



HAL
open science

Vers une histoire des temps musicaux modernes : entre nuages dynamiques et pulsations obsessives

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. Vers une histoire des temps musicaux modernes : entre nuages dynamiques et pulsations obsessives. Paule Petitier et Gisèle Séginger. Les formes du temps. Rythme, histoire, temporalité, Presses Universitaires de Strasbourg, pp.385-398, 2007, Formes et Savoirs, 978-2-86820-351-9. hal-01721963

HAL Id: hal-01721963

<https://hal.science/hal-01721963v1>

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vers une histoire des temps musicaux modernes :
Entre nuages dynamiques et pulsations obsessives

ACT Martin Laliberté « Vers une histoire des temps musicaux modernes : entre nuages dynamiques et pulsations obsessives », G. Séginger et P. Petitier (éd.) *Les formes du temps, rythme histoire, temporalité*, actes du Colloque International *Temps, rythme et histoire, XVIIIe-XXe siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2007, p. 385-398. hal-01721963.

« L'art du temps » s'interroge depuis longtemps sur celui-ci mais la musique a connu des mutations tout à fait particulières de 1890 à 1945 et cela rejaillit nécessairement sur cette pensée. Après avoir résumé quelques éléments fondateurs, cet article brosera à grands traits les principales étapes du statut du rythme et du temps dans la pensée musicale moderne, de 1900 à 1945, avant une brève évocation de la musique plus contemporaine.

Nous démontrerons principalement que le statut du rythme musical est en résonance étroite avec la place du corps dans la culture occidentale : la place du rythme croissant de pair avec l'importance irrécusable du corps au fil du siècle. Ce nouveau corporel s'incarne le plus souvent dans un goût marqué pour la pulsation très affirmée, presque obsessive, on le conçoit aisément. Par ailleurs, le temps musical moderne se caractérise tout autant par des recherches de rythmes fluides et mobiles, nuages sonores précisément contemporains des sciences des systèmes dynamiques complexes, d'un nouveau regard sur le monde naturel réel ou la notion de chaos déterministe.

Cette dualité du temps musical a en fait une longue histoire.

Avant le XX^e siècle

La musique savante occidentale constitue un saisissant développement de deux types de musiques. Elle constitue d'abord une mutation de plus en plus riche du chant d'église d'origine (VI^e-X^e siècles). Le plain-chant grégorien était une monodie *a capella*, au caractère propice à la méditation ou à l'extase religieuse. Refusant toute référence aux musiques dansantes ou orgiaques, il utilisait une rythmique souple et « subjective », issue des rythmes de la poésie latine¹. La musique occidentale découle autant des musiques de danses². De style très varié selon les époques et les courants, les musiques de danse impliquent en général une pulsation franche qui soutient et provoque les mouvements des danseurs : elles impliquent aussi une participation importante des instruments de musique, dont des percussions.

¹ . La conférence faisait ici entendre l'antienne grégorienne *Salve Regina*, chantée par les moines de l'abbaye de Silos, en 1956-57, *Santo Domingo de Silos, Ave Maria, chant grégorien*, JADE, 198076-2, 1995.

² . L'exemple était cette fois la « Chacona : *La vida bona* » de Juan Arañes, XVII^e siècle, interprétée par l'ensemble Hespèrion XX, *España Antigua*, Virgin Classics, 7243 5 61964 2 1, 1976-86.

Cette double origine – méditations vocales et danses instrumentales – n’est pas exclusive à la musique savante occidentale : certains ethnomusicologues y ont vu l’origine de toute musique. Dans d’autres travaux, nous avons élaboré certaines conséquences de cette double nature de la musique¹.

