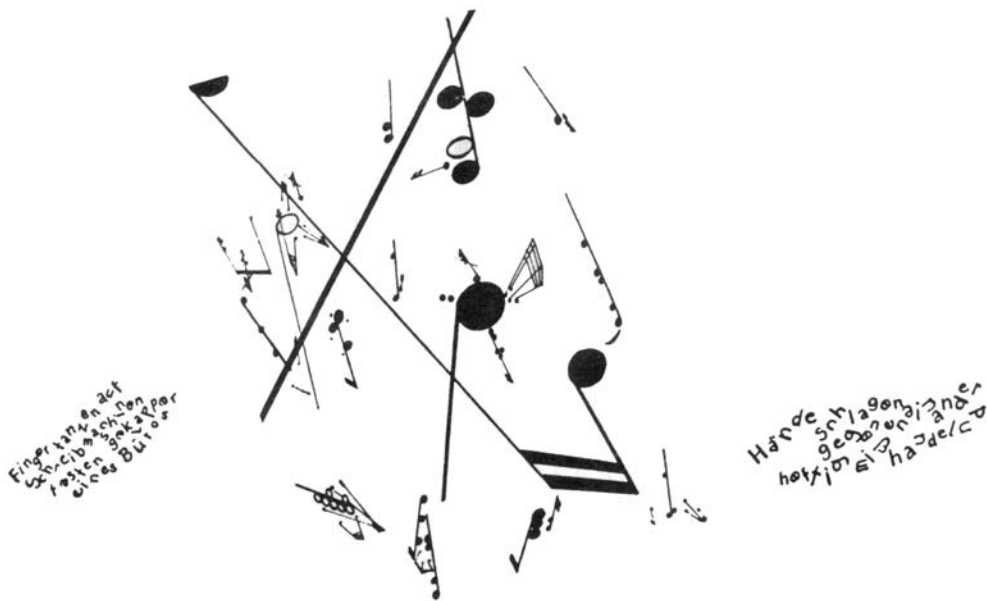


Musique contemporaine ?



Guilhem GROSSO
guilhem.grosso@free.fr

Introduction

Le quatre février dernier le compositeur d'origine grecque Iannis Xenakis s'est éteint. Peu connu du grand public, il est pourtant l'un des compositeurs les plus influents de la seconde moitié du XXe siècle. Comment se fait-il alors que si peu de gens connaissent son nom ?

La musique contemporaine devrait être la musique de son temps, connue de ses contemporains, mais ce n'est pas le cas. La musique contemporaine a mauvaise réputation, ses acteurs sont considérés comme suspects. Par opposition à la musique dite populaire on parle volontiers d'elle comme d'une musique savante, intellectuelle, difficile d'accès. Une musique qui ne parlerait ni au cœur ni à l'émotion. Si cette musique est mal aimée, c'est sûrement d'abord car elle est mal comprise.

S'il fallait trouver un terme plus approprié que « contemporaine » pour la qualifier, il faudrait parler de musique « moderne » de part son côté novateur, bien que cette musique soit écrite de nos jours par des compositeurs qui s'inscrivent dans la continuité de l'histoire de la musique. Et c'est un lourd héritage à porter. Mais c'est justement grâce à cette culture très riche que les compositeurs d'aujourd'hui peuvent trouver leurs propres moyens d'expression, trouver leur propre langage qui fait que l'on reconnaît le style d'un compositeur dès les premières mesures d'un morceau. Le champ d'action de la musique contemporaine est si large que bien souvent il est difficile d'en fixer les limites.

Dans un premier temps, on explorera donc les multiples facettes de ce monde aussi varié que passionnant, à commencer par les évolutions du langage musical, puis celles des instruments de musique. Puis on s'intéressera à la révolution apportée par les techniques d'enregistrement et de diffusion du son, pour finir sur un état des lieux de la musique à l'aube du XXIe siècle.

