



HAL
open science

Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale Points de repère concernant la période contemporaine

Stéphane de Gérando

► To cite this version:

Stéphane de Gérando. Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale Points de repère concernant la période contemporaine. L'éducation musicale, 2003. <hal-02935083>

HAL Id: hal-02935083

<https://hal.science/hal-02935083v1>

Submitted on 10 Sep 2020

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.



HAL Authorization


Présence du répertoire populaire dans la musique occidentale

Points de repère concernant la période contemporaine

Stéphane de Gérando¹

I - Remarques générales

Si l'on se réfère au sens commun, le terme « populaire » induit une diversité et une richesse de signification, à l'image des notions d'appartenance à un peuple, de descendance, d'usage par le peuple ou de réalisations qui s'adressent ou plaisent au plus grand nombre. La relation entre la définition générique du mot « répertoire » et déjà plus précise de « musique occidentale » souligne un vaste champ pluridisciplinaire qui irait d'une culture populaire au sens large vers une création purement musicale (et à aucun moment l'inverse). L'opposition entre les termes populaire et savant n'apparaît cependant pas dans le libellé² du sujet. La liste jointe³ d'œuvres contemporaines confirme l'influence du répertoire populaire sur la musique occidentale spécifiquement savante. Par ailleurs, ces œuvres dépassent le cadre d'une étude des « transcriptions et enregistrements des musiques de tradition orale qui ont inspiré les compositeurs de cette époque » (sous-titre du sujet du Capes). Les ambiguïtés terminologiques, la position épistémologique, les différents points de vue (l'analyste, le compositeur, l'historien), la cohérence des choix font que les angles d'approches sont multiples, tant sur la forme que sur le fond.

En dehors d'interrogations relatives au sujet lui-même, nous avons choisi de présenter des points de repère introduisant une relation entre des types d'influence populaire et des exemples d'œuvres⁴ savantes contemporaines (dix-neuf écoutes accompagnées de références discographiques ).

Sens et ambiguïté d'une classification

L'appartenance et le fait de s'adresser et de plaire au peuple⁵ sont les idées retenues pour tenter d'organiser notre classification.

Qui appartient au peuple (notions d'identité)	Qui s'adresse ou plaît au peuple (notions esthétiques)
<ul style="list-style-type: none"> • Rituel, croyance, sacré, mythe • Tradition orale • Musique primitive • Musique populaire urbaine • Musique paysanne • Chant populaire • Musique folklorique • Musique traditionnelle • Hymnes • Grandes revendications sociales (texte, manifeste, poésie, littérature...) • Jazz (à l'origine) • Danse traditionnelle... 	<ul style="list-style-type: none"> • Danse commerciale • Musique légère • Musique de variétés • Musique de divertissement • Musique commerciale • Musique d'ambiance • Musique de consommation • Musique industrielle • Musique environnementale • Musique au croisement des cultures ou des styles • Vidéo-clip, multimédia, informatique • Musique de film • Musique amplifiée...

¹ Directeur Pédagogique du Département Musique du CEFEDM Aquitaine, Université Bordeaux III, compositeur <stephane.degerando@free.fr>

² Plus précisément dans le titre.

³ Adams, Berio, Henry, Ligeti, Stravinsky, Zimmermann.

⁴ Les œuvres citées ne sont en aucune manière des modèles.

⁵ Les idées d'appartenance et d'identité collective pourraient être associées, alors que plaire au plus grand nombre implique des choix esthétiques. Le positionnement de l'individu face à la collectivité est différent ; l'appartenance résulte d'effets dont on ne maîtrise pas toujours la cause (on ne choisit pas ses origines, son groupe, sa « famille »...) alors que dans l'autre cas, cela relève davantage d'une volonté individuelle.

Mais les catégories ou exemples se regroupent et s'échangent parfois, faisant naître des ambiguïtés⁶.

Entre musique populaire et musique savante⁷

L'analyse historique révèle l'existence de genres difficiles à qualifier, la musique n'étant dans ce cas ni vraiment populaire ni tout à fait savante. Prenons le cas, à la Renaissance, de la chanson profane. Progressivement, cette chanson populaire évolue vers une forme plus élaborée, le madrigal avec Roland de Lassus puis plus tard Claudio Monteverdi. Un autre exemple emprunté au milieu du XIX^e siècle rappelle comment des identités culturelles nationales (Bohême, pays slaves, baltes...) deviennent des esthétiques ou écoles.

D'une autre manière, la naissance de formes savantes utilisant la culture populaire redéfinit cette question de frontière entre les genres, à l'image de l'opéra-ballade aux XVIII^e et XX^e siècles, qui est une forme d'opéra influencée par le théâtre populaire et la comédie comique ou satirique. Dans une histoire contemporaine en perpétuelle évolution et sans le recul suffisant pour identifier et qualifier les œuvres, il peut être délicat d'analyser clairement et définitivement les différents genres.

