

## Épisode 3 : L'éclosion de tous les possibles

Max Noubel, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, chercheur & spécialiste de la musique du XX<sup>e</sup> siècle

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

### **Elliott Carter et sa dramaturgie instrumentale**

On peut se demander, à juste titre, si l'hégémonie de la musique sérielle n'avait pas annihilé toute possibilité pour un compositeur américain moderniste de trouver une voie alternative. Il y eut cependant une exception de taille en la personne du New-Yorkais Elliott Carter (1908-2012) qui parvint à créer une œuvre particulièrement puissante et originale en faisant une synthèse des apports respectifs de Schoenberg et de Stravinsky tout en assumant l'héritage des ultramodernes américains. Alors qu'il n'était encore qu'un adolescent, Carter avait fréquenté les milieux artistiques et intellectuels de Greenwich Village et avait été en contact avec Varèse et le courant ultramoderne. Il avait aussi eu l'immense chance de gagner l'amitié de Charles Ives en qui il allait trouver un père spirituel. Après des études à Harvard, il avait étudié lui aussi à Paris auprès de Nadia Boulanger. De retour à New York, au plus fort de la Dépression, il ne retrouva plus l'effervescence musicale moderniste qu'il avait connue quelques années plus tôt. Il fut alors contraint de s'adapter tant bien que mal à la situation du moment en composant une musique élégante, influencée par le néoclassicisme, mais trop recherchée pour convenir à l'esprit populiste. Au cours des années 1940, Carter entama une réflexion profonde sur le temps (nourrie de la lecture des œuvres de Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann ou T.S. Eliot, entre autres), qui eut un impact considérable sur sa pensée musicale.

À partir de son *Quatuor à cordes n° 1* (1950-51), il conçut une sorte de dramaturgie instrumentale qui renouvelle totalement l'écriture contrapuntique. Dans son *Quatuor à cordes n° 2* (1959), par exemple, chacun des quatre instruments est conçu comme un personnage ayant son propre caractère ainsi que son propre comportement rythmique. La forme de l'œuvre est conçue comme une sorte de « scénario auditif » dans lequel ces « personnages/instruments » entretiennent différents types de relation allant de l'indépendance totale à la pleine coopération. Toute la musique de Carter repose sur deux aspirations contradictoires : d'une part, la recherche d'une l'expression individuelle, pouvant même aller jusqu'à un comportement quasi autiste de l'instrument (notamment à travers des solos ou des lignes mélodiques sans rapports apparents avec ce qui se joue en même temps que lui), et sa volonté d'adhérer au fonctionnement collectif de la communauté instrumentale. Ces types de comportement instrumentaux ne sont pas sans rapport avec le fonctionnement de la société américaine où l'individu cherche par lui-même la voie de sa réussite personnelle (le fameux One Man Self) et, en même temps, garde une conscience aiguë de son appartenance à la nation américaine. Cette conception originale des rapports instrumentaux renouvelle et multiplie les relations concertantes entre les instruments et les entités orchestrales auxquelles ils se rattachent. Souvent les instruments évoluent dans des strates indépendantes ayant leur propre univers temporel et où se joue une multitude d'actions constamment changeantes soutenues par une structure polyrythmique extrêmement élaborée. Carter a exploré cette dramaturgie instrumentale aussi bien dans la musique de chambre comme dans le *Triple Duo* (1982) ou les *Quatuors à cordes n° 3* (1971), *n° 4* (1985) et *n° 5* (1994-95) que dans les œuvres orchestrales comme le *Concerto pour orchestre* (1969), *A Symphony of Three Orchestras* (1976), l'imposante *Symphonia* (1993-97) ou encore dans de nombreux concertos.

## **Les expérimentalistes**

En marge des grands courants musicaux et des institutions musicales influentes qui occupaient le devant de la scène musicale, l'Amérique produisit des singularités artistiques de premier plan comme seul ce pays de la liberté individuelle en était capable. Dans la lignée d'un Charles Ives et d'un Henry Cowell, elle donna naissance à ce qu'il est convenu d'appeler des expérimentalistes qui, malgré ou peut-être grâce à leur originalité, contribuèrent à la richesse de la musique américaine.

