écrite étaient également dans le Stallag). La famille de Messiaen était une famille de catholique de droite, et a fait relâcher Messiaen. Il a pris la place d'un professeur juif déporté quand il a été désigné professeur d'harmonie à Paris. La pièce (*Quatuor pour la fin du temps*) fut créée en 1941 devant 4000 personnes. Il emploie déjà les rythmes non rétrogradables (de sources spirituelles), les modes à transposition limitée (gamme par tons, etc.). Il est un musicien modal. Il a découvert ses modes en improvisant à l'orgue, et les utilise autant en mélodie qu'en harmonie.

Messiaen était également ornithologue, et utilise les chants d'oiseaux dans ses pièces. Il les retranspose « à taille humaine », et les tempère (il n'utilise pas la microtonalité). D'un point de vue rythmique, il essaye de se tenir un maximum à ce que faisaient les oiseaux, ce qui donnait des œuvres d'une virtuosité monstrueuse.

A la suite de Stravinski et Bartók, Messiaen s'est attaché à développer une idée rythmique dans son langage. Il structure son langage rythmique de manière beaucoup plus serrée que ce qui avait été fait jusque là. En cela, on peut dire qu'il est novateur. Il s'est intéressé à toutes sortes de rythmes non-européens : il a étudié les déci talas indous. Il s'est également intéressé aux neumes grégoriens et aux rythmes de la Grèce Antique (système de brèves et de longues). Il utilise également la technique de la valeur ajoutée.

En 1945, Messiaen écrit une énorme pièce pour piano : « 20 regards sur l'enfant Jésus ». En 1948, il termine sa « Turangalila-Symphonie », qui dure plus d'une heure, et qui comprend les ondes martenots.

En 1947, il postule dans la classe de composition du Conservatoire de Paris mais on ne veut pas lui donner car il est « trop moderniste ». On lui crée donc une classe d'esthétique musicale.

Cette classe deviendra mythique, car toute une série de compositeurs de la seconde moitié du 20ème siècle la fréquenteront, dont Boulez, Xenakis, Stockhausen, Griset, Murail, Levinas, ... Messiaen s'occupait beaucoup de sa classe au détriment de sa production.

Il écrivit un traité de rythme, de couleurs et d'ornithologie, en 7 volumes. Ce traité comporte tous les cours qu'il a donné au Conservatoire de Paris : analyses de Mozart, Stravinski, Debussy, de ses propres pièces, analyses de musique ancienne (notamment Claude Lejeune – français de la renaissance ayant également utilisé les vieux rythmes grecques), rythmes grecques, rythmes indous, chant grégorien, ... ; tout un volume est consacré au chant des oiseaux, ...

En 1950, Messiaen est le premier à écrire une oeuvre de musique sérielle généralisée. C'est la seule qu'il écrira, et elle dure 4 minutes. C'est une pièce issue d'une oeuvre pour piano intitulée « 4 études de rythme ». Il s'agit de son deuxième mouvement, qui s'appelle « **Mode de valeurs et d'intensités** ». La pièce comporte 36 sons, 24 valeurs rythmiques différentes, 7 intensités différentes, et 12 types d'attaque différents ; le tout organisé très minutieusement. Cette pièce a été jouée à Darmstad.

Écoute : « **Messe de la Pentecôte** » (écoute du dernier mouvement, « **La sortie** », sous-titrée « **Le vent de l'esprit** », pour orgue, créée à l'Eglise de la Trinité à Paris, avec l'utilisation des rythmes grecs et du plain-chant, ainsi que de ses propres modes.

À partir de 1942, Messiaen va étudier de manière systématique les chants des oiseaux, il a voyagé partout dans le monde à ces fins. Une de ses célèbres pièces est la pièce pour flûte et piano : « **Le Merle Noir** ». Il n'a presque pas composé de musique de chambre (Quatuor pour la fin du temps, Le Merle Noir, Fantaisie pour piano et violon), il a beaucoup écrit pour piano, orgue, et pour ensemble et instruments. Il écrit « Catalogue d'oiseaux » dont chaque pièce est pour un oiseau spécifique, et son chant en particulier.

