



HAL
open science

Postmodernismes musicaux

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Postmodernismes musicaux. 2019. hal-02307714

HAL Id: hal-02307714

<https://hal.science/hal-02307714>

Preprint submitted on 7 Oct 2019

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.

Postmodernismes musicaux

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : on tente d'abord une définition – difficile – du postmodernisme musical. On finit par adopter une caractérisation paradoxale, selon nous nécessaire. Sera finalement dite « postmoderniste » une pièce à la fois moderne et antimoderniste, selon diverses proportions quant à chacune de ces deux dernières composantes. Cette esthétique aurait freiné, en réaction et à dessein, donc de façon caricaturale, les coups d'accélération aussi caricaturaux et jugés artificiels – idéologiques – des premiers modernistes, Schönberg sans doute en tête. Elle aurait *stylisé ce frein*, pour promouvoir, à nouveau, artisanat et détails. Ces derniers évolueraient aussi au gré de l'histoire, mais de façon plus lente. On remarque aussi que la musique se distinguerait des autres arts en ayant développé des postmodernismes moins citationnels, hétéroclites et humoristiques, au contraire : souvent plus recueillis, théosophiques voire religieux. On propose alors de repérer une émergence historique des postmodernismes sonores en 1976, quand sont composées diverses œuvres emblématiques, en rupture, de Pärt, Gorecki, Penderecki, Glass, Schnittke. Cependant, les années 1980 symboliseront finalement l'explosion de cette esthétique pragmatique. Un panorama mondial des divers postmodernismes est alors proposé. Les années 2000 sont enfin interrogées. Elles semblent désormais le terrain d'une postmodernité généralisée. Les anciens postmodernismes, alors militants, y semblent avoir engendré des normes de communication, tout en s'étant mélangés à leurs vieux adversaires, les modernismes.

Ce long texte fut rédigé en 2009. Certaines considérations finales, sur le nouveau siècle, y apparaissent donc encore hésitantes. Les années suivantes, il fut complété, corrigé et publié en tant que « Postmodernismes », *Théories de la composition musicale au XX^{ème} siècle*, sous la direction de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1407-1444. En voici la version originale légèrement retouchée en 2019.

Vers une définition difficile

Les caractérisations d'un postmodernisme musical abondent, souvent même divergent. On préfère parfois dire « postmodernité¹ ». Cela revient à croire en l'existence d'une période – de l'aube des années 80 à nos jours ? – qui eût plié à ses irrésistibles exigences de

¹ Ainsi, en ceci devenue cheffe de file, Béatrice Ramaut-Chevassus dans son fameux *Que sais-je, Musique et postmodernité* (Paris, PUF, 1998).

simplification du langage, peu ou prou, l'ensemble des musiciens, jusqu'à un Stockhausen² : chacun serait simplement devenu postmoderne. Or, si courant spécifique (et non pas époque) il y eût plutôt, celui-ci se fût apparenté à une déroutante nébuleuse éparpillée sur divers points de l'Occident (surtout en Europe du Nord – Royaume Uni, Allemagne, Pologne, Pays Baltes et scandinaves – et aux Etats-Unis). Quant aux dates fondatrices, elles restent incertaines. C'est que la notion n'est pas née des musiciens eux-mêmes, pas mêmes des protagonistes d'autres arts mais seulement de leurs commentateurs, voire auparavant de philosophes ou de politologues.

Le néologisme encore bipartite « post-moderne » est employé par des économistes américains durant les années 30. Il aurait ensuite caractérisé, analyse-t-on *a posteriori* en 1972³, une certaine architecture américaine des années 60, notamment celle, populiste, des grands hôtels fantaisistes construits à Las Vegas. Le post-modernisme aurait alors influencé, durant les années 70, la littérature américaine ainsi que des courants d'art plastique revenant à la figuration. En 1979, en France, Jean-François Lyotard⁴ aurait rendu la notion célèbre voire universelle. Et le tiret saute : *postmodernité*. Hermann Danuser *imagine* le premier, en 1984, un postmodernisme musical. Seraient alors concernées, selon l'auteur, toute la musique allemande des années 80 (probablement la « Nouvelle Simplicité » annoncée par son manifeste⁵ de 1981), d'une

² Ce que pense notamment Michel Rigoni (« Musique et postmodernité. Pour un état des lieux », in *Musurgia*, vol V, n^{os} 3 et 4, mai 1999, p. 121). Il est vrai que ces vues historiques générales se plient, au départ, aux visions fondatrices de Jean-François Lyotard, qui en France, en 1979, avait finalement défini « postmoderne » comme simplement contemporain : l'irrésistible « fin des grands récits » influençait toute « société postindustrielle » (ainsi l'Europe et les Etats-Unis) et incidemment l'ensemble des arts occidentaux (*La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 11). Reste qu'on considère de plus en plus souvent que la « vraie » postmodernité (éclectique, démocratique, plurielle) commence avec Internet et le XXI^e siècle. Ou encore, Charles Jencks imagine trois époques, prémoderne (avant 1450), moderne (1450-1960) et postmoderne dès après 1960, ce qui remet encore tout en question (*What is Post-modernism*, London, Academy Editions, 1986, p. 47). Enfin Umberto Eco avance qu'il ne s'agit pas de période mais de posture esthétique : « on pourrait dire que toute période à son postmodernisme » (*Postscript to the Name of the rose*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1984, p. 67).

³ Voir Robert Venturi, Steven Izenour, Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (USA), MIT Press, 1977 (première édition 1972).

⁴ Voir *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

⁵ « Zur neuen Einfachheit in der Musik », manifeste signé par les compositeurs et musicologues Peter Andraschke, Elmar Budde, Wolf Frobenius, Detlef Gojowy, Hanns-Werner Heister, Manfred Kelkel, Hartmuth Kinzler, Otto Kolleritsch, Ladislav Kupkovic, Karin Marsoner, Erich Reimer, Dieter Rexroth, Wolfgang Rihm, Siegfried Schmalzriedt, Kjell Skyllstad, Ivanka Stoianova, Walter Szmolyan, Manfred Trojahn et Gerhard Wimberger, paru dans la revue viennoise *Studien zur Wertungsforschung* dirigée par Otto Kolleritsch (repris la même année dans *op. cit.*, Wien, Universal, 1981).

part, la nouvelle manière de Cage d'autre part⁶, mais aussi les musiques « *prémodernes* des années 70⁷ ». Puis l'affaire se complique encore. Danuser change deux fois sa définition. Dans celle, finale, de 1991, il réduit à deux le nombre de sous-courants : sera concernée absolument toute modernité contemporaine mais aussi, à l'opposé même, un certain antimodernisme⁸. Un déroutant paradoxe se dessine. Jonathan D. Kramer réduit cette contradiction en excluant l'antimodernisme⁹. Ne seraient vraiment postmodernes que, par exemple, le « 2^e Concerto pour piano de Zygmunt Krauze, le Concerto pour violon de John Adams, la Troisième Symphonie de Górecki, [...], *Sinfonia* de Luciano Berio¹⁰ ». Or, Berio et Górecki furent-ils réellement *postmodernes* au même titre ? Comme la plupart des analystes, Kramer importe dans le domaine de la musique des caractéristiques issues des arts visuels : antiélitisme, éclectisme, pastiches, emprunts multiples. Et dès lors certes, de Berio le moderniste troisième mouvement de *Sinfonia* (1968) ne se tisse que de citations¹¹.

Certaines définitions multiplient les distinguos, créant des listes de caractères touchant respectivement au modernisme et au postmodernisme : « l'un défend le dogme, l'autre l'éclectisme. L'un provoque le public, l'autre le cible. [...] L'un expérimente, l'autre produit¹² » etc. Ihab Hassan distribue d'un bord à l'autre hiérarchie/anarchie, rhizome/surface, Dieu le père/Saint Esprit, ou encore Paranoïa/Schizophrénie¹³. Quant aux manifestes des

⁶ Il n'est plus aujourd'hui clair pour personne que la Nouvelle Simplicité allemande, et surtout celle de son plus célèbre protagoniste Wolfgang Rihm, puisse jamais avoir été majoritairement « postmoderniste », pas plus que les œuvres tardives et pluridisciplinaires de Cage, jugées parfois tout aussi bien ultra modernes.

⁷ Celles notamment du second style tonal de Penderecki, de Ladislav Kupkovic ou de George Rochberg (Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Band 7, Wiesbaden, Laaber Verlag, 1984, pp. 392-393).

⁸ « Postmodernes Musikdenken. Lösung oder Flucht? », in *Neue Musik im politischem Wandel*, Band 32, Mainz, Hermann Danuser ed., pp. 56-66.

⁹ Qu'il diagnostique dans certaines pièces comme « les concertos pour flûte de Lowell Liebermann, le *Ricordanza* ou la Sonate pour alto de George Rochberg, *Bronze* : le concerto pour piano de Michael Torke » (« The nature and origins of musical postmodernism », in *Postmodern music. Postmodern thought*, New York and London, Routledge, 2002, p. 13).

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Il ne peut être dit postmoderne pour autant. Il sera à nouveau question de cette œuvre – pour nous résolument moderniste de par son atonalité ou ne serait-ce que ses dates – à la fin de notre partie Antécédents.

¹² « Croquis de la postmodernité », in *Circuits. « Postmodernisme »*, Volume 1, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, 1990, p. 31.

¹³ *The postmodern turn : essays in postmodern theory and culture*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1987, pp. 91-92. Le terme de Schizophrénie est repris par Henry-Claude Cousseau pour expliquer le temps postmoderne « vécu dans une sorte de présent perpétuel » (Préface de Fredric Jameson, *Le postmodernisme, la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ed. Beaux-arts de Paris, 2007, p. 9).

compositeurs eux-mêmes, il n'est pas certain qu'il faille s'y fier. La prétendue Nouvelle Simplicité allemande, ainsi, ne fut sans doute pas si simple et encore moins postmoderniste de façon convaincante. Plus cohérente avec l'œuvre apparaît la profession de foi du postminimaliste britannique Michael Nyman, « Against intellectual complexity in music¹⁴ ». Mais certains compositeurs ne permettraient pas à Nyman d'être qualifié de postmoderne, mais seulement de compositeur de musiques de films. Si l'on admet à peu près partout que la démarche postmoderne se doit de tendre des ponts entre mondes savants et populaires, elle ne semble cependant pas devoir opter trop visiblement pour l'un ou l'autre camp¹⁵.

Cette dernière difficulté est symptomatique. Le « postmodernisme » musical se réduit peut-être intrinsèquement à une interface, un paradoxe, une utopie. Une interface mince, si l'on veut, entre modernisme et esprit d'invention, entre les différents sens (surtout les deux principaux), en somme, du concept de modernité, le sens historique dicté par les avant-gardes formalistes du XXe siècle et celui, plus général et intemporel, d'esprit de nouveauté. Un paradoxe liant la démarche moderniste, d'une part, et d'autre part « l'au-delà du modernisme » en soi moderniste par le dépassement historique – moderne – qu'il suppose. Une utopie en tant qu'une telle musique n'existe probablement pas, en ce que derrière « l'espoir d'un postmodernisme possible », se cache la solution convaincante rêvée, particulière à chaque commentateur ou compositeur, solution de sortie d'un modernisme toujours critiquable. Il s'agit finalement plus d'une idéologie, souvent, soit d'une esthétique fantasmée de diverses façons, que d'une esthétique concrète et encore moins unique.

Le postmodernisme contient ainsi, plus encore que le modernisme, un grand récit, une espérance, un haut idéal eschatologique (tout en étant paradoxalement le symptôme, selon Lyotard, de la fin de ces derniers) et dans un sens, n'a été idéalement assumé par aucune musique. Or, puisque qu'il n'a guère de sens esthétique, historique ou technique bien définis, sa caractérisation ne semble donnée que par l'usage, ne peut que correspondre à une approche mille fois répétée par divers commentateurs du sens littéral (et paradoxal) de la notion, c'est-à-dire de son symbolisme intrinsèque ressenti, à travers l'étymologie, par l'inconscient collectif : voici une œuvre dont on ne

¹⁴ *Op. cit.*, in *Postmodernism. A reader*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 206-213.

¹⁵ Dans un registre similaire, le compositeur canadien José Evangelista refuse aux récentes œuvres de son collègue Phil Glass le label postmoderne (semble-t-il, donc, un label de qualité) en ce que celles-ci sont jugées – sévèrement ou non – « insignifiantes » (« Simplicité », in *Circuits. « Postmodernisme »*, Volume 1, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, 1990, p. 19). Il ne faudrait pas que le postmodernisme, explique Evangelista, sous prétexte de recherche de simplicité, abrite et légitime toutes les pauvretés, les « médiocrités d'écriture ».

peut pas dire qu'elle soit moderniste, pourtant elle est incontestablement contemporaine et nouvelle (« post »). Ceci revient à caractériser ce qui serait à la fois antimoderniste et « moderne » au sens large de « nouveau » (jamais entendu), ou peut-être à l'usage : ce qui n'est pas moderne dans le plan conscient, mais qui l'est peut-être davantage dans le plan subliminal. Une définition générale serait finalement : *est postmoderniste l'œuvre qui, à partir de la fin des années 70*¹⁶, *présente à la fois des composantes d'antimodernité et de « modernité » (dans un sens quelconque du terme)*¹⁷ *combinées dans un rapport interne contradictoire et générateur (dialectique).*

Deux cas de postmodernismes limites s'offrent d'emblée : lorsque l'antimodernisme supposé ne procède que de la très faible modernité, comme dans une certaine musique religieuse chorale anglaise (ainsi certains *Strathclyde motets* de James Mac Millan) ou certains

¹⁶ S'imposer de ne pas identifier de postmodernisme musical avant la fin des années 1970, selon nous, permet d'éloigner définitivement toutes les œuvres citationnelles, fort modernes, de la fin des années 60 (on y reviendra plus tard), mais aussi de laisser aux plus célèbres musiciens postmodernes (dont Górecki, Penderecki et Pärt) la primeur de leur démarche esthétique (non amorcée chez eux avant la fin des années 1970). Enfin et surtout, cela recadre le mouvement dans sa véritable histoire dans tous les arts, puisque il est admis partout que l'architecture amorça – seule – le courant durant les années 60, que les arts plastiques suivirent ensuite et qu'il ne serait guère raisonnable d'imaginer que la musique – ici curieusement pour la première fois – eût été pionnière par rapport aux autres arts, alors qu'elle fut toujours lanterne rouge, au contraire, et qu'il n'a d'ailleurs jamais été souligné dans quelque littérature que ce soit que la musique eût été « l'un des premiers arts postmodernes durant les années 60 ». Il conviendrait sans doute de relier les nouvelles expériences musicales des années 60 (parfois certes moins « élitistes »), à une musique désormais dite « contemporaine » plutôt que « moderne », de même que « l'art contemporain », à la même époque, s'affranchissait de « l'art moderne » greenbergien en se montrant « plus proche de la vie », sans pour autant montrer encore un quelconque postmodernisme (on pourra consulter à ce sujet Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard – Folio-essais, 2005).

¹⁷ Pour « modernité » on doit considérer un large spectre de sens, s'il s'agit de rendre compte, à la fin, de toutes les définitions possibles du postmodernisme, chacune d'entre elles, selon ses auteurs, commençant par avoir sa propre conception du « moderne ». Il peut s'agir du « moderniste », soit du langage d'avant-garde contemporain à toute époque, ou du « nouveau » en général (montrant une invention effective mais éventuellement subtile et « peu ostentatoire », soit peu avant-gardiste), soit, plus généralement encore, d'un langage qui fait au moins référence à un élément quelconque de la période historique dite « moderne », soit au langage des Viennois, de Stravinsky, de Bartók ou de Varèse, et qui se montre ainsi notamment atonal, ou polytonal, ou *ostinato*, ou néoclassique (par certains aspects au moins), ou employant des mesures irrégulières ou rapidement fluctuantes, etc. Il semble que c'est encore face à cet éternel référent (le début du XXe siècle) que se situent les postmodernes, et non pas seulement face aux avant-gardes de leur époque. Ainsi, la composante d'anti-modernisme, dans l'œuvre postmoderne, ne se contente pas de refuser les acquis des avant-gardes contemporaines des années 50 ou 60 (comme elle l'eût fait par exemple en revenant à des textes intelligibles dans ses œuvres vocales, refusant ainsi la « nouvelle vocalité » des années 60 dichotomisant les textes et jusqu'aux syllabes des mots), elle va jusqu'à remettre en cause les éléments de langage en *rupture* du début du XXe siècle, ceux de la *modernité* historique, l'œuvre postmoderne choisissant finalement de reconduire certains d'entre eux (souvent l'*ostinato*) et pas d'autres. Elle opère finalement une re-sélection.

arrangements, transcriptions, au mieux « réorganisations » de pièces du répertoire qui se disent œuvres originales contemporaines¹⁸ ; ou à l’opposé lorsque la démarche, peut-être antimoderne, s’avère surtout « ultra moderniste voire au-delà » (*post*), cet au-delà étant souvent compris comme une sortie des matériaux mêmes de la musique (acoustiques ou électroacoustiques) voire de la catégorie musique elle-même : une orientation pluridisciplinaire, et qui concernent surtout John Cage¹⁹.

On interrogera ci-dessous quelques extraits d’œuvres célèbres et, en fait, éloignés de ces deux extrêmes. La célébrité semble un premier gage de « postmodernisme » (comme le montre Oliver Kautny)²⁰, que celle-ci s’applique à l’esthétique elle-même (« cette œuvre est postmoderne, on le dit partout ») ou au morceau de musique dont le succès est souvent le résultat de son accessibilité, critère postmoderniste en soi. Réaffirmons-le : aucune définition ne faisant autorité, seule l’étymologie – problématique – du mot peut faire subtilement loi. Or, aucun commentateur ne peut prétendre mieux dénouer qu’un autre cette étymologie paradoxale et dès lors seule l’Histoire, la postérité, les jugements statistiques semblent capables de cerner, par la multiplication des points de vue, un concept fuyant. Il s’agit dans tous les cas de savoir pourquoi une œuvre postmoderniste et fameuse en tant que telle (quant à sa démarche supposée)²¹ a mérité – jamais complètement – son épithète utopique : postmoderne (quant à son résultat, sa « réussite » finale). « Postmoderne » pourrait ainsi légèrement différer de « postmoderniste ». Postmoderne serait une pièce dont le postmodernisme aurait, en quelque sorte, reçu l’aval de l’Histoire²².

Le rêve du retour à l’innocence

L’année 1976, selon nous, pourrait avoir vu la première émergence nette et multiple – disons emblématique – d’un postmodernisme musical à l’échelle mondiale. C’est l’année de création d’*Einstein on*

¹⁸ Comme les transcriptions pour divers effectifs (parfois certes curieux, lointains de l’original) de Debussy, Janáček ou Ravel par le Slovaque Vladimir Godár, inscrites dans le catalogue du compositeur au même titre que d’autres œuvres.

¹⁹ Le cas de Cage apparaît d’autant plus marginal que son « postmodernisme » éventuel daterait déjà des années 50, et sortirait ainsi de tout cadre, esthétique et même historique.

²⁰ *Arvo Pärt zwischen Ost und West : Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 2001. On y reviendra dans la dernière partie, Implications esthétiques.

²¹ Mais jamais dite comme telle par le compositeur.

²² Donc *a fortiori* par le discours général. Postmoderne serait bien l’œuvre postmoderniste *réussie*, d’une certaine manière, existante aux yeux de l’Histoire, soit de la postérité, puisque distinguée par une notion – au départ – historique. C’est ainsi que l’entendent les commentateurs et notamment les compositeurs qui refusent à telle ou telle œuvre son statut postmoderne à cause de son indigence : sa transparence, nullité aux yeux de l’Histoire. À la fin du texte, on redonnera à *postmoderne* son sens plus courant : qui concerne notre époque en général, notamment le XXI^e siècle.

the beach de Phil Glass, premier opéra du musicien, œuvre « populaire » qui le rend aussitôt célèbre, ou encore première œuvre qui, selon K. Robert Schwarz²³, voit le basculement du style minimaliste vers le style « maximaliste », autrement dit peut-être postmoderne²⁴. C'est l'année de composition de *Für Alina* d'Arvo Pärt, première pièce qui, elle aussi, marque un virage net et inaugure un style que l'Estonien appelle « tintinnabulum²⁵ », en fait sans doute postmoderne. C'est aussi le moment, pour le Polonais Penderecki, d'amorcer la composition de son opéra *Paradise lost* (1976-1978) ainsi que de son premier Concerto pour violon (1976-1977), œuvres fondatrices de sa nouvelle manière néoromantique²⁶ (ou postmoderne ?), en rupture totale avec le premier style comparable à celui de Xenakis. De son compatriote Górecki, c'est aussi l'année de composition de ce qui engendrera la plus importante vente de disques de la musique « contemporaine », sa Troisième Symphonie. Pologne ou Pays Baltes tout proches : en Europe, tout semble se jouer dans cette région précise. Voilà sans doute l'un des « foyers postmodernistes d'origine », New York en constituant un second.