De la tonalité à l'atonalité

Nouveau siècle, nouvelle musique

On associe couramment la musique contemporaine à la musique du XX^e siècle dans son ensemble. Pourquoi ce siècle précisément et surtout pourquoi ce siècle tout entier ? Parce que les oreilles de l'auditeur « moyen » semblent considérer comme classique la musique écrite jusqu'au XIX^e siècle, mais bizarrement ne semblent plus avoir le même jugement sur la musique écrite avec d'autres règles que celles qui ont fait et font encore le succès de Bach, Mozart, Beethoven et les autres.

Si distinction il y a, ce serait entre musique tonale et musique atonale. Or c'est justement au tournant du siècle, dans les années 1900, que la musique a subi cette évolution. Ce changement ne s'est toutefois pas opéré du jour au lendemain. Déjà avec la musique de Wagner ou encore celle de Mahler, le système tonal est poussé dans ses retranchements par de nombreuses et rapides modulations ainsi qu'une utilisation de plus en plus courante des chromatismes. Les compositeurs d'alors sentent bien qu'on arrive aux limites des possibilités expressives de la musique tonale héritée du XVII^e siècle qui repose exclusivement sur la gamme tempérée occidentale majeure ou mineure.

Avec la musique de Debussy, une brèche est ouverte dans le système tonal, le compositeur français n'hésitant pas à utiliser la gamme par ton ou encore des gammes modales pour colorer ses morceaux d'une manière très différente de ce qui se faisait par le passé. « Colorer » : cette comparaison avec l'art pictural n'est pas fortuite. En effet, on pourrait aisément comparer le passage de la tonalité à l'atonalité en musique à celui de l'art figuratif à l'art abstrait en peinture. La musique de Claude Debussy serait alors à rapprocher de l'impressionnisme de Claude Monet et les nombreuses dissonances que l'on

trouve de plus en plus dans la musique composée à cette époque peuvent faire penser aux « incohérences » géométriques d'un jeune Picasso permettant, par exemple, d'observer en même temps un visage sous plusieurs angles.

En fait, la première œuvre que l'on peut considérer comme appartenant au XXe siècle a été écrite en 1899 ! Il s'agit de *La Nuit Transfigurée* d'Arnold Schoenberg. Dans un élan encore très romantique, l'œuvre fait apparaître des dissonances qui, si elles peuvent choquer l'auditeur de l'époque, marquent une avancée importante de la musique, ouvrant son cadre d'expression à des contrées jusqu'alors inexplorées. Soudainement la palette des possibles pour le compositeur devient immense. Le carcan dans lequel la tonalité l'enfermait vole en éclat et tout est à reconstruire. Les règles de la gamme, de modulation, de contrepoint n'ont plus lieu d'être. Les sentiments peuvent enfin s'exprimer librement.

Mais cette disparition des règles fait peur, à juste titre. Cette nouvelle liberté qui s'offre au compositeur peut couper son inspiration et, si Schoenberg le premier avait ouvert la porte vers l'avenir, il sera aussi le premier à chercher à établir de nouvelles règles. Car paradoxalement, comme le dit si bien Queneau : « Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. » (Raymond Queneau, *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, 1973, p. 94).

Le dodécaphonisme

Progressivement, Schoenberg devient donc le fondateur d'un nouveau « système » musical : le dodécaphonisme. Cette façon de concevoir la musique impose au compositeur de faire entendre les douze sons de l'échelle chromatique sans jamais en répéter un avant que les onze autres n'aient été entendus. Ainsi se constitue une série de douze notes qui prend la place de ce qui était avant le

thème mélodique. D'ailleurs chez Schoenberg, la filiation entre la nouvelle série et ce qui était avant un thème mélodique est très nette. Plus tard, Pierre Boulez critiquera vivement cette manière de concevoir la série en ces termes : « La confusion, dans les œuvres de Schoenberg, entre le thème et la série, est suffisamment explicite de son impuissance à entrevoir l'univers sonore qu'appelle la série. » Les élèves de Schoenberg, Alban Berg et surtout Anton Webern, verront plus loin dans l'utilisation de cette technique. Webern ordonne chaque série de telle sorte que les relations entre ses sous-ensembles engendrent la structure de l'œuvre entière afin de la rendre plus « intelligible », c'est-à-dire mieux articulée et surtout plus cohérente. Schoenberg, Berg et Webern constituent ce que l'on a appelé l'école de Vienne.