Dans les années 1950, il développe beaucoup son écriture à partir des oiseaux. Celles-ci vont inonder sa production jusqu'à sa mort.

En 1962, Messiaen épouse Yvonne Loriod à la mort de sa première femme. Il écrit pendant son voyage de nocces au Japon, « 7 Haikai, Esquisses Japonaises ». Il découvre les oiseaux du Japon, qui vont lui inspirer ces pièces dédiées à Yvonne Loriod. La pièce est écrite pour piano et orchestre ; elle fut créée au « Domaine musical » (Haikai : pluriel de haïku : poèmes en 3 vers – 5 pieds – 7 – 5). Dans cette pièce, il emploie le chant de 25 oiseaux différents répartis sur 7 mouvements.

Écoute : « **7 Haikai** », **III. Yamanaka-Kadenza** (Lac Yamanaka, au pied du Fuji) ; **IV. Gagaku** (forme musicale traditionnelle japonaise), musique réservée à la cour impériale avec une mélodie principale au Hichiriki (ici, deux hautbois et un cor anglais qui double la trompette). En plus de la mélodie principale, est jouée une seconde mélodie au Ryûteki, accompagné par la flûte piccolo et la clarinette en mib. Le « Shô » (orgue à bouche) est également utilisé pour l'intermède. Messiaen les remplace par des violons sul ponticello (quasiment sur le chevalet). Il rajoute des percussions suivant les permutations symétriques. Un gagaku est lent, cérémonial déployant une forte présence impériale et implacable.

Écoute : **Gagaku traditionnel**

Messiaen a été le premier à rompre le cercle de l'Occident pour l'inspiration musicale.

Pendant les années 1970, il s'attèle à l'écriture d'un opéra « Saint François d'Assise », composé en 10 ans pour une durée de 4 heures, 120 musiciens d'orchestre, 150 choristes mais 7 chanteurs masculins (Les Franciscains accompagnant St François, patron des oiseaux ayant fait vœux de pauvreté). L'opéra fut créé en 1983 à l'Opéra de Paris avec José Van Dam dans le rôle de St François. Il utilisa son répertoire complet de chant d'oiseaux dans cet opéra, faisant une grande synthèse de ce procédé.

En 1985, il écrivit « Petites esquisses d'oiseaux » pour piano, en 6 mouvements.

Écoute : « *Rouge-gorge* », 3ème mouvement de « *Petites esquisses d'oiseaux* » (arpèges portés descendant alternant avec des sons plus lents).

En 1991, il fini une pièce commencée en 1987 : « Eclairs sur l'Au-delà », pour orchestre, commandée pour l'orchestre philharmonique de New-York. Messiaen dit qu'il s'agit de méditations sur l'au)delà, que c'est une oeuvre de foi avec beaucoup d'allusions à l'Apocalypse de Saint Jean. L'orchestre comprend 128 musiciens, avec beaucoup de percussions. Il y a toujours la présence des chants d'oiseaux et la pièce est divisée en 11 parties.

Écoute : « *Eclairs sur l'Au-delà* », II.

Divisée en 6 strophes :

- A. Cloches (deci talas)
- B. Superposition de 3 mélodies
- C. Glissando harmonique aux cordes, conclusion en crescendo
- D. Six flûtes représentant chacune un oiseau (jeu non mesuré)
- E. Reprise d'élément de A B C D avec des variations
- F. Retour de A, conclusion par les cordes jouant des accords comprenant le total chromatique

"Littérature" :

- Harry Halbreich, *L'Œuvre d'Arthur Honegger : Chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, Fayard, 1994.
- Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Leduc, 1944.