### **Les folies rythmiques de Conlon Nancarrow**

C'est après avoir assisté à un concert du Cincinnati Symphony Orchestra dans une des toutes premières interprétations américaines du *Sacre du printemps* que Conlon Nancarrow (1912-1997) développa une passion pour les structures rythmiques complexes qu'il exploita toute sa vie. Il partit en Espagne en 1937 comme volontaire dans la Brigade Abraham Lincoln pour prendre part à la guerre civile contre Franco. Blessé à la nuque par un éclat d'obus, il réussit à fuir et à regagner l'Amérique où il fut accueilli en héros dans son Arkansas natal. Il vécut quelques temps à New York où il se lia d'amitié avec Elliott Carter, Aaron Copland et John Cage, mais ses sympathies pour le Parti communiste lui valurent de se voir refuser le renouvellement de son passeport par le gouvernement américain. Il se retira alors à Mexico où il composa la plus grande partie de son œuvre. Il prit la nationalité mexicaine en 1956. C'est donc dans cet exil forcé qu'il conçut la plupart de ses 49 études pour piano mécanique dans lesquelles il poussa très loin l'expérimentation dans le domaine du rythme. Nancarrow avait acheté à New York l'ouvrage visionnaire d'Henry Cowell *New Musical Resources* (1930) et avait fait sienne l'idée qu'à partir d'un certain degré de complexité rythmique, l'exécution devenait impossible pour un musicien, fut-il un grand virtuose. Son inventivité rythmique se trouvait donc freinée par les limites des possibilités humaines. Comme le suggérait Cowell, Nancarrow se détourna alors des interprètes pour confier l'exécution de ses pièces à la machine.

Il se dota d'un piano mécanique dont il perfora lui-même les rouleaux pour obtenir des polyrythmes très sophistiqués. La série de pièces qu'il composa pour son piano mécanique témoigne d'une stupéfiante inventivité rythmique et formelle qui séduira beaucoup de compositeurs et influencera notamment le Hongrois György Ligeti qui ira jusqu'à affirmer que la musique de Nancarrow « est la plus grande découverte depuis Webern et Ives » et qu'« elle surpasse celle de n'importe quel compositeur vivant aujourd'hui. » En dépit de leur grande complexité rythmique, les études pour piano mécanique restent tout à fait accessibles car elles s'appuient souvent sur un langage harmonique relativement simple, plutôt tonal, et sur des styles musicaux populaires comme le jazz, le blues ou le boogie-woogie. Par la suite, les études furent arrangées pour diverses formations instrumentales : 2 pianos, piano à quatre mains, orchestre de chambre... À partir des années 1980, face à sa popularité grandissante et à l'afflux de commandes d'interprètes, Nancarrow se remit à composer pour de vrais instruments, ce qu'il avait cessé de faire depuis 1945. Il laissa quelques pièces remarquables dont un *Quatuor à cordes n° 3* (1988) d'une diabolique difficulté d'exécution.

### **Harry Partch : le compositeur vagabond**

Harry Partch (1901-1974) fut sans doute un des compositeurs les plus en marge du « système ». Durant la Grande Dépression, il avait même mené une vie de hobo (sans domicile fixe) voyageant illicitement en train à travers le pays et vivant de petits boulots. Cette vie de « compositeur vagabond » lui inspira un certain nombre de pièces réunies sous le titre générique de *The Wayward* (« L'Indocile ») comprenant, entre autres deux pièces pour voix et guitare adaptée : *Barstow* « Huit graffiti d'auto-stoppeurs lus sur une rambarde de route à Barstow, Californie » (1941-1968) et *U.S. Highball* « Récit en musique d'un voyage de vagabond à travers le continent » (1943). Partch avait commencé à composer pour des instruments