Au-delà d'un changement harmonique, l'écriture sérielle introduit un changement dans l'utilisation des timbres des instruments avec la « Klangfarbenmelodie » ou « mélodie de timbres » : comme des couleurs sur une toile, les sonorités des instruments se fondent les unes aux autres par un dosage subtil et les diverses notes de la série vont d'un instrument à l'autre pour former une véritable texture polyphonique. Une œuvre représentative de cette technique est la 3^e pièce de l'opus 16 d'Arnold Schoenberg dont le titre évocateur est *Farben* (ce qui signifie « Couleurs » en allemand).

Dans le domaine de la voix, on doit aussi à Schoenberg l'invention du « Sprechgesang », une technique de chant qui se situe à mi-chemin entre le texte parlé et le texte chanté, produisant un effet très particulier. Cette technique est mise en œuvre dans *Pierrot Lunaire*.

Le sérialisme intégral

Avec Schoenberg, la technique sérielle a été appliquée relativement à la hauteur des différentes notes (paramètre fréquentiel). Mais à la fin de la seconde guerre mondiale, des compositeurs comme Boulez vont chercher à sérialiser

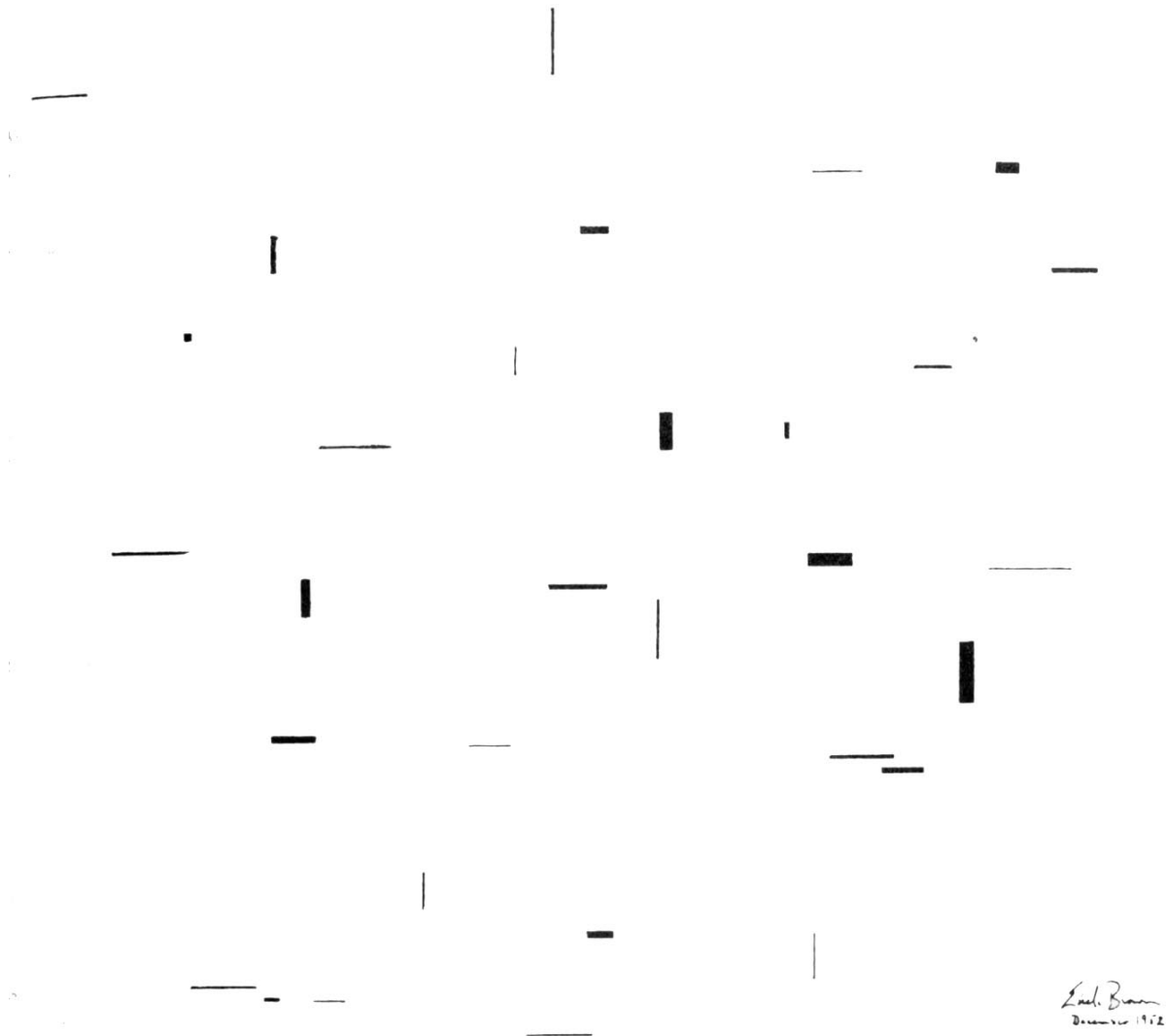
Le néo-classicisme

A l'opposé des recherches des compositeurs sérialistes, certains musiciens comme Igor Stravinsky (dans sa seconde période), Paul Hindemith, Serge Prokofiev ou encore Dimitri Chostakovitch ont préféré dès les années vingt retourner aux formes classiques de la musique, mais en y introduisant un usage libéré et diversifié de la tonalité, notamment par l'utilisation de la polytonalité (plusieurs tonalités simultanément). Ce mouvement est qualifié de néo-classicisme et, bien que fortement critiqué par l'avant-garde de l'époque, il a su lui aussi produire ses chefs-d'œuvre.