L'année suivante (1977), Pärt persiste et signe *Fratres, Cantus in memoriam Benjamin Britten* et la bien nommée *Tabula rasa*. Il existe de nombreuses versions de *Fratres*, œuvre comme inlassablement « remixée », ré-instrumentée par l'auteur lui-même jusqu'en 1992. Considérons la « section de base génératrice » dans la version pour quatuor de violoncelles. Un double bourdon sol ré (tenu par le violoncelle 1) soutient l'œuvre de part en part. Notamment quand ce bourdon – en partie d'inspiration médiévale, comme engendré par une vièle à roue – est seul ou doublé par des *pizzicati* (ici dans les mesures 1 et 2 et de façon récurrente dans la pièce) : voilà qui suffit à mettre gravement à mal l'esthétique moderniste atonale²⁷, voilà qui

²³ Voir « Philip Glass, Minimalist » et « Philip Glass, Maximalist » in *Minimalists*, Londres, Phaidon, 1996, pp. 108-168.

²⁴ Le tempo se ralentit, la tonalité fonctionnelle, caricaturale dans la répétition obstinée de la même cadence parfaite (sur les degrés VI, V, I) présente à la fois un projet antimoderne clair (l'affichage d'une tonalité ostentatoire quand les avant-gardes européennes n'autorisent pas même, durant les années 50 et 60, le moins intervalle consonant) et « moderne » (voir note 17) par son mode de représentation, le minimalisme de ses matériaux et son *ostinato* serré.

²⁵ Ou le mot sera choisi au pluriel, « style *tintinnabuli* ». Voir Arvo Pärt, « Tintinnabuli : flight into voluntary poverty », in *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, Laaber, Laaber-verlag, 1990, p. 269-270.

²⁶ Regina Chlopicka voit le début de ce revirement dès 1974 (« Stylistic phases in the work of Krzysztof Penderecki », in *Studies in Penderecki*, n° 1, 1998, p. 51-63). Or, *le rêve de Jacob* est encore résolument atonal, de même que *le Magnificat*, seules œuvres écrites en 1974, et le Polonais n'achève aucune nouvelle partition l'année suivante.

²⁷ Même si Pärt souhaite atteindre un effet d'archaïsme, lequel s'inscrit dans un certain primitivisme typique de la « tradition moderne » du XXe siècle, un acteurs des avant-gardes atonales, par exemple, dans une démarche « archaïsante » similaire, eût sans

est résolument provocateur et antimoderniste. Il est alors clair que l'œuvre est globalement « en sol²⁸ », qu'elle emploie un langage mélodique caricaturalement simple (minimaliste, presque vide), qu'elle n'imagine que des accords de trois sons²⁹, qu'elle enfile – de façon également outrancière – les très mozartiens parallélismes de tierces entre violoncelles 1 et 3. Elle est donc non seulement *en apparence* tonale, mais elle l'est surtout de façon délibérément *naïve*, ostensible. Les rythmes rudimentaires ainsi que l'homorythmie obligatoire (inspirée peut-être des premières polyphonies françaises des XIIe et XIIIe siècles) ajoutent encore à ces effets « d'enfance de l'art ». Cette naïveté est également prétendue par des effets de maladresse³⁰ apparente dans le détail de facture, d'amateurisme assumé ou simulé, qui attaquent redoutablement la sophistication et l'élitisme des avant-gardes. Il est clair que l'œuvre milite contre tout modernisme.

Et voici la seconde partie de notre définition : de façon plus subliminale, par détails, une « modernité au sens large³¹ », une « atmosphère de musique du XXe siècle », est malgré tout, *dans le même temps*, confusément ressentie. Si l'œuvre semble ostensiblement en sol (notamment à cause du bourdon), le développement engendre des rencontres harmoniques parfois lointaines entre bourdon et parties mélodiques. Les accords de trois sons sont employés de façon souvent raide, strictement parallèle³² (à la manière d'un Debussy ou d'un Bartók) et hors de toute tonalité fonctionnelle, comme si la mélodie explorait, tour à tour, telle ou telle zone des harmoniques du bourdon, mais harmoniques ramenées dans le grave d'une façon dissonante et sinon spectrale : créant des frottements dignes d'une polytonalité plutôt embourbée³³ donc

doute préféré écrire un bourdon non pas de tonique dominante, comme ici, mais peut-être de tonique/triton dont la dissonance eût alors évité toute impression tonale, proscrite par son esthétique.

²⁸ Non pas sol majeur ou mineur mais quelque chose comme sol « mode andalou » par la coprésence du la *b* et du degré mobile si *b* (choisi par le violoncelle 2)/si bécarré (toujours choisi par le violoncelle 1).

²⁹ En oubliant le bourdon (ici comme dans la plupart des analyses de ce paragraphe qui ne concernent que les violoncelles 1 à 3) : des accords parfaits ou de quinte diminuée, renversés ou non, parfois appoggiaturés comme à la mesure 4 où le quatrième agrégat est la double appoggiature du cinquième.

³⁰ Comme à la mesure 3, les effets de seconde augmentée (si-la *b*), ici raideurs innovatrices calculées et non pas effets orientalistes, ou les quintes parallèles (évoquant également l'univers médiéval) entre les accords 2 et 3, ou les fausses relations caricaturales engendrées par le fait que le violoncelle 2 ne joue ses si que bémol et le violoncelle 1 bécarré.

³¹ Voir note 17.

³² Ainsi dans la mesure 3 ou au centre de la mesure 5.

³³ Ceci engendre par exemple, à la mesure 5, au deuxième agrégat : sol-ré + accord de mi *b* majeur (avec frottement rugueux de ré et mi *b* dans le grave), ou au quatrième agrégat : sol-ré + accord de 7^{ème} mineure sur do (avec frottement important de do et de ré dans le grave)

audacieuse. Certes le bourdon, de par son caractère indéfectible, est bientôt relégué par l'oreille au second plan, et donc les frottements modernes qu'il engendre également. Mais c'est précisément cette modernité de second plan (l'antimodernité au premier) qui pourrait trahir en partie le postmodernisme le plus emblématique. Et les effets de « résonance parasite » venant troubler, *salir* le présent harmonique par l'obstination de son passé se retrouvent d'ailleurs, on le verra ci-après, dans d'autres œuvres, notamment de Górecki et Schnittke. Ainsi, aux mesures 33-40, le bourdon du violoncelle 1 est en réalité aussi discret pour l'oreille qu'il n'apparaît pour l'œil (sur la partition). On l'oublie presque entre chacune de ses résurgences solitaires : il devient subliminal. La « modernité » de l'œuvre est aussi, de façon non moins subliminale, assumée par le rythme non mesuré³⁴ (« flottant » de façon confusément moderne, bien que retrouvant paradoxalement le même phénomène dans le chant grégorien). La pulsation est présente (la noire) mais pas la mesure, comme dans une écriture stravinskienne ralentie. De Stravinsky, enfin et surtout, c'est l'*ostinato* qui est ici repris. La mélodie assumée par les violoncelles 1 et 3, « minimale », on ne peut plus économique, est symétrique³⁵, comme chacun de ses petits développements par essais successifs faussement improvisés³⁶. On s'appesantit sur son axe, son pôle³⁷, pendule d'hypnotiseur, longuement aux deux bords de *chaque* mesure³⁸. Un effet *New Age* est ainsi certainement engendré, soit non seulement mystique mais exotique. En effet, l'annulation du temps, associée à la réincorporation d'une tonalité naïve et comme désormais interdite en Occident, évoque quelque supposée « musique orientale » (ce que confirmerait Oliver Kautny)³⁹, religieuse, peut-être indienne⁴⁰. La modernité – ici au sens

³⁴ Les dessins mélodiques imposent à chaque mesure un nouveau mètre en général irrégulier, de type 7/4 ou 11/4.

³⁵ L'obsession de la symétrie renvoie d'ailleurs autant aux modernes (Bartók et les 3 Viennois surtout) qu'à Bach.

³⁶ Ces effets de fausse improvisation sont typiques de la plus ancienne modernité. On les trouve déjà chez Mahler, par exemple dans la partie de harpe « velléitaire » au début du fameux *Adagietto* de la Symphonie n°5. Comme dans l'Exemple 1, un pôle est avancé, puis répété et peu à peu orné, comme si l'imagination, en temps réel, partait d'un point de repère nécessaire (le pôle), celui-ci se répétant chaque fois comme pour permettre à celle-ci de se reposer.

³⁷ Apparaît d'ailleurs « moderne » (voir note 17) d'une façon subliminale le fait que ce pôle stable est assumé par un accord très instable chiffré +6/3. Cette habileté d'écriture offre peut-être même à l'œuvre une grande partie de son relief.

³⁸ Le procédé est repris en miroir aux mesures 6-8 de l'Exemple 1. Puis l'ensemble ne fait que transposer l'Exemple 1 en entier (bourdon excepté) une tierce en dessous – le violoncelle 1 reprenant la partie précédente du violoncelle 3 – etc. jusqu'à la fin. Voilà tout.

³⁹ Voir « "Alle Lander, in ihrer Verschiedenheit, sind eins...": Der Schein des Orientalischen bei Arvo Pärt », in *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 164, vol. 2, mars/avril 2003, p. 24-27.

de nouveauté – réelle, sensible mais jamais manifeste, consiste non pas dans chacun de ces éléments (*ostinato*, rythme à effet non mesuré, effets polytonaux dans le grave : résonance parasite, évocation de la musique du monde, minimalisme) mais dans leur ensemble combiné de façon originale, inédite : « moderne⁴¹ ».

Cette musique affichée pure (minimale), simple (mélodie totalement symétrique), pauvre⁴² (accords de trois sons uniquement), maladroite (fausses relations caricaturales et parallélismes), balbutiante (répétitive), spontanée (faussement improvisée), non élitiste (tonale), irresponsable (pas concernée, en apparence, par le grand projet des avant-gardes atonales contemporaines) semble vouloir *toucher à l'innocence*. Elle paraît briguer, plus qu'une esthétique, une entrée dans les ordres, une morale purificatrice rappelant celle des Béatitudes du Nouveau Testament. Elle réalise au moins le vœu d'innocence de Michael Nyman⁴³ ». Elle est pourtant « nouvelle » de multiples façons. Elle illustre ainsi non seulement bien le projet musical postmoderniste, mais elle le fait surtout de façon intime, *économique* : à chaque mesure. Voilà qui explique sans doute que *Fratres* soit devenu l'un des grands emblèmes du postmodernisme musical. L'œuvre est minimale en tant que postmoderne, mais au-delà, son postmodernisme lui-même est minimal. On constate au passage qu'elle n'emploie aucune citation, qu'elle est rien moins qu'éclectique. Ces critères d'hétérogénéité, issus des arts visuels, ne paraissent donc pas toujours nécessaires au postmodernisme spécifiquement *musical*, à moins que *Fratres* n'ait trouvé un éclectisme subtil dans le remaniement incessant de son effectif d'une version à l'autre (de 1977 à 1992). En revanche, de la définition appliquée à tous les arts, on peut conserver l'idée de l'anti-élitisme, du décroisement des univers populaires et savants, la musique trouvant ceci par l'affichage d'une tonalité caricaturale, ce que les arts plastiques obtiennent avec un retour à la figuration non moins caricatural. Le caractère d'« ironie⁴⁴ », envisagé dans le postmodernisme des arts visuels est

⁴⁰ Davantage une musique du monde, en tout cas, que la musique médiévale occidentale (qui bien entendu ignore l'*ostinato*, les longues tenues de ses *organa* ne restant après tout que de simples pédales) et encore moins qu'un Messiaen qui, pour chercher parfois des extases similaires par la gelure du temps, n'en sacrifie jamais à une quelconque naïveté harmonique pour autant, bien au contraire, et reste bien entendu un moderne.

⁴¹ Des trois sens du mot détaillés dans la note 17, il s'agirait ici plutôt du second.

⁴² On pense alors naturellement à ce texte de Pärt lui-même : « Tintinnabuli : flight into voluntary poverty », in *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, Laaber, Laaber-verlag, 1990, p. 269-270.

⁴³ Revoir note 14.

⁴⁴ Henry-Claude Cousseau, à propos des arts visuels, nuance déjà le caractère ironique de l'œuvre postmoderne : « d'un côté, le pastiche, c'est-à-dire une sorte de parodie, mais sans sarcasme, une parodie blanche en quelque sorte » (*op. cit.*).

plus problématique ici. Appliqué à la musique, le postmodernisme semble généralement rien moins qu'ironique et voilà notamment qui le distingue des diverses esthétiques néoclassiques plus anciennes (issues de la première moitié du XXe siècle).

Quelques postmodernismes en question – Europe versus Etats Unis

Notre définition posée (en quelque sorte *a priori*), voici maintenant certaines caractérisations, plus empiriques et *a posteriori*. Certains critères parfois précis – techniques – semblent avoir découlé sinon naturellement ou logiquement, du moins historiquement de l'étymologie de « postmodernisme ». Bien qu'*a priori* ni nécessaires ni suffisants, ils pourraient être : tonalité archaïsante, *ostinato*, vide (ou économie, ou minimalisme au sens large)⁴⁵, maladresse assumée ; inclinaison pour la lenteur, la résonance, les cordes, les pédales, les quintes à vide, les petits ambitus, les mélodies conjointes (dans le cas du postmodernisme européen), pour un hachage rythmique ostentatoire, une inspiration pop, des arpèges mélodiques, des formes de type Thème et variations (dans le cas du postmodernisme américain). Ces caractéristiques (les quatre dernières exceptées) s'appliquent bien à l'exemple précédent, mais aussi à de célèbres autres pièces.

Le réenregistrement de la Troisième Symphonie de Górecki (1976) par le London Sinfonietta, en 1992, engendra un succès commercial historique⁴⁶ en Angleterre et aux Etats-Unis. Une accessibilité exemplaire engendrant une popularité foudroyante est manifestement ici le premier critère aux yeux de l'Histoire, presque même une preuve. C'est le public, pourrait-on dire, qui a élu l'œuvre « postmoderne⁴⁷ ». Or, la *lenteur* européenne⁴⁸ est ici claire (les trois mouvements sont indiqués *lento*). La mélodie exposée au premier mouvement (en réalité un sujet de *fugato*) est bien *tonale*, rudimentaire et en un sens drastiquement économique (*minimale*), vide de tout intervalle saillant, absolument « facile » : presque toujours *conjointe*, utilisant des valeurs rythmiques très simples et

⁴⁵ Soit une recherche d'économie des moyens particulièrement poussée, jusqu'à engendrer pour l'auditeur une impression, éventuellement agréable, de vide. Il ne s'agit pas du « minimalisme » américain (employé par Riley, Glass et Reich entre 1965 et 1975 environ), concept plus particulier, historique.

⁴⁶ En février 1993, le nouvel enregistrement de l'œuvre, après avoir joui deux fois de la meilleure progression dans le classement, atteint la position 6 des British Pop Album Charts, détrônant Madonna et le groupe R.E.M. Quant à la Billboard Classical Charts, elle abritera l'œuvre durant 134 semaines consécutives, soit plus de deux ans et demi.

⁴⁷ Étant plus ou moins tacitement admis qu'une pièce moderniste, de par son « élitisme foncier », n'aurait jamais pu emporter un tel succès pour ainsi dire révolutionnaire.

⁴⁸ On reviendra bientôt plus sérieusement sur la distinction des postmodernismes d'origine européenne et américaine.

surtout serrée dans un *ambitus localement*⁴⁹ *extrêmement restreint*, comme s'il s'agissait de la première mélodie jamais écrite par un troubadour encore ignorant de ses capacités d'expansion vocale. Cette « économie extrême du matériau musical », selon les termes assumés par le musicien quant à toute son oeuvre⁵⁰, est donc d'abord celle de la place occupée par les notes. L'effet est résolument ingénu, là encore : *innocent* dans son évocation d'une comptine. L'économie est encore dans l'emploi de cette mélodie qui engendre un strict canon à la quinte. La musique ne procède alors rigoureusement que de la mélodie : chaque partie des cordes divisées, du grave à l'aigu, entre après la précédente avec ce thème transposé⁵¹ qu'elle ne fait ensuite que répéter. Et voilà encore un *ostinato* structurel.

Mais discutons un peu. Ce canon à bientôt huit voix engendre fatalement des structures harmoniques de plus en plus incertaines, ce qui non seulement offre à l'œuvre son signe d'appartenance au XXe siècle, sa minimale « modernité⁵² », mais pourrait même mettre en doute – faute d'effet de tonalité réellement naïve – son postmodernisme. Toutefois à chaque début de mesure au moins, les voix en canon superposées se réunissent pour construire périlleusement – c'est là une habileté de Górecki – un accord classé, c'est-à-dire référencé par l'univers tonal⁵³. Il s'agit en quelque sorte d'un postmodernisme contrapuntique, sans doute plus complexe à l'écoute que celui, harmonique, de Pärt. Ce contrepoint, par ailleurs, s'autorise non seulement des maladroites certes postmodernistes⁵⁴, mais aussi des repos harmoniques sur des accords qui, pour être

⁴⁹ Ainsi les 17 premières notes jouées pourtant lentement, se serrent dans une très étroite tierce mineure, fait très singulier.

⁵⁰ Nous traduisons « utmost economy of musical material », propos extraits d'un entretien avec Tadeusz Marek (Tadeusz Marek and David Drew, « Górecki in Interview (1968) - And Twenty Years After », *Tempo*, mars 1989, p. 25, cité par Anna Maslowiec dans « "The utmost Economy of Musical Material": structural elements in the works of Górecki from *Refrain* (1965) to *Ad matrem* (1971) », in *Polish Music Journal*, vol. 6, n° 2, hiver 2003. Voir aussi éventuellement ce site internet : http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.2.03/Maslowiec.html, au début).

⁵¹ Celui-ci n'est pas strictement transposé (dans une autre tonalité), il ne l'est que diatoniquement et sera donc entonné dans le mode naturel de la nouvelle tonique. L'Exemple 2 présente ainsi les ré-entrées respectives des contrebasses (mes. 3) en fa# locrien (mode de si), des violoncelles (mes. 4) en do lydien, des alti 2 (mes. 5) en sol majeur, des alti 1 (mes. 6) en ré mixolydien, des violons 2 (mes. 7) en la dorien et des violons 1 (mes. 8) en mi mineur naturel.

⁵² Sa modernité au troisième sens du terme (sens proposés en note 17), qui ici, on le verra, ressemble à un caractère néoclassique.

⁵³ Les accords, au début des mesures 1 à 8, peuvent être respectivement chiffrés 7, 4/3, 6, 5, 6, 6/4, 5, 7.

⁵⁴ Ainsi l'accord de quinte diminuée, au chiffre 13, non seulement triple *maladroitement* sa sensible fa#, mais le fa# supérieur ne monte pas, comme il le devrait en tant que sensible, surtout mise en valeur par la partie supérieure.

classés, sortent de toute fonctionnalité tonale⁵⁵, comme c'était le cas dans le néoclassicisme, par exemple, d'un Prokofiev. Dès lors : une œuvre simplement néoclassique tardive ? C'est l'Histoire qui tranche : le néoclassicisme a fait son temps, place au postmodernisme, quand bien même celui-ci ressemblerait parfois à celui-là. Par ailleurs, aussi riche et complexe à l'écoute ce contrepoint apparaît-il, le thème lui-même, accentué à chacune de ses entrées, rappelle sa structure volontairement béotienne dénuée de toute ironie et ainsi, très peu néoclassique dans l'esprit.