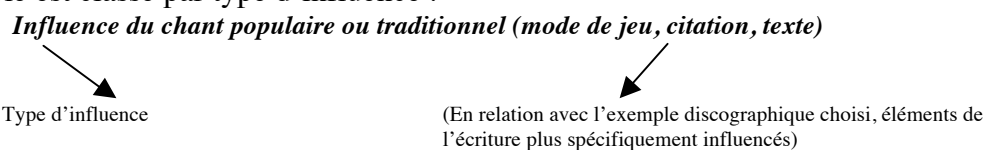
Le « pop art » et la « pop music »

En arts plastiques et en musique, deux styles font directement référence au mot populaire. Le « pop art », abréviation d'art populaire, est utilisé pour la première fois dans les années cinquante par le critique d'art anglais Lawrence Alloway pour désigner, non les œuvres d'art qui s'inspiraient de la culture populaire, mais les produits de la culture de masse. Le collage d'images quotidiennes et populaires, la société consommatrice d'images (influence de Braque et Picasso) sont représentatifs d'une période de 1947 à 1975 que Lacinto Lageira nomme image et culture de masse⁸. Citons en 1947, *En morn*⁹ de Kurt Schwitters¹⁰ ou en 1963, *Ten lizes*¹¹ de Andy Warhol. La pop music naît quant à elle en 1960, sous l'impulsion du chanteur américain Bob Dylan (folk song) et des Beatles. Cette musique, à tendance électrique, évolue vers le pop progressif puis le free jazz voire des courants de la musique contemporaine. Les deux principaux représentants sont Jimi Hendrix et Joe Cocker.

La comparaison du « pop art » et de la « pop music » est intéressante, l'un appartenant historiquement davantage au genre savant et l'autre à la culture populaire.

II - Influence populaire extra-musicale sur la musique savante contemporaine occidentale

Chaque exemple est classé par type d'influence :



a – Rituels et croyances (répétition, forme, énergie, temporalité)

Les rituels et les croyances sont propres aux peuples et, en ce sens, répondent à la définition du mot populaire. Dans des œuvres de Pierre Boulez à Karlheinz Stockhausen, de Jean-

⁶ La diversité croissante des synonymes contemporains du mot populaire pourrait dévoiler le peu d'attachement à cette notion d'appartenance ou l'absence d'une identité collective forte à l'instar des modes éphémères.

⁷ L'opposition musique populaire/musique savante vient probablement des divisions dues aux sociétés féodales de l'Antiquité. Sans évoquer une musique impopulaire, la musique « classique » dans son ensemble (contemporaine en particulier) s'oppose à la musique populaire.

⁸ Lacinto Lageira, *Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, peintures et sculptures*, Tours, Scala, 2001, p. 75

⁹ *ibid.*, p. 75

¹⁰ Artiste exilé en Angleterre et affilié au mouvement dada, il influence les artistes anglais à l'origine du pop art.

¹¹ Références extraites du livre de Lacinto Lageira, *Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, peintures et sculptures*, op. cité, p. 83

Claude Éloy aux compositeurs aux croisements de culture comme Toru Takemitsu, Ton-That-Tiet ou Isang Yang, il est fréquent de rencontrer ces influences devenues énergie, répétition, timbre, forme ou métaphore symbolique et philosophique à l'instar de John Cage utilisant le I Ching¹².

🔊 -1 *Etwas Ruiler im Ausdruck*¹³ (1967) de Franco Donatoni est composée à partir de l'op. 23 d'Arnold Schoenberg et adopte la formation instrumentale du *Pierrot Lunaire* (flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano). Franco Donatoni écrit des polyrythmies de mélodies entrecroisées qui créent une atmosphère tournoyante et obsessionnelle pour ensuite se désagréger. « Je fais confiance à la répétition, un peu comme dans un exercice de pénitence ou dans le maniement des moulins à prières tibétains. Je supprime un paramètre, la dynamique (par cela créer des émotions), refus qui symbolise le transformer contre le composer »¹⁴. L'atmosphère intérieure de l'œuvre, sa très forte unité et continuité, traduit la répétition et le rituel, en dehors de la sensation de pure répétition qui devient secondaire.

b - la nature (🔊 énergie, timbre, nuance, mouvement, forme)

🔊 -2 Le thème intemporel de la nature est aussi très usité musicalement. Il plaît au peuple, à travers sa double orientation esthétique proche d'une expression des sentiments ou d'une évocation de sonorités naturelles familières. *Studi per l'intonazione del mare*¹⁵ (2000) de Salvatore Sciarrino écrite pour voix, 4 flûtes solistes, 4 saxophones solistes, percussion, orchestre de 100 flûtes, orchestre de 100 saxophones est une musique environnementale et « écologique » qui puise sa technique d'écriture dans les sons, l'espace et les énergies naturelles comme le vent, la pluie, les vagues.