Il n’y a pas lieu ici de revoir toute l’histoire musicale, toutefois certains constats peuvent être faits sur le statut du rythme dans les musiques savantes occidentales. Selon les époques, le rythme a été plus ou moins important : très peu au IX^e siècle, beaucoup au XIV^e siècle, assez aux XVII^e et XVIII^e siècles, *etc.* Il demeurerait surtout un auxiliaire de la dimension privilégiée de la musique, la hauteur, la « note » et ses élaborations mélodiques, polyphoniques ou harmoniques. Cette importance secondaire provient peut-être de la suspicion des Pères de l’Église envers le corporel et le monde matériel : le rythme demeure irréductiblement « physique ». La vieille méfiance gréco-latine envers les artisans joue aussi un certain rôle à ce sujet, de même que l’ordre social féodal. En conséquence – et contrairement à d’autres traditions musicales savantes –, la pensée rythmique occidentale n’a pas été son aspect le plus élaboré, si l’on exclut les musiques des XIV^e-XV^e siècles et du XX^e siècle. Ainsi, Beethoven passait pour particulièrement « rythmique » au début du XIX^e siècle². Dans le dernier tiers du siècle, Brahms était considéré comme « aventureux » dans ce domaine, en dépit de ses attaches « classiques »³. La carrure des danses baroques et classiques ou la raideur des marches militaires ou officielles a caractérisé la rythmique occidentale⁴.

Le siècle du romantisme permet un développement dans ce domaine. La valse viennoise⁵, un développement du *ländler* paysan et du menuet aristocratique, cultive une grande souplesse rythmique, un gauchissement de la mesure étirant parfois le deuxième de ses trois temps. Cette distorsion temporelle accentue le « vertige » caractéristique de cette musique tournoyante, à la fois populaire et sophistiquée⁶. Peu après, autour de 1840, dans la musique de Chopin⁷, par exemple, la notion de souplesse musicale exagérée, le *rubato*, acquiert une grande importance. On la retrouve encore dans les accélérations et ralentissements caractéristiques des musiques d’Europe centrale ou slaves. Ces *tziganismes* colorent et transforment le sens rythmique de l’Europe de l’Ouest et constituent de bonnes réponses à la recherche d’expression, primordiale pour les romantiques.

Cette question entre aussi en résonance avec une autre dimension caractéristique de la musique romantique : son goût prononcé pour la virtuosité instrumentale. Les Paganini, Liszt, Joachim et autres « démons » instrumentaux rejoignent alors les prouesses vocales des chanteurs

¹ . Martin Laliberté, *Un principe de la musique électroacoustique et informatique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples*. Paris : thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1994, 635 pages.

² . Voir le second mouvement de la *Septième Symphonie*, célèbre « apologie de la danse » à base des anciennes figures de la métrique gréco-latine (dactyle et spondée, ici).

³ . Ses *Variations Haydn* confrontent l’univers rythmique, entre raideur classique et une certaine souplesse romantique. Ailleurs, il fait usage de superpositions inhabituelles de rythmique ternaire et binaire, une ébauche de polyrythmie.

⁴ . Pensons aux marches et ouvertures de Lully, élément important de la pompe de Louis XIV.

⁵ . Le second mouvement de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, 1830, illustre ce propos.

⁶ . Le cas de Johann Strauss est caractéristique : musicien savant adulé comme une *star* actuelle et un orchestrateur de pointe.

⁷ . Par exemple la valse en *La bémol majeur*, *op.* 42, de 1840.

de *Bel Canto* : un virtuose joue vite et abondamment¹. Loin d'être superficielle, cette question de la virtuosité sera à l'origine de développements essentiels de la musique moderne².

Musiques modernes

De nombreuses mutations socio-économiques, artistiques, musicales, scientifiques et techniques, vont provoquer des évolutions très importantes de la musique autour de 1900³. Quatre figures essentielles marquent la modernité musicale.

Claude Debussy

Claude Debussy (1862-1918) évoque les limites d'une certaine tradition musicale et propose de procéder autrement :

La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini. Elle est responsable du mouvement des eaux, du jeu de courbes que décrivent les brises changeantes; rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil ! Pour qui sait regarder avec émotion c'est la plus belle leçon de développement écrite dans ce livre, pas assez fréquenté par les musiciens, je veux dire : la Nature...⁴.

Comme tant d'autres depuis Aristote, Debussy se réclame ici de la nature. Cependant, notons qu'il favorise une interprétation dynamique de son modèle, tout en flux colorés en changements constants, ce qui l'éloigne de la perspective statique habituelle. Les évocations naturelles – bruissements d'eau et de vent, mouvements de feuillages, jeux de lumières – abondent dans toute l'œuvre du compositeur, plus souvent dans une perspective subjective que strictement descriptive, ce qui lui a valu l'étiquette « d'impressionniste ». Remarquons aussi la juxtaposition des termes « mathématique » et « mystérieuse », sans oublier « l'infini ». Alors que l'Occident est marqué par le positivisme⁵, Debussy cultive le complexe, le mystérieux, le changeant. Il écrit en 1907 : « [...] je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés [...] »⁶.