Philip Glass a écrit les œuvres « postminimalistes » les plus célèbres de leur histoire⁵⁶. Il en eût été le plus postmoderniste des Américains ? De *Metamorphosis II* (1988), la mélodie certes particulièrement *lente*, appauvrie jusqu'au *vide*, ne contient que six notes, des rythmes de base, blanches et rondes. Elle se répète, parfois variée, globalement *ostinato*. Et le point crucial est ici dans le rapport du populaire au savant. L'écriture pour piano solo, *a priori*, rappelle le grand répertoire. Mais la ligne mélodique est harmonisée maladroitement⁵⁷ de mélismes rythmiques si gourds et répétitifs – si « américains » – qu'ils évoquent un mode de jeu *pop*. Or, elle s'affiche plus simple même qu'une ligne vocale rock, dans la mesure où elle ne porte aucun vers réducteur. On touche *à la fois* au populaire et au savant d'un seul geste en même temps qu'on est économe dans chacun des deux domaines. La puissance de ce geste essentiel est certes grande même s'il n'est pas certain que le résultat, finalement, ne soit pas tout simplement pop, que Glass n'ait pas « franchi le pas », écrivant l'une de ces mille maquettes de chanson qui cherche encore un texte et qui traîne inachevée dans les studios d'enregistrement. Un maigre *ostinato* l'en garde peut-être, peut-être mal. Ou l'œuvre, assumant même un statut de maquette pop vite faite – soi disant toute faite ? –, a-t-elle précisément quelque chose d'un *ready made* de Marcel Duchamp ou d'un *brillo box* d'Andy Warhol, méritant l'analyse

⁵⁵ Des accords classés 7, 6/4 ou 5 de l'Exemple 2, aucun ne « devient ce qu'il devrait » selon la tonalité traditionnelle. Chacun vaut seulement pour sa couleur, hors de tout contexte, comme souvent au XXe siècle et notamment dans le style le plus expérimental de Prokofiev.

⁵⁶ Revoir K. Robert Schwarz, *op. cit.*

⁵⁷ Au sein de ce langage tonal ici plus maladroit qu'archaïsant (celui d'un XIXe siècle épuré ou appauvri : celui des cours d'harmonie), on s'attend à ce que les accords obéissent à des fonctions, ce qu'ils font, mais mal, comme dans une chanson de variété. Ici par exemple, Glass écrit un accord de triton (fa sol si ré, mesure 4), s'enchaînant non pas sur mi sol do (accord « 6 ») comme il le devrait mais sur mi la do (« 6/4 »). Qui plus est, appuyer de telles quarts et sixtes stables (cet accord 6/4) est interdit par l'harmonie classique et eût attiré le mépris de Nadia Boulanger, la professeur du jeune Glass à Paris (entre 1963 et 1966). Glass ne rompt pas ici de grandes règles de l'harmonie, à la manière de Debussy au début du XXe siècle, mais ne fait que s'autoriser quelques ingénuités de *détail*, comme Pärt quand il utilise des secondes augmentées ou des fausses relations particulièrement fauves, et peut-être plus de *détail* encore que dans le cas de l'Estonien.

éthno-psychologique approfondie d'un John Richardson⁵⁸ ? Reste le regard de l'Histoire qui considère la carrière entière du musicien⁵⁹ (plutôt moderniste *puis* antimoderniste) comme s'il s'agissait d'une vaste pièce unique, alors certes postmoderniste – par l'entrée en dialectique des deux composantes antagonistes en son sein.

Ce type de sanction esthétique lointaine caractérisant le musicien plutôt que ses œuvres concerne plus encore le Polonais Penderecki. Les célèbres pièces dites « postmodernes », écrites après 1976 et surtout 1980, dont le *Requiem polonais* (1980-1993), le semblent surtout par la popularité gagnée, par le fantasme aussi, l'exemple du compatriote Górecki aidant, de l'existence possible d'une école postmoderniste polonaise. Surtout, le *post* semble légitime puisque Penderecki a lui-même été un avant-gardiste atonal emblématique, dès 1960 et la renommée vite acquise⁶⁰ de ses *Thrènes pour les victimes d'Hiroshima*. Le compositeur, qui « sait mieux que personne ce qu'est le modernisme » des années 60, pour en avoir écrit une version manifestement réussie, n'est pas soupçonnable de ressentiment au sujet de celui-ci⁶¹ et ne peut donc que l'avoir quitté qu'après l'avoir *dépassé*, par *métamodernisme* en quelque sorte, même si le résultat n'est ni moderniste, ni moderne dans quel sens que ce soit, ni antimoderne, ni même néoclassique, mais romantique (comme le confirme Scott Murphy)⁶² et s'apparentant, disons, au langage épique de Richard Strauss évidé de sa densité contrapuntique. La puissance spectaculaire de la soi-disant démarche postmoderne semble ici dans celle du *repentir*. Voilà encore une conception limite et comme strictement populaire : le retour pénitent de la « grande musique », c'est-à-dire de la tonalité ultra fonctionnelle, après que le modernisme a démontré – par l'épreuve, l'expérience, le *corps* même de Penderecki – qu'il a échoué, avoué publiquement ses erreurs et renoncé solennellement à lui-même.

À l'opposé pourrait-on situer le cas du Russe Schnittke. On aurait affaire à une compréhension savante de la notion, cette fois, c'est-à-

⁵⁸ « Metamorphoses by Philip Glass: Some psychological and ethnomusicological observations », in *Etnomusikologian vuosikirja*, 1994, p. 188-203.

⁵⁹ Et notamment le minimalisme proprement dit et beaucoup plus impopulaire des débuts (celui des années 1967-1975), le souvenir aussi des nombreux opéras (22 composés de 1976 à 2007), dont certains ont « fait date », montés dans des cadres institutionnels évidemment dévolus à la musique savante (non des moindres, dont le prestigieux Metropolitan Opera qui a repris *Einstein on the beach* avant de commander au musicien *The voyage*, créé en 1992).

⁶⁰ L'œuvre a remporté, en 1961, le prestigieux Prix de l'UNESCO.

⁶¹ Philosophe, le musicien déclare simplement « qu'on ne peut appartenir à l'avant-garde qu'une seule fois » (voir Thomas Meyer, « "Man kann nur einmal Avantgardist sein": Gespräche mit Krzysztof Penderecki », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 150, vol. 12, décembre 1989, p. 17-22).

⁶² « A model of melodic expectation for some neo-Romantic music of Penderecki », in *Perspectives of new music*, vol. 45, n° 1, avril 2007, pp. 184-222.

dire à une définition inféodée à l'esthétique, soit d'abord aux concepts des arts visuels souvent pionniers voire bâtisseurs de celle-ci. Schnittke, en développant son polystylisme⁶³, a proposé – au bon moment – un équivalent musical historique (contemporain) du postmodernisme des arts plastiques : collages⁶⁴ critiques, citations⁶⁵, ironie, éclectisme. L'assez fameux⁶⁶ Trio à cordes (1985) contient ainsi de ces contrastes peut-être grinçants, de ces démonstrations d'hétérogénéité dont l'Esthétique, pluridisciplinaire et cherchant des invariants entre les arts, a alors besoin. Il s'agit d'un polystylisme simple. Ainsi la mesure 147 présente une écriture typique de Bartók, avec sa symétrie en miroir (ici autour de la quinte répétée de l'alto) justifiant certaines dissonances atonales⁶⁷. Soudain, les mesures suivantes annulent tout frottement, affirment une tonalité fruste, un vide (la quinte à vide sol ré), une maladresse enfantine dans ces octaves brisés naïvement répétés à l'alto. Les petites dissonances passagères⁶⁸, engendrées au gré du raide canon à l'octave des parties extrêmes ne parviennent pas alors à rappeler la modernité bartokienne de la première mesure. Voilà un éclatement perpétuel qui, plutôt que vraiment synthétiser atonalité moderne et antimodernisme, préfère donc les enchaîner, tous deux venant tour à tour au premier plan. Schnittke, par ailleurs, peut-être comme d'autres ex-soviétiques, est un cas particulier dans la mesure où il est

⁶³ On pourra lire à ce sujet, pour une première approche, Michel Rigoni (« Musique et postmodernité. Pour un état des lieux », in *Musurgia*, vol V, n^{os} 3 et 4, mai 1999) ou de façon plus approfondie Hans-Joachim Wagner (« Polystilistik und Postmoderne : zu den Instrumentalkompositionen von Alfred Schnittke », in *Alfred Schnittke und Robert Schumann*, Köln, Dohr, 1999, p. 129-141) ou ne serait-ce que ce qu'en dit Schnittke lui-même, mais à propos d'autres compositeurs dont il ne ferait d'après lui que systématiser la démarche (« Polystylistic tendencies in modern music », in *Alfred Schnittke, A Schnittke reader*, Bloomington, Indiana University Press, 2002).

⁶⁴ Le fameux *Collage sur B-A-C-H* d'Arvo Pärt est à ce titre un faux-ami postmoderniste, encore atonal et, au mieux, précurseur (il date seulement de 1964).

⁶⁵ On pourra consulter Miha Ilescu, « Le phénomène citationnel postmoderne : spécificités et contextes esthétiques », in *OMF. Actes de la Rencontre interartistique du 19 mars 2007*, n^o 36, 2008, p. 33-42. D'après nous, les citations explicites ne sont finalement pas si courantes, pas plus dans le postmodernisme de Schnittke que dans tout autre. Les références sont souvent plutôt des exercices de style plus généraux, ainsi la formule cadencielle typiquement baroque, omniprésente dans *Pro and contra* de Pärt. Évoquons tout de même le quatuor à cordes n^o 3 (1984) dont le premier mouvement, d'après Michel Rigoni (*op. cit.*, p. 115) est bâti plus précisément sur le sujet de la Grande Fugue de Beethoven. De façon générale, les citations postmodernes sont souvent moins reconnaissables car en fait moins critiques que les « modernes » (on y reviendra à la fin de la section Antécédents). Finalement, dans quelle mesure le chant grégorien cité dans le *Stabat mater* de Penderecki est-il resté « lui-même » ?

⁶⁶ Fameux non pas à l'échelle de la culture de masse, cette fois.

⁶⁷ Ainsi le dernier accord engendre deux frottements importants (fa#-sol-la b et do#-ré-mi b).

⁶⁸ Comme le mi b et le ré synchrones à la fin de la quatrième mesure. L'alto se charge d'ailleurs de réduire la dissonance en troquant son sol contre un fa#, pour faire entendre une sonorité tonale d'accord de neuvième de dominante mineure.

venu au postmodernisme par le néoclassicisme⁶⁹. Comment séparer ces deux derniers avec certitude, dans le cas du Russe ?

Dans la plupart de ses œuvres célèbres, soit surtout les concertos (dont les quatre pour violons ou les trois pour piano, les six Concerti Grossi), Schnittke alterne écriture atonale et « éclaircies » tonales en référence à différents langages hérités (dont Michel Rigoni donne de bons exemples)⁷⁰. Or, les passages tonals eux-mêmes se brouillent généralement, peu à peu, par le rappel éternellement résonant des accords parfaits successivement exposés. On trouvera des exemples frappants au début des Toccata ou Rondo du Concerto grosso n° 1 (1976-1977), au début du Concerto pour piano et cordes (1979).

Voilà d'ailleurs ce qui techniquement reliait surtout Schnittke à Górecki et Pärt : un goût prononcé (de fait, à partir des œuvres de la fin des années 70), au sein d'un univers par moments tonal, pour une résonance inédite des cordes, abyssale. Le concept même de *Tintinnabulum* de Pärt contient celui de résonance en soi⁷¹. De même Górecki, dans de larges sections de sa Symphonie n° 3 (dès après le passage analysé ci-dessus et notamment dans les mouvements 2 et 3) avance les simples notes d'un mode diatonique, qu'il « gèle », créant des frottements de ton et de demi-ton : ce que sa musique présente de plus dissonant. Ainsi procède également Schnittke dans un grand nombre d'œuvres postérieures à la fin des années 70. Ce type de tonalité « sale », faisant déborder un accord sur le suivant voire sur plusieurs autres, serait donc plutôt européen. On pourrait alors décidément différencier, à grands traits, un postmodernisme de l'Europe du Nord, de tendance lente et résonante, privilégiant les cordes, d'un américain généralement plus sec, plus machiniste (bien qu'aussi lent dans ses progressions harmoniques) rythmique et s'inspirant souvent plus clairement de la musique pop⁷², typiquement incarné par John Adams.

Dans la plupart des œuvres d'Adams, la pulsation règne de façon si claire que l'accessibilité est dors et déjà acquise, sans même qu'il soit

⁶⁹ Son premier concerto pour piano, ainsi, par ses parallélismes rudes, rappelle le Bartók néoclassique du Second Concerto (1930-1931) et de façon générale, Prokofiev. Le Second Concerto (1979), en pleine époque postmoderne, a certes simplifié sa tonalité, s'est ralenti, prolonge des résonances outrancières mais qui parfois engendrent un chaos des plus « modernistes ». Y a-t-il polystylisme ou simple modernisme ? Le troisième concerto (1988) ne fait qu'affirmer davantage les dissonances. Ainsi, la phase postmoderniste de Schnittke pourrait ressembler à l'étape centrale d'une libération plus générale, au cours des décennies, d'un néoclassicisme initial sans doute imposé – ou du moins encouragé – par le régime soviétique.

⁷⁰ *Op. cit.*

⁷¹ Pour reprendre nos exemples musicaux, tout *Fratres* n'est peut-être qu'un commentaire caverneux, translaté vers le bas, des harmoniques de la quinte indéfectiblement tenue.

⁷² *Common tones in simple time* (1979) de l'Américain John Adams, semble faire la synthèse de ces deux tendances dès 1979.

question de tonalité simple ou d'*ostinato*. Ces deux derniers critères sont également présents dans toutes les pièces des années 80, mais peuvent s'effacer légèrement par la suite, ainsi dans la *Symphonie de chambre* (1992) : le premier mouvement, notamment entre les mesures 140 et 143, montre une adéquation permanente entre antimodernisme (pulsation très bruyante, régulière et populaire – enfantine – assurée par les cloches de vaches ; syncopes rapides, jazzy et obstinées des cuivres) et modernisme : (atonalité générale, univers de « total-chromatisme viennois » instillé par les bois et les cordes graves). Il y a là à la fois une référence aux musiques de dessins animés des années 50 et à l'œuvre éponyme de Schönberg (1906)⁷³.

Finalement, les divers postmodernismes se différencieraient peut-être dans la finesse des structures « modernes » et antimodern(ist)es mises en regard et l'intimité structurelle de leur mise en dialectique. Mises en regard dans chaque mesure des œuvres ici analysées de Pärt et Adams (*Fratres* et *Symphonie de chambre*) ? D'une mesure à l'autre de celle de Schnittke (Trio) ? Plutôt dans l'ensemble de l'exemple pris⁷⁴ chez Górecki (3^e Symphonie) ? Plus grossières dans le cas d'un Penderecki moderniste devenu implicitement antimoderne, voire d'un Glass moderniste devenu musicien populaire peut-être ?

Panorama critique

Les divers foyers postmodernistes de par le monde, nés de tendances spontanées, sont naturellement innombrables. Le postmodernisme, tel une inclinaison fatale – certains diraient une maladie proche de la mélancolie, ou comme John Rea, une tendance « nécrophile⁷⁵ » – susceptible de tenter chaque musicien, a facilement engendré une nébuleuse. Nous ne prétendons pas décrire celle-ci dans tous ses méandres internationaux. Reste que certaines régions du monde se désignent de façon claire. Mais si l'on peut limiter géographiquement cette énumération, demeure un problème historique : on peut à la rigueur proposer des dates fondatrices, mais il semble réellement arbitraire de prétendre savoir quand le postmodernisme s'est définitivement « essoufflé » et il faut donc considérer, du moins pour le moment, qu'il se poursuit toujours

⁷³ L'univers de références que le postmodernisme se pense souvent tenu de promouvoir n'implique donc pas nécessairement de rappels des langages tonaux, pas plus que des citations précises. Il y a là comme la démarche « d'inventaire » qu'évoque Jacques Rancière à propos de l'art de la fin du XX^e siècle (*Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 74).

⁷⁴ Soit le temps de déploiement d'une partie significative du thème, temps peut-être nécessaire à la perception d'une simplicité mélodique contredisant celle de la touffeur harmonique.

⁷⁵ Voir « Postmodernisme(s) », in *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 1, *Musique du XX^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1347-1378.

aujourd'hui à travers une deuxième voire une troisième génération de compositeurs (parfois cités ci-dessous). Cette question historique sera rediscutée au fur et à mesure. Néanmoins, nous examinerons peu les postmodernismes perdurant longtemps après le début des années 90, pour nous des « néo-postmodernismes » (on s'en expliquera à la fin) : les quelques œuvres ou compositeurs cités à ce titre le seront pour illustrer, notamment, le déploiement progressif dans certaines régions du monde du postmodernisme américain, ou une certaine perpétuation de l'euro-péen dans ses régions souches. Pour clarifier ces problèmes de génération, nous indiquerons les œuvres postmodernistes (ou les musiciens eux-mêmes) de seconde génération d'une étoile (« * »), qu'elles concernent de jeunes compositeurs ou de plus vieux ralliés à la « cause » en fin de carrière.

Le postmodernisme américain, auquel on peut ajouter une partie de l'anglais, semble le plus facile à cerner en ce qu'il s'est souvent nommé lui-même « postminimalisme ». Parmi les anciens minimalistes eux-mêmes, ceci concerne surtout Phil Glass⁷⁶. Terry Riley s'est retiré, avec Lamonte Young, dans l'étude de la musique indienne sous la férule d'un maître. Il renonce ainsi non seulement à toute popularité mais même à sa carrière de compositeur. Steve Reich semble poursuivre plus continûment sa veine minimaliste initiale et, ainsi, rester plutôt un « moderniste modéré ». Il n'a pas autant que Glass ralenti ses *tempi* ou décontracté ses *ostinati*, ni cherché à rejoindre les grands genres du concerto, de l'opéra ou de la symphonie. *Different trains* (1989), par son évocation accidentelle du monde de l'enfance (qui goûte les trains), son tempo raisonnable, sa tonalité ou du moins polarité, pourrait paraître davantage « postmoderniste » qu'une autre œuvre du maître ultérieure à 1976.

Les postminimalistes américains regroupent surtout une nouvelle génération de compositeurs, dont Meredith Monk, Michael Torke et surtout John Adams. Ces deux derniers (que Thomas Meyer réunit comme nous)⁷⁷, et comme on l'a déjà mentionné à propos d'Adams, affichent volontiers une pulsation imperturbable et rapide, caricaturalement battue comme elle l'est à la batterie pop (ainsi dans les célèbres *Ecstatic orange* ou *Chairman dances* de l'un et de l'autre, de 1985). Un certain kitsch est assumé. Il y a là sans doute le moins

⁷⁶ Précisons pour finir que Phil Glass lui-même, ancien minimaliste, semble moins « machiniste » durant sa phase postmoderniste qu'un John Adams. Il semble avoir rédigé un postminimalisme plus discret, lent et mineur (« romantique » ?), souvent dédié au piano, pour ainsi dire intermédiaire entre les postmodernismes américain et européen. Il fut en cela suivi par certains autres « compositeurs-pianistes naïfs », comme le Canadien Michel Lysight, ou le musicien pop Yann Tiersen dans sa célèbre musique du film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001).