c - le cirque ou théâtre populaire (🔊 forme, interprétation, caractère)

🔊 -3 L'influence du cirque à travers le personnage populaire du clown est présente dans la *Sequenza V*¹⁶ pour trombone (1965) de Luciano Berio. Réalisée en hommage au clown Grock et son *Why ?*, le compositeur superpose actions et gestes musicaux (chanter et jouer), alors que la forme de l'œuvre met en évidence des jeux de toutes formes, qu'ils soient sonores, gestuels ou psychologiques.

d - Les grandes revendications sociales (🔊 forme, caractère de l'œuvre)

🔊 -4 Dans l'opéra pour orchestre et chœur *Al gran sole carico d'amore*¹⁷, (1974), Luigi Nono met en scène différentes histoires du XIX^e et XX^e siècles, des textes hétéroclites - théâtre russe d'avant-garde, textes de Brecht, Lénine, Castro, Marx, Che Guevara - et des chants politiques. Les thèmes de la révolution et de l'engagement politique, la manifestation et les manifestes traduisent, à bien des égards, une culture populaire.

III - Influence de la musique populaire sur la musique savante occidentale contemporaine (première catégorie, « qui appartient au peuple »)

a - Influence de la musique de tradition orale (🔊 réalisation instrumentale, interprétation, imaginaire de l'œuvre)

🔊 -5 Dans un registre inspiré plus directement de la musique populaire, *Music for 18 musicians*¹⁸ (1976) de Steve Reich est écrite pour violon, violoncelle, deux clarinettes-clarinette basse,

¹² dans *Music of Changes* pour piano par exemple.

¹³ Franco Donatoni, *Etwas Ruiler im Ausdruck*, ensemble Fa, disque compact, Una Corda, 2000, 461 786-2

¹⁴ Livret du compact disque (référence précédente).

¹⁵ Salvatore Sciarrino, *Studi per l'intonazione del mare*, ensemble constitué, disque compact, Stradivarius, 2000, STR 33583

¹⁶ Luciano Berio, *Sequenza V*, Benny Sluchin, disque compact, EIC-Deutsche Grammophon, 1998

¹⁷ Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*, Staatsoper de Stuttgart, disque compact, Teldec, 2001, 8573-81059-2

¹⁸ Steve Reich, *Music for 18 musicians*, Steve Reich and musicians, disque compact, Warner Music, 1998, 7559-79448-2

quatre voix de femmes, quatre pianos, trois marimbas, des xylophones, un vibraphone et des maracas. Minimaliste, elle reflète un succès populaire et une réussite commerciale (plus de 100 000 disques vendus la première année). Un cycle de 11 accords est à la base de 13 sections, l'œuvre durant près d'une heure. D'après Steve Reich, le caractère extatique est emprunté à Pérotin. Le compositeur américain utilise la technique du « phasing » ou désynchronisation progressive pour créer des modulations progressives de timbre, d'espace, de durée.

Music for 18 musicians s'interprète sans chef, le vibraphoniste donnant le signal de chaque changement d'harmonie, de chaque nouveau motif mélodique : « c'est lui le chef de la tribu, il sert de signal » affirme Steve Reich. « Cette technique du signal me vient de mes études sur la musique d'Afrique de l'ouest, où il y a un maître des tambours, et de la musique balinaise, où deux percussionnistes placés sur les côtés de l'orchestre contrôlent le tempo »¹⁹. Cette influence de la musique de tradition orale est ici liée aux principes d'exécution collective de la musique savante qui participent eux-mêmes à l'écriture et l'invention du compositeur. Selon Robert Schwarz²⁰, nous pourrions aussi évoquer le choix de l'instrumentation, le scat d'Ella Fitzgerald, l'harmonie.

b-Influence du chant populaire ou traditionnel (🔗 mode de jeu, citation, texte)

Le chant populaire ou traditionnel nourrit l'imaginaire de nombreux compositeurs contemporains comme René Koering avec *Vocero* (1973), œuvre pour orchestre « sur un chant traditionnel corse de lamentation », *Sultanes* pour bande magnétique d'Ahmed Essyad, pièce « inspirée des modes d'improvisation vocale pratiquée dans le Sous », ou Frederic Rzewski qui compose les *36 Variations* à partir du chant « *El Pueblo unido jamás sera vencido* » de Sergio Ortega ; cette « musique n'est ni classique ni commerciale, mais appartient plutôt à une sorte de réalisme populaire, dans lequel les éléments de la tradition classique européenne et la musique folklorique américaine sont combinés »²¹.