Il remet aussi en question la tradition formelle de la musique et, surtout, la hiérarchie des dimensions musicales. Pour lui, le « temps rythmé » n'est pas le rythme trop balisé et simplet des figures traditionnelles mais la recherche d'un temps subjectif, mouvant et fluide. Pour Debussy, il faut « noyer le ton », assouplir le rythme et libérer la forme⁷. Dans toutes ses critiques et chroniques, il prône un rejet de l'académisme et des automatismes du « métier ». À terme, grâce à ses recherches musicales et à celles des autres pères de la modernité, la hiérarchie occidentale traditionnelle s'en trouvera grandement bouleversée. Celle-ci :

¹ . Les *24 Caprices* pour violon seul de Paganini (1817) ou les *Études d'exécution transcendante* (1851) de Liszt, illustrent bien ce propos.

² . Voir Martin Laliberté « Origines et devenir des "nouvelles technologies" musicales ». *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*. R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (éd.), L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004, p. 347-360.

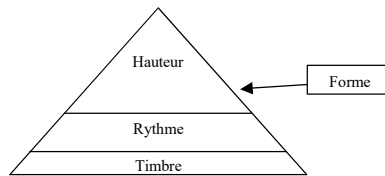
³ . *Ibid.*, p. 347-348.

⁴ . Cité dans : *Monsieur Croche et autres écrits*, coll. « L'imaginaire », Gallimard, , p. 176.

⁵ . Le positivisme et l'expansion coloniale.

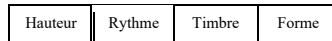
⁶ . Lettre à Jacques Durand, 1907. Citée dans : Timothée Horodyski, *Varèse : héritage et confluences (les masses sonores – l'espace du son – la spatialisation)*, coll. « Thèses à la carte », Septentrion, 2000, p. 223.

⁷ . Son *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1894, inspiré par un poème de Mallarmé, en est l'illustration limpide.



Ex. 1. Hiérarchie musicale traditionnelle

devient celle-là :



Ex. 2. Equilibre des dimensions de la musique moderne

On recherchera de plus en plus clairement une égalité en importance de toutes les dimensions de la musique.

Au moment où Debussy doute de la tradition occidentale, il a l'occasion d'entendre des musiques d'Extrême-Orient, à l'Exposition Universelle de 1889 :

Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprennent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur « percussion », on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain¹.

Si ce ton un peu paternaliste a vieilli, l'estime de Debussy pour ces musiques est réelle et fera école. À peine cinquante ans plus tôt, Berlioz qualifiait encore la musique chinoise de « miaulements ».

Dans le même ordre d'idée, ses voyages de jeune musicien attaché à Nadedja von Meck lui permettent de découvrir la musique russe, en particulier celle de Moussorgsky. Il en tire des outils fondamentaux : un usage inhabituel des accords et un goût marqué pour la couleur sonore, le mouvement et le rythme. En complément, l'Espagne est alors à la mode à Paris² et Debussy, comme beaucoup d'autres, goûte sincèrement la musique inspirée par ce pays solaire et tonique, notamment ses influences arabo-andalouses³. On commence aussi à redécouvrir les maîtres baroques (Couperin, Rameau, Scarlatti) et les folklores régionaux. Enfin, chez Debussy l'on retrouve quelques résurgences rythmiques d'un tout autre ordre : par moments, il se montre imprégné de rythmes de danses, parfois récentes⁴.

Toutes ces musiques d'ailleurs et d'autrefois aident Debussy dans ses recherches mélodiques, harmoniques, coloristiques, texturales et rythmiques. Ces diverses influences se trouvent pourtant intégrées de manière étonnante : loin de former une mosaïque disparate, le génie véritable de Debussy sera de fondre les sources différentes pour créer une esthétique musicale cohérente. La littérature joue ici un rôle-clé. Bien que l'on dise souvent qu'il soit « impressionniste » et que cela ne soit pas totalement inexact, la pensée de Debussy est bien davantage symboliste. Les éléments « extérieurs » de sa musique sont des symboles en

¹ . Cité dans *Monsieur Croche, op. cit.*, p. 229.