De nombreux autres nouveaux procédés compositionnels

Des musiciens comme Alois Haba et Ivan Wyschnegradsky vont de leur côté développer ce que l'on appelle la micro-tonalité qui consiste à diviser l'octave en un nombre de notes beaucoup plus élevé qu'à l'habitude, introduisant ainsi dans la musique les quarts de tons ou encore les tiers de tons, ce qui permet d'aller bien au-delà des douze sons de l'échelle chromatique.

Si l'œuvre ouverte laissait une certaine place au hasard, ce dernier prend toute sa place dans la musique aléatoire qui laisse à l'interprète le soin de décider lui-même de l'acte musical. On ne parle plus alors de partition mais de processus. Dans les *Variations Cartridge Music*, John Cage invite les musiciens à laisser se produire les sons, « le plus objectivement possible », à « laisser le temps être ». Avec Earle Brown, les Américains se sont affranchi les premiers des contraintes harmoniques et rythmiques. Ainsi *Décembre 52*, dont l'aspect graphique laisse plus à penser qu'il s'agit d'un tableau que d'une partition, est une « exécution composée » et non une « composition exécutée » ; les musiciens sont impliqués dans la génération même de l'œuvre.



Earle BROWN - *Décembre 1952*

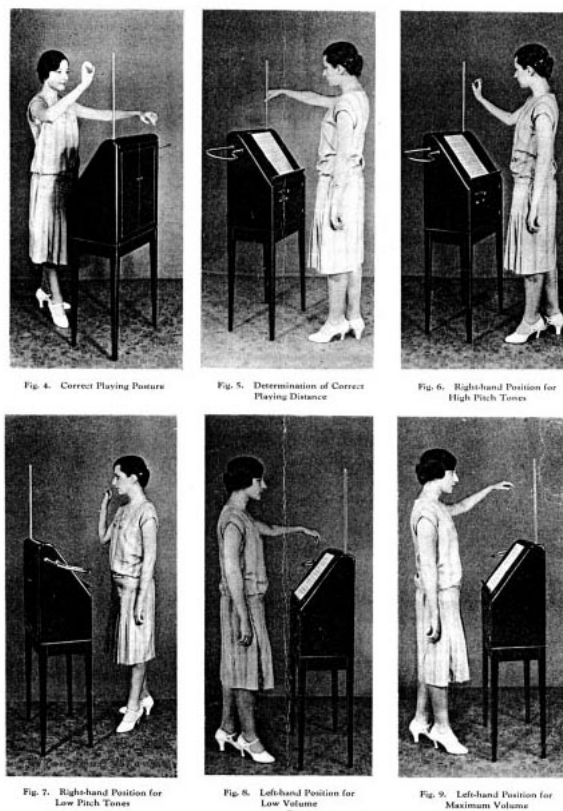
Iannis Xenakis attachera lui aussi une importance toute particulière à l'aspect graphique des partitions. Architecte de métier, il se servira de nombreux croquis pour élaborer ses œuvres et ira jusqu'à inventer un système de composition basé sur des modèles mathématiques et probabilistes.