Pascal Dusapin (1955)

1. Sa vie en quelques lignes

Passionné par l'orgue, il a suivi ses cours chez Jean Langlais (français qui a étudié l'écriture, le violon, le piano et l'orgue, dans une école spécialisée pour les aveugles). Il a ensuite étudié les sciences, les beaux-arts et l'esthétique à la Sorbonne (de 1974 à 1976). Il a également étudié chez Xenakis (avec qui il s'entendait beaucoup) et Messiaen (chez qui ça s'est moins bien passé). Il a été au Conservatoire de Paris et à la Scola Cantorum.

Il a eu énormément de prix, notamment le prix de Rome (suite à quoi il a séjourné à la villa de Médicis). Il est également parti à New-York.

Fort solitaire, il est quand même principalement resté sur Paris. Il est très connu en France mais aussi mondialement.

2. Ses pièces, son esthétique et ses influences

Jusqu'à présent, il a écrit au moins 110 pièces. Il a commencé à écrire en 1976, et s'est fait connaître avec sa pièce « *Igitur* ». Il a composé 5 opéras :

1. « *Roméo et Juliette* » (1988)
2. « *Medeamaterial* » (1991)
3. « *To Be Sung* » (1993), dont il a écrit le livret lui-même
4. « *Perelà Vomo Di Fumo* » (2002)
5. « *Faustus, The Last Night* » (2006).

Il écrit de la musique pour solistes, excepté pour voix (flûte, clarinette, clarinette basse, violon, alto, violoncelle, piano, contrebasse, ...).

Pour petit et grand orchestre, il a créé de la musique concertante, et de la musique orchestrale (qu'il appelle « Solo 1 à 7 »)

Il a écrit énormément pour musique vocale et trombone.

Dusapin est un compositeur mixte (il ne renie pas le passé, mais continue d'« avancer »).

1) Période dite « de Jeunesse » (1976 à fin des années 1980).

- Utilisation des micro-intervalles (de type mélodique : un peu dans l'idée des chants arabes).
- Glissandi.
- Répétitions.
- Presque pas d'œuvres pour piano.

De la fin des années 80 au début des années 90, il commence à composer des pièces plus courtes.

2) Deuxième période (de la fin des années 80, avec *Roméo et Juliette*, jusqu'au début 2000).

- Utilisation de modes plus restreints que dans la première période : l'ambitus se rétrécit à la quinte (utilisation de l'échelle par ton dans un système appelé « Go », comme le nom de son premier solo pour orchestre).

- Le chant imite le parlé (« intonationnisme », « parlé stylisé ») : différent du sprechgesang
- Beaucoup d'intérêt pour le trombone.
- Utilisation du contrepoint rythmique.

3) Période actuelle (début 2000 à aujourd'hui).

- L'ambitus se ré-élargit.
- Utilisation du contre-point mélodique et harmonique (notamment le chromatisme intégral que l'on retrouve chez Wagner).
- Homorythmie.

3. Description des oeuvres écoutées

Influences de Dusapin :

Varèse

« *Arcana* » (1926-27 + 1961 ; 19')

Xenakis (avec qui il a étudié)

Schumann (qu'il considère comme un fantastique inventeur, surtout concernant sa musique de chambre)

Liszt (influencé par ses études surtout)

Études de Dusapin (longues, +- 10 minutes chacune) :

1ère : dédiée à Alain Planès

7ème : dédiée à Vanessa Wagner

« *Niobe* », 1982, touche à la mythologie Grecque, textes en latin. Ce n'est pas vraiment un opéra, mais plutôt un genre d'oratorio (non religieux), pour une soprano solo, un chœur mixte (3 sopranes, 3 alti, 3 tenors, 3 basses), et orchestre à vent (bois et cuivres).

« *Watt* », pour trombone et orchestre « classique », 1994, 17'. C'est une pièce qui date d'après son séjour aux USA, commandée par le Nevada Symphonic Orchestra ; c'est Alain Trudel, canadien, tromboniste qui a participé à la création de la pièce. La partie trombone comporte également une partie chantée.