🔗 -6 Associé au courant post-moderne ou néo-tonal, la *Symphonie n°3*²² (1976) en 3 mouvements d'Henry Gorecki est composée à partir de prières polonaises du XV^e siècle sous le nom de Lamentation de Sainte-Croix. Une chanson populaire dans le dialecte de la région d'Opole²³ conclut le troisième mouvement. De la même manière que pour l'œuvre de Steve Reich, la classification du genre de l'œuvre est discutable²⁴.

🔗 -7 À l'opposé de l'exemple précédent, *Coro*²⁵ (datant aussi de 1976) de Luciano Berio est proche de l'oratorio, formée d'épisodes souvent contrastés. Composition pour chœurs (40 voix) et orchestre²⁶ écrite pour l'orchestre de Cologne et dédiée à Talia Berio, *Coro* renoue avec le chant populaire ainsi que *Quattro canzoni popolari* pour voix et piano (1947), *Folk Songs* pour mezzo soprano et ensemble (1964) ou *Questo vuol dire che* pour voix et bande magnétique (1970).

« Dans *Coro* cependant, je n'ai pas cité ou transformé de chants populaires véritables (à l'exception de l'épisode VI, dans lequel est utilisée une mélodie yougoslave et de l'épisode XVI où je reprends une mélodie de mes *Cries of London*), mais on y trouve plutôt exposés et parfois combinés entre eux des techniques et des modes populaires les plus divers, sans aucune référence à des chants particuliers »²⁷.

¹⁹ Livret du disque compact (référence précédente).

²⁰ Ibid.

²¹ Ces références sont tirées du livre de Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 1986

²² Henryk Gorecki, *Symphonie n°3*, London Sinfonietta, disque compact, Elektra, 1992, 7559-79282-2

²³ 3^e mouvement, compteur à 8'33, cf. référence citée précédemment.

²⁴ Il ne faudrait pas confondre les moyens et la finalité, le compositeur pouvant utiliser les réminiscences d'un langage savant pour créer une musique qui plait au plus grand nombre.

²⁵ Luciano Berio, *Coro*, Orchestre et Chœur de Cologne, disque compact, Deutsche Grammophon, 1980, 423 902-2

²⁶ Chaque choriste étant placé à côté d'un instrumentiste en relation avec sa tessiture.

²⁷ Livret du disque compact (référence précédente).

Paul Griffiths décrit ces influences populaires :

- « Rythme comme des battements réguliers fortement marqués ou typés danse
- Arabesque de la flûte
- Percussion trépidante
- Petites cellules rythmiques ou harmoniques simples
- Modes d'émission du son des chanteurs

Les textes de *Coro* se situent à deux niveaux différents et complémentaires : un niveau populaire pour les textes en différentes langues des chants d'amour et de travail (texte indien par exemple), et un niveau épique pour un poème de Pablo Neruda qui place en perspective cet amour et ce travail («Residencia en la Tierra») »²⁸.

Nous aurions pu insister sur les hétérophonies africaines et, dans un autre registre, sur le lied, la structure narrative, les constructions harmoniques en relation avec les textes plusieurs fois réutilisés ou l'inverse. Mais l'œuvre est symbole d'unité dans la diversité²⁹ grâce au rôle de l'écriture ; un contrôle harmonique souvent en relation avec le développement de la mélodie, une variation des densités de toutes natures acoustiques, un sens de la grande forme dans son rapport aux durées, une alternance des textures de timbre et des espaces différenciés contrapuntiques, une mise en œuvre de temps pulsés et lisses. Si l'imaginaire de cette œuvre passe à l'origine par le choix de références culturelles, l'intégration de ces éléments ressemble à une composition de la mémoire jamais exposée brutalement. La dislocation et l'intégration servent la recomposition, la perception devenant une préoccupation première ; les « mémoires de forme » contraignent l'écriture du couple temps/matière de telle sorte que l'objet cité n'occupe jamais de position autonome et définitive. De ce fait, nous pourrions ressentir que le jeu entre discontinuité et continuité nous renvoie au sens de l'œuvre, à sa richesse et la pluralité des sensations et des interprétations, à la subjectivité de l'émotion. Mais un simple déséquilibre de la mémoire réduit ou détruit l'imaginaire de l'auditeur en le contraignant à s'enfermer dans la référence hors de la poétique de l'œuvre.

🔗 -8 Toujours au croisement de diverses influences populaires, la *Sequenza XIII*³⁰ pour accordéon (1995) de Luciano Berio rend hommage à ces antécédents en les unifiant; mélodies des promenades à la campagne, chants de la classe ouvrière, night-clubs, tangos argentins et jazz. Pour *El Niño*, John Adams puise ses inspirations de Haendel à la pop music. *Chines Opera* de Peter Eötvös (1944) a pour origine un mélange de cultures et intègre des danses de sa Transylvanie natale. De 1968 aux années 1970, on trouve souvent dans la musique d'Alfred Schnittke des conflits de styles : valse, polkas et tangos aux côtés de passacailles, fugues et sonates.

c -Influence de la musique folklorique (🔗 mode de jeu, geste, forme, atmosphère)

🔗 -9 La *Sequenza XI*³¹ (1988) pour guitare de Luciano Berio est un exemple d'influence folklorique et plus particulièrement d'un mode de jeu instrumental, le « rasgueado ».