² . Songeons à Bizet ou à Chabrier, aux Falla, Albéniz, Viñes et autres musiciens espagnols faisant carrière à Paris.

³ . Cela s'entend nettement dans ses *Images* pour orchestre.

⁴ . L'exemple musical est le *Golliwog's Cake-Walk*, pour piano seul, tiré de *Children's Corner*, 1908.

interaction ; ils tissent des réseaux complexes de références puissamment évocatrices mais avec une retenue et une légèreté de ton anti-romantique. On peut très bien s'en rendre compte par le style de ses divers écrits.

Deux auteurs retenus par Debussy illustrent parfaitement ce propos : Mallarmé et Maeterlinck. Du premier, il met plusieurs poèmes en musique de petites formations, tandis que le second lui fournit la matière de son opéra *Pelléas et Mélisande*, son « grand œuvre » de 1893-1902. De façon caractéristique, Debussy fréquente davantage les salons littéraires que musicaux et les gens de ces milieux l'accueillent comme l'un des leurs. Mallarmé écrit pour le remercier de son *Prélude* :

Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi, Ouïs
toute la lumière Qu'y
soufflera Debussy¹.

Maeterlinck lui donne le champ libre pour remanier sa pièce ; les résonances littéraires sont constantes chez Debussy, même dans sa musique instrumentale.

Dans un ordre d'idée, complémentaire, un des grands succès de Debussy a été de mener les recherches sur la musicalité propre de la langue française à un degré de développement très important. Un des enjeux de l'opéra et de la mélodie² au XIX^e siècle est de trouver une mise en musique « juste » des diverses langues européennes, outre l'italien « obligatoire ». Il convient ici de mentionner l'influence directe des *Enfantines* de Moussorgsky (1872) : le Français n'imité pas le Russe mais la réussite du second a encouragé le premier. La prosodie musicale de Debussy retient certaines caractéristiques spécifiques : petits intervalles et retenue du ton, mélange de la décomposition binaire et ternaire, mobilité de l'accent tonique et du rythme, principalement. L'effet est frappant de naturel et d'organicité, tant dans les œuvres à grande échelle que dans la musique intime³. Le succès de cette interprétation est tel que les musiciens de la langue française s'en souviennent jusqu'à aujourd'hui.

Arnold Schönberg : égalité des dimensions

Outre-Rhin, les compositeurs d'avant-garde réfléchissent de manière similaire, en particulier Arnold Schönberg (1874-1951) :

Je ne puis admettre sans réserve la différence que l'on a coutume d'établir entre la couleur sonore (timbre) et hauteur sonore. C'est en effet par sa couleur sonore – dont une dimension est la hauteur – que le son se signale. La couleur du son est donc le grand territoire dont une région est constituée par la hauteur du son. Cette dernière n'est rien d'autre que la couleur du son mesurée dans une direction.⁴

On peut tenter de représenter graphiquement cette image. La première partie suggère une représentation territoriale, la seconde une représentation axiale :

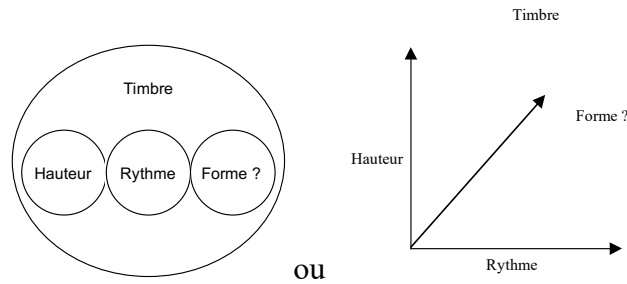
(correction sur les figures)

¹ . Cité dans <http://www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=14>.

² . La chanson « savante » pour voix et piano.

³ . L'exemple est *Soupir*, mélodie pour voix et piano tiré des *Trois poèmes de Mallarmé*, 1913, aboutissement de la musique vocale de Debussy.

⁴ . Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie* (1911). Pour la traduction française : J.C. Lattès, coll. « Musique et Musiciens », 1985, p. 516 .