Un autre courant musical important est celui de la musique répétitive et minimaliste qui connaîtra un réel succès auprès du public, sans doute de par sa certaine facilité d'écoute. Partant de transformations successives d'une cellule de base, ce courant a été défendu par des compositeurs tels que La Monte Young, Terry Riley, Phil Glass, Steve Reich ou encore John Adams.

Lutherie nouvelle

L'apparition de nouveaux instruments

Les progrès de l'électronique et des techniques d'enregistrement au XXe siècle offrent aux compositeurs des possibilités nouvelles et inouïes. En effet un nombre considérable de nouveaux instruments ont été développés. Dès les années vingt apparaissent le Thérémin ou encore les Ondes Martenot. Ces deux appareils produisent des sons électroniques de synthèse sur lequel agit l'interprète. Si les Ondes Martenot gardent le clavier classique hérité du piano auquel vient se rajouter un ruban pour permettre les glissandi, le Thérémin révolutionne les gestes de l'instrumentiste. Cet instrument inventé par Léon Thérémin se joue en effet sans contact direct avec l'instrument. Constitué d'une antenne et d'une boucle métallique, l'interprète agit sur cet instrument en approchant ou en éloignant les mains, provoquant ainsi des perturbations électromagnétiques qui modifient le son produit par le haut-parleur. L'antenne sert à contrôler la hauteur des notes produites tandis que la boucle métallique sert à augmenter ou réduire le volume d'émission. Le résultat est tout aussi spectaculaire que gracieux et esthétique. Cependant des instruments comme le Thérémin souffrent encore à l'heure actuelle d'un répertoire trop limité car ils restent encore assez rares.



extrait du mode d'emploi du Theremin RCA

Ce n'est pas le cas de la guitare électrique ou encore du synthétiseur qui, abondamment utilisés dans la musique rock ou techno, ont eue un franc succès auprès des compositeurs et du public. L'apparition de l'ordinateur est une nouvelle révolution qui permet désormais d'assister le compositeur dans sa production. C'est en outre un formidable outil de création sonore.