traditionnels accordés selon les normes occidentales avec le tempérament égal mais, vers 1930, il avait brûlé toutes ses œuvres. Il entreprit alors de composer à partir de systèmes d'accordage particuliers permettant l'utilisation de gammes microtonales. Comme aucun instrument traditionnel ne pouvait jouer dans ces échelles microtonales, il construisit son propre instrumentarium pour lequel il composa tout un corpus d'œuvres instrumentales et lyriques. Les créations plus tardives de Partch sont conçues comme des spectacles complets associant danseurs, chanteurs et instrumentistes et où les instruments insolites du compositeur font parti du décor. Ces œuvres comprennent une puissante dimension rituelle influencée par le théâtre Nô japonais, la tragédie grecque ou encore les contes traditionnels africains. On retiendra notamment *Delusion of the Fury — a Ritual of Dream and Delusion* [Illusion de la Fureur - Rituel du Rêve et de l'Illusion], (1965-66), pour trois acteurs principaux et ensemble, et *Revelation in the Courthouse Park* [Révélation au Parc du Palais de Justice] d'après *Les Bacchantes* d'Euripide (1960), théâtre musical pour quatre acteurs principaux, chœur, danseurs, ensemble instrumental et bande magnétique.

### **George Crumb le mystique**

On retrouve cette dimension rituelle dans l'œuvre intensément poétique et empreinte de mysticisme du Virginien George Crumb (né en 1929). Sa conscience aigüe de l'histoire musicale occidentale et de ses riches traditions s'accorde harmonieusement avec son inclination prononcée pour les musiques orientales et extrême-orientales. Les partitions en forme de diagramme, l'utilisation de la numérologie et la théâtralisation des gestes et actions des interprètes (parfois amenés à se déguiser ou à porter des masques) témoignent de l'importance spirituelle et symbolique de son œuvre. Si la musique de Crumb se caractérise souvent par sa concision et par une certaine austérité, elle est aussi, paradoxalement, très riche en sonorités. Il utilise toutes sortes d'émission vocale allant du chant conventionnel au cri en passant par tous les types de déclamation ou même l'imitation de cris d'animaux. Il recherche aussi des modes de jeu instrumentaux « hors norme » ou altère les timbres des instruments en mettant par exemple des chaînes sur les cordes d'un piano ou en les grattant avec un dé à coudre. On retrouve ces procédés dans les *Makrokosmos* (1972-79), en référence aux *Mikrokosmos* de Béla Bartók, qui marquent incontestablement une étape importante dans l'évolution du répertoire pianistique. Crumb a utilisé des instruments amplifiés ou électrifiés sans pour autant avoir recours à l'électronique ou à l'électroacoustique. *Back Angel* (1970), pour quatuor à cordes électrique ou amplifié, a contribué à faire évoluer le quatuor à cordes, considéré souvent comme le genre le plus noble de la musique classique. Composée aux pires heures de la guerre du Viêt Nam, cette sorte d'ode funèbre où s'opposent le bien et le mal contient de nombreuses citations comme le thème de *La Jeune fille et la Mort* de Schubert ou le *Dies Irae* grégorien. Au cours de l'exécution, les quatre instrumentistes sont amenés à chuchoter, s'exclamer, siffler et à utiliser d'autres instruments comme des maracas, des gongs, ou des verres de cristal. Toute sa vie Crumb a entretenu une relation privilégiée avec l'œuvre poétique de Federico García Lorca qui a nourri et inspiré de nombreuses compositions dont plusieurs cycles avec voix comme *Ancient Voices of Children* (1970) pour mezzo-soprano, voix d'enfant et petit ensemble instrumental où apparaissent de subtiles références stylistiques au flamenco.

### **John Cage, la remise en question du musicale**

C'est à un Américain que l'on doit d'avoir causé un des séismes les plus importants de l'histoire de la musique occidentale. John Cage (1912-1992) n'a pas simplement révolutionné le langage musical, comme d'autres l'ont fait avant lui, mais a remis en question la définition même de la musique et, par voie de conséquence, la place et les fonctions qu'on lui attribue dans la société occidentale. En 1933, à l'Université de Californie, il avait suivi l'enseignement de Schoenberg pour qui il avait une admiration sans borne. Mais