Ex. 3. Le timbre comme catégorie générale dont la hauteur n'est qu'une partie ou un axe

L'élément important ici est que la hauteur du son perd son statut principal pour devenir un aspect particulier d'une propriété musicale plus générale, le timbre. Par extension, bien que cela ne soit pas explicite ici, on peut ajouter aussi les autres dimensions, dont le rythme, l'intensité ou la forme¹. Cela entraîne encore l'abandon du système tonal au profit d'un langage abstrait dit « atonal ». Cette énorme rupture s'est d'ailleurs faite en dialogue étroit avec Kandinsky. La relativisation de la hauteur permet à Schönberg d'envisager des procédés nouveaux ou une interfécondation des anciennes catégories. Ainsi, les dernières pages de l'ouvrage cité² appliquent à la couleur du son la vieille notion de mélodie : cela donne la *klangfarbenmelodie*, la « mélodie de timbre ». Schönberg expérimente cette idée dans le troisième mouvement de ses *Six pièces d'orchestre* (1909) : *Farben*. Un très grand nombre de compositeurs qui recherchent une musique de timbre ou de sonorités le suivra, tout au long du siècle : musiques de Xenakis, Ligeti, Penderecki, jusqu'à Grisey et Murail, voire Schaeffer et toute l'école électroacoustique.

La perte d'importance allouée à la hauteur permet encore à Schönberg de la relativiser au profit d'autres genres de couleurs sonores. Ainsi, le magistral *Pierrot Lunaire* (1912), œuvre-clé de toute la modernité musicale, abandonne la mélodie simple pour une récitation semi chantée, aux inflexions vocales glissantes, inspirées de la pose vocale des acteurs de mélodrame³. Cette œuvre pour voix et petit ensemble explore une traduction en allemand du cycle du poète parnassien Albert Giraud (*Pierrot lunaire : Rondels bergamasques*, 1884). Le formalisme particulier de ce cycle de « trois fois sept poèmes » est encore à souligner.

Après une série d'explorations intuitives dans les années 1910, parfois à la limite de l'écriture automatique, Schönberg a mis au point un « système » d'écriture nettement plus structuré. C'est la fameuse « musique de douze sons ». On peut la comparer à ce genre de jeu formel :

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Ex. 4. Epigramme latine en forme de carré magique

Le principe en est simple. Il s'agit de réduire la complexité de l'écriture atonale intuitive en basant le travail mélodique et harmonique sur un module constamment répété : une stricte série

¹ . On en viendra plus tard à la notion de générale de « sonorité » : l'effet résultant d'impacts croisés des dimensions de la musique.

² . P. 516.

³ . C'est aussi une certaine **résur**gence de la récitation biblique originelle.

de douze notes différentes. Une sorte de « démocratie » des hauteurs est ainsi recherchée. Cela dit, il est assez curieux que Schönberg et son école¹ n'aient guère poussé le travail rythmique plus loin que Brahms dans ces années foisonnantes, de 1910 à 1920. La rythmique viennoise continue de hanter ces musiciens qui se concentrent plus volontiers sur les interactions entre forme, hauteur, intensité et expression. Lorsque Schönberg conçoit le dodécaphonisme, ses préoccupations se recentrent sur les notes. Le rythme retourne alors au rang d'auxiliaire instinctif et emploie un répertoire assez traditionnel. Il faut un « sauvage » pour bousculer les habitudes.

Igor Stravinsky : « Une musique de barbares avec tout le confort moderne »² ?

Le profond renouveau de la pensée rythmique au XX^e siècle vient d'un Européen des périphéries. De ses maîtres Rimsky-Korsakov, Tchaïkovski, Moussorgsky, Glazounov ou Borodine, Igor Stravinsky (1882-1971) hérite un sens de la couleur, de l'énergie et du rythme, assez singulier. Cette tradition se complètera avec la rencontre de Debussy et de la musique moderne française. Ses grandes œuvres auront un impact remarquable, encore imprévisible vers 1900.

Stravinsky possède un tempérament particulier : à la fois sec, dur et violent. D'un antiromantisme virulent, il recherche de nouvelles procédures avec une sûreté du geste et une absence de retenue singulière³. Si ses deux premiers ballets – *L'Oiseau de Feu* (1910) et *Pétrouchka* (1911) – laissaient entrevoir des pistes nouvelles, en particulier au niveau d'interactions riches entre couleur, orchestration et forme, son chef-d'œuvre de 1913 ouvrira un monde nouveau : les tableaux d'une Russie préhistorique et païenne du *Sacre du Printemps*. Il faudrait ici réécouter ses pages les plus célèbres : le fulgurant *crescendo* de son *Introduction*, la stupéfiante énergie des *Augures Printaniers* ou la danse à mort de l'élue, la *Danse Sacrée*.

