**Les précurseurs**

**La seconde école de Vienne (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern) crée une musique où l'organisation de l'harmonie et de la mélodie est remplacée, d'abord de manière empirique puis de façon théorique et systématique, en utilisant la série, combinaison utilisant comme base les douze demi-tons chromatiques, fondement de la musique sérielle.**

**Après les expériences des futuristes italiens du début du XXe siècle (le bruitisme de Luigi Russolo), Edgard Varèse mêle à sa musique des bruits industriels et se préoccupe autant de timbre et de rythme que de mélodie et d'harmonie.**

**Charles Ives ajoute à sa musique des éléments de quasi mise en scène, et utilise des techniques de collage.**

**Olivier Messiaen favorise les rythmes et les intensités et les intègre dans des échelles sérielles (étude pour piano Mode de valeur et d'intensité).**

**Le sérialisme intégral**

**Les principaux acteurs du sérialisme furent Anton Webern, René Leibowitz, Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen et Igor Stravinski, ce dernier s'en étant rapproché dans sa dernière période.**

**Stricte à ses débuts, vers 1950, puis de moins en moins, cette tendance continue la technique sérielle héritée de la seconde école de Vienne, en la généralisant aux timbres, aux durées, aux intensités… L'œuvre qui illustre le mieux cette tendance « orthodoxe » des débuts est sans doute le premier livre des Structures pour deux pianos de Pierre Boulez.**

**La musique électronique, électroacoustique et informatique**

**Edgard Varèse fut, à la suite de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, l'un des précurseurs de cette musique. Ils intégrèrent tous très tôt des instruments électroniques à leurs œuvres, mêlèrent instruments et sons enregistrés (Orphée 51 ou toute la lyre de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, 1951 ; Déserts d'Edgard Varèse, 1954) et créèrent des œuvres de musique électronique pure (Poème électronique, 1958). Dès 1917, Varèse écrivait : « Je rêve d’instruments obéissant à la pensée et qui, avec l’apport d’une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu’il me plaira de leur imposer.»**

**Au cours des années 1950 et 1960, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, Luigi Nono et György Ligeti essaieront également soit de créer des œuvres avec des sons électroniques (enregistrés sur bande), soit de mêler sons enregistrés et exécution instrumentale ; mais la technologie étant assez rudimentaire à l'époque, la plupart d'entre eux y renonceront temporairement. György Ligeti (Glissandi, 1957), Luciano Berio (Thema (Omaggio a Joyce), 1958), Pierre Henry (Haut Voltage, 1956) ou Karlheinz Stockhausen (Gesang der Jünglinge, 1956 et Kontakte, 1959) créèrent dès la fin des années 1950 les premières œuvres de la musique électronique ou électroacoustique. Ces techniques évoluèrent considérablement, en particulier avec l’apparition de l’informatique et des différentes méthodes de traitement et de synthèse sonore.**

**Les représentants de ces techniques en France sont entre autres Pierre Henry et Pierre Schaeffer, inventeur de la musique concrète en 1948 et fondateur du Groupe de recherches musicales (GRM) en 1958. Ils tentèrent, avec l'aide du tourne-disque puis du magnétophone, de mettre en œuvre une musique nouvelle. Cette musique sur bande, née des recherches sur la nature du sonore et du musical, est désignée comme "concrète" pour l'inversion du processus de composition qui la caractérise. Au lieu de partir de ces valeurs abstraites que sont les notes pour aller vers le concret d'un résultat sonore, cette musique prend pour départ des données sonores enregistrées, d'origine acoustique ou électronique, organisées par montage et mixage, où la composition est fondée sur l'écoute directe du résultat en un constant aller-retour du faire à l'entendre, pour aboutir enfin à cette abstraction qu'est la musique. C'est la démarche concrète.**

**Depuis l'arrivée de l'ordinateur personnel, le traitement électronique du son permet de créer de nouvelles formes d'instrumentalisation de la musique, aussi bien au niveau de la synthèse du son que du formalisme de la composition (informatique musicale).**