le Viennois n'avait guère d'estime pour cette personnalité musicale si anticonformiste. Il considérait Cage comme un inventeur et non comme un compositeur. Cage adopta la série schoenbergienne de façon très personnelle, mais vit rapidement les limites de ce système. Il se tourna alors vers les percussions qui offraient un univers sonore beaucoup plus riche que les instruments traditionnels. Sa pièce *First Construction in Metal* (1939), qui utilise des gongs, des cymbales, des freins d'automobile, des enclumes et un *water gong* (un gong frappé alors qu'il est plongé dans l'eau), remet en question la discrimination académique entre les sons dits « musicaux » et les bruits qui font pleinement partie de la composition. Cage fut également le premier compositeur à utiliser des sources électroacoustiques dès 1939 dans *Imaginary Landscape n° 1*, pour deux électrophones à vitesse variable, enregistrements de fréquence, piano silencieux et cymbale ou, plus tard, dans *Credo in US* (1942), pour quatuor de percussions, piano et électrophone ou radio.

Poursuivant les recherches d'Henry Cowell, dont il avait été aussi l'élève, Cage mit au point un piano dont le son est complètement modifié par différents matériaux et objets placés entre les cordes comme des morceaux de papier, des vis, des boulons, des pièces de monnaie ou des gommes. Ce piano préparé, pour lequel il composa notamment ses désormais célèbres *Sonates* et *Interludes* (1946-48), n'est plus un instrument monochrome, mais un véritable orchestre de percussions à lui tout seul, chaque note ayant son propre timbre. À partir de 1945, Cage se tourna vers les philosophies orientales et, plus particulièrement, vers le bouddhisme zen qu'il transféra dans sa musique modifiant ainsi complètement son rapport à la composition. Il délaissa alors une partie de la responsabilité du compositeur en ayant recours à des opérations de hasard dans les choix compositionnels. De plus, il laissa aux interprètes une part importante dans la réalisation d'une pièce. En 1954, l'année où Elvis Presleyregistra *That's All Right Mama*, considéré par certains comme la naissance du rock, Cage réalisa *4'33"*, sa pièce la plus radicale qui consiste en *4'33"* de silence. Le pianiste est assis face à son instrument. Il ne produit aucun son et se contente de contrôler le temps écoulé avec un chronomètre. Cette démarche extrême et, au premier abord, provocatrice, témoigne en réalité d'une réflexion profonde sur la nature même du silence et sur l'absence d'opposition fondamentale entre son et silence. S'il y a opposition c'est seulement entre les sons produits intentionnellement et ceux qui proviennent de façon indépendante de notre volonté. *4'33"* se veut en fait d'une totale ouverture sur le monde. « Écouter » le silence c'est parvenir à saisir des phénomènes sonores jusqu'alors négligés qui peuvent à tout moment devenir musique par la seule importance que l'on veut leur accorder à un moment donné. Tout est dès lors potentiellement musique, et le bruit en tant que phénomène sonore nuisible ne se limite qu'à « ce que je ne veux pas entendre », comme l'affirmera Morton Feldman (1926-1987), un disciple de Cage. Toute sa vie John Cage continua à inventer de nouvelles façons de faire de la musique en dehors de toute convention sociale, de tout dogme et dans la recherche d'une sérénité intérieure non contaminée par les tensions et les affects de la musique occidentales. Il a eu une influence considérable sur de très nombreux musiciens et compositeurs de Pierre Boulez à Frank Zappa. Tous reconnaissent que ses idées et sa philosophie avaient nourri leur réflexion sur leur propre démarche créatrice.