« Ce qui m'intéressait, c'était de développer un dialogue entre l'harmonie de base, lié à l'accord de l'instrument et une harmonie différente. On trouve ici également deux styles instrumentaux et gestuels : l'un a ses racines dans la tradition du flamenco, l'autre dans la tradition de la guitare classique ; le trait d'union entre ces deux histoires est ma vision expérimentale de l'instrument »³².

🔗 -10 « *La Variations* » (1997) pour orchestre d'Esa-Pekka Salonen fait aussi appel aux traditions folkloriques. Cette commande³³ de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles est composée

²⁸ Ibid.

²⁹ Influences de Stravinsky, Ligeti...

³⁰ Luciano Berio, *Sequenza XIII*, Teodoro Anzellotti, disque compact, EIC-Deutsche Grammophon, 1998

³¹ Luciano Berio, *Sequenza XI*, Eliot Fisk, disque compact, EIC-Deutsche Grammophon, 1998

³² Cf. livret du compact disque (référence précédente). Aux XVI^e et XVII^e siècles, on distingue deux manières de jouer, le *punteado* (essentiellement monodique) et le *rasgueado* (par accords, sans arpéger lentement).

³³ Hommage à Sibelius.

à partir de motifs patriotiques sous le modèle thème et variations. Suite à l'introduction, s'enchaînent plus de vingt-deux sections de différents caractères (folk³⁴, choral, scherzo...).

d-Influence de la danse traditionnelle (♪ rythme, carrure, accentuation)

- ♪ -11 Gérard Pesson s'inspire de la danse dans l'œuvre *Le gel, par jeu*³⁵, pour flûte, clarinette, cor, marimba basse, violon et violoncelle (1991). Danse macabre ou petites danses fantomatiques, *Dies iræ*, cinquième pièce de l'op. 19 d'Arnold Schoenberg, sicilienne, valse, bossa-nova, la mémoire est sollicitée, déformée et réinventée, entre valse et bossa-nova, entre mouvement et origine.

e-Influence des hymnes (♪ thèmes, citation)

- ♪ -12 Symbole de l'identité des peuples, *Hymnen*³⁶ (1967) de Karlheinz Stockhausen est composée de quatre régions, les centres étant des zones de reconnaissance du matériau. La première région possède deux centres : *L'Internationale* et *La Marseillaise*. Stockhausen cite aussi *La Marseillaise* dans *Mixtur* pour orchestre (1967) puis dans *Montag aus Licht* (1988).
- ♪ -13 La *Sequenza X*³⁷ pour trompette en *ut* et résonance de piano (1984) de Luciano Berio est un autre exemple, un passage fugace faisant référence à l'hymne israélien, l'«Hatiqwa», l'espérance.

f-Influence de la musique « extra-européenne, de l'hétérophonie (et harmonie virtuelle) et de la variation »³⁸ (♪ hétérophonie, variation, instrumentation, figure)

- ♪ -14 Il peut sembler paradoxal de conclure cette première série d'exemples par *Le Marteau sans Maître*³⁹ de Pierre Boulez, archétypique de la musique contemporaine savante occidentale, aussi bien d'un point de vue technique (écriture) qu'esthétique. L'article de Jésus Aguila, *Vingt regards sur une page du « Marteau sans maître »*, rappelle de quelle manière cette composition entretient une filiation directe ou plus lointaine avec une culture populaire.

« Conscients de ce que les musiques populaires pouvaient apporter sur le plan technique, Stravinsky et Boulez ont adopté une attitude que l'on pourrait qualifier de « prédateur », la musique populaire étant considérée comme une réserve de mode de jeu instrumental, de figures rythmiques, de modes, de timbres, etc. Les matériaux et les procédés sont forcément déconnectés de leur fonction sociale, de leur contexte culturel, de leur symbolique. »⁴⁰

Le musicologue poursuit en évoquant les principes d'hétérophonie ou de variation issus des musiques populaires.

g-Influence de la musique de variété et de la danse populaire (deuxième catégorie, qui s'adresse ou plaît au peuple)

1-Sur la musique concrète⁴¹ (♪ style, forme, instrumentation)

- ♪ -15 *La Messe pour le temps présent*⁴² de Pierre Henry est le titre du "spectacle total" de Maurice Béjart créé en août 1967 au Festival d'Avignon. Dans cette pièce pour bande magnétique en cinq mouvements⁴³, apparaissent des « jerks électroniques » directement empruntés à la

³⁴ Compteur, 5 minutes après le début, références citées précédemment.