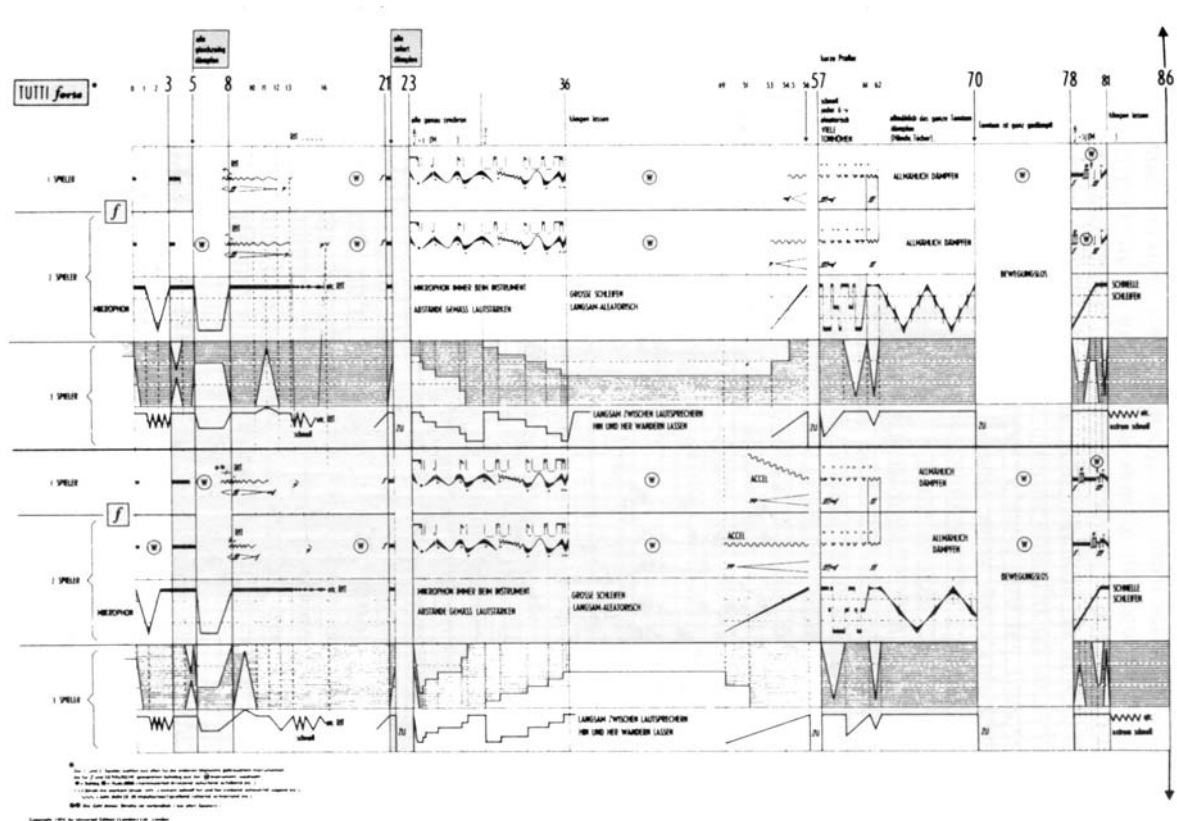
Avec le Méta-Instruments constitué de bras articulés, l'interprète découvre de nouveaux modes d'actions sur le son. Il a la capacité de modifier des paramètres sonores beaucoup plus subtils qu'auparavant.

Créé à Paris dans les années 70 par Pierre Boulez, l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) est une structure de recherche scientifique et musicale explorant ces nouvelles voies de la musique que sont la modification du son d'un instrument en temps réel, la spatialisation du son ou encore la composition assistée par ordinateur.

Electro-acoustique et musique concrète

Après la seconde guerre mondiale se développent deux tendances différentes. La première est l'électro-acoustique, menée à ses débuts par Karlheinz Stockhausen. Elle consiste en la production d'œuvres musicales par synthèse instrumentale. Les instruments sont donc purement virtuels et tout le travail consiste à « sculpter » le son, « modeler » le matériel sonore. Au contraire, la seconde tendance est basée sur des échantillons de bruits ou de sons existants, des fragments sonores enregistrés que l'on assemble entre eux afin de constituer un morceau. C'est ce qu'on appelle la musique concrète, inventée par Pierre Schaeffer et Pierre Henry dans leurs laboratoires.

Edgar Varèse, précurseur à bien des égards, fut avec *Déserts* le premier compositeur à écrire une « œuvre mixte », c'est-à-dire une œuvre dans laquelle se mêlent une bande sonore préenregistrée et les instruments traditionnels de l'orchestre symphonique.

Karlheinz STOCKHAUSEN - extrait de *Mikrophonie 1*

Enregistrement et diffusion médiatique

Les techniques d'enregistrement

Toutes les techniques mises en œuvre aussi bien dans la musique électro-acoustique que la musique concrète reposent sur les progrès réalisés dans le domaine de l'enregistrement audio. Avec le disque microsillon, les bandes magnétiques puis les disques compacts, les compositeurs ont ainsi pu avoir un support de stockage de leurs œuvres, la partition ne suffisant plus toujours à la déterminer entièrement. Cette « matérialisation » du monde sonore est une véritable révolution. Avec cette maîtrise de la temporalité, l'auditeur peut désormais choisir le moment de l'écoute d'un morceau, le réécouter ou encore commencer son écoute à un endroit bien précis.