### **Minimalisme : La Monte Young**

Le minimaliste fut aussi une autre grande révolution musicale portée par des musiciens américains. Il prit naissance en Californie et, plus exactement, à l'Université de Californie Los Angeles où étudiaient La Monte Young et Terry Riley que l'on peut considérer, à juste titre, comme les pères de ce courant musical avec Steve Reich et Philip Glass. La Monte Young (né en 1935) avait étudié lui aussi la composition sérielle tout en pratiquant intensément le jazz comme clarinettiste aux côtés d'illustres musiciens tels que Don Cherry, Ornette Coleman et Billy Higgins. Il avait ensuite pris une voie diamétralement opposée en composant des pièces d'une extrême économie de moyen comme son *Trio pour cordes* (1958) qui, avec ses

notes très longuement tenues, peut être considéré comme la première pièce minimaliste. Il avait découvert la musique de John Cage et s'était essayé avec son ami Riley à diverses performances comme *Poem for Chairs, Tables, Benches*, etc (1960) qui consiste à produire de longues vibrations en trainant des meubles sur le sol. Il avait réalisé aussi une série de pièces rassemblées sous le titre *Compositions 1960* qui figurent parmi les premières manifestations de l'art conceptuel. La partition de *Composition 1960 n° 10*, par exemple, se résume à une simple consigne : « tirer un trait droit et le suivre ». En 1964, Young entreprit la composition de deux œuvres majeures qui restent encore à ce jour en chantier, et dont il tira un grand nombre de versions de plus en plus longues. *The Tortoise, His Dreams and Journeys* repose sur une fréquence grave de référence obtenue au départ en amplifiant le bourdonnement produit par le moteur de son aquarium à tortues. Sur ce « drone » (bourdon), Young réalisa avec ses partenaires des séquences extrêmement étirées de composition/improvisation en perpétuelle évolution. *The Well-Tuned Piano* est une immense œuvre pour piano accordé naturellement (et non avec le tempérament égal traditionnellement utilisé). Les longues improvisations de Young qui, lors de certaines performances, ont dépassé les six heures, sont construites à partir d'un matériau très restreint qui prolifère au fur et à mesure que l'œuvre avance. Très influencé par la musique et la spiritualité indiennes et par le maître de chant indien Pandit Pran Nath, dont il a été le disciple pendant de longues années, Young a adopté un mode de vie totalement indifférent aux contraintes temporelles de notre société. Il conçoit avec sa femme Marian Zazeela des *Dreams Houses*, sortes d'environnement de sons et de lumières pouvant être installés pour durer des mois ou même des années.

### **Terry Riley**

C'est Terry Riley (né en 1935) qui a fait de la répétition le principe essentiel de la musique minimaliste. Au cours d'un séjour à Paris dans les studios de l'ORTF, il avait pu s'essayer à des expériences musicales faites à partir d'enregistrements en boucle réalisés sur des magnétophones à bande. De retour en Californie, il adopta ces techniques à la musique instrumentale dans sa célèbre pièce *In C* (1964) qui constitue véritablement la première œuvre du minimalisme répétitif. Cette pièce de longueur et d'effectif variables contient 53 petits fragments qui sont joués dans un tempo stable marqué par une pulsation constamment présente — une idée de Steve Reich qui participa à la première à San Francisco le 4 novembre 1964. Chaque musicien joue chacun des modules autant de fois qu'il le souhaite avant de passer au suivant. L'exécution prend fin lorsque tous les musiciens ont atteint le dernier module. Comme son ami Young, Riley avait une forte inclination pour la musique indienne. Il réalisa dans les années 1970 de longues improvisations au synthétiseur couplé avec des magnétophones ré-enregistrant et rediffusant les sons joués pour créer d'hypnotiques volutes sonores. Ces concerts, qui duraient des nuits entières, attiraient un public jeune qui s'intéressait habituellement plus au rock qu'à la musique classique.

### **Steve Reich**

Si Riley fut, avec *In C*, l'initiateur du minimalisme répétitif, Steve Reich (né en 1936) fut le maître d'œuvre de ces architectures sonores fondées sur la répétition de courtes cellules mélodico-rythmiques (*patterns*) évoluant dans un lent processus de transformation continue. Il avait lui aussi commencé par composer des œuvres pour bandes magnétiques comme *It's Gonna Rain* (1965) basée sur le principe de déphasage graduel de fragments de voix parlée qu'il avait ensuite adapté aux instruments dans des pièces telles que *Piano Phase* (1967), pour deux pianos ou deux marimbas, et *Drumming* (1971-1972), pour diverses percussions et voix, où cette technique atteint son plus haut degré de raffinement. Tout en restant farouchement attachée au principe de répétition, la musique de Reich a évolué vers un langage harmonique plus riche mis en valeur par des formations instrumentales et des supports variés comme *Music for Eighteen*