« *Granum Sinapis* » (Grain de Sénevé), 1992-1997, 8 pièces sur des textes de Maître Eckhart, tiré du cd de Dusapin « Requiem[S] », écoute de la première des 8 pièces : « *The Beginning* ».

La musique concrète

Le concept et le terme de musique concrète a été inventé par Pierre Schaeffer (1910-1995) en 1948. Elle sera attachée à la musique électronique par après.

À l'époque, la musique électronique est produite artificiellement par des générateurs. La musique concrète est composée à partir de sons enregistrés pouvant subir des modifications, des manipulations, etc. (variations de vitesse de défilement de bande altérant la fréquence en fonction de la vitesse ; passage de la bande à l'envers, montage et coupure de bandes, etc.).

Quelques années après, les compositeurs ont mélangé les deux styles allègrement, brisant la terminologie employée. Le premier sera Stockhausen avec « Gesang der Jünglinge » (le chant des adolescents).

Les compositeurs de musique électronique écrivaient des partitions puis les réalisaient (musique mixte : mélange des instruments/voix à l'électronique => Imaginary Landscape (1939) – musique acousmatique : musique purement sur support généré).

Les compositeurs de musique concrète n'écrivaient pas de partition permettant à des néophytes en connaissances musicales de produire de la musique. On parle alors d'une musique rationaliste (électronique) ou empirique (concrète).

En 1966, Schaeffer publie « Traité des objets musicaux ». Pierre Henry travailla beaucoup avec Schaeffer.

En 1948, Schaeffer a écrit une pièce intitulée « *Cinq études de bruits* » (écoute de l'étude n°4 : « *Étude au piano* »). Deux ans après, lui et Pierre Henry ont écrit une oeuvre en commun qui s'appelle « *Symphonie pour un homme seul* ». C'est la production d'une symphonie de bruits humains. Maurice Béjart en fera un ballet en 1955.

Boulez et Stockhausen ont travaillé un temps au studio de l'ORTF à ses débuts, puis ils décriront tout deux cette esthétique. Cette branche de musique concrète va attirer François Bayle et Luc Ferrari (tous deux se sont tournés vers la musique acousmatique par la suite).

Le terme acousmatique fut inventé par Schaeffer aussi, puisant son inspiration du terme « acousmanium », datant de l'Antiquité. Le seul interprète est le compositeur dans un rôle de spatialisation du son.

Écoute : Pierre Henry, « *Messe pour le temps présent* », 1967, écrite pour un spectacle de Béjart (il y a eu beaucoup de collaborations entre les deux artistes), avec la collaboration du disc-jockey Michel Colombier. Henry fut un compositeur entre le contemporain, la variété et la musique de boîte. La messe est composée de cinq jerks électroniques, et fut au top vente pendant quelques mois. Il y a une sorte de volonté de décloisonner les styles (*Psyché Rock* : générique de la série télévisée Futurama).

Henri Dutilleux (1916) a fait ses études au Conservatoire de Paris et a été professeur de composition au même conservatoire. Boulez et Dutilleux sont totalement antagonistes. Son langage est atonal mais orienté vers la modalité plutôt que vers le sérialisme. Il a fait sa carrière aux États-Unis. Il tire une proximité des styles de Bartók et Stravinski dans sa musique.

Il a écrit une pièce très célèbre encore jouée aujourd'hui, intitulée « *Métaboles* », en 1965 (écoute du troisième mouvement « *Obsessionnel* » et du quatrième « *Torpide* ». Le terme métabole voudrait dire « changements ». C'est un principe de rhétorique présentant différentes idées et les faisant progressivement changer de nature (sorte de variations). C'est une pièce pour orchestre, comportant cinq mouvements (mettant à l'honneur respectivement les bois, cordes, cuivres, percussions, et pour le cinquième mouvement : le tout).