**Il n'y a pas qu'une formule de musique électronique, mais de nombreuses variantes :**

**utilisation d'instruments électroniques par des musiciens en chair et en os (Ondes Martenot, thérémines…)**

**œuvre purement électroacoustique ou électronique, pré-enregistrée (GRM, Studios de Cologne et de Milan). La représentation publique de ces œuvres pose problème (que mettre sur scène ?), ce qui rend ce format plus adapté à la diffusion radiophonique ou à l'accompagnement d'un spectacle visuel.**

**œuvres mixtes bande/orchestre (Déserts de Varèse, de nombreuses œuvres de Nono, d'Ivo Malec, François-Bernard Mâche…). L'intérêt consiste en la fusion de deux univers très différents : celui du son instrumental, le plus souvent de hauteur bien déterminée, joué par un musicien, et celui de tous les sons possibles (parfois des bruits sans hauteur déterminée), celui de la musique enregistrée à la temporalité immuable et du musicien en chair et en os qui doit se synchroniser.**

**transformations d’un son acoustique par des moyens électroniques en temps réel (GRM avec Syter -Système Temps Réel-, IRCAM avec Répons de Boulez).**

**Dans le cas de la musique « pour bande » (appelée selon les époques, les lieux et les écoles musique concrète, musique expérimentale, musique électroacoustique, Tape music, Elektronische Musik ou musique acousmatique), le son enregistré lui-même peut être produit de différentes manières :**

**son de synthèse, électronique ou informatique ;**

**son instrumental ou vocal traditionnel transformé ;**

**son naturel non-musical a priori (« ») transformé ou non.**

**Les conceptuels**

**John Cage, Mauricio Kagel, La Monte Young, Karlheinz Stockhausen (à partir de 1960).Musique à spectacle où le happening (ou performance, dans son sens anglo-saxon) et l'exégèse sont inséparables de la musique, qui devient dans certains cas secondaire voire anecdotique et n'est plus là que pour illustrer une idée. Son représentant le plus emblématique est John Cage autour duquel se forme ce que l'on appelle parfois l'école de New-York.**

**Œuvre emblématique : 4′33′′ de John Cage.**

**Les minimalistes américains**

**Article détaillé : Musique minimaliste.**

**La musique minimaliste désigne un courant apparu dans les années 1960 aux États-Unis. Ses représentants les plus connus sont : Steve Reich, Michael Nyman, John Adams, Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young, Arvo Pärt... Le terme de minimaliste est généralement considéré comme étant peu adapté à cette musique, que l'on appelle également « répétitive», car en partie basée sur un principe de répétition. Elle comporte des influences diverses, le sérialisme, l'avant-garde musicale américaine autour de John Cage, ainsi que le jazz, et les musiques extra-occidentales.**

**Le terme de musique minimaliste englobe un spectre assez large de styles, et se confond parfois avec la musique post-moderne. Les premières oeuvres minimalistes utilisent effectivement un matériau assez dépouillé, avec l'utilisation de bourdons chez La Monte Young, ou de techniques de répétition, par décalage de phase chez Steve Reich, ou par addition/soustraction de motifs chez Philip Glass. Les oeuvres postérieures s'écartent en revanche de plus en plus d'une utilisation « minimale » du matériau musical, en particulier chez John Adams.**

**György Ligeti a écrit certaines œuvres (Kammerkonzert, 2e quatuor à cordes) utilisant épisodiquement des techniques similaires. D'autres compositeurs les ont utilisées de façon moins systématique : Harrison Birtwistle, Luciano Berio (Points on the curve to find)...**

**Œuvres emblématiques : In C de Terry Riley; Come Out et Music for 18 Musicians de Steve Reich; Violin Concerto de Philip Glass; Nixon in China de John Coolidge Adams.**

**L'école spectrale**

**Article détaillé : Musique spectrale.**

**Le terme fut inventé par le compositeur Hugues Dufourt dans un article de 1979. Il sert généralement à désigner des techniques de composition développées principalement par les compositeurs français.Tristan Murail et Gérard Grisey, même si ce dernier s'identifiait peu dans ce terme et aurait préféré le terme de « musique liminale », qui résumait mieux sa pensée du temps musical. Mais les premiers compositeurs que l'on peut qualifier de spectraux sont les roumains, Iancu Dumitrescu (1944) et Horaţiu Rădulescu (1942-2008), dont le mode de composition résulte plus de l'héritage de la musique populaire roumaine qui englobe elle-même de aspects spectraux, ainsi que de la musique byzantine, que de l'exploration scientifique des composantes harmoniques du son, comme procède l'école spectrale française. De ces deux compositeurs on peut citer comme oeuvres représentatives, pour Rădulescu, "Iubiri" pour 16 instruments et sound icons (un instrument créé par le compositeur) ou les sonates pour piano, et pour Dumitrescu "Medium II" pour contrebasse et "Cogito/Trompe l'oeil" pour piano préparé, 2 contrebasses, gong javanais, cristaux et objets métalliques.**