⁷⁷ « Why did Mozart use your music? » Nyman, Adams, Torke, die Postmoderne und gelegentliche Schwierigkeiten », in *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, n° 24, août 1995, p. 22-25. Nyman, au passage, y est aussi confirmé en tant que postmoderne « rythmicien » à l'américaine.

mystique des divers postmodernismes mondiaux. Celui de John Adams semble surtout l'occasion de compléter tardivement le maigre corpus des œuvres américaines pour grand orchestre devenues référentielles, populaires et célèbres. C'est sans doute ainsi qu'Adams « parle pour la nation », selon les termes de Joshua Kosman⁷⁸. Meredith Monk, dans ses œuvres instrumentales, rejoint souvent l'écriture moins dynamique d'un Glass. D'autres Américains dits « postmodernes » le sont dans une plongée plus évidente dans le monde pop, notamment de par l'emploi de son instrumentarium ou de ses genres. Mais alors, s'agit-il simplement de musique rock plus « conceptuelle » ? Les chansons de l'artiste pluridisciplinaire Laurie Anderson (comme *O Superman*, qui l'a rend célèbre en 1981), de même que les performances de Meredith Monk employant sa propre voix, les « new narrative operas » de Robert Ashley ou les expériences à la guitare électrique de Cornelius Cardew, pourraient ressembler davantage à une musique populaire modernisée par l'*ostinato* qu'à une musique savante postmoderne. Laurie Anderson compose parfois des boucles qui ne semblent pas si éloignées des entêtements sans parole du groupe Art of Noise, célèbre durant les années 80. Ses collaborations avec Lou Reed ou Brian Eno sont symptomatiques d'une Amérique qui se souvient du pop art et finalement plus moderniste « rock » que postmoderniste.

Certains britanniques, annonçons-nous, ont rejoint naturellement le postminimalisme américain. *The Vespertine park* (1980) de Gavin Bryars reconduit ses obsessions rythmiques. À accessibilité égale avec l'europpéen, le postmodernisme d'origine américaine compense décidément souvent en évidence de pulsation ce qu'il perd en facilité tonale (et cela de plus en plus au cours des années 80, explique Brandon Derfler)⁷⁹ : Bryars utilise de « modernes⁸⁰ » notes bleues (soit des accords ambigus, majeurs/mineurs, non pas antimodernistes) mais un hachage temporel aussi appuyé que celui d'une chanson rock. Michael Nyman, devenu un célèbre compositeur de musiques de film (fidèle complice du cinéaste Peter Greenaway), choisit tantôt ce type de tonalité rythmiquement lourde et machiniste : américaine, tantôt consacrée aux cordes et ralentie : européenne, reflétant ainsi la place habituelle et ambiguë du Royaume Uni, un pied dans chaque continent du point de vue

⁷⁸ Adams, donnant des fils aux chefs-d'œuvre polytonaux d'Ives (certes vite oubliés aux Etats-Unis à leur époque de composition), telles *Three places in new England* (1911-1914), ou plus tard aux œuvres certes moins tapageuses de Gershwin, Copland, Barber ou Bernstein, devient pour Joshua Kosman la « voix de l'Amérique » (« Voice of America: Composer John Adams speaks for the nation », in *The John Adams reader: Essential writings on an American composer*, New York, Amadeus Press, 2006, p. 59-62).

⁷⁹ Voir « Two Harmonielehren: Schoenberg and John Adams », in *GAMUT*, n° 9, 1999, p. 17-42.

⁸⁰ Au troisième sens du terme (voir note 17).

économique, langagier, culturel. Par ailleurs, Maarten Beirens affirme que l'Anglais appuierait quelques fois l'une de ces versions citationnelles du postmodernisme⁸¹.

Les Hollandais parfois ont développé un postmodernisme anglo-saxon. Cependant, le *Canto ostinato* (1976-1979) de Simeon Ten Holt, malgré ses dates de composition, ses cellules tonales raisonnablement rapides, va plus loin, il reste même minimaliste. Par la suite, Holt persite à goûter les *ostinati* marathoniens et la première de *Lemniscat* (1983) dure 30 heures. Frank Nuyts, dans ses pièces pour piano, telles *Rastapasta* (1986) ou plus récemment ses Sonates* 2 et 3 (2002), mêle cellules mélodiques pop (notamment des *walking basses* rappelant celles de John Adams) à une complexité harmonique et contrapuntique croissante⁸².

De même, les séquences de piano électronique du Lituanien Rytis Mažulis⁸³, de *Twittering machine* (1984-1986), *Clavier of pure reason* (1992-1994) à *Ex una voce** (2004) sont mélodiquement postmodernes mais rythmiquement de plus en plus incertaines de par, bientôt, leurs décalages progressifs entre les deux mains rappelant le dernier Ligeti. Le prodige suédois du trombone, Christian Lindberg, s'est fendu d'un Concerto pour vents et percussions* (2003) inspiré du plus vif des John Adams. L'influence rythmique américaine, ainsi après deux décennies, a pu atteindre jusqu'au Russe Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, offrant au postminimalisme une version tardive (voir « néo ») des plus justifiées, de par des parallélismes d'accord et des percussions exotiques inventifs, ainsi dans *Jiao** (2004) ou *Maithuna** (2005). Pour en finir avec ce langage américain en un sens peu profondément enraciné dans la culture européenne, citons certaines tentatives françaises comme celles de Guillaume Connesson de *Disco-tocatta** (1994), *Night club** (1996) à *Techno parade** (2002) ; de Jean-François Zygel dans les mouvements I et III de *La ville** (1993) ; du Pascal Zavarro de *Fiberglass music** (2001)⁸⁴.

Quant à la version plus originellement européenne, appesantie, goûtant les longs effets d'écho et les cordes, elle concerne d'abord, historiquement, la Pologne et les Pays Baltes. Elle est fidèlement

⁸¹ « Quotation as a structural element in music by Michael Nyman », in *Tempo*, n° 242, vol. 61, octobre 2007, p. 25-38.

⁸² Est-il donc resté postmoderniste ? On pencherait pour un centrisme contemporain synthétisant – cette fois réellement – les « ismes » de tout bord, comme cela semble être la tendance au XXI^e siècle de façon générale.

⁸³ Parmi d'autres « machinistes » lithuaniens tels Sarunas Nakas ou Nomedas Valanciute.

⁸⁴ Zavarro, d'abord étiqueté « néotonal », en vient aujourd'hui à un langage mêlant tonalité et atonalité de façon intime, comme dans un « post-postmodernisme » commun à bien des compositeurs du XXI^e siècle (nous citons déjà Frank Nuyts à ce sujet plus haut), quelle que soit « l'institution esthétique » dont ils sont d'abord issus. Ceci est rediscuté à la fin du texte.

représentée par Pärt (estonien), Górecki et Penderecki (polonais), ou encore par le Letton Peteris Vasks⁸⁵.

Mais elle concerne bientôt l'Europe septentrionale en général. Une kyrielle de compositeurs nordiques semblent avoir pu justifié leur postmodernisme d'une tradition tonale associée à cette autre tradition : chorale souvent luthérienne⁸⁶. On remarquera les chœurs accompagnés ou même *a cappella* épurés, exemplaires quand ils sont lents et abyssaux (voire sépulcraux), essentiellement tonals et souvent répétitifs durant de longs passages significatifs, parmi quantité d'autres, des Estoniens Veljo Tormis, Urmas Sisask puis Toivo Tulev* ; des Litvaniens Julius Juzeliūnas, Nomeda Valančiūte, Vaclovas Augustinas puis Algirdas Martinaitis⁸⁷ ; des Danois Per Nørgård ou Bo Gunge* (voire de Stefan Arason* né en 78), de la Suédoise Karine Rehnqvist, du Finlandais Jaakko Mäntyjärvi, de l'Islandais Atli Heimir Sveinsson et des Hollandais Klaas de Vries ou Joep Franssens*. L'Allemand Hans Otte, dans *Das Buch der Klänge* (1979-1982), laisse résonner des arpèges d'accords parfaits rendus légèrement ambigus (majeurs/mineurs). Remarquons néanmoins qu'au sein de l'Europe du Nord luthérienne, l'Allemagne semble relativement réfractaire au projet postmoderne. Celui de Nouvelle Simplicité ébauché en 1981 n'est finalement pas relié à la tonalité. Le Slovaque Vladimir Godár, exemple isolé, a développé l'un des rares postmodernismes intacts et néanmoins encore pertinents au-delà du XXe siècle. *Uspávanky* (« *Berceuses* », 2002), ainsi, dans sa partie nommée *Hojda hojda*, présente des oscillations bipartites d'une telle économie – inédite à ce degré – qu'on ne peut les estimer tributaires des premiers maîtres tonals économes, dont le Slovaque fait d'ailleurs partie lui-même. Il nous a semblé difficile de savoir à quelle œuvre précise remontent les premiers balbutiements de son postmodernisme précurseur, probablement déjà aux pièces de 1970, au moins en ce qui concerne la tonalité. Certes, le compositeur avait « bénéficié » du protectionnisme communiste tchécoslovaque, celui-ci enfermant ses compositeurs dans un véritable cocon tonal

⁸⁵ On se rappelle notamment, de ce contrebassiste, les lentes lignes tonales méditatives composées pour son instrument.

⁸⁶ Des textes rassemblés par Kirsten Sass Bak et Svend Nielsen (*Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Tradition*, København, Forlaget Kragen, 2006) étaient largement cette idée de grande communauté chorale protestante, à travers les exemples données de certaines traditions vocales norvégiennes, suédoises, islandaises, finlandaises (dans le cadre du culte luthérien béseechériste), estoniennes, litvaniennes (région luthérienne de Klaipeda), danoises (ou des îles Féroé, toutes deux à travers le chant Kingo).

⁸⁷ Ou encore de Bronius Kutavičius ou plus récemment de Vytautas V. Jurgutis*. À noter que le postmodernisme choral balte, lituanien ou estonien, trouve parfois des écritures dynamiques de par certaines de ses origines folkloristes. On remarque aussi que Martinaitis, aujourd'hui encore plus qu'hier, oscille entre modernisme et néo-postmodernisme, selon un centrisme synthétique typique du XXIe siècle.

nationaliste et folkloriste⁸⁸. Notons enfin qu'Adriana Thuryova analyse un polystylisme dans certaines de ses œuvres⁸⁹. Serait né un pluristylisme d'essence communiste peut-être (si l'on pense également à Schnittke), l'oppression étatique finissant par atteindre jusqu'au cœur des styles pour venir morceler ceux-ci ?

L'ex-U.R.S.S. engendra des cas ambigus. L'État soviétique, clairement hostile – depuis la terreur orchestrée par Jdanov entre 1936 et 1940 – aux « formalismes bourgeois » atonaux, a contraint les Russes, Ukrainiens et autres Géorgiens à trouver de nouvelles solutions tonales et parfois – mais finalement rarement – sobres, minimales, c'est-à-dire au-delà du vieux néoclassicisme *moderne* et touffu de Chostakovitch et Prokofiev. Les cas bien connus (et d'ailleurs problématiques) de Schnittke et Sofia Gubaidulina étant évoqués ailleurs, on remarquera ici le minimalisme atonal (« cagien ») de Galina Ustvolskaïa, la tonalité maladroite, rébarbative de l'Ukrainienne Alla Pavlova* ou celle, « chorale éternelle » (d'étiologie proche des cas nordiques précédemment cités) de sa compatriote Galina Grigorjeva*⁹⁰. C'est surtout le Géorgien Giya Kancheli (très estimé par Schnittke et Vladimir Godár)⁹¹, qui a développé un langage orchestral résolument tonal dès le début des années 70 – langage peut-être ainsi même précurseur, surtout à partir de sa Troisième Symphonie (1973). Julia Evdokimova analyse déjà tonalité et *ostinato* dans la Symphonie précédente (1970, dite « Sagaloblebi » : « cantiques »)⁹². La fascination du musicien pour le jazz⁹³, ou des prudences politiques, furent-elles pour quelque chose dans ces choix esthétiques « populaires » ? À la différence de Schnittke, bien après la chute du Rideau de Fer, Kancheli a persisté dans son style postmoderniste particulièrement lent, ses accords de

⁸⁸ Comme le raconte Milan Kundera dans son premier roman, *La plaisanterie* (1967). À aucun moment de son apprentissage Godár n'a subi d'influence étrangère atonale. Son postmodernisme est pour ainsi dire « né spontanément ».

⁸⁹ « Zur Problematik der Interpretation und Rezeption in der polystilistischen Musik (Am Beispiel von V. Godars Werk) », in *"Stare" v "Novom"/Das Alte im Neuen*, Bratislava, Litera, 1996, p. 94-100.

⁹⁰ Comme les Nordiques protestants ou catholiques, les Russes ont d'ailleurs une forte tradition chorale orthodoxe *a cappella*, creuset d'un certain conservatisme tonal, qui a parfois survécu – plus facilement en exil à cause de l'anticléricisme soviétique – durant le premier XXe siècle, dans les œuvres chorales de Rachmaninov, Apostolov-Stroumski ou Martinov.

⁹¹ Le Russe et le Slovaque ont tous deux rendu hommage à son style, respectivement dans « On Kancheli » (in *A Schnittke reader*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 68-69) et « Uvaha o diele Giju Kanceliho » (« Réflexions [en slovaque] sur les œuvres de Gija Kancheli », in *Rozhovory a uvahy*, Bratislava, AEP, 2006, p. 140-144).

⁹² « La Seconde Symphonie de G. Kanceli » (article en russe), in *Sovetskaja muzyka USSR*, n° 3, mars 1972, p. 15-21.

⁹³ Le vénérable musicien, récemment, dresse les bilans de sa vie, de son œuvre, de sa passion pour le jazz dans « "Music is for listening": On the composer's 70th birthday », in *Muzikal naa zizn*, n° 7, 2005, p. 17-19.

Où il parle de sa vie, son art, sa passion pour le jazz.

trois sons abyssaux à peine dérangés par leurs transitions engendrant de courts clusters, ainsi encore dans *Valse Bolton** (1996) ou *Diplipito** (1997).

L'Australie, de culture anglo-saxonne, a abrité quelques postmodernistes de seconde génération, naturellement postminimalistes (comme celui de Nigel Sabin*) ou esthétiques et « éclectisant » (dans la version de Linda Kouvanas*). Peter Sculthorpe, surtout, dès la fin des années 70, a développé une manière aux accents plus personnels (« écologistes⁹⁴ », selon Wilfrid-Howard Mellers) et finalement plutôt européens. Le *Requiem for cello alone* (1979) affiche un calme *ostinato*, lent, mélodiquement fruste et d'ambitus contraint. Il semble s'agir là, comme dans les cas islandais ou d'une certaine Europe du Nord, de démarches dont l'antimodernité s'autorise facilement du sentiment d'un isolement géographique et dès lors d'une licence – voire d'une irresponsabilité esthétique.

Quelques Japonais, à partir de 1985 environ, seront dits postmodernes dans un sens esthétique (issu des arts visuels) pour leurs emplois de citations. Mamoru Fujieda prétend employer une « technique de composition parasitaire⁹⁵ ». Takashi Yoshimatsu tisse certains patchworks musicaux dont les cases rappellent ici le jazz, là le rock, là-bas tel ou tel répertoire savant. D'autres pièces plus univoques rappellent Pärt. *Canticle* (1994), pour guitare et petites cloches tubulaires, évoque même *Fratres* explicitement. Quant aux procédés hétérophoniques d'Akira Nishimura, certes de réception « simple », ils ne sonneront guère postmodernes qu'au hasard de leurs flirts avec la tonalité.

On intègre parfois à cette nébuleuse mondiale le musicien chinois Tan Dun, car en soi l'un des grands symboles d'un aspect particulier du postmodernisme, « l'interculturalité » (selon Christian Utz)⁹⁶ ou encore la « multiculturalité » (pour Tim Brady)⁹⁷. Mamoru Fujieda (cité ci-dessus) rejoindrait un tel enthousiasme mondialiste dénué de méfiance⁹⁸, peut-être particulièrement appuyé en Extrême Orient. De

⁹⁴ Voir « New worlds, old wildernesses: Peter Sculthorpe and the ecology of music », in *Atlantic*, n° 268, août 1991, p. 84-98.

⁹⁵ Voir Akiko Fukuda, « A Search for Identity: Postmodern Trends in Japanese Piano Music since 1985 », University of Kansas (<http://www.research.umbc.edu/~emrich/Fukuda.html>).

⁹⁶ On consultera à ce sujet un ouvrage de Christian Utz dans lequel Tan Dun fait figure d'exemple archétype absolu (*Neue Musik und Interkulturalität : von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002).

⁹⁷ Brady explique que cette multiculturalité constitue le sésame de l'oeuvre du Chinois, et que les compositeurs canadiens devraient en prendre acte (« James Bond, Tan Dun, and the Canadian future of music », in *Musicworks (Explorations in sound)*, n° 71, été 1998, p. 29-31).

⁹⁸ Ce rôle actif dans la culture « globale » se trahit de façon explicite dans les publications en tant qu'auteur du musicien, dans les actes du colloque *Musicology and*

Tan Dun, on se souvient d'œuvres comme *Silk road* (1989), dont l'effectif mince (voix et percussions) crée une diphonie essentielle assez peu dissonante, d'inspiration zen et qui rejoint ici l'idée d'un postmodernisme par un parfum de minimalisme spirituel. On remarque aussi les musiques de film, que le compositeur dit adorer composer (reconduisant ainsi l'enthousiasme de Takemitsu dans cet exercice)⁹⁹, musiques tonales, lentes, économes (« zen »), allongeant des quintes à vide de cordes à l'envi, comme celle de *Tigre et dragon* (1999) alors que le langage habituel, celui du *Concerto pour percussion à eau* écrit la même année, des musiques expérimentales pour papier, pour céramique, pour pierre s'inscrivent dans le grand récit des avant-gardes atonales. Un postmodernisme original peut consister, dans ce cas, dans le réalisme esthétique du musicien s'adaptant sans complexe (de son aveu)¹⁰⁰ au monde musical envisagé, plus que dans un polystylisme schnittkéen interne à chaque œuvre : dans une *polyesthétique* en quelque sorte, d'une œuvre à l'autre, déjà rencontrée dans le cas de Chostakovitch.

Antécédents

La première prémisse d'un mouvement de réaction ou de dépassement est le référent avec lequel celui-ci entend rompre, soit ici le modernisme dans son ensemble. Ce dernier serait arrivé selon Kenneth J. Gergen, vers la fin des années 70, à « saturation sociale¹⁰¹ ». Mais au sein des langages des avant-gardes et depuis déjà le début du XXe siècle, on aura pu isoler certaines tendances – encore marginales – d'emploi de l'une ou de plusieurs des caractéristiques énoncées dans les discussions précédentes.

Certains nordiques semblent avoir « toujours été postmodernistes », en ce que leur culture chorale les y aura préparés bien avant les années 70. « Le chœur a ses raisons », semble-t-il. Il porte en lui une religiosité intrinsèque, historique (depuis l'école de Notre-Dame en France à la fin du XIIe siècle, voire les chants grégoriens depuis le bas Moyen Âge). Or, il semble que l'Eglise – surtout protestante – a toujours privilégié, particulièrement dans ces pays septentrionaux, une certaine tonalité réduite à son essentiel, l'emprise de son éthique et de ses traditions faisant en quelque sorte

globalisation ou le journal *Sonus* dont on notera la vocation : *A journal of investigations into global musical possibilities*. Voir respectivement « Expression from "listening" » in *op. cit.*, Tokyo, Nihon Ongaku Gaku Kai, 2004, p. 34-36 et cet entretien impliquant d'ailleurs le « pré-postmoderne » Lou Harrison (cité dans notre partie Antécédents) : « I am one of Mr. Ives "legal heirs": An interview with Lou Harrison », in *op. cit.*, printemps 1989, n° 9, vol. 2, p. 46-58.

⁹⁹ Voir Frank-J. Oteri, « Tan Dun: Tradition and invention », in *NewMusicBox*, n° 1, décembre 2007 (<http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=5349>).

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *The saturated self, dilemmas of identity in contemporary life*, New York, Basic books, 1991, p. 7 (« le concept de modernité est arrivé à saturation sociale »).

autorité contre celle, plus puissante encore, de l'esthétique moderniste, par ailleurs modérée dans ces régions comme relativement oubliées¹⁰² par le cours impérieux de l'Histoire. Également, certains véritables « compositeurs chorals », parfois chefs de chœur, semblent écrire parfois moins pour un public et encore moins pour la postérité que pour les chorales elles-mêmes, pour renouveler le répertoire de ces troupes d'amateurs passionnés par l'exercice de leur art quel qu'en soit le lieu, en public parfois, entre eux souvent¹⁰³.