La genèse de cette œuvre est aussi singulière : Stravinsky en a eu la « vision synthétique » en une sorte de rêve, alors qu'il terminait *L'Oiseau de Feu*⁴. Il fut l'inspirateur et le maître d'œuvre d'une bonne part de cette entreprise, secondé par Roerich, peintre et préhistorien amateur, et Nijinski⁵. C'est le cas d'une œuvre qui s'écrit « toute seule ». Ce jaillissement au bord de l'inconscient – est-ce caractéristique à l'époque de Freud ? – semble très significatif d'une période de mutation esthétique profonde et rappelle la théorie des « somnambules » de Koestler⁶. Ici, le jaillissement est celui du rythme pulsé, viscéral et violent, un véritable « retour du refoulé » percussif, après plusieurs centaines d'années de tradition vocale⁷. Comme on le sait, l'œuvre jeta le scandale, tendant à l'émeute, et suscita de violentes passions. Serait-ce pour avoir « touché si juste » ?

¹ . Berg, Webern, Krenek, Leibowitz, Eisler, Adorno, etc...

² . À propos du *Sacre du Printemps* : boutade attribuée à Debussy.

³ . On peut s'en rendre compte dans ses *Chroniques de ma vie*, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1962, 201 pages (Edition originale, 1935.)

⁴ . *Ibid.*, p. 41-59.

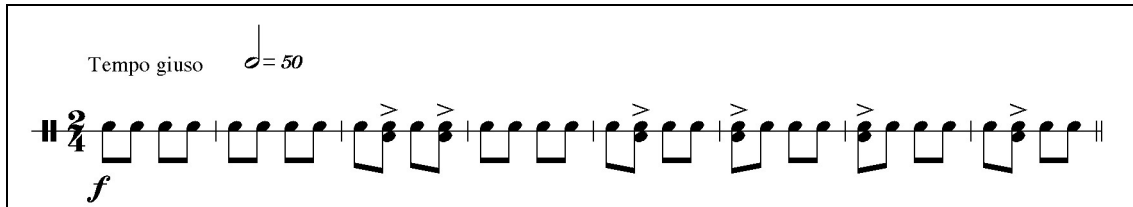
⁵ . Stravinsky a souvent mis en doute les talents de chorégraphe de ce grand danseur et il lui impute une bonne part du scandale de la création de l'œuvre. Pour les danseurs, ce tort revient à Stravinsky .

⁶ . *The sleepwalkers: a history of man's changing vision of the universe*, Penguin, 1990 (Edition originale, 1959).

⁷ . Acception ordinaire et sens particulier que nous attribuons à ces termes.

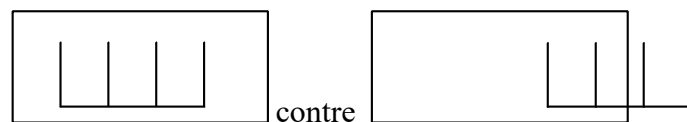
Plus concrètement, des confrontations entre rythme et mesure, entre rythme et motif mélodique caractérisent le travail rythmique du *Sacre* et de l'ensemble de la musique de Stravinsky : deux grands procédés sont mis en avant dans le *Sacre*.

Dans le premier cas, la mesure est fixe (ici à deux temps, plutôt rapide) et les figures forment un flux régulier de croches (l'un des célèbres *ostinati* de Stravinsky). Toutefois, de violents accents apparaissent, tantôt à contre-temps (3^e, 5^e et 8^e mesures), tantôt sur le temps fort de la mesure (6^e et 7^e mesure) :



Ex. 5. *Sacre du Printemps*, Augures Printaniers : ostinato avec accents déplacés.

L'effet résultant est celui d'une violente contradiction de la mesure et d'une paradoxale et brutale monotonie rythmique¹. Il s'agit d'un jeu de la figure et du cadre :



Ex. 6. Figure rythmique en phase avec la mesure ou en décalé

Les phases et les décalages de la figure créent, pour l'époque, un effet dynamique complètement nouveau, d'une énergie réellement nouvelle.