*Musicians* (1974-76), *Triple Quartet* (1999), pour trois quatuors à cordes, *Tehillim* (1995), pour voix et ensemble ou encore son opéra vidéo documentaire *The Cave* (1993), en collaboration avec sa femme la vidéaste Beryl Korot. Bien que rejetant autant l'effusion sentimentale postromantique que les angoisses expressionnistes, Reich n'en est pas moins un témoin particulièrement sensible des drames de son époque. *Different Trains* (1988), pour quatuor à cordes et bande est un parcours sonore qui met en apposition les voyages que le compositeur effectuait en train de New York à Los Angeles dans son enfance et les voyages vers les camps de la mort des enfants juifs à la même époque. *City Live* (1995), pour ensemble et, plus encore, *WTC 9/11* (2010), pour quatuor à cordes et bande évoquent les terribles attentats terroristes qui ont touché New York, sa ville natale.

### **Philip Glass**

Philip Glass (né en 1937) est, avec Steve Reich, le compositeur le plus célèbre du vaste courant minimaliste américain. Sans doute doit-il sa popularité à la grande accessibilité de sa musique qui touche un vaste public souvent réfractaire à la musique contemporaine et qui apprécie son langage tonal d'une extrême simplicité. Glass avait d'abord suivi la voie tracée quelques années avant lui par Steve Reich. Il avait adopté un minimaliste répétitif très rigoureux jusqu'au milieu des années 1970 et la composition de *Music in Twelve Parts* (1971-74), pour ensemble. Son premier opéra *Einstein in the Beach*, créé au Metropolitan Opera en 1976 lui ouvrit les portes de la célébrité. Durant les années 1980, Glass assouplit son langage tout en continuant à revendiquer les vertus de la simplicité qu'il considère comme une exigence stylistique et non une faiblesse de sa pensée musicale. Il se consacra alors largement au développement de son œuvre dramatique qui comprend à ce jour une vingtaine d'opéras. On notera dans les premières œuvres une inclination pour les thèmes exotiques et mystiques comme dans *Satyagraha*, (« Étreinte de la vérité » en sanscrit, 1980,) ou principe de résistance par la non-violence employée par Gandhi, ou *Akhnaten* (1983), réalisé à partir des mythes égyptiens, bibliques et arcadiens. Compositeur prolifique, Philip Glass a beaucoup écrit de musique symphonique et concertante ainsi que de la musique de chambre. Il a aussi travaillé pour le cinéma en réalisant plusieurs musiques de film dont *The Truman Show* (1998) de Peter Weir, *The Hours* (2002) de Stephen Daldry ou le *Rêve de Cassandre* (2007) de Woody Allen.

### **John Adams**

John Adams (né en 1947) a été fortement marqué par le courant minimaliste qu'il voyait comme un moyen de sortir la musique américaine de son assujettissement aux théories des avant-gardes européennes sans pour autant adhérer aux idées radicales de John Cage. Ses compositions des années 1970-80 montrent une forte sensibilité harmonique qui ne cessera de s'intensifier de la très modale pièce pour piano *Phrygian Gate* (1977-78) à l'imposante pièce pour orchestre *Harmonielehre* (1985), conçue en référence au traité d'harmonie éponyme de Schoenberg. Ce progressif détachement du minimalisme se traduisit aussi par la réhabilitation de la mélodie en tant que vecteur de l'expressivité musicale, comme en témoigne le très lyrique premier mouvement de *Naive and Sentimental Music* (1999). Aujourd'hui encore, certains critiques ou commentateurs s'obstinent à classer John Adams parmi les compositeurs post-minimalistes alors que sa musique s'est très fortement éloignée de ce courant. Si *Nixon in China* (1985-87), son premier opéra et *Fearful Symmetries* (1988), pour orchestre, entre autres, montrent encore une forte inclination pour les structures minimalistes, celles-ci deviennent de plus en plus rares dans les œuvres récentes comme l'opéra-oratorio *The Gospel According to the Other Mary* (2012), le triptyque symphonique *City Noir* (2009), pour orchestre, ou le concerto pour violon en forme de poème symphonique *Sheherazade. 2* (2014).