Pierre Boulez (1925) est un personnage controversé n'ayant laissé personne de marbre. Il est compositeur et chef d'orchestre. Il fit ses études au Conservatoire de Paris, où il a été dans la classe de Messiaen, dans les années 1940. Après être sorti de sa classe, il l'a « rejeté », puis quelques années après ils se sont « réconciliés » et Boulez collaboré avec.

René Leibowitz, compositeur et chef d'orchestre ayant pris des cours avec Schoenberg et Webern, fut la première personne en France à enseigner la musique dodécaphonique. Boulez est allé travailler avec lui, ainsi que Pierre Froidebise (c'est via Froidebise que Boulez et Pousseur se sont rencontrés). Boulez a ensuite renié Leibowitz car sa musique n'était pas encore assez abstraite à son goût.

Il sera directeur musical de « Renaud-Barrault », troupe de théâtre contemporain ayant créé « Beckett et Ionesco ». Boulez commença alors en tant que chef, et apprit en autodidacte.

Dans les années 1950, il fonda le « Domaine musical » à Paris, Festival de musique contemporaine où fut joué la musique sérielle généralisée de l'École de Darmstadt.

Petit à petit il acquiert de la notoriété et devient un chef d'orchestre prodigieux. Il devient directeur musical de l'Orchestre de Cleveland entre-autre, avec lequel il a enregistré « Le Sacre du Printemps » de Stravinski (Stravinski adorait Boulez, bien que la réciproque ne soit pas vraie). Il a également été directeur musical de la BBC, du Philharmonic New-York Orchestra et a dirigé l'Orchestre de Berlin. Sa carrière de chef d'orchestre est privilégiée à celle de compositeur.

Boulez est influencé par Debussy, inspiré par son idée de liberté et le fait de créer en quittant le poids de l'histoire de la musique. Il apprécie également sa recherche sur le timbre, et la rupture avec le cercle d'occident (le fait que la musique occidentale s'inspire de choses extra-occidentales comme l'Orient, l'Afrique, ...).

Un autre grand modèle de Boulez est Webern. Boulez considère qu'il est le plus prospectif des compositeurs de la Seconde École de Vienne, et le plus radical.

Son troisième modèle est Messiaen, qui le frappe par son organisation rythmique et la rupture avec le cercle d'occident.

La première oeuvre officielle de Boulez est sa « Sonatine pour flûte et piano » (1946), commandée par André Souris, et créée par Marcelle Mercenier (professeur de Jean Schils, François Thiry, Jean-Pierre Moemars, ...). C'est également dans les années 1940 qu'il compose les deux premières de ses trois sonates pour piano.

Au début des années 1950, il fait un stage à l'ORTF avec Schaeffer mais s'en va très vite.

En 1952, il écrit une oeuvre intitulée « *Structures pour deux pianos* », qui est sa première oeuvre de musique sérielle généralisée. Ce sont des pièces austères, avec des éléments « éclatés », dans une esthétique anti-romantique, éliminant toutes traces de traditions dans la musique. La « Structure 1A » est composée sur la même série que les modes de valeurs et intensités de Messiaen.

Au même moment, il écrit beaucoup d'articles en corrélation avec son oeuvre musicale, dont « Relevés d'apprentis ».

Dans les années 1950, il participe à l'École de Darmstadt et devient figure de proue avec Stockhausen.

En 1955, il écrit « *Marteau sans maître* », pour mezzo et petit ensemble instrumental. L'idée a été influencée par le Pierrot Lunaire de Schoenberg. Elle est écrite sur des pièces de René Char (le titre est une citation). Il utilise la série généralisée dans cette pièce. Il dit être influencé par des musiques orientales, dont des ensembles de Bali. Et selon Boulez, la voix ne doit pas illustrer le texte et il traite la voix comme un instrument. Il structure la musique en rapport à la structure des textes. Il ajoute une distinction entre le temps lisse (sans pulsation) et le temps strié/pulsé, employés en alternance. La pièce est divisée en 9 parties (écoute de la deuxième et troisième partie). Il importe peu, pour Boulez, de la compréhension du texte.