Dans la *Danse Sacrale* conclusive, le compositeur opte pour une solution complémentaire. Ici, les figures demeurent relativement similaires (en particulier le groupe de trois doubles-croches) et bien en phase avec leur mesure, mais ces dernières changent tout le temps pour assurer une grande vitalité rythmique :



Ex. 7. *Sacre du Printemps*, Danse Sacrale : changements de mesures constants

Il ne s'agit pas ici d'un jeu de cadres mais d'une opposition constante et dynamique de figures et de mesures fortement contrastées. Il s'agit aussi d'une thématization du rythme en soi, d'un travail d'élaboration rythmique pour lui-même. À ce propos et un peu plus tard, Messiaen évoquera des « personnages rythmiques » aux comportements contrastés.

Dans toute sa production ultérieure, Stravinsky continuera à procéder de même en opposant différents types de figures (rythmiques, mélodiques, harmoniques) et de tels jeux de mesures et de cadres de référence. On a souvent comparé une telle approche au cubisme qui lui est contemporain et aux autres approches formalistes du siècle. Ces quelques lignes précisent

¹ . Bien avant le « rouleau compresseur » Disco.

en fait le cœur de l'esthétique de Stravinsky, en dépit des multiples mutations de surface de son oeuvre¹ :

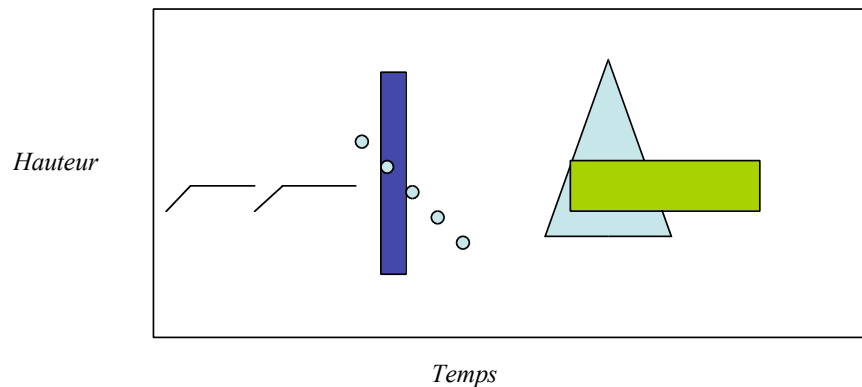
Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre *l'homme et le temps*. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit².

Après de tels propos et, surtout, une telle musique, le goût rythmique occidental s'est trouvé dynamisé et considérablement enrichi. Le rythme devient réellement un « composable ».

Edgard Varèse : mutations de l'imaginaire

Certains vont poursuivre la recherche moderniste : Edgard Varèse (1883-1965), bien en phase avec ses amis dadaïstes et futuristes, recherche résolument la musique de « l'homme moderne »³. Dans les traités d'acoustique, notamment celui de Helmholtz (1865), il puise alors une partie de son inspiration, au lieu de se contenter d'une « pieuse imitation des maîtres anciens », pour paraphraser Debussy. En fait, il est convaincu de l'importance de ce que Xenakis nommera plus tard les « alliages arts-sciences » : la sensibilité moderne, en rupture avec les croyances romantiques, doit se nourrir des découvertes scientifiques les plus récentes et d'un étroit dialogue avec les arts de son temps. Certains titres d'œuvres sont caractéristiques à cet égard : *Intégrales*, *Ionisation*, *Hyperprism*, *Density 21.5*... Son insistance à renouveler la lutherie grâce à l'électronique – près de trente ans avant que cela ne soit réellement praticable – participe du même esprit.

L'une des conséquences importantes de ces recherches est la mutation de son « espace mental ». Pour lui⁴, la musique est une sorte de géométrie multidimensionnelle. Par essence, les événements musicaux sont des formes plastiques, disposées dans un espace comportant surtout ces deux dimensions :



Ex. 8. Les deux principales dimensions de l'espace musical de Varèse

Par exemple, la mélodie devient ici un trait ou une courbe, les notes isolées des points, les accords des surfaces colorées par leur timbre ou leur intensité sonore, *etc.* Pour Varèse, les sirènes ou les claviers électroniques⁵ sont des stylos dessinant des courbes et des hyperboles

¹ . Du néo-baroque et classicisme des années 1920-1940 à sa dernière approche partiellement dodécaphonique, 1950-60.

² . *Op. cit.*, p. 63-64. Les italiques sont de Stravinsky.