³⁵ Gérard Pesson, *Le gel, par jeu*, Ensemble Fa - Quatuor Parisii, disque compact, Accord/Una Corda, 2000, 465 798-2

³⁶ Extrait in *La Marseillaise*, disque compact et livre, réalisation du ministère de l'Éducation nationale/CNDP, 2002

³⁷ Luciano Berio, *Sequenza X*, Gabriele Cassone, disque compact, EIC/Deutsche Grammophon, 1998

³⁸ Jésus Aguila, *Vingt regards sur une page du « Marteau sans maître »*, in *Analyse musicale* (n°41), Adam, Paris, 2002, pp. 77-94

³⁹ Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*, disque compact, EIC/CBS Records, 1989, 01-042619-10

⁴⁰ Jésus Aguila, *Vingt regards sur une page du « Marteau sans maître »*, in *Analyse musicale* (n°41), Adam, Paris, 2002, page 84

⁴¹ Electroacoustique.

⁴² Pierre Henry, *Messe pour le temps présent*, disque compact, Mercury France, 1977, 456 293-2

⁴³ Prologue, Psyché Rock, Jericho Jerk, Teen Tonic, Too Fortiche.

musique de variété, danses appréciées en discothèque à cette époque. Fort d'un succès commercial, l'œuvre devient l'emblème d'un rapprochement entre différents genres. Les aspects empruntés à la musique populaire sont principalement liés à l'instrumentation (batterie, orgue électronique, guitare électrique), aux effets électroniques à la mode, aux répétitions et structures harmoniques et mélodiques, au timbre, à la durée des mouvements et aux variations de tempi, à la succession des mouvements à la manière d'une suite de danses, au langage à dominante tonale. Les éléments d'écriture savante contemporaine concernent la forme et les ruptures dans la continuité, la brisure des phrases, les traitements électroacoustiques et diversifiés de l'espace - de manière polyphonique ou séquentielle - les variétés de timbre par filtrage, la superposition d'éléments hétérogènes, l'intégration du son électronique.

🔊 -16 *La Reine verte* (1963)⁴⁴ en deux mouvements contient un rock électronique d'une durée de 3'22⁴⁵.

« Le thème de la Mort, familier à Pierre Henry, lui a inspiré de très belles séquences, souvent bruisantes et peuplées d'images : paysages pittoresques et mélancoliques à la manière de Berlioz. Au milieu de sons concrets et vocaux, d'une pâte dense et colorée, il a intégré souvent des sons d'instruments traditionnels utilisés mélodiquement et harmoniquement, et plus ou moins transformés, créant ainsi un univers musical trouble et marécageux où semble se promener, sorti de ses salons pour affronter une autre planète, hagard, déconcerté, le fantôme même de la musique romantique »⁴⁶.

Comparativement à la *Messe pour le temps présent*, la nature de la citation semble plus abstraite. On note une absence de « mélodie », le timbre et l'espace devenant rythme et participant à l'écriture du mouvement et des carrures inspirés du rock.

2-Sur la musique acoustique (🔊 forme, style)

Passacaglia ungherese et *Hungarian rock*⁴⁷ pour clavecin (1978) de György Ligeti intègrent les cultures populaires rock, jazz, folklorique.

« Ces deux pièces sont à la fois ironiques, hongroises et pops. Elles sont conçues comme des annotations aux compositions de certains de mes étudiants et elles contiennent en même temps une sorte de polémique. Je suis en effet assez critique à l'égard de la tendance néo-tonale et néo-romantique. Et j'ai justement essayé de discuter en quelque sorte sous la forme pastiche dans ces pièces au lieu de le faire verbalement »⁴⁸.

🔊 -17 Composée à partir d'un ostinato harmonique⁴⁹ et rythmique⁵⁰, *Hungarian rock* se décompose en six sections :

(mesures) 1 à 4 :	A – Introduction (basse)
5 à 30 :	B – Exposition du thème, polarité à partir du <i>ré</i> puis augmentation.
31 à 59 :	C – Travail sur les mélismes descendants et ascendants avec alternance de notes tenues (pause)
60 à 96 :	D – Alternance d'éléments polyphoniques et mélodiques
97 à 177 :	E – Jeux sur des guirlandes sonores main droite, ostinato mélodique en croches, puis alternance guirlande/accord
178 à la fin :	C – Coda

Un jeu de décalage main droite/main gauche, crée des sous-divisions et des périodes décalées, avec des formes d'alternances de solo-refrain, de « break final » traditionnel à l'image du jazz. La mélodie de *Hungarian rock* est inspirée de la musique folklorique⁵¹.

⁴⁴ Référence citée précédemment, 3 mouvements : Marche du jeune homme, La Reine et les insectes, Rock électronique.

⁴⁵ Fait aussi partie d'un spectacle de Maurice Béjart.

⁴⁶ Livret du compact disque (référence précédente).