La diffusion médiatique de la musique contemporaine.

Si de nos jours la musique contemporaine n'occupe qu'une place quasi-confidentielle dans les grands médias que sont la radio ou la télévision, la situation n'en est pour autant pas aussi dramatique qu'il n'y paraît. En effet, si l'on compare aux musiciens des siècles passés, les compositeurs actuels apparaissent comme privilégiés en terme d'audience. En effet, une émission de musique contemporaine sur une chaîne de radio, même si elle est programmée à une heure tardive, peut réunir plusieurs dizaines de milliers d'auditeur. Et ces auditeurs sont des auditeurs « actifs » qui ont choisi cette émission ; ils ne sont pas tombés là par hasard. Comparé à l'audience que pouvait avoir un Mozart à Salzbourg de son vivant, c'est-à-dire quelques centaines de personnes privilégiées lors de concerts privés, voire quelques milliers pour ses opéras les plus populaires, ça n'a strictement rien à voir en ce qui concerne le nombre d'auditeurs mais aussi la qualité d'écoute. Car souvent la musique de l'époque servait à accompagner des soirées organisées par la noblesse et l'aristocratie.

Mais revenons au compositeur d'aujourd'hui. S'il ne pourra jamais rivaliser en terme d'audience avec la musique commerciale « feu de paille » qui rassemble des millions d'auditeurs et des millions de francs sur une courte durée, les moyens médiatiques actuels lui permettent une large diffusion à l'échelle d'un pays tout entier. Et quand bien même sa musique serait totalement incomprise, il suffirait qu'une seule personne sur le nombre soit touchée par cette musique pour que le « contrat » soit rempli. Les apparences sont donc trompeuses. Oui, on ne peut que se plaindre du manque de présence de la musique contemporaine dans les grilles de programmation, mais d'un autre côté, quelle chance de pouvoir bénéficier, ne serait ce qu'un peu, de ces formidables moyens de vulgarisation. Car si une personne n'est pas forcément prête à payer sa place pour aller écouter en concert un compositeur qu'elle ne connaît pas,

prenant ainsi le risque d'être déçue, la radio et la télévision n'engagent à rien, et le seul risque pris est celui d'être charmé et de se découvrir de nouvelles passions.

Une pétition contre France-Musiques ?

Il y a un an et demi, suite à un changement à la tête de la radio publique France-Musiques, le nouveau directeur des programmes a décidé de revoir complètement les grilles de la chaîne dans le but, selon lui, de réduire l'érosion de l'audience, voire même de capter de nouveaux auditeurs. La conséquence de cela est que l'on a constaté une réduction importante de la part de la musique contemporaine sur la chaîne au profit d'autres styles de musique comme le jazz ou la techno. Mais cette attitude a provoqué une levée de bouclier importante de la part des acteurs de la musique contemporaine en France. Une pétition a circulé sur le net et dans les revues spécialisées afin de dénoncer cette mise à l'écart, cette marginalisation dangereuse de la musique contemporaine. Plus de 500 personnalités du monde de la musique contemporaine ont apporté leur soutien à cette pétition et parmi eux le célèbre compositeur français Henri Dutilleux, bien connu notamment pour son magnifique concerto pour violoncelle intitulé *Tout un monde lointain*. Il justifie sa signature en ces termes : « Si la musique, dans son ensemble, est tributaire des lois du marché, je souhaite seulement qu'on ne retire pas aux musiques dites savantes ou expérimentales la possibilité d'exister. » En effet, ces musiques n'ont pas pour but immédiat la rentabilité commerciale.