³ . Voir Timothée Horodyski, *Varèse : héritage et confluences (les masses sonores – l'espace du son – la spatialisation)*, Villeneuve-d'Ascq, coll. « Thèses à la carte », Septentrion, 2000, 594 pages.

⁴ . **Edgard** Varèse, *Écrits*, Christian Bourgois, 1983. Il prolonge ici Debussy et Schönberg.

⁵ . À cette époque les Theremin ou Ondes Martenot.

dans l'espace sonore tandis que les accords deviennent des réseaux que l'on peut fragmenter, diffracter ou entrechoquer. Dans ces situations, il fait un emploi important de la série harmonique, notion centrale de l'acoustique, ainsi que des phénomènes d'interférences sonores et de sons différentiels.

Dans ce contexte, le rythme joue chez lui un rôle essentiel. Il ne l'envisage plus simplement comme celui de la tradition occidentale mais bien comme un axe de son espace musical. Il devient un moyen de confronter, rapprocher, opposer, fusionner des « objets sonores », points, lignes ou surfaces. Le rythme est bien, chez lui, une dimension totalement composable, autant que la hauteur, la couleur du son ou la forme musicale.

Par ailleurs, et à la suite de Debussy, la grande ouverture d'esprit de Varèse l'amène à intégrer des objets rythmiques et de timbre encore rares pour l'époque : il fut l'un des premiers à prendre acte de la profonde mutation percussive de la musique savante et de son dynamisme renouvelé par les recherches rythmiques extra-européennes. Ces recherches convergent vers une de toutes premières œuvres occidentales pour orchestre de percussions : l'incontournable *Ionisation* de 1931.

Comme le proposait Debussy, cette œuvre est toute « de couleurs et de temps rythmés ».

Vers les musiques d'après 1945

Après ces pionniers, les générations suivantes vont prolonger et concrétiser les potentiels esquissés jusqu'ici. Par exemple, on peut argumenter que la musique des musiciens de Darmstadt de 1948-1960¹ est une sorte de fusion de la musique dodécaphonique avec le rythme composable inspiré de Debussy, Stravinsky, Bartók, Varèse et Messiaen. De la lignée française, on peut retenir le goût pour des rythmes organiques, mouvants et dynamiques, avec un penchant pour les jeux d'organisation du matériau. Du Russe et du Hongrois, on peut garder une pulsion irrépressible pour le temps marqué, fortement pulsé dans des cadres et des mesures fluctuants et asymétriques. En 1950-60, Xenakis et Ligeti vont explorer plus fortement les continuums de hauteur/temps de Varèse, en intégrant, eux aussi, la double rythmique organique et pulsé/asymétrique.

Les découvertes inattendues des musiciens concrets et électroacoustiques vont largement consolider cette exploration : à la suite de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, John Cage et quelques autres, les rythmes du monde réel vont s'introduire dans le « domaine musical » de bon aloi (1948-1980). Les échos de cette mutation sont encore vivants jusqu'à aujourd'hui, bien qu'ils aient franchi des esthétiques aussi variées que le théâtre musical, la forme ouverte, l'improvisation et la musique intuitive, le minimalisme et le répétitif, le *live electronics*, l'informatique musicale ou la musique spectrale.

Conclusion

Entre nuages dynamiques debussystes et pulsations obstinées stravinskiennes, le temps musical moderne a donc connu une mutation importante : il est devenu un matériau composable au même titre que les vieilles notes et que les plus récents timbres, dynamiques ou formes. Cette hausse de statut du temps musical est sans doute une des caractéristiques les plus évidentes des musiques du XXe siècle, tant dans les musiques populaires que savantes. Cette mutation

¹ . Boulez, Stockhausen, Berio, Maderna, Nono, Pousseur, ...

entraîne aussi une transformation significative de l'art musical : l'ancien « art du temps » est paradoxalement devenu un art de l'espace dans l'esprit des compositeurs comme Schönberg, Stravinsky, Varèse et bien d'autres, avant de s'incarner physiquement dans le disque ou la bande.

D'une certaine façon, une fois le cap de 1920 passé, « la messe » était quasiment dite au niveau du rythme : les « pères » de la modernité musicale avaient posé les questions justes et proposé des solutions qui continuent à inspirer. (LISAA/Université Marne-la-Vallée