Suite à la rencontre avec John Cage, Boulez est très impressionné par les inventions et percées de celui-ci. Boulez reprend les idées de Cage dans sa 3ème sonate pour piano (1957), avec un début d'aléatoire/indétermination dans cette pièce, à l'instar de Stockhausen dans le Klavierstück n°11. L'interprète peut seulement choisir un parcours limité.

En 1962, il écrit « Penser la musique aujourd'hui », expliquant la méthode de composition de Boulez. Il devient professeur à Harvard la même année.

En 1964, il écrit « Éclats », avec l'indétermination des nuances à certains moments. L'idée est de mettre l'exécutant dans un état de réponse immédiate. La critique dira que c'est un concerto pour chef.

Il se noue d'amitié avec le petit-fils de Wagner et dirige de nombreuses représentations au festival de Bayreuth.

Écoute : « Domaines » (1968), pour clarinette solo et ensembles instrumentaux (répartition de 6 groupes d'instruments autour du clarinettiste).

	1	2	
6		x	3
	5	4	
	chef		

La pièce est composée de deux parties de six sections : « Original » et « Miroir ». Dans la première partie, le clarinettiste choisit l'ordre des séquences. Dans la seconde, le chef choisit l'ordre. Finalement, il n'y a jamais que la clarinette et un groupe en action simultanée.

Dans les années 1970, il devient prof au Collège de France ouvert à tout public (enseignement public gratuit). Dans « Leçons de musique », il reprend toutes ses leçons.

En 1977, l'IRCAM est créé (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique). Berio fut responsable d'une section de recherche instrumentale. À l'époque, l'IRCAM travaille sur un très large spectre de domaines dans la musique et en dehors de la musique. L'institut travaille avec l'Ensemble Intercontemporain, créé par Boulez pour jouer la musique Contemporaine de manière « professionnelle ».

Boulez n'a pas fait de musique électronique avant l'apparition du numérique dans l'informatique musicale. Le digital pouvait intervenir en temps réel sur les musiciens, effets spéciaux par électronique aux pédales.

Il écrit en 1984 « Répons », pour ensemble et électronique live, et en 1997, « *Anthèmes II* », pour violon solo et électronique live (emploi de la « réinjection », « harmonizer », spatialisation en temps réel).

La musique spectrale

C'est une musique travaillant sur le processus de modélisation ; les compositeurs spectraux ont été dans la classe de Messiaen (Tristan Murail (1947), Gérard Griset, Michael Levinas ; Hugues Dufourt rejoint ces trois pionniers, de même que Horatio Radulescu). Ces derniers en avaient assez du sérialisme et décident de créer quelque chose de nouveau. Elle apparaît dans les années 1970. Elle est l'une des dernières esthétiques générales des dernières années. Leur idée est de refuser la combinatoire des sons et ils utilisent un modèle d'un son et ses propriétés acoustiques via programmes de modélisation sonores.

Le compositeur reporte les quantités sonores au sein d'un ensemble par exemple, reportant chaque fréquence, durée et intensité à un instrument. Pour créer une pièce plus longue, ils ont besoin de processus d'interpolation, phénomène de transformation d'un son vers un autre. Les spectraux ont créé l'Ensemble Itinéraire pour jouer leur musique.

L'un des modèles des spectraux est Scelsi, reconnu par T. Murail. Un autre est Stockhausen avec Stimmung. C'est une musique travaillant surtout sur le timbre.

Ce mouvement a permis aux futurs compositeurs de se servir de ces procédés et de les mélanger à de la combinatoire (Claude Ledoux).

Écoute : T. Murail, « **13 couleurs du soleil couchant** » (1978).

La musique spectrale a pratiquement toujours recours à la microtonalité, pour assurer les reports.