⁴⁷ György Ligeti, *Hungarian Rock*, Élisabeth Chojnacka, disque compact, Wergo, 1986, 60100-50

⁴⁸ Pierre Michel, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985, p.115

⁴⁹ De quatre accords : quinte mesure 1 ; quarte et sixte mesure 2 ; sixte mesure 3 ; septième de dominante mesure 4

⁵⁰ Divisé en 2+2+3+2 croches.

👂 -18 Dans le deuxième mouvement du *Trio pour violon, cor et piano*⁵² en quatre mouvements (1982) de György Ligeti, l'idée du pastiche domine, « une danse inspirée par différentes musiques de peuples non-existants, comme si la Hongrie, la Roumanie et les Balkans tout entiers se trouvaient quelque part entre l'Afrique et les Caraïbes ».

Dans un autre genre, un article du *Républicain Lorrain* daté du 5 octobre 1984⁵³ évoque « le rock-spectacle » de Tristan Murail, suite à un concert de l'Ensemble Itinéraire donnant en création mondiale *Random Access Memory*, « un spectacle lumineux pour ensemble d'instruments électrifiés et batterie » inspiré par la science-fiction et le rêve technologique. « On distingue nettement l'influence des Pink Floyd, et l'auteur après une série de pièces enchaînées, conclut dans une atmosphère spécifiquement rock ». Tristan Murail, représentant de la musique spectrale, est influencé dans ses œuvres par la culture populaire au sens large (nature, croyances, textes anciens, mythes, chants et instruments traditionnels, science-fiction, clip-vidéos, musiques de film...).

👂 -19 Concernant *L'Esprit des dunes*⁵⁴ (1994) pour ensemble et électronique du même compositeur, Julian Anderson évoque une texture qui se déploie, telle « une musique populaire imaginaire qui suggère une danse saccadée et boitillante »⁵⁵.

III – Pour conclure

Le musicologue Apollinaire K. Anakesa⁵⁶ définit le concept de « world music savante » en apportant des éléments d'analyse qui rejoignent des remarques déjà évoquées. Selon lui, dès les années 1960, un regain d'intérêt porté aux pratiques et aux théories extra-occidentales (« esthétique du divers ») aboutit à de nombreuses influences populaires⁵⁷ aussi bien sonores que philosophiques, poétiques, esthétiques, religieuses. La « world music savante » est alors l'héritage fusionné de différentes cultures. Les techniques d'écriture utilisées sont la citation, la transformation, la superposition, le collage, le mixage, l'invention de folklores imaginaires. Il décrit également un style défini par un continuum temporel ou un temps davantage circulaire que linéaire, des qualités spécifiques d'espace et de timbre, l'usage de la répétition, l'énergie, en prenant comme exemples *Râga* (violoncelle et bande, 1977) d'Alain Louvier, *Pour un monde noir* (ensemble, 1976) de Charles Chaynes ou *Kowar* (pièce mixte, 1972) de François-Bernard Mâche. Apollinaire K. Anakesa pourrait compléter sa description en dehors de la présence du répertoire folklorique ou traditionnel. Le compositeur Frédérick Martin⁵⁸ revendique des influences populaires comme celles des musiques amplifiées et répond d'une autre manière au concept du musicologue.

La position de Simha Arom⁵⁹ paraît différente. L'ethnomusicologue oppose le vrai au faux, l'original à la copie et pense que déformer c'est créer des clichés. Il s'interroge sur la réalité d'une musique populaire contemporaine en citant l'exemple de la « world music » et redéfinit par là même le sujet de notre réflexion. Mais Simha Arom évoque aussi la possibilité d'un

⁵¹ Cf. éléments d'analyse dans le livre de Pierre Michel, *György Ligeti, Compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985, pp.115-117

⁵² György Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, disque compact, Gawriloff, Baumann, Besch, Wergo, 1986, 01-062306-10

⁵³ Textes réunis par Danielle Cohen-Levinas, *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 452

⁵⁴ Tristan Murail, *L'esprit des dunes*, disque compact, EIC/Adès, 1996, 205 212

⁵⁵ Livret du disque compact cité précédemment.

⁵⁶ Apollinaire K. Anakesa (co-directeur de collection de la revue millénaire III), *La World music savante*, conférence du 20 mars 2001, article disponible sur le site internet du CDMC, <<http://www.cdmc.asso.fr>>

⁵⁷ « À partir de 1980 ».

⁵⁸ Frédérick Martin et Bastien Gallet, *Influences de la musique populaire sur l'art savant*, conférence du 13 novembre 2001 au CDMC, enregistrement téléchargeable sur le site du CDMC (références citées).