Or, entre soi il semble que, au moins dans ces contrées¹⁰⁴, on préfère créer des œuvres tonales et lentes (dont l'intonation s'ajuste plus facilement). Le futur postmodernisme européen dans son ensemble, ainsi, a peut-être une origine dans la pratique chorale d'amateurs, populaire, friande de complaisantes et commodes lenteurs mineures, selon le vœu esthétique des interprètes : les chanteurs. Un compositeur comme l'Estonien Veljo Tormis, qui a composé près de 300 pièces chorales *a cappella* dès l'aube des années 60, n'a jamais écrit dans un style atonal ou ne serait-ce que néoclassique, de *Kihnu pulmalaulud* (« Chansons de mariages de l'île Kihnu », 1959) à *Piispa ja pakana* (« L'évêque et le païen », 1992), mais ne s'est toujours soucié que d'exalter le folklore chamanique de son pays, plaquant des quintes à vide et payant chichement son écot au projet des avant-gardes avec quelques cris ou bruitages vocaux. Il n'est pas douteux, en tout état de cause, que Tormis a influencé peu ou prou son compatriote Arvo Pärt.

Les foyers incandescents du modernisme étant historiquement Vienne et Paris, il semble même parfois que plus une culture européenne se développe loin de ces pôles, plus la tonalité peut survivre tard au cours du XXe siècle dans sa musique nationale. L'Islande est un exemple. Le traitement naïf, lourd, répétitif (et esthétiquement, donc, « impénitent ») de son folklore par un Jon Leifs, dès *Rimnadaslog* (autour de 1925), pourra justifier, plus tard, le

¹⁰² Le titre de cette œuvre de Tormis, *Unustatud rahvad* (« Les peuples oubliés », 1970-89) semble à cet égard éloquent.

¹⁰³ En Estonie, c'est « l'éveil des années 1860 » qui, selon Vance-D Wolverton, instaure cette tradition chorale d'origine nationaliste (« Breaking the silence: Choral music of the Baltic republics. I: Estonia », in *The choral journal*, n° 38, vol. 7, février 1998, p. 21-28).

¹⁰⁴ Ces chœurs, souvent amateurs, n'ont guère d'intérêt dans les recettes ni les subventions. Ils choisissent leur répertoire hors de toute sphère politique, donc de toute orientation esthétique impérieuse. Par ailleurs, ce sont souvent les interprètes et chefs d'orchestre, plongés plus encore que le public dans l'exercice quotidien de la tonalité (celle du « grand répertoire »), et donc pour certains profondément acquis à celle-ci, qui ont défendu, parfois imposé un certain répertoire postmoderniste. Le violoncelliste et chef d'orchestre russe Rostropovitch, son compatriote et altiste de grande renommée Yuri Bashmet, le violoniste et chef d'orchestre letton, le quatuor à corde californien Kronos Quartet, parmi d'autres.

postmodernisme de Sveinsson ou de quantité d'autres Islandais. La Finlande – pays musicien plus fameux – a peut-être en partie inspiré moins le sien propre que le futur postmodernisme de l'Europe en général. Plus reculée et « nordique » encore que les Pays Baltes ou scandinaves, également isolée par sa langue rare, non indo-européenne (finno-ougrienne), ses us d'apparence « étrange et archaïque¹⁰⁵ », elle doit attendre la fin des années 70 pour que naisse une réelle avant-garde atonale, laquelle s'est d'ailleurs vite exilée¹⁰⁶. L'important pour notre propos réside dans un musicien de la génération précédente : dès ses débuts soi-disant sériels dans les années 50, Einojuhani Rautavaara s'est arrangé pour conserver une tonalité brucknérienne et, par la suite, il est difficile de dire dans quelle œuvre le musicien apparaît plutôt néoclassique, romantique ou déjà postmoderne. Il est certain cependant qu'y sera toujours ressenti ce souffle arctique qui ralentit les tempi, exacerbe les idéaux, épure la tonalité, comme pour faire de la musique l'image unie, désolée, d'une étendue de neige immaculée ou d'une aurore boréale. Un *ostinato* venant parfois en renfort, on peut déclarer que le chœur *a cappella* de *Loppusinaus* (1971), par exemple, est déjà postmoderne (or, Joshua Habermann et Fredrick Lokken soulignent tous deux l'importance du genre choral *a cappella* dans l'œuvre du Finlandais, genre décidément emblématique du Nord)¹⁰⁷. Bien avant Rautavaara, c'est en quelque sorte cet idéalisme nordique « postmodernogène » qui se prépare chez son compatriote Sibelius¹⁰⁸ et en un sens aussi, auparavant dans certaines lentes plaintes particulièrement sobres¹⁰⁹ du Norvégien Grieg.

¹⁰⁵ Tels qu'ils apparaissent dans les romans d'Arto Paasilinna comme *Le bestial serviteur du pasteur Huuskonen* (Paris, Denoël, 2007) ou *Le meunier hurlant* (Paris, Denoël, 1991).

¹⁰⁶ Cette réaction tardive de musiciens comme Magnus Lindberg, Esa-Pekka Salonen ou Kaija Saariaho évoque un incendie soudain soufflé (Saariaho et Lindberg rejoindront rapidement la France, dès le début des années 80, pour y gonfler les rangs de la génération post-spectrale se développant alors à l'IRCAM), né sur un termafrost ayant gelé la tonalité en profondeur et peu favorable à l'épanouissement de flammes modernites.

¹⁰⁷ Fredrick Lokken, *The music for unaccompanied mixed chorus of Einojuhani Rautavaara*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1999. Joshua Habermann, *Finnish music and the a cappella choral works of Einojuhani Rautavaara*, thèse non publiée, Austin, University of Texas, 1997.

¹⁰⁸ La ligne mélodique de la *Valse triste* (1904) comme purifiée, ralentie par un froid glacial, est minimaliste dans son principe. Elle s'enferme longtemps, très singulièrement, dans une quarte. Quant au Concerto pour violon (1903-1905), l'accompagnement initial des violons du rang (sur une seule batterie ralentie de fa la aigus) affiche un *ostinato* étrange, totalement appauvri, à la recherche d'un sublime enfantin, innocent – déjà postmoderne ?

¹⁰⁹ Ainsi déjà la « Mort d'Aase », dans la suite extraite de *Peer Gynt* (1874), semble simplifier le langage de Wagner pour le rendre populaire, économique, très conjoint, légèrement même *ostinato* par la lente répétition de chaque cellule mélodique de trois notes.

Les Américains Reich, Glass et Riley ont sans doute préparé, eux aussi, leur autre version du postmodernisme musical de l'intérieur, dès leurs débuts. Glass en particulier y est venu pour ainsi dire continûment depuis les années 60¹¹⁰. Riley est considéré comme l'aîné des trois célèbres minimalistes, puisque son fameux *In C* fondateur date de 1965 (alors que Glass et Reich, devenus plus célèbres par la suite, ont commencé à s'illustrer un à deux ans plus tard). Or, Riley lui-même commença sa carrière sous l'influence hypnotique de son singulier ami et camarade universitaire, La Monte Young¹¹¹. En 1958, celui se fendit d'un Trio à cordes légendaire, souvent dit révolutionnaire parce qu'immobile, composé de notes indéfectiblement tenues¹¹², « vide ». Le minimalisme de Young se rédigeait cependant dans une langue atonale. Néanmoins, est déjà avancé là un élément important du futur postmodernisme : cette recherche aux accents bouddhistes de la vacuité, de l'unique, de l'essence. Scelsi semble avoir exploré les mêmes pistes, à la même époque en Italie. Mais davantage encore que Young, il féconderait bientôt (durant les années 70) un renouveau du *modernisme* européen, par l'intermédiaire des musiciens spectraux. Greffer la tonalité, ou non, à une souche initiale commune minimaliste : tout semblait basculer avec ce choix crucial, d'un continent à l'autre.

Auparavant Ligeti, ouvert à toutes les expériences, précurseur de bien des courants, nous a déjà fait entendre, semble-t-il presque « par hasard », un minimalisme infra tonal dans les premières pièces de son *Musica ricercata* (1951-1953). Les trois premières pièces du recueil sont bâties, comme on le sait, sur respectivement une seule, 2 (ou 3), 3 (ou 4) notes. Or, Ligeti, à contre-courant des avant-gardes de son temps, ne s'y interdit pas toute référence au monde tonal¹¹³.

¹¹⁰ Ce qu'il appelait alors *minimalism* contenait évidemment un *ostinato* et une économie caricaturaux, une tonalité archaïsante, mais à ce point même archaïsante qu'elle ne pouvait souvent encore être appelée tonalité. Le caractère naïf des textures, réduit au squelette, n'évoquait pas un retour aux sources ou à l'innocence, mais une machinerie inhumaine ou au mieux un rituel mystique sophistiqué, finalement élitiste. Le tempo très rapide, les sonorités dures, les œuvres performatives appartenaient encore à une esthétique prospective (moderniste).

¹¹¹ Pour tout ce qui concerne Glass, Reich, Riley et La Monte Young, voir le très complet K. Robert Schwarz, *op. cit.*

¹¹² Constantin Grohn retrouve ainsi le fil entre le minimalisme de Pärt et celui de Young (« Dreiklänge und Dreamchords: Klangideale von Arvo Pärt und La Monte Young », in *Positionen Beiträge zur Neuen Musik*, n° 64, août 2005, p. 25-27).

¹¹³ C'est ainsi que les deux notes de la seconde pièce (rendue célèbre par Stanley Kubrick qui l'utilisa dans son dernier film *Eyes wide shut*, 1999) ne sont pas séparées par un triton ou un autre intervalle dissonant (comme elles l'eussent été sans doute dans l'habituelle manière des avant-gardes) mais par un demi-ton. La troisième pièce, qu'elle instaure une ambiguïté majeure/mineur ou non, ne construit qu'un arpège d'accord parfait. Il est amusant que ce précurseur occasionnel du minimalisme postmoderne (de par l'emploi d'un langage tonal particulièrement économique, le temps d'un bref exercice de style), ait finalement rendu hommage aux répétitifs américains dans la

Encore auparavant John Cage est souvent considéré comme, sinon déjà postmoderne par excellence¹¹⁴, du moins précurseur de l'esthétique à divers titres. C'est dû sans doute à sa démarche souvent essentialiste, minimale voire lacunaire, amateuriste de façon provocatrice. On pourrait remarquer que son oeuvre silencieuse, absolument vide (*4'33*, 1952), n'est certes ni tonale ni atonale, qu'elle n'est ni moderniste ni postmoderne, commune à tous les courants ou alors étrangère à chacun d'eux. *Dream* (1948) – exemple plutôt rare chez l'Américain – semble authentiquement tonal. Or, il s'agit d'une tonalité volontairement ingénue et comme adolescente, maladroite (telle le brouillon, l'esquisse d'une pièce jamais vraiment composée), lacunaire et très accessible. À l'instar du futur *Fratres* de Pärt, *Dream* se décline d'ailleurs sous diverses formes instrumentales, du piano à diverses percussions à clavier (vibraphone ou xylophone) en passant par l'accordéon. L'oeuvre sort ainsi du projet d'écriture précise du timbre propre à la modernité, celle du XXe siècle dans son ensemble.

Les Etats-Unis et leur jeune souplesse esthétique auront permis bien d'autres éclosions de styles originaux et libres penseurs, ainsi celui de Lou Harrison. Parfois, au gré des inspirations asiatiques, ce dernier pourra paraître naïvement tonal, d'inspiration « zen », de par l'emploi d'un double bourdon comme dans *Ductia* (1960, extrait de la *Suite pour cordes symphoniques*). Reinhard Oehlschlagel y voit donc comme nous un précurseur¹¹⁵. Offrant un cas plus fondateur et important pour notre propos, Alan Hovhaness, Américain d'origines écossaise et géorgienne, s'était fendu d'un mini manifeste dès 1953, prônant une musique « directe, forte, sincère¹¹⁶ ». Certes, ce type de déclarations générales n'engage en rien un style précis. Mais dès avant le *Dream* de Cage, le Concerto pour piano et cordes, dit

seconde de ses *Trois pièces pour deux pianos* (1976) sous-titrée « Autoportrait avec Reich et Riley (et Chopin est aussi présent) ».

¹¹⁴ C'est déjà ce que déclarait Danuser en 1984 (revoir note 7). Il s'agit d'une postmodernité en tant que « ultra » ou si l'on veut « méta »-modernité, qu'il occupe pour ainsi dire à lui seul et ne contenant guère d'antimodernité sous une forme tonale. On retrouve cependant, d'une autre façon, l'anti-élitisme, une autre forme de naïveté, de minimalisme voire d'écologie, une recherche de maladresse également. Mais dans un sens, ce type d'atonalité antimoderne aurait pu concerner également Scelsi, Xenakis et jusqu'à Varèse. On la retrouve également dans les oeuvres purement percussives (modernes et antimodernes en tant que « méta »-atonales) d'un Glass (*I + I*, 1967), d'un Schnittke (*Quatuor de percussions*, 1994) ou d'un Tan Dun.

¹¹⁵ « Unzeitgemass postmoderner Pionier : Lou Harrison in Lafayette », in *Musiktexte Zeitschrift für Neue Musik*, n° 96, février 2003, p. 76.

¹¹⁶ « I propose to create an heroic, monumental style of composition simple enough to inspire all people, completely free from fads, artificial mannerisms and false sophistications, direct, forceful, sincere, always original but never unnatural. Music must be freed from decadence and stagnation. There has been too much emphasis on small things while the great truths have been overlooked. » Ce discours fut prononcé après que le compositeur se soit vu attribuer un prix, le Guggenheim Fellowship. http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Alan_Hovhaness.

Lousadzak (1944), dans sa partie *The coming of light*, manifeste un souci d'économie très frappant, de lents bourdons épurés préfigurant Pärt, parfois une hétérophonie (monodie tonale variée) des plus simplement agencées, mais aussi des prises de liberté confiées aux interprètes, signes précurseurs du « postmodernisme » cagien. Tout ceci, selon Maurice Hinson, procéderait surtout d'une synthèse à l'époque très originale des conceptions musicales occidentales et orientales¹¹⁷ (synthèse essentielle au postmodernisme, souligne Daniel Charles)¹¹⁸. Hovhaness fait sans doute figure, pour notre propos, de visionnaire, surtout qu'il n'a fait par la suite, d'une oeuvre à l'autre et jusqu'en 2000 (année de sa mort), que persister dans sa longue préfiguration d'un postmodernisme musical. Avant Hovhaness, de façon plus isolée, on remarquera certaines pièces tonales particulièrement essentialistes, sobres, dans les oeuvres de certains « américanistes ». *Quiet city* (1940) de Copland, pour cor anglais, trompette et orchestre à corde, présente de lentes structures simplifiées et plutôt répétitives. Une résonance abyssale, comme dans l'oeuvre future de Schnittke, du second Steve Reich « maximaliste » ou de tant d'autres postmodernistes européens, procède ici déjà du gel successif des degrés d'un mode simple (diatonique). Plus ancien encore, l'*Adagio pour cordes* (1936) de Barber, rendu célèbre notamment par son utilisation au cours de funérailles de chefs d'Etat américains, puis dans de nombreuses musiques de films¹¹⁹, déploie déjà quelque romantisme concentré, « modernisé », épuré par son fameux thème lent, minimal (fait d'indigentes montées de tierce) ainsi qu'étrangement répété, son ambitus curieusement serré, sa maigreur d'ascète parlant de choses essentielles.

Or, le point de départ de ces esthétiques américaines « minimalistes de façons diverses », selon les analyses recoupées de bien des commentateurs, dont Michael Nyman¹²⁰, pourrait être

¹¹⁷ Voir « The piano works of Alan Hovhaness », in *American music teacher USA*, janvier 1967, vol. 16, n° 3, p. 22-24.

¹¹⁸ L'ouvrage *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique* (Paris, PUF, 2001) insiste particulièrement sur cette synthèse. Dans sa bibliographie, il va jusqu'à séparer les « sources occidentales » des « orientales », pour caractériser jusqu'au bout ces « deux mamelles » du postmodernisme.

¹¹⁹ *Elephant man* (1980) de David Lynch ou *Platoon* (1986) d'Oliver Stone parmi d'autres moins célèbres.

¹²⁰ Anne Le Baron lie postmodernisme et Satie en faisant de ce dernier le pendant musical du surréalisme, d'après elle futur pilier de la postmodernité (« Reflections on surrealism in postmodern music », in *Postmodern music/postmodern thought*, New York and London, Routledge, 2002, p. 27-73). Jürgen Arndt, Arnfried Edler et Michael Nyman marient surtout, traditionnellement, Satie à Cage, qui tous deux – ainsi selon Edler – composeraient « avec des objets » (respectivement dans « Der musikalische Stillstand der Zeit : Erik Saties *Vexations* und John Cages *4'33"* » in *Musiktheorie Zeitschrift für Musikwissenschaft*, n° 23, vol. 2, 2008, p. 160-166 ; « Von Satie zu Cage, oder: Vom Komponieren mit Objekten », in *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum*

l'œuvre étrange d'Erik Satie, que Cage ou Glass, parmi beaucoup d'autres, admiraient entre tous. Cette œuvre semble absolument marginale à son époque. Inclassable (ici adulée, là ignorée voire ridiculisée¹²¹, selon les histoires de la musique) sauf si précisément, on y voit l'un des premiers souffles, tout d'abord isolés dans l'histoire – d'une recherche très singulière d'épuration mélodique, rythmique et instrumentale, d'une construction du nouveau (de « l'après Wagner ») par la *soustraction* des paramètres plutôt que par leur addition. Les *Gymnopédies* (1888), bien entendues tonales, se construisent avec des thèmes minimaux¹²², sont lentes, *accessibles* à presque tout pianiste (et d'ailleurs d'autant plus célèbres), maladroites et assumées comme tel, non pas *ostinato* mais volontairement rébarbatives. S'il ne s'agissait encore que de ça, elles sont bien les seules à l'époque, si l'on oublie certaines pièces de musique pour enfant extraites du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns (1886, notamment le *Coucou* ou la *Tortue*) ou de *Dolly* de Fauré (1894-1897, surtout le n° 3), à chercher une lente *innocence* essentielle. Leur modernité, par ailleurs, est indéniable de par l'emploi d'accords de septième et de neuvième autonomes (sans résolution ni préparation), comme dans les futures harmonies jazz, ravéliennes (et juste avant que Debussy ne pense aux mêmes types de couleurs harmoniques émancipées et enrichies). Satie réalise presque à lui seul, avec trente ans d'avance, le rêve esthétique musical de Jean Cocteau exprimé dans son essai critique *Le coq et l'Arlequin* (1918). Au fond, toutes les modernités musicales sont dans l'erreur selon le poète, qui y qualifie Schönberg de « musicien de tableau noir¹²³ », ou vraisemblablement le *Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky de « musique d'entrailles¹²⁴ ». Dans ces termes poétiques couve déjà, peut-être, le vœu postmoderniste de retour à une esthétique irresponsable mais pure : enfantine. Phil Glass rendra bien naturellement hommage au Français dans trois de ses opéras¹²⁵. Or, Cocteau est extrêmement influent dans le Paris artistique des

65. *Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1997, p. 309-322 ; « Cage and Satie », in *The musical times United Kingdom*, décembre 1973, vol. 114, n° 1570, p. 1227-29).

¹²¹ Ainsi par le critique Lucien Rebatet dans son *Une histoire de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1969 (Bouquins), pp. 755-759.

¹²² Au moins en regard de la longueur et de la sophistication des mélodies romantiques : Wagner les ayant rendus potentiellement infinies dans sa fameuse mélodie continue. Satie, dans le refrain de la *Troisième Gymnopédie*, trépigne longtemps, lentement, autour de mi de façon conjointe (mi... fa sol fa mi ré mi...), comme aucun musicien n'aurait pu l'imaginer à l'époque, créant ainsi une mélodie indigente, « amateuriste », minimale.

¹²³ *Op. cit.*, Paris, Stock, 2004, p. 55.

¹²⁴ *Idem*, p. 80.