John Adams ne fut pas le seul à éviter le risque d'enfermement que pouvait engendrer une application trop stricte des principes minimalistes. Beaucoup d'autres compositeurs surent faire évoluer leur langage de façon personnelle et inventive tout en veillant à ne pas se couper du public. Laurie Anderson (née en 1947), par exemple, a connu un succès phénoménal avec sa pièce post-minimaliste « *O Superman* », classée n° 2 des pop charts anglais, en 1981. Des compositeurs comme Daniel Lentz (né en 1942), Paul Drescher (né en 1951) ou encore David Lang (né en 1957) ont eux aussi donné des résonances riches et diverses au post-minimalisme.

### **Postmodernisme et néo-romantisme**

Au cours des années 1960, un certain nombre de compositeurs américains qui avaient eux aussi rejeté la musique sérielle comme George Rochberg (1918-2005), Jacob Druckman (1928-1996), John Corigliano (né en 1938), entre autres, n'adhèrent pas pour autant au courant minimaliste dont ils n'acceptaient pas l'abandon de toute expressivité au profit d'une pure contemplation de la structure répétitive. Ils revendiquaient au contraire le retour de l'émotion et de l'intuition personnelle qui, pour beaucoup d'entre eux, devait passer par la réhabilitation de la grande tradition européenne. Ce positionnement les conduisit à utiliser très souvent des citations musicales de chef-d'œuvres du passé ou à emprunter sans état d'âme des styles considérés jusqu'alors comme désuets. Cette tendance postmoderne multiforme et de vaste ampleur a permis notamment l'épanouissement d'un mouvement néo-romantique représenté d'abord par David Del Tredici (né en 1937), John Harbison (né en 1938) ou Christopher Rouse (né en 1949).

### **Au-delà des courants et des étiquettes**

La musique américaine ne saurait cependant être réduite à des courants. De nombreux compositeurs provenant de milieux socio-culturels très variés ont su faire preuve d'une remarquable indépendance. Tout au long de sa très prolifique carrière, Frank Zappa (1940-1993) a construit une œuvre d'une diversité stupéfiante mêlant aussi bien les références à Varèse, Stravinsky qu'au Doo wop, au jazz ou à la musique concrète. À la fin des années 1970, Rhys Chatham (né en 1952), Robert Ashley (1930-2014), Peter Gordon (né en 1951) et Glenn Branca (né en 1948) ont collaboré avec des musiciens de rock et se sont largement inspirés de leur musique. Meredith Monk (née en 1942) mêle la danse, le théâtre et la musique et puise son inspiration dans diverses cultures. La frontière entre musique écrite et musique improvisée, déjà mise à mal avec les minimalistes Terry Riley et La Monte Young (alors influencés par John Coltrane) s'est estompée aussi chez des compositeurs comme John Zorn (né en 1953) ou Anthony Braxton (né en 1945), mais aussi chez de plus jeunes musiciens habités par l'esprit expérimentaliste de la musique américaine. Dans les années 1990, des personnalités comme Mickael Gordon (né en 1956) ou John Luther Adams (né en 1953) ont participé eux aussi à la remise en question des étiquettes en adoptant un style « totaliste » pouvant intégrer toutes les ressources musicales disponibles. Ils ont composé des œuvres accessibles, mais suffisamment élaborées pour pouvoir toucher un public aux goûts sophistiqués.

Depuis déjà plusieurs décennies, le paysage musical américain a considérablement évolué et il n'est plus possible aujourd'hui d'en rendre compte en se limitant aux compositeurs joués et soutenus par les prestigieuses institutions musicales. Une quantité impressionnante de talents en perpétuel renouvellement, répartis sur tout le territoire, joue un rôle fondamental dans la vie musicale particulièrement riche et diversifiée de cette grande Amérique qui ne cesse de nous surprendre.