⁵⁹ Directeur de recherche au CNRS, responsable du département d'ethnomusicologie au Laboratoire de Langues et Civilisations à tradition orale, il est l'auteur d'une thèse sur les polyphonies et les polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale.

enrichissement véritable du langage musical contemporain qu'il analyse sous l'aspect créatif, l'invention de situations nouvelles en relation avec une lecture diachronique de la création.

« Quand des compositeurs comme Reich, Berio ou Ligeti s'intéressent à notre démarche, cela fait tourner les regards vers la vraie musique traditionnelle (...). Le cas de Steve Reich est intéressant parce qu'il crée des situations rythmiques qui n'existaient pas auparavant dans la musique savante. Il a été le premier à faire une musique qui, bien que parfaitement mesurée et métronomique, ne permet pas de s'y repérer perceptuellement (...). Grâce à des procédés que l'on découvre sur le terrain, le langage musical contemporain peut s'enrichir »⁶⁰.

Paradoxalement, l'œuvre de Steve Reich citée par Simha Arom comme exemple d'invention est discutable, l'idée de nouveauté étant par ailleurs insuffisante pour appréhender l'œuvre d'art.

Identifier et analyser l'influence d'une culture sur une autre supposent trois étapes décisives : pouvoir la connaître, la reconnaître et évaluer son degré de présence. Nous avons rappelé en introduction la difficulté de définir le répertoire populaire et en conséquence de le connaître. Nous aurions pu insister sur l'ambiguïté des interprétations musicales du terme populaire, dissocier l'art populaire comme produit d'un art savant ou lui-même populaire ou analyser le rôle des nouvelles technologies de l'information, des médias et de la diffusion face à la culture de masse. Concernant l'idée de reconnaissance, la complexification et la diversité des techniques d'écriture d'aujourd'hui⁶¹, les nouveaux procédés compositionnels de types relationnels ou autonomes (opposition entre déterminisme et hasard) font qu'il est parfois illusoire de vouloir détecter ou évaluer objectivement la présence d'un répertoire populaire dans une œuvre savante contemporaine⁶². Au-delà même des explications rationnelles, l'imaginaire du compositeur s'enrichit d'influences lointaines et insaisissables, diluées dans une histoire individuelle et collective en devenir. Peut-être alors que les flous terminologiques reflètent un autre niveau de compréhension, plus profond, moins schématique et manichéen. Les frontières musicales, culturelles, conceptuelles et affectives seraient ici remises en cause, les amalgames clarifiés⁶³ et les problématiques modifiées en nous renvoyant au sens du mot création.

🔗 Principales références discographiques (numérotées)

Berio (Luciano), *Coro*, Orchestre et Chœur de Cologne, Deutsche Grammophon, 1980

Berio (Luciano), *Sequenzas*, EIC-Deutsche Grammophon, 1998

- *Sequenza V*, Benny Sluchin,
- *Sequenza X*, Gabriele Cassone
- *Sequenza XI*, Eliot Fisk
- *Sequenza XIII*, Teodoro Anzellotti

Boulez (Pierre), *Le Marteau sans maître*, EIC, CBS Records, 1989

Donatoni (Franco), *Etwas Ruiler im Ausdruck, Ensemble Fa*, Accord /Una Corda, 2000

Ligeti (György), *Hungarian Rock*, Élisabeth Chojnacka, Wergo, 1986

Ligeti (György), *Trio pour violon, cor et piano*, Gawriloff, Baumann, Besch, Wergo, 1986

Henry (Pierre), *Messe pour le temps présent*, électroacoustique, Mercury, 1977

Henry (Pierre), *La Reine verte*, électroacoustique, Mercury, 1977

Nono (Luigi), *Al gran sole carico d'amore*, Staatsoper de Stuttgart, Teldec, 2001,

Murail (Tristan), *L'esprit des dunes*, Ensemble Intercontemporain, EIC /Adès, 1996

Gorecki (Henryk), *Symphonie n°3*, London Sinfonietta, Elektra, 1992

Pesson (Gérard), *Le gel, par jeu*, Ensemble Fa - Quatuor Parisii, Accord /Una Corda, 2000

Reich (Steve), *Music for 18 musicians, ensemble Steve Reich and musicians*, Warner Music, 1998

Sciarrino (Salvatore), *Studi per l'intonazione del mare*, ensemble constitué, Stradivarius, 2000

Stockhausen (Karlheinz), extrait de *Hymnen*, in *La Marseillaise*, disque compact et livre, réalisation du ministère de l'Éducation nationale /CNDP, 2002.

⁶⁰ Simha Arom, extrait d'un entretien avec Jean-Baptiste Barrière et Laurent Bayle in : *Résonance* (n° 6), 1994.

⁶¹ Prolifération des techniques de déformation, d'intégration, de juxtaposition...

⁶² De plus, la stricte citation musicale entraînerait des décalages de style incompatibles avec les esthétiques de compositeurs contemporains.

⁶³ Entre les causes, les buts, les effets, les conditionnements de toutes formes.