¹²⁵ Il s'agit de trois opéras « greffes » sur le cinéma de Cocteau, respectivement d'après *Orphée* (1993), *La bête et la bête* (1994) et *Les enfants terribles* (1996). Glass évoque leur composition en hommage au poète dans « La rose, le miroir, la cle, le cheval et le gant: Entretien [de Serge Linares] avec Philip Glass » (in *Europe*, n° 894, vol. 81, octobre 2003 : Jean Cocteau).

années folles. Peut-être Stravinsky lui-même est-il déterminé par lui, en un sens, à persister dans son néoclassicisme naissant. Mais ce néoclassicisme est encore trop complexe pour l'oreille profane, seulement ingénument musicienne du poète. La « musique française » se doit de se montrer limpide, au fond dans la tradition de clarté issue autant de Descartes que de Lafontaine (comme le confirmerait un Daniel Mornet)¹²⁶. Hors du champ de la musique populaire, seul Satie aura pu réaliser aussi tôt de tels paradigmes. Avant lui, les origines naïves et répétitives de tout postmodernisme, si l'on veut, n'existent guère encore dans la musique savante, mais plutôt sans doute dans certaines comptines pour enfants : populaires, tonales, minimales, répétitives. Qui pourrait prétendre savoir quand est née la comptine *Trois petits chats*? Las, il s'agit surtout de constater qu'avant toute musique savante, celle-ci aura sans doute présenté une économie tonale et un *ostinato* sans équivalents à « ses époques » de diffusion, qu'il s'agisse du XIXe siècle ou surtout de siècles antérieurs.

Plus tard, dans la prétendue « Ecole d'Arcueil », née en 1923 d'un discours de Satie au Collège de France, « école » liant artificiellement quatre jeunes compositeurs censés prendre la suite de l'esthétique satienne, le minimalisme couvant du Maître ne se retrouve que rarement¹²⁷. Dans le mouvement lent du Concerto en sol (1931) de Ravel¹²⁸? Au début du XXe siècle, la simplicité – dédiée presque exclusivement au piano – de Satie se ré-imaginent davantage, spontanément, dans des œuvres qui l'ignorent. Entre 1917 et 1929, le compositeur russe Thomas de Hartmann¹²⁹ co-écrit avec Georges Gurdjieff des pièces pour piano dédiées à la méditation¹³⁰, au sein de la secte – installée près de Fontainebleau – dont Gurdjieff est le

¹²⁶ *Histoire de la clarté française*, Paris, Payot, 1929.

¹²⁷ Desormière se consacre rapidement à la direction ; Cliquet-Pleyel « tombe », d'ailleurs de façon intéressante, dans les musiques populaire et de film (cela dit, les Tangos, tels bien d'autres œuvres pour piano comme celles de Jean Wiener, pourraient paraître au moins aussi savantes que les futures piécettes de Phil Glass. Toutes n'ont de savant, semble-t-il, que leur présentation sous forme de partition écrite pour piano seul) ; Henri Sauguet demeure un néoclassique ; Maxime Jacob rentre dans les ordres. Ce dernier, devenu Dom Clément Jacob, en écrit moins une musique mystiquement épurée que des Sonates regorgeant de richesse harmonique et de virtuosité (malgré le recueillement – parfois la réserve et les petits ambitus – naturels des mouvements lents), résolument néoclassiques. Henri Sauguet se montre peut-être, d'ailleurs dans une œuvre dédiée à Satie, particulièrement économe dans la Valse des *Forains* (1945).

¹²⁸ Ce mouvement commence vraisemblablement comme une *Gymnopédie*. Bien plus tôt, on pourra remarquer (cette fois sans qu'une influence ne fût possible) le refrain rébarbatif de la limpide *Pavane pour une infante défunte* (1899) du même Ravel.

¹²⁹ Ou « von Hartmann ».

¹³⁰ Cette musique semble intéresser encore bien peu le monde scientifique. Seule Clarisse Amar a daigné expliquer ses mécanismes au service du « travail » (selon les termes de Gurdjieff), tâche spirituelle entendant conduire à la libération de l'esprit (« Danses sacrées de G.I. Gurdjieff », in *Danse et spiritualité. L'ivresse des origines*, Paris, Noesis, 1999, p. 145-156).

gourou, secte mêlant les doctrines de diverses religions et préconisant la pratique du jardinage et de la gymnastique. Or, ces pièces, à l'époque, du fait évident de leur « usage méditatif » (pièces utilitaires en somme) sont les seules à pouvoir rivaliser de simplicité rébarbative avec celles de Satie¹³¹. Certains de leurs mélismes orientaux, dus sans doute aux origines arméniennes de Gurdjieff, évoquent d'ailleurs l'univers des *Gnossiennes* (1890) du musicien d'Arcueil.

Restent certains langages qui, çà et là, ont pu trahir des primesauts postmodernistes peu avant 1976. Sofia Gubaidulina, dès les années 60, incline parfois pour un certain minimalisme, l'emploi d'accords parfaits ou de quintes à vide, sans qu'une franche antimodernité ne s'en dégage jamais pour autant (les dissonances demeurent généralement). Certains des 14 *Jouets musicaux* (1969) – ainsi le sixième à son début, avec son *ostinato* mélodique et ses quintes à vide – pièces certes dédiées aux enfants, au moins par moments paraissent presque postmodernistes. Comme on en a formé l'hypothèse, à l'instar du Slovaque Godár, le Géorgien Giya Kancheli, dès le début des années 70 et ses premières symphonies (notamment la Troisième, 1973), a sans doute montré des prémises de son futur franc postmodernisme, de même que Schnittke dès le *Requiem* (1972-1974) et le Quintette avec piano (1972-1976). Le Britannique John Tavener, à l'aube des années 70, enregistre pour le label des Beatles (« Apple records ») des œuvres qu'on peut déjà dire postmodernes « avant l'heure ». Après *Whales* (1969), le *Celtic requiem* (1971) affiche une esthétique tonale béotienne, populaire, répétitive, lente, maladroitement des plus frappantes. Il est vrai que le jeune Tavener (alors âgé de 27 ans), simplifie moins l'univers musical savant qu'il ne tente alors, pour le compte de la musique pop (et de l'un de ses labels) des développements « psychédélics » expérimentaux (donc savants ?) dont la musique des jeunes, à travers certains « albums concepts », se montrera souvent capable durant les années 70, notamment à travers des tentatives de David Bowie, des groupes Pink Floyd ou Genesis. Dans un registre comparable, *Jesus' blood never failed me yet* de Gavin Bryars – également anglais – propose dès 1971 la mise en boucle et l'harmonisation tonale rudimentaire d'une chanson empruntée. On sera également troublé par les *Déclarations* (1969) du Danois Pelle Gudmundsen-Holmgreen. La tradition chorale luthérienne, creuset d'un certain postmodernisme nordique, autorise décidément tôt, comme ici, dès l'aube des années 70, une écriture épurée, à la tonalité

¹³¹ Ceci est dû en partie à l'amateurisme du gourou Gurdjieff, dont Hartmann notait et harmonisait les précieuses bribes mélodiques, en se bornant à l'emploi des accords parfaits (se montrant ainsi « plus simple » même qu'un Satie). On remarquera particulièrement, parmi les piécettes pour piano, l'économie de *Femmes assyriennes proches du défunt* (1925), de la *Chanson des Aisors* (1926), du cycle des *Chants et danses Sayyid* (1926-1927).

ostinato, aux résonances abyssales. Voilà qui rejoint les prémisses du Finlandais Rautavaara et de l'Estonien Tormis.

Enfin, que penser des enchevêtrements de citations propres à certaines avant-gardes, parfois dès la fin des années 60 ? Le *Requiem pour un jeune poète* (1967-1969) de Bernd Alois Zimmermann, le très célèbre Troisième mouvement de *Sinfonia* (1968) de Berio, la Première Symphonie (d'esthétique plutôt moderne) de Schnittke, ou *Satiricon* (1973) de Bruno Maderna ont fait entendre des effets de confuse polytonalité orchestrale¹³². Au sein de ces projets modernistes cherchant à renouer avec un engagement politique (bien de leur temps), critiquant la société de consommation et les industries culturelles, projets tout sauf économes, posant très peu à l'amateurisme, la reconnaissance de thèmes connus constituera certes, pour l'auditeur, un repère tonal préfigurant peut-être le retour postmoderne de la tonalité et comme un infléchissement, déjà, des avant-gardes. Mais surtout ces œuvres sont déjà, à leur époque d'écriture, les parfaites illustrations musicales du futur postmodernisme des arts picturaux (qui naîtra durant les années 70), de par leur éclatement, leurs citations critiques, en un sens leur engagement politique contre la société de consommation, leur noire ironie, etc. Mais quant au postmodernisme musical, plutôt que réellement l'appeler, elles semblent davantage le prédire avec crainte, voire le maudire par avance, le *conjurer*. Certaines œuvres plus tardives, et dont on a déjà cité çà et là la pose de « postmodernité esthétique » (ainsi certaines tentatives japonaises ou australiennes), auront re-brandi maladroitement un drapeau citationnel de principe¹³³. Un point critique semble franchi quand ce lourd étendard n'est plus déployé contre l'industrie culturelle, ni même pour elle, mais pour lui-même, signifiant pâteusement son postmodernisme. De façon générale, à accessibilité égale, si la citation (ou la référence) figurative devait résumer le postmodernisme visuel, ce serait plutôt l'*économie* tonale qui définirait la plus grande partie du postmodernisme musical. La *citation économe* à la rigueur : quant aux répétitions en boucle d'une citation unique (il en sera question plus loin à propos d'une œuvre de 1981), elles pourront engendrer des

¹³² Ces démarches sont d'ailleurs récurrentes dans l'histoire du XXe siècle. Elles sont aussi vieilles que *Putnam's camp Redding, Connecticut* (1911-1914) de Charles Ives et se retrouvent çà et là, notamment dans le cadre du néoclassicisme d'un Milhaud.

¹³³ En fait une auto-inscription rapide et désespérée dans une supposée Histoire (sans doute l'histoire du postmodernisme des arts visuels ou d'une catégorie de musique citationnelle éternellement anecdotique et morte née : dans les deux cas, il y a sans doute erreur). Rares sont les œuvres « pluricitationnelles » (ainsi facilement taxables de « postmodernes ») qui, au-delà de présenter des cas d'école aux musicologues, ont fait date après 1975. Pourquoi ? Parce que *Satiricon* avait déjà épuisé le procédé depuis longtemps ? Parce que le principe d'hétérogénéité serait beaucoup plus mal admis par la musique – d'essence plus « continue » ? – que par l'éclatement, la dispersion intrinsèque propre aux deux ou trois dimensions de la physique convoquées dans les arts plastiques ?

obsessions musicales d'un nouveau type, bien que proches et d'ailleurs exactement contemporaines de celles du hip-hop. Plus curieuses apparaissent des réécritures transversales qui, devenant pluridisciplinaires, ajoutent à l'œuvre souche une dimension entière¹³⁴. Quant à un emploi réellement nouveau car radical de matériau hérité, il n'est qu'à penser aux simples pastiches ou *companion pieces*¹³⁵, en soi expériences ultimes concernant le neuf et les façons les plus extrêmement économes – toujours – d'y accéder (ou non). Au bout du postmodernisme serait naturellement, ainsi, le geste infinitésimal à son paroxysme, le gel des forces vives aboutissant au suicide, à l'effacement spectaculaire du compositeur. Ou au sommet éthique d'une musique qui poserait – ou qui tendrait réellement – à l'humilité. Au salut – à l'illumination ? – par l'annulation du moi.

Implications esthétiques

On l'aura compris. Nombreux sont les exemples d'épuration drastique, de démarche minimaliste, surtout en Europe, qui paraissent ou entendent naître – voire naissent effectivement – d'une inspiration voire d'une démarche religieuse ou mystique. Si Messiaen, Dieter Schnebel, les Polonais avant-gardistes et d'autres osent dédier un langage atonal à l'office catholique, plus nombreux semblent les compositeurs qui mettent en scène l'essence spirituelle en des termes tonals. La foi, ou au moins le discours sur la foi, semble même l'une des racines majeures du postmodernisme musical européen et c'est peut-être en cela que la musique se démarque des autres arts de la postmodernité et n'adopte guère, elle, d'ironie ou de déperdition hétéroclite mais au contraire, le spectacle d'un recueillement singulier. La musique postmoderne s'affiche alors « humble » parce qu'utilitaire, propice à la méditation ou à la prière. C'est déjà l'enjeu limité – qui paraît sincère – durant les années 20, on l'a vu, des piécettes des sectaires Gurdjieff et Hartmann. Le manifeste d'Hovhanness, au début des années 50, est motivé par une foi religieuse semble-t-il profonde, presque ascétique. Plus tard, même les minimalistes américains s'inscrivent tous trois dans une spiritualité hippy, *New Age* (bouddhiste ou œcuménique), comme le souligne K. Robert Schwarz¹³⁶. Le latin des titres de Pärt semble

¹³⁴ Ainsi Glass, dans son « opéra » éponyme de 1995, fait refaire entièrement la bande son de *La belle et la bête* (1946) de Cocteau en temps réel, par des chanteurs qui *chantent* les répliques devant un grand écran où défile le film rendu muet, et qui regardent celui-ci ou lui tournent le dos, tour à tour, selon l'intention évidente donnée par la mise en scène.

¹³⁵ Voir note 17.

¹³⁶ *Minimalists*, Londres, Phaidon, 1996.

monastique¹³⁷. Constantin Grohn appelle l'Estonien « compositeur-théologien¹³⁸ ». Oliver Kautny préfère le dire « cléricliste¹³⁹ ». L'*ostinato* entendrait donc souvent, naturellement, conduire à quelque transe ésotérique et non pas seulement à décrire un mécanisme industriel ou biologique à l'ancienne manière de Stravinsky. Le postmodernisme, s'il se montre volontiers irresponsable aux yeux de l'*esthétique*, en abandonnant aux vieilles avant-gardes l'obsession de l'écriture de l'Histoire, se montre responsable aux yeux pensés plus essentiels de l'*éthique*, celle d'une théosophie. Il est possible qu'à ses yeux, Jésus-Christ approuverait la tonalité, l'*ostinato*, le faux amateurisme et bien entendu la recherche de l'innocence : « Laissez venir à moi les petits enfants [...] car le Royaume de Dieu est pour ceux qui sont comme eux¹⁴⁰ ». Compositeur letton mentionné plus haut, Peteris Vasks est fils de pasteur. « Retourner » à la tonalité s'identifie sans doute, dans son cas exemplaire, à un retour à l'enfance naïve mais heureuse et accessoirement, l'enfance fervente religieuse protégée par les doctrines d'un père identifié au Père. Si l'on pense qu'une certaine ferveur de la foi – devenant puritanisme parfois – survit davantage, à la fin du XXe siècle, dans le monde protestant (historiquement « plus jeune ») que catholique, ceci peut en partie expliquer l'émergence ou le développement facile de postmodernismes dans les mondes protestants que sont les Etats Unis, le Royaume Uni, l'Europe du Nord : Danemark, Hollande, Suède, Norvège, Islande, Estonie (patrie de Pärt) et en partie Lettonie. Certes grandes catholiques, la Pologne (qui abrite Górecki et Penderecki), la Lituanie et l'autre partie de la Lettonie, ou encore la Russie orthodoxe de Schnittke et la Géorgie de Kancheli, autres foyers postmodernistes, sont encore toutes, à la fin des années 70, derrière le Rideau de Fer. Elles restent aussi volontiers « ferventes croyantes » en tant que pays dont la religion, ainsi purifiée et renforcée, est brimée par le régime communiste et peut ainsi symboliser l'innocence combattant le mal et l'oppression. Le tonal *Requiem polonais* de Penderecki est commandé au musicien par le mouvement Solidarnosc opposé au régime communiste, au sein duquel on sait l'implication de l'Eglise¹⁴¹. Le postmodernisme, éthique et populaire, peut associer cette « éthique » à celle de la

¹³⁷ Werner Schubert souligne que l'emploi du latin dans les titres est d'ailleurs assez typique de Pärt (« Die lateinische Sprache in der Musik des 20. Jahrhunderts. III : Arvo Pärt », in *International-journal-of-musicology*, n° 6, 1997, p. 413-427).

¹³⁸ Dieter Schnebel und Arvo Pärt: *Komponisten als "Theologen"*, Münster, Lit., 2006.

¹³⁹ « "Dem Himmel ein Stück näher". Der neoromantische mythos Arvo Pärt », in *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 163, vol. 5, septembre-octobre 2002, p. 24-27.

¹⁴⁰ *Évangile selon saint Marc*, 10, 13-16.

¹⁴¹ Pour ces questions, voir Peter Andraschke, « Geistliche Musik als politisches Bekenntnis: Über Kompositionen von Krzysztof Penderecki und Henryk Mikolaj Górecki », in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, n° 79, 1995, p. 125-137.

politique¹⁴². Il peut s'engager¹⁴³, notamment *pour* la sainte démocratie et *contre* tout totalitarisme.

Ainsi de façon générale, la démarche musicale postmoderne semble profondément liée à l'idéal démocratique symbolisé par les Etats Unis¹⁴⁴. Les ressortissants des pays « fervents » cités plus hauts pourraient, durant les années 70, soit s'être identifiés facilement à la culture américaine de par une origine commune protestante, soit avoir couramment entretenu des rêves de transfuge pour fuir le bloc soviétique. En un sens, le postmodernisme appartient à une culture américaine élargie (comme Oliver Kautny le montre implicitement à travers l'exemple de Pärt)¹⁴⁵. Il célèbre la victoire mondiale de la « liberté » sacrée, dont le libéralisme est la première notion dérivée. Il ne vient cependant que vers 1976, au moment où son renfort semble nécessaire à la démocratie en péril, en quelque sorte, soit juste après le premier choc pétrolier de 1974 et la fin des Trente Glorieuses¹⁴⁶. La musique associée à un système économique ou politique donné pourrait bien fleurir surtout au moment où celui-ci subit sa première crise. Par ailleurs, n'oublions pas que Lyotard parle de postmodernité surtout en termes économiques et politiques. Fredric Jameson choisit à son ouvrage un titre explicite : *Le postmodernisme, la logique culturelle du capitalisme tardif*¹⁴⁷. On pourrait ainsi penser que la tonalité séduisante du postmodernisme est littéralement démocrate, c'est-à-dire, comme la démocratie : vitrine attrayante du capitalisme,

¹⁴² Mais il pourrait aussi souffrir d'une ambiguïté politique, de ne pas trouver sa place entre les notions d'Etat et de démocratie. La démocratie et son capitalisme associé lui sont favorables, mais se montrent beaucoup plus favorables encore à la musique pop. L'État, quand il a une politique culturelle (en France et en Allemagne notamment, peu dans les Etats anglo-saxons) réserve généralement ses subventions aux esthétiques atonales qui ont besoin de lui pour leur survie, selon quelque logique de protection des « minorités » culturelles nationales.

¹⁴³ Ou du moins prouver son caractère contemporain par l'évocation d'événements politiques plus ou moins récents comme l'opéra d'Adams *Nixon in China* (1985-1987) semble l'indiquer de façon exemplaire.

¹⁴⁴ Même Arvo Pärt, qui propose un postmodernisme typiquement européen, finit dans l'une des versions de *Fratres* (pour violon et piano), par proposer des arpèges rythmiques répétitifs et dynamiques. Il *américanise* là son postmodernisme. Poussé par quelle nécessité ? Celle de « rendre à César » ce qui esthétiquement lui appartient ?

¹⁴⁵ Kautny montre qu'en 1977, Pärt aurait amorcé son passage – assez soudain – de l'état de compositeur atonal soviétique presque inconnu à celui de célèbre postmoderne « américain », c'est-à-dire du point de vue de sa réception. De son succès *américain* serait né pour le monde, en somme, le second Pärt bien connu (*Arvo Pärt zwischen Ost und West : Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 2001).

¹⁴⁶ Makis Solomos parle de « volonté de *commémoration* qui s'explique en partie par le fait que les années 1980-1990, empêtrées dans la crise économique, éprouvent la perte du passé sur le mode de la nostalgie, alors que les années 1950-1960, en pleine expansion économique, saluaient les "lendemains qui chantent" » (« Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », in *Musurgia*, mai 1999, vol V, n^{os} 3 et 4, p. 99).