**La musique spectrale, dans un sens restrictif, est principalement basée sur la découverte de la nature du timbre musical et la décomposition spectrale du son musical, à l'origine de la perception de ce timbre. Certaines œuvres comme Atmosphères de György Ligeti, Stimmung de Karlheinz Stockhausen, Metastasis de Iannis Xenakis, Mutations de Jean-Claude Risset et Stria de John Chowning ont directement influencé ce mouvement, par leur ambivalence harmonie-timbre.**

**La musique « spectrale » tente de synthétiser à l'orchestre ou avec un ensemble instrumental des évolutions temporelles de sons plus ou moins bruités. Elle utilise pour cela des techniques microtonales d'orchestration favorisant une perception fusionnée, qui est celle du timbre, et des processus continus de transformation du matériau dans le temps[2]. Tristan Murail, Gérard Grisey, Hugues Dufourt et Michaël Levinas développeront cette recherche, en y incorporant des techniques dérivées de l'analyse-synthèse par ordinateur, qui a permis de rentrer dans les détails de la représentation du timbre. Ils appliqueront ainsi à l'écriture pour instruments traditionnels des techniques précédemment découvertes en électroacoustiques comme la modulation de fréquence, la boucle de réinjection, la compression de spectres, ou la dilatation d'un son dans le temps. Esthétiquement, cette école s'opposait à la musique sérielle et plus généralement à une musique combinatoire, préférant penser le son complexe comme un continuum, parallèle microscopique du continu formel macroscopique qu'est une œuvre de musique. Horatiu Radulescu a mis au point une autre écriture spectrale basée sur la "scordatura spectrale" comportant des intervalles inégaux, peu nombreux dans le grave et de plus en plus nombreux en montant vers l'aigu.**

**Il s'agit d'une école esthétique dans le sens où elle a influencé de nombreux compositeurs plus jeunes : Philippe Hurel, Philippe Leroux, Marc-André Dalbavie, Jean-Luc Hervé, Thierry Alla, Fabien Lévy, Xu Yi ou Thierry Blondeau en France , Claude Ledoux en Belgique, Kaija Saariaho ou Magnus Lindberg en Finlande , George Benjamin ou Julian Anderson au Royaume-Uni, Joshua Fineberg aux États-Unis, Georg Friedrich Haas en Autriche, Ana-Maria Avram en Roumanie pour n'en citer que quelques uns.**

**Les postmodernes**

**Article détaillé : Musique postmoderne.**

**En réaction au modernisme, et probablement dans le but de regagner un public perdu, un certain nombre de compositeurs « retournent à la tonalité », à des degrés divers et jusqu’à atteindre parfois une simplicité extrême, dans une démarche qui rappelle celle d’Erik Satie mais sans son côté provocateur : absence totale de modulation même passagère, rythmes n’utilisant que des valeurs simples, harmonie volontairement maladroite, structures répétitives chez Michael Nyman, Philip Glass ou Steve Reich par exemple. Enfin certains s'orientent vers l'épure d'inspiration religieuse comme Arvo Pärt.**

**D'autres compositeurs au contraire offrent des orchestrations d'une très haute subtilité (Henryk Górecki), un polystylisme d'une grande richesse (Alfred Schnittke), ou des structures rythmiques complexes (Denys Bouliane).**

**Le postmodernisme musical ne peut donc pas se résumer à un retour à la simplicité : c'est une volonté de renouer la communication. Pour les postmodernes, le problème du langage, la soif systémique des modernes sont de faux problèmes qui ont créé un fossé dramatique entre les créateurs et les consommateurs de musique "savante". Selon eux, la musique est un langage qui supporte mieux les évolutions que les révolutions.**