¹⁴⁷ *Op. cit.*, Paris, ed. Beaux-arts de Paris, 2007.

ou vitrine esthétique de cette *industrie culturelle* crainte par les philosophes marxistes allemands Adorno et Horkheimer dans leur commune *Dialectique de la raison* (1947). En somme, on penserait volontiers, au-delà, que le postmodernisme ne serait qu'un courant inventé pour les besoins esthétiques du géant capitaliste américain, courant entendant rationaliser, restructurer (après acquisition par O.P.A.) une entreprise européenne plus ancienne appelée modernité. Il eût ainsi fallu que les Etats-Unis, acquérant le monde à partir de l'Après-guerre, imposent enfin leur musique savante et pour cela, brevettent un label esthétique dont le *post* prétendrait surtout la victoire finale sur la culture jugée complexe et précieuse des vieux monde viennois, français et russe. La reprise d'*Einstein on the beach* de Phil Glas est d'autant plus importante, au Metropolitan Opera de New York, en novembre 1976, qu'elle impose, pour la première fois, une esthétique américaine dominante au sein de la plus prestigieuse institution musicale du pays. Dès lors, l'Europe peut enfin s'avouer puissance de second ordre, économiquement, politiquement et désormais – domaine qui semblait résister encore – esthétiquement.

Il se peut que le postmodernisme musical puise moins sa tonalité dans celle des siècles passés que plus précisément dans celle affichée en permanence par l'industrie de la « musique classique ». Pascal Quignard fustige nos environnements urbains où la musique est partout¹⁴⁸. L'invasion sur le marché des enregistrements – « démocratiques », diversifiés à l'infini – du grand répertoire tonal (issu des XVIIIe, XIXe et premier XXe siècle) impose leurs influences aux compositeurs désormais eux aussi consommateurs. Les postmodernistes considèrent que cette influence industrielle est fatale, qu'elle fait en quelque sorte partie de la nature. Ils lui cèdent donc. Comment écrire, se demande le compositeur allemand Manfred Trojahn en 1981, de façon atonale quand l'environnement sonore contemporain est saturé de tonalité¹⁴⁹? La démarche postmoderniste, en ceci littéralement et volontairement « superficielle¹⁵⁰ », ressemble à une mise à plat¹⁵¹ de l'Histoire de la musique telle qu'ostensiblement offerte dans la « musique classique » enregistrée. L'œuvre postmoderne proposerait comme un « *best of* » culturel. Par exemple la tonalité postmoderne à l'européenne, souvent mineure, lente, re-convoquerait l'émotion des « meilleurs » *adagio* du grand

¹⁴⁸ *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁴⁹ « Formebegriff und Zeitgestalt in der "Neuen Einfachheit" », in *Zur neuen Einfachheit in der Musik*, Wien, Universal, 1981, p. 87, § 3.

¹⁵⁰ Fredric Jameson, dans un autre domaine (les œuvres des années 60 d'Andy Warhol) mais précurseur, à ses yeux, de toute esthétique postmoderne, parle d'émergence « d'un nouveau type de platitude, d'absence de profondeur, un nouveau genre de superficialité au sens le plus littéral du terme » (*op. cit.*, p. 45).

¹⁵¹ Fredric Jameson précise : « assujettir le temps en le mettant au service de l'espace [la surface] » (*idem*, p. 21).

répertoire et l'*ostinato* permettrait de revenir rapidement sur cette émotion, mieux que dans les disques classiques où certains développements oiseux aux yeux d'un monde contemporain affairé freinent le retour rapide du thème attendu. Dans le second mouvement de *Harmonielehre* (1981), sous-titré « Amfortas wound », John Adams ne fait que faire tourner en boucle une ligne empruntée à Wagner. Pour employer le vocabulaire des entreprises des années 80, il optimise ou « customise », en quelque sorte, le maître de Bayreuth¹⁵².

Voilà le romantisme optimisé propre à l'œuvre du postmodernisme plus particulièrement européen, ce que Kautny nomme, à propos de Pärt, un « mythe néoromantique¹⁵³ ». Il ne s'agit pas précisément du XIXe siècle (notamment pas de sa temporalité) mais de sa vitrine la mieux ordonnée ou de sa « bande annonce », celles d'un XIXe siècle réduit à son image la plus simple et démocratique : résonances longues, cordes, lenteur, goût pour le mode mineur¹⁵⁴. On aura remarqué le nombre singulier de pièces postmodernes pour orchestre à corde¹⁵⁵. Là encore il y a comme la rationalisation de l'entreprise orchestrale qui ne conservera que ce qui semble nécessaire au tissage de *Sorrowful songs*¹⁵⁶. L'orchestre envisagé dans toute sa puissance, tel qu'il a pu également fasciner les foules acheteuses de *Boléro* (1928)¹⁵⁷, n'est plus toujours rentable, si

¹⁵² Cette *rationalisation* de l'œuvre devenant vitrine culturelle du « capitalisme tardif », est aussi souvent implicitement mystique, remarquait-on plus haut, ce qui permet peut-être au consommateur contemporain d'absorber des « émotions de type spirituel » tout en restant dégagé de toute obligation ou perte de temps liée à l'inscription sociale dans un rite religieux.

¹⁵³ « "Dem Himmel ein Stück naher". Der neoromantische mythos Arvo Pärt », in *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 163, vol. 5, septembre-octobre 2002, p. 24-27.

¹⁵⁴ Voilà qui prépare peut-être cette tolérance générale, lorsqu'il s'agit d'appeler postmoderniste une musique simplement néoromantique comme celle du second Penderecki.

¹⁵⁵ Qu'il s'agisse « d'antécédents » tels que l'*Adagio pour cordes* de Barber, de *Quiet city* de Copland, de *Lousadzak* de Hovhanness, de nombreuses pièces de Lou Harrison, ou de pièces postmodernes proprement dites telles que la 3e Symphonie de Górecki presque exclusivement consacrée aux cordes (comme il apparaît notamment dans l'Exemple 2), d'une des versions les plus célèbres de *Fratres* de Pärt, du Second Concerto pour piano et orchestre à cordes de Schnittke, etc.

¹⁵⁶ Sous-titre – presque archétype – de la 3^e Symphonie de Górecki mais aussi d'une œuvre de Godár. Par ailleurs, les cordes permettent à l'*amateur* (réel ou prétendu tel) postmoderniste de s'ouvrir un accès démocratique à l'écriture de la grande musique, en composant non plus pour 30 mais seulement pour 5 claires parties.

¹⁵⁷ On aurait d'ailleurs pu ajouter l'œuvre (peut-être avec la Symphonie n° 7 de Chostakovitch dite « Leningrad », 1941) à la liste des antécédents du postmodernisme – à l'américaine en particulier – en considérant sa tonalité, sa popularisation exemplaire de l'*ostinato*, son hachage rythmique caricatural et un certain principe d'économie : un seul thème répété en boucle selon une seule tonalité (une sorte de do majeur ou « andalou ») presque non modulante (sauf à la fin et le bref et brusque empreint à mi majeur : exception confirmant la règle). Un seul grand crescendo.

l'on veut, aux yeux du postmodernisme¹⁵⁸. Celui des vieilles nations européennes, en particulier, ne se soucie plus guère de telles démonstrations de force – superproductions déjà engendrées et usées bien auparavant par leur culture orchestrale. Face à la « dure concurrence » des concerts de musique pop fabuleusement amplifiés, l'orchestre restructuré licencie bois, cuivres, percussions, accessoires et paraît devoir abandonner la recherche de puissance à la concurrence rock. Au sein des institutions contemporaines, le compositeur, qu'il soit moderniste ou postmoderniste, peut toujours prendre le rôle de « top model » culturel revêtant la redingote romantique du génie (en se montrant capable de prouesses littéralement magiques car inaccessibles au commun des mortels, comme l'écriture de partitions complexes). Mais le compositeur postmoderniste, fait supplémentaire, donnera une voix – intelligible – à ce mannequin culturel : les cordes résonantes. Celles de la 3^{ème} Symphonie de Górecki ont sans doute sensiblement contribué à la vente de sept cents mille disques, ceci en donnant leur « packaging » aux idées surnaturelles de grande musique, de génie, de culture en tant que bien démocratique délectable. La résonance des cordes¹⁵⁹ pourrait s'être avérée nécessaire aux démocraties¹⁶⁰, peut-être en ce qu'elle ferait entendre au public le plus large la voix – morte en Occident – de l'ancêtre vénéré quand la musique pop – faite par les jeunes – ne peut s'en charger.

Le postmodernisme, de façon générale, s'approcherait plus près de son époque que ne le faisait le modernisme de la sienne : plus près de sa politique, de son économie, de certaines de ses idées également, ainsi l'écologie naissante. Les cordes citées plus haut se distinguent notamment de l'instrumentarium pop par leur alternative écologique à l'électricité. Cage, si tant est qu'il fut bien l'un des grands inspireurs de tout postmodernisme, se flattait de ce que la musique

¹⁵⁸ C'est surtout le post-minimaliste John Adams qui s'engagera dans certaines *superproductions* pour un orchestre envisagé dans sa puissance, notamment dans *Short ride in a fast machine* (1986). Mais l'affaire semble douteuse, même dans le repère démocratique, puisque l'amplification électrique fournit désormais une puissance bien supérieure, de façon plus économique (d'un point de vue artistique et financier) à un simple groupe pop.

¹⁵⁹ Caricaturée dans le long gel des degrés d'un mode diatonique, dût-elle faire prendre ainsi au postmodernisme ses plus grands risques (frottements embrouillés de tons et de demi-tons diatoniques).

¹⁶⁰ Or, en se montrant nécessaire, elle engendre un nouveau produit de consommation, comme dont le slogan publicitaire utiliserait, selon les lois du marketing, une spécificité, une différence : elle se montre plus ancienne donc plus sage, plus écologique (sans électricité) et surtout plus « profonde » que la musique pop, c'est-à-dire, « profonde en surface » : de timbre profond. Elle garde l'essentiel de la « musique classique » rationalisée, soit la pure idée romantique de résonance, le son d'un cosmos éventuellement théosophique dont elle incarne la profondeur infinie : profondeur de la nuit = de la note = de l'âme, équation certes ancienne, typiquement romantique, posée depuis la Sonate op. 27 n° 2 (1801) de Beethoven dite « Clair de lune ».

fût l'écologie. Schnittke, comme dans un rêve aussi surnaturel que naturaliste, « entendait l'accord de do majeur dans la nature¹⁶¹ ». Rappelons que L'Australien Sculthorpe concevrait, selon Wilfrid-Howard, toute sa musique dans une démarche écologique¹⁶². Le postmodernisme rêve peut-être d'une société contemporaine qui retrouverait moins son optimisme (c'était là l'affaire du modernisme) que sa sagesse millénaire, ses racines, des traditions, une magie sacrée. Il pourrait ainsi *folkloriser* la musique savante. Il la rendrait éternelle et sans dates, pérenniserait ses grandes formes connues de tous comme s'il s'agissait de genres immuables issus de quelque musique traditionnelle¹⁶³. Si l'on veut, il ne garderait d'elle que son fantôme dans la culture orale, connu de tous par ouï-dire. C'est alors qu'il fixe les genres les plus célèbres. Symphonies¹⁶⁴ et concertos, ces entités de grande valeur culturelle et dont chacun a entendu parler, abondent donc. C'est aussi le retour des genres religieux, messes, *stabat mater*, magnificats, alléluias, religieux notamment dans leur lien avec la mort, *miserere*, requiems. L'industrie culturelle fait de Mozart le compositeur d'un requiem, associé à d'autres musiciens au sein d'une compilation au titre cosmique¹⁶⁵. La « grande musique », telle une assemblée de sages ancêtres, se charge désormais du récit de la mort, les religions s'étant vues affaiblies en Occident, on le sait (depuis l'avènement du scientisme, du positivisme, depuis la déclaration nietzschéenne de la mort de Dieu)¹⁶⁶. Dès lors, le postmodernisme contribuerait à ressusciter Dieu de façon subliminale et convoquerait aussitôt celui-ci sur le terrain crucial de la mort et du salut, sujets peu abordables sur un plan non subliminal

¹⁶¹ Le Russe parle ainsi de (nous traduisons de l'anglais) « sa base dans la nature. Je l'ai entendu plusieurs fois à la mer, le matin, et à Ruza aussi, venant de quelque part au loin. Je ne peux pas l'expliquer ». *A Schnittke reader*, Bloomington, University of Indiana Press, 2002, p. 12.

¹⁶² Revoir la fin de la partie Panorama.

¹⁶³ Au piano, le postmodernisme, entre autres procédés, a définitivement sacralisé la basse d'Alberti, formule d'accompagnement très mozartienne (ainsi do sol mi sol répétés), symbolisant déjà depuis longtemps l'enfance, les petites filles jouant du piano (ainsi dans la scène des exercices de piano des *Aristochats* – 1970 – de Walt Disney). Le néoclassicisme avait déjà largement réemployé la formule. Le projet postmoderniste de retour à l'innocence ne pouvait pas non plus l'ignorer. Bien entendu, romantique, il la goûte, lui, particulièrement lente et en mineur (la mi do mi, etc.), ainsi « sous » le thème de l'héroïne du film d'épouvante *Candy man* (1992) – signé Glass, mais aussi du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) – par Yann Tiersen imitant le style de Glass. Schnittke a même fait du procédé, particulièrement ralenti, le discours mélodique unique du début de son *Second Concerto pour piano* (1979), fait très singulier.

¹⁶⁴ Par exemple, Górecki en compose 3, Kanchelli 7, Glass et Rautavaara chacun 8, Schnittke 10.

¹⁶⁵ Le CD se nomme *Harmony – Le chant des rêves* (EMI, 1999) et affiche en couverture une photographie astronomique de la lune.

¹⁶⁶ Voir Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1885), « Prologue de Zarathoustra », II, ou *Le gai savoir* (1882), livre troisième, § 125 : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! ».

à cause de la domination contemporaine des discours athéistes « rationnels » (non pas tant scientifiques que sans doute plus immédiatement démocratiques : laïques). D'autant plus nécessaires sans doute – en tant que discours subliminaux – apparaissent alors les requiems de Schnittke, de Glass (sous-titre de la Symphonie n° 5), Penderecki (*Requiem polonais*), Górecki (*Petit requiem*), Tavener (*Celtic requiem*), Kancheli (*Bright sorrow requiem*), Vasks (*musica dolorosa*, requiem composé pour la sœur du compositeur), Silvestrov (*Requiem pour Larissa*) ou Sculthorpe (*Requiem for cello alone*), sans parler des musiques des films *Requiem* (2001) par Vladimir Godár ou *Requiem for a dream* (2000) par le postminimaliste britannique Clint Mansell. La religiosité ainsi permise à l'athée d'aujourd'hui par la culture semble encore un « best of », un allègement du dogme religieux réduit à l'hédonisme de la consommation du disque. En quelque sorte, les démocraties semblent tenter une O.P.A. sur la très ancienne entreprise religieuse, domaine qui pouvait sembler leur résister et que le postmodernisme musical contribuerait à leur rendre.

Makis Solomos fait « l'hypothèse que le postmodernisme n'a finalement été que le territoire d'un enjeu devenu franchement plus crucial : la marche vers la mondialisation¹⁶⁷ » (certains musiciens d'Extrême Orient illustrent ce point de vue de façon consciente, voire militante)¹⁶⁸. De fait aujourd'hui, Internet – miroir de notre société du XXI^e siècle – caricature les critères de l'art « postmoderne » en général (éclectisme, accessibilité, pluralité, mélange), prodigieuse vitrine de marchandises réelles, culturelles ou informationnelles. Judy Lochhead remarque que le terme « postmoderne » est de plus en plus employé pour qualifier la période actuelle¹⁶⁹. Les musiciens « postmodernistes », dont nous avons parlé, ont peut-être vécu. Leur démarche, celle du dernier *isme* du XX^e siècle, serait en effet devenue inutile si c'est toute l'époque qui serait passée, finalement avec Internet, clairement « postmoderne ». L'antimodernisme clair, dans l'œuvre musicale, ne semble plus nécessaire, dans la mesure où il trouve moins d'hégémonie atonale à combattre. Et l'antinomie des mondes vernaculaire et savant tend à diminuer. Le 31 mars 2006, le DJ Erikm « remixait en temps réel » des œuvres de Varèse et de Grisey à la Cité de la Musique. Pascal Dusapin, anciennement xénakien, ou Marc-André Dalbavie, ex-post-spectral, écrivent aujourd'hui une musique presque aussi « modale » que celle d'un Thierry Escaich anciennement néotonal convaincu et désormais, lui, au contraire plus moderniste. Un consensus esthétique se dessine. Un

¹⁶⁷ « Le "savant" et le "populaire", le postmodernisme et la mondialisation », in *Musurgia*, vol IX, n° 1, juillet 2002, pp. 80-81.

¹⁶⁸ Revoir la fin de la partie Panorama.

¹⁶⁹ *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, Introduction, p. 4.

centre sensible et vibrant séparant tonalité et atonalité est recherché par de nombreux jeunes compositeurs comme, parmi tant d'autres, Jonathan Pontier, Eric Tanguy, Thomas Adès ou encore Krystof Maratka. Les institutions, en tout cas, semblent favoriser l'éclosion de leurs œuvres fusionnelles et dès lors, c'est le discours politique/esthétique dominant qui serait au moins postmoderne : une vitrine de tolérance et de goût démocratique pour la diversité et la modération, le consensus, le centre¹⁷⁰. De même, un renouveau de la peinture, au début du XXI^e siècle, notamment dans les œuvres de Raqib Shaw, Albert Oehlen, Daniel Richter, Matthias Weischer ou Cecily Brown, interroge de façon nouvelle et intime, dit-on, les rapports entre figuration et abstraction. Une détente esthétique semble manifeste, c'est-à-dire sélectionnée donc mise en avant, en réalité, par les institutions postmodernes.

Mais alors, quand le postmodernisme musical se serait-il donc essoufflé ? Durant les années 1990, si l'on veut. Il aura été surtout, sans doute, le drapeau des années 80, Reaganiennes. Il est possible d'imaginer, par exemple, qu'un grand coup lui aurait été porté dès 1992. Alors déjà, Pärt écrit sa dernière version de *Fratres*. Un an plus tard, Penderecki pose la dernière retouche à son *Requiem polonais* (amorcé en 1980). L'œuvre postmoderniste est certes sans cesse relookée, recyclée : rentabilisée. Adams compose la *Symphonie de chambre*, chef-d'œuvre certes faisant encore référence au monde vernaculaire (revoir ci-dessus) mais dont l'antimodernisme semble moins clair¹⁷¹ que dans les œuvres des années 80 (ce que Brandon Derfler est en mesure d'expliquer)¹⁷². Glass écrit sa Première Symphonie (dit « Low ») et convainc encore. Or, aucune des suivantes n'enthousiasmera plus la critique. Glass touche aussi au sommet de sa carrière dramatique en créant au Metropolitan Opera, 16 ans après que celui-ci ne reprenne *Einstein on the beach* (une boucle se referme ainsi), *The voyage*, pour lequel on lui aura versé la plus grosse avance pécuniaire concédée à un compositeur durant toute l'histoire de l'opéra. Mais l'œuvre déçoit. Une supercherie, une malversation

¹⁷⁰ Face à l'abondance des produits culturels actuellement sur le marché, il semble naturel que soient mis en avant ceux qui, par de telles moyennations (non nécessairement affadies) synthétiseraient les esthétiques de leurs voisins et proposeraient ainsi de rendre *lisible* ce marché confus.

¹⁷¹ Par la suite, le Concerto pour violon (1993) puis surtout la – point si – *Naive and sentimental music* (1997-1998) et *El niño* (2000) semblent confirmer l'abandon d'un antimodernisme manifeste (comme il avait lieu par exemple dans les *Chairman dances* de 1985 à travers des psalmodies d'accords parfaits assignés aux cuivres) et augurer de la future fonte avec les avant-gardes.

¹⁷² Selon Brandon Derfler, le langage d'Adams s'est en réalité continûment complexifié, depuis une écriture « additive » encore minimaliste, typique des *Phrygian gates* (1977), jusqu'à des structures rythmiques et harmoniques nettement plus complexes, telles celles d'*Harmonielehre* (1985). Voir « Two *Harmonielehren*: Schoenberg and John Adams », in *GAMUT*, n° 9, 1999, p. 17-42.

financière postmoderniste semble ainsi finalement mise à jour. Un an plus tard, en 1993, la Symphonie n° 3 de Górecki (1976) est réenregistrée et bat tous les records de vente de « musique classique ».

Or, la nouveauté de cet événement concernait l'interprétation, non la composition. L'industrie du disque classique a-t-elle alors compris qu'elle n'avait plus besoin de compositeurs vivants, c'est-à-dire d'une actualité quant à la production des compositeurs mais plutôt seulement désormais quant à celle des disques ou des événements (tels ce spectacle de 2008 intitulé « Best of Mozart 1¹⁷³ ») ? Les grands musiciens savants « postmodernes » seraient peut-être devenus, à ce titre, les interprètes. Aussi « starifiables » sinon plus que les compositeurs, seuls ceux-ci, en effet, aux yeux des labels (non encore achevés par les téléchargements sauvages) pourraient être restés rentables, souples d'utilisation¹⁷⁴, et dans le même temps suffisamment capables d'incarner la culture démocratique dans son ultra pluralité : le violoniste Laurent Korcia, l'un des meilleurs techniciens français, d'une plage à l'autre de son CD *Doubles jeux* (2007), propose au consommateur un étal varié de denrées culturelles, dont la Sonate de Debussy, une adaptation pour violon d'un air célèbre des *Parapluies de Cherbourg* (musique, par Michel Legrand, de la comédie musicale de Jacques Demy, 1964) une mélodie de Massenet interprétée par Jean-Louis Aubert (ex-chanteur du groupe pop Téléphone), qu'il accompagne.

Décidément la tentation est grande, pour le commentateur, de prétendre qu'il s'agit toujours moins de postmodernisme que de postmodernité. Mais une notion qui fraie, comme on l'a vu, avec une logique économique-politique, ne peut finalement qu'être débordée, indexée au destin de celle-ci, gigantesque rouage. Si c'est le monde lui-même qui est devenu postmoderne, sinon déjà en 1980, du moins au XXI^e siècle et depuis l'avènement d'Internet, la musique postmoderniste aura alors été naturellement engloutie par l'époque postmoderne. Il n'est pas si surprenant qu'elle ait trouvé cette mort rapide, de par son essence non pas tant faustienne qu'éminemment paradoxale. Comment une position esthétique ennemie des « ismes » pouvait-elle poser à l'isme elle-même ? Comment une musique fascinée par le répertoire ancien pouvait-elle rester durablement nouvelle sans sombrer effectivement, selon l'analyse de plusieurs

¹⁷³ Ce spectacle organisé au Tambour Royal (Paris), à partir du 1^{er} juin 2008, mis en scène par Marthe Michel, était sous-titré « clips scéniques sur les plus beaux airs d'opéra de Mozart ».

¹⁷⁴ En 1996, Lara Saint John, sur la couverture de son CD consacré à Bach, est torse nue et cache sa poitrine derrière son violon. Voilà le marketing postmoderne de la musique, remarque Timothy D. Taylor (« Music and musical practices in postmodernity », in *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002., p. 104). Bach postmoderne est un Bach démocratique, un Bach *sexy*.

commentateurs, dans la « schizophrénie¹⁷⁵ » ? Le postmodernisme était condamné, au moins à être centre précis – finalement inaccessible – entre populaire et savant, passé et futur, tonalité et « modernité », amateurisme et élitisme, puis notamment entre économie des moyens et *gaspillage* car son minimalisme foncier se heurta souvent par essence aux effectifs instrumentaux de la musique savante, dispendieux et peu minimalistes comparés à ceux de la musique pop : pour certaines de ses grandes pièces, John Adams commençait par simuler ses imposantes orchestrations sur ordinateur (relié à un synthétiseur performant, ultra polyphonique). Une vraie économie des moyens n'eût pas consisté à s'en tenir là : la production d'une musique électronique « orchestrale virtuelle », ainsi clairement nouvelle et utilisant simplement la technologie de son temps ? Mais il eût alors fallu risquer de s'avouer musique populaire. Et s'interdire le cadre des concerts classiques. Or, si ce choix s'avéra difficile, c'est que tous ces hiatus, au fond, sont peut-être nés d'un autre : le fossé énorme, plus qu'esthétique : institutionnel, politique, séparant les lieux de diffusion de la musique populaire et de la musique savante, fossé aujourd'hui seulement en voie d'être peu à peu comblé.

Bibliographie

1. Postmodernisme et musique (définitions).

Charles, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001.

Côte, Nathalie, « Arvo Pärt : les voyages divers de la modernité à la postmodernité », in *Les cahiers du CIREM*, n° 30-31, Tours, 1994, p. 105-110.

Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Band 7, Wiesbaden, Laaber Verlag, 1984, p. 392-393.

Danuser, Hermann, « Postmodernes Musikdenken. Lösung oder Flucht? », in *Neue Musik im politischem Wandel*, Band 32, Mainz, Hermann Danuser ed., p. 56-66.

Ilescu, Mihaela, « Le phénomène citationnel postmoderne : spécificités et contextes esthétiques », in OMF. *Actes de la Rencontre interartistique du 19 mars 2007*, n° 36, 2008, p. 33-42.

Kramer, Jonathan D., « Beyond unity, toward an understanding of musical postmodernism », in *Concert music, rock and jazz*, 1995, University of Rochester Press, p. 11- 33.

¹⁷⁵ Voir note 13.

Kramer, Jonathan D., « Postmodern concept of musical time », in *Indiana theory review*, 17/2, 1996, p. 21-61.

Kramer, Jonathan D., « The nature and origins of musical postmodernism », in *Postmodern music. Postmodern thought*, New York and London, Routledge, 2002, p. 13-26.

Mathon, Geneviève, « (Post)modernités », in *Les Cahiers du CIREM*, n° 30-31, Tours, 1994, p. 99-104.

Ramaut-Chevassus, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1998.

Rea, John, « Postmodernisme(s) », in *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 1, *Musique du XXI^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1347-1378.

Rigoni, Michel, « Musique et postmodernité. Pour un état des lieux », in *Musurgia*, vol. V, n°s 3 et 4, mai 1999, p. 109-122.

Solomos, Makis, « Le "savant" et le "populaire", le postmodernisme et la mondialisation », in *Musurgia*, vol IX, n° 1, juillet 2002, p. 75-89.

Solomos, Makis, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », in *Musurgia*, mai 1999, vol V, n° 3 et 4, p. 91-107.

Taylor, Timothy, « Music and musical practices in postmodernity », in *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, p. 93-118.

Collectif d'auteurs, *Postmodernism. A reader*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 206-213.

Collectif d'auteurs, *Postmodernism. A reader*, textes réunis par Thomas Docherty, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

Collectif d'auteurs, *Postmodernisme*, Revue *Circuit*, vol. 1, n° 1, 1990.

2. Postmodernisme (généralités – autres arts – philosophie).

Altieri, Charles, « Postmodernism: a question of definition », in *Par rapport*, vol. 2, n°2, 1979, p. 87-101.

Bauman, Zygmunt, *Postmodern ethics*, Oxford, Blackwell, 1993.

Bertens, Hans, *The idea of the postmodern: a history*, London, Routledge, 1995.

Eagleton, Terry, *The illusions of postmodernism*, Oxford, Basil Blackwell, 1996.

Eco, Umberto, *Postscript to the Name of the rose*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

Gergen, Kenneth J., *The saturated self, dilemmas of identity in contemporary life*, New York, Basic books, 1991.

Habermas, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », in *Critique*, n° 413, Paris, 1981, p. 950-967.

Hassan, Ihab, *The postmodern turn : essays in postmodern theory and culture*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1987.

Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism*, New York and London, Routledge, 1989.

Jameson, Fredric, *Le postmodernisme, la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ed. Beaux-arts de Paris, 2007.

Jencks, Charles, *What is Post-modernism*, London, Academy editions, 1986.

Johnston, William, *Post-modernisme et bimillénaire. Le culte des anniversaires dans la culture contemporaine*, traduction P.E. Dautat, Paris, PUF, 1992.

Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), traduction Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minit, 1979.

Norris, Christopher, *What's wrong with postmodernism: critical theory and the ends of philosophy*, London and New York, Harvester Wheatsheaf, 1990.

Pefanis, Julian, *Heterology and the postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard*, Durham, Duke University Press, 1991.

Radhakrishnan, Rajagoplan, « The post-modern event and the end of logocentrism », in *Boundary 2*, vol. 12, n°1, automne 1983, p. 33-60.

Schusterman, Richard, « Postmodernist aestheticism », in *Theory, Culture and Society*, vol. 5, n°s 2-3, p. 337-356.

Wellmer, Albrecht, « On the dialectic of modernism and postmodernism », in *Praxis International*, n° 4, 1984, p. 337-362.

Venturi, Robert, avec Izenour, Steven et Scott Brown, Denise, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (USA), MIT Press, 1977 (première édition 1972).

3. Autres textes (écrits de compositeurs, monographies ou problématiques plus spécifiques).

Adams, John (entretiens avec Thomas May), *The John Adams reader: Essential writings on an American composer*, Pompton Plains, Amadeus Press, 2006.

Amar, Clarisse, « Danses sacrées de G.I. Gurdjieff », in *Danse et spiritualité. L'ivresse des origines*, Paris, Noesis, 1999, p. 145-156.

Andraschke, Peter, « Geistliche Musik als politisches Bekenntnis: Über Kompositionen von Krzysztof Penderecki und Henryk Mikolaj Górecki », in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, n° 79, 1995, p. 125-137.

Arndt, Jürgen, « Der musikalische Stillstand der Zeit : Erik Saties *Vexations* und John Cages *4'33"* » in *Musiktheorie Zeitschrift für Musikwissenschaft*, n° 23, vol. 2, 2008, p. 160-166.

Beirens, Maarten, « Quotation as a structural element in music by Michael Nyman », in *Tempo*, n° 242, vol. 61, octobre 2007, p. 25-38.

Brady, Tim, « James Bond, Tan Dun, and the Canadian future of music », in *Musicworks (Explorations in sound)*, n° 71, été 1998, p. 29-31.

Chlopicka, Regina, « Stylistic phases in the work of Krzysztof Penderecki », in *Studies in Penderecki*, n° 1, 1998, p. 51-63.

Cocteau, Jean, *Le coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, 2004.

Derfler, Brandon, « Two *Harmonielehren*: Schoenberg and John Adams », in *GAMUT (The journal of the Georgia Association of Music Theorists)*, n° 9, 1999, p. 17-42.

Edler, Arnfried, « Von Satie zu Cage, oder: Vom Komponieren mit Objekten », in *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1997, p. 309-322.

Evdokimova, Julia, « La Seconde Symphonie de G. Kanceli » (article en russe), in *Sovetskaja muzyka USSR*, n° 3, mars 1972, p. 15-21.

Fujieda, Mamoru, « Expression from "listening" » in *Musicology and globalization*, Tokyo, Nihon Ongaku Gaku Kai, 2004, p. 34-36.

Fujieda, Mamoru (avec Kakinuma, Toshie), « I am one of Mr. Ives "legal heirs": An interview with Lou Harrison », in *Sonus (A journal of investigations into global musical possibilities)*, printemps 1989, n° 9, vol. 2, p. 46-58.

Fukuda, Akiko, « A Search for Identity: Postmodern Trends in Japanese Piano Music since 1985 », University of Kansas (<http://www.research.umbc.edu/~emrich/Fukuda.html>).

Glass, Phil, *Music by Philip Glass*, New York, Harper & Row, 1987.

Godar, Vladimir, « Uvaha o diele Giju Kanceliho » (« Réflexions [en slovaque] sur les oeuvres de Gija Kancheli »), in *Rozhovory a uvahy*, Bratislava, AEP, 2006, p. 140-144.

Górecki, Henryk, « Pomoting polish music », in *Polish Music Journal*, vol. 6, n° 2, hiver 2003 (http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.2.03/Górecki AMP.html).

Grohn, Constantin, « Dreiklange und Dreamchords: Klangideale von Arvo Pärt und La Monte Young », in *Positionen Beiträge zur Neuen Musik*, n° 64, août 2005, p. 25-27.

Habermann, Joshua, *Finnish music and the a cappella choral works of Einojuhani Rautavaara*, thèse non publiée, Austin, University of Texas, 1997.

Hillier, Paul, *Arvo Pärt*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Hinson, Maurice, « The piano works of Alan Hovhaness », in *American music teacher USA*, janvier 1967, vol. 16, n° 3, p. 22-24.

Kantcheli, Giya, « "Music is for listening": On the composer's 70th birthday », in *Muzykal naa zizn*, n° 7, 2005, p. 17-19.

Kautny, Oliver, *Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2001.

Kautny, Oliver, « "Dem Himmel ein Stück näher". Der neoromantische mythos Arvo Pärt », in *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 163, vol. 5, septembre-octobre 2002, p. 24-27.

Kautny, Oliver, « "Alle Lander, in ihrer Verschiedenheit, sind eins...": Der Schein des Orientalischen bei Arvo Pärt », in *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 164, vol. 2, mars/avril 2003, p. 24-27.

Kosman, Joshua, « Voice of America: Composer John Adams speaks for the nation », in *The John Adams reader: Essential writings on an American composer*, New York, Amadeus Press, 2006, p. 59-62.

Grohn, Constantin, *Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als "Theologen"*, Münster, Lit., 2006.

Le Baron, Anne, « Reflections of surrealism in postmodern music », in *Postmodern music/postmodern thought*, New York and London, Routledge, 2002, p. 27-73.

Linares, Serge, « La rose, le miroir, la cle, le cheval et le gant: Entretien avec Philip Glass », in *Europe*, n° 894, vol. 81, octobre 2003 : Jean Cocteau.

Lokken, Fredrick, *The music for unaccompanied mixed chorus of Einojuhani Rautavaara*, Ann Arbor, University of Microfilms International, 1999.

Machard, Renaud, *John Adams*, Arles/Paris, Actes Sud/Classica, 2004.

Maslowiec, Anna, « "The utmost Economy of Musical Material": structural elements in the works of Górecki from *Refrain* (1965) to *Ad matrem* (1971) », in *Polish Music Journal*, vol. 6, n° 2, hiver 2003 (http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/6.2.03/Maslowiec.html).

Marek, Tadeusz (avec Drew, David), « Górecki in Interview (1968) - And Twenty Years After », *Tempo (A quarterly review of modern music)*, n° 168, mars 1989, p. 25-29.

Mellers, Wilfrid-Howard, « New worlds, old wildernesses: Peter Sculthorpe and the ecology of music », in *Atlantic*, n° 268, août 1991, p. 84-98.

Meyer, Thomas, « "Man kann nur einmal Avantgardist sein": Gespräche mit Krzysztof Penderecki », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 150, vol. 12, décembre 1989, p. 17-22.

Meyer, Thomas, « Why did Mozart use your music?" Nyman, Adams, Torke, die Postmoderne und gelegentliche Schwierigkeiten », in *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik*, n° 24, août 1995, p. 22-25.

Murphy, Scott, « A model of melodic expectation for some neo-Romantic music of Penderecki », in *Perspectives of new music*, vol. 45, n° 1, avril 2007, pp. 184-222.

Nyman, Michael, « Against intellectual complexity in music », in *Postmodernism. A reader*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 206-213.

Nyman, Michael, « Cage and Satie », in *The musical times United Kingdom*, décembre 1973, vol. 114, n° 1570, p. 1227-29.

Oehlschlagel, Reinhard, « Unzeitgemäss postmoderner Pionier : Lou Harrison in Lafayette », in *Musiktexte Zeitschrift für Neue Musik*, n° 96, février 2003, p. 76.

Oteri, Frank-J., « Tan Dun: Tradition and invention », in *NewMusicBox*, n° 1, décembre 2007 (<http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=5349>).

Pärt, Arvo (entretien avec), « Tintinnabuli : flight into voluntary poverty », in *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien*, Laaber, Laaber-verlag, 1990, p. 269-270.

Penderecki, Krzysztof, *Labyrinth of time. Five addresses for the end of the millenium*, Chapel Hill, University of North Carolina Press/Hinshaw Music, 1998.

Quignard, Pascal, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996.

Richardson, John, « Metamorphoses by Philip Glass: Some psychological and ethnomusicological observations », in *Etnomusikologian vuosikirja*, 1994, p. 188-203.

Sass Bak, Kirsten et Nielsen, Svend (sous la direction de) *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Tradition*, København (Danemark), Forlaget Kragen, 2006.

Schafer, Hans-Ulrich, « Mit den Brocken der Vergangenheit vor der gefährlichen und unsicheren Gegenwart: zur Polystilistik in Alfred Schnittkes Concerto Grosso n° 3 », in *Neue Musik vermitteln*, Mainz, Schott, 2004.

Schnittke, Alfred, *A Schnittke reader*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

Schubert, Werner, « Die lateinische Sprache in der Musik des 20. Jahrhunderts. III : Arvo Pärt », in *International-journal-of-musicology*, n° 6, 1997, p. 413-427.

Schwarz, K. Robert, *Minimalists*, Londres, Phaidon, 1996.

Taylor, Timothy, « Music and musical practices in postmodernity », in *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, p. 93-118.

Thomas, Adrian, *Górecki*, Oxford, Clarendon Press, New York, Oxford University Press, 1997.

Thuryova, Adriana, « Zur Problematik der Interpretation und Rezeption in der polystilistischen Musik (Am Beispiel von V. Godars Werk) », in *"Stare" v "Novom"/Das Alte im Neuen*, Bratislava, Litera, 1996, p. 94-100.

Utz, Christian, *Neue Musik und Interkulturalität : von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.

Wagner, Hans-Joachim, « Polystilistik und Postmoderne : zu den Instrumentalkompositionen von Alfred Schnittke », in *Alfred Schnittke un Robert Schumann. Beitrage sur einer Kammermusikreihe in der kölner Philharmonie*, Köln, Dohr, 1999, p. 129-141.

Wolverton, Vance-D, « Breaking the silence: Choral music of the Baltic republics. I: Estonia », in *The choral journal*, n° 38, vol. 7, février 1998, p. 21-28.

Collectif d'auteurs, « Zur neuen Einfachheit in der Musik », Wien, Universal, 1981.

Discographie sélective

Adams, John, *Harmonielehre, The Chairman dances, Tromba lontana, Short ride in a fast machine*, Birmingham Symphony Orchestra, Simon Rattle (direction), 2008, Emi Classics 5099950340323.

Glass, Phil, *Solo piano*, Phil Glass (piano), 1989, Sony 26Y4.

Górecki, Henryk, *Symphonie n°3*, London Sinfonietta, Dawn Upshaw (soprano), David Zinman (direction), 1992, Elektra Nonesuch 7559-79282-2.

Hovhaness, Alan, *Concerto pour deux pianos, Trois pièces pour deux pianos, Concerto pour piano et cordes*, Martin Berkofsky, Atakan Sari, Sergei Podobedov (piano), Nikolai Zherenkov (violon solo), Globalis Symphony Orchestra, Konstantin Krimets (direction), 2005, Black Box BBM 1103.

Pärt, Arvo, *Fratres, Tabula rasa, Festina lente, Collage sur B-A-C-H, Cantus in memoriam Benjamin Britten*, Tapiola Sinfonietta, Jean-Jacques Kantorow (direction), 1996, BIS 384.

Penderecki, Krzysztof, *Polish Requiem*, Jadwiga Gadulanka (soprano), Jadwiga Rappe (alto), Henryk Grychnik (tenor), Carlo Zardo (basse), Choeur de la Radio Polonaise de Cracovie, Choeur Philharmonique de Cracovie, Orchestre National Symphonique de la Radio Polonaise de Cracovie, Antoni Wit (direction), *Die Irae*, Stefania Woytowicz (soprano), Wieslaw Ochman (ténor), Bernard Ladysz (basse), Choeur Philharmonique de Cracovie, Choeur et Orchestre Philharmonique de Cracovie, Henryk Czyz (direction), 1989, Polskie Nagrania PNCD 021 A (AAD).

Schnittke, Alfred, *Quintette avec piano, Trio à cordes, Stille Musik*, AFCM Ensemble, 1999, Naxos 8.554728.