De plus, les œuvres « classiques » du répertoire d'aujourd'hui ont été des créations souvent mal acceptées en leur temps. Ceci est surtout dû au fait que, quelle que soit l'époque, il faut « former » les oreilles du public. La création en 1830 de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz n'a-t-elle pas été qualifiée de seconde bataille d'*Hernani* tant elle était controversée ? Le peintre berlinois

Max Liebermann disait à propos de l'art nouveau : « Je me garde de jeter les yeux sur tout cela, car tout cela pourrait bien finir par me plaire. » Et le compositeur Rimsky-Korsakoff disait de la musique de Debussy : « Il est mieux de ne pas écouter cette musique, sinon on s'expose au danger de s'y habituer, et même de l'aimer. » Enfin, C. M. Widor, effrayé par les dissonances de Darius Milhaud son élève, s'écriait : « Ce qu'il y a de pire, c'est qu'on s'y habitue ! » Cette ironie est fort révélatrice de ce que la musique contemporaine s'apprécie lorsqu'on s'y intéresse et qu'on se met à l'écouter.

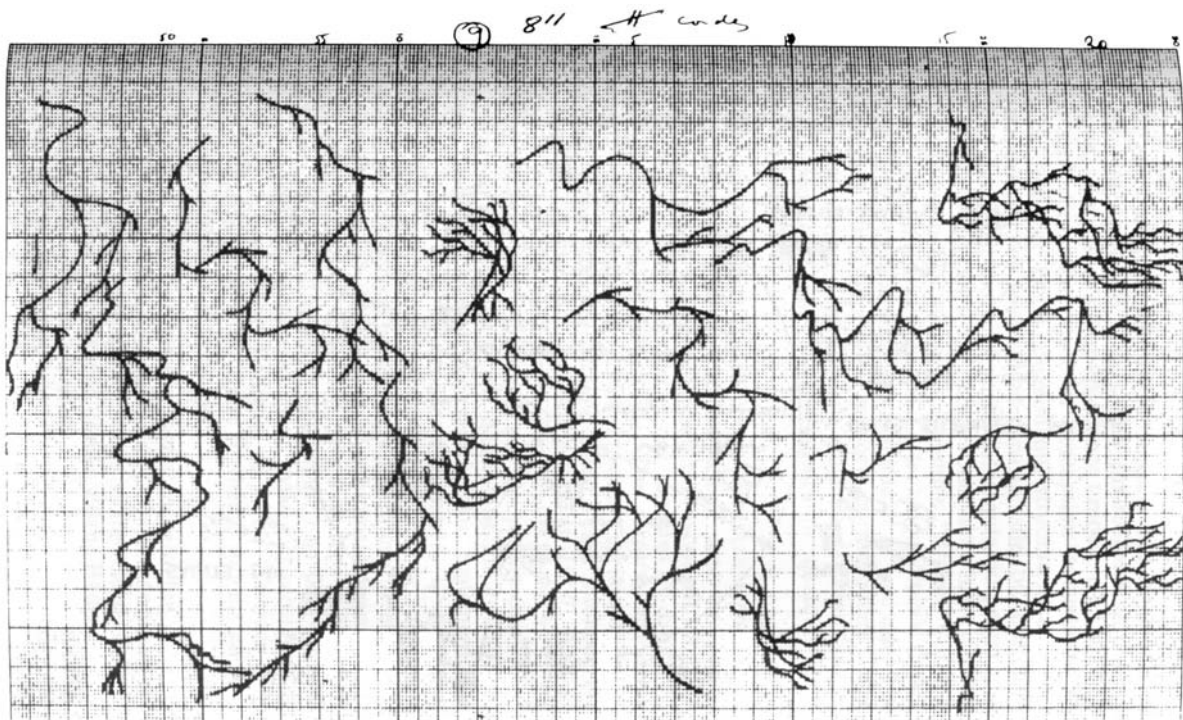
C'est pourquoi il est important de défendre cette place, certes restreinte, mais si importante de la musique contemporaine dans les médias actuels. Face à la pétition et la grogne des musiciens, la radio publique a légèrement modifié ses programmes, mais toujours pas assez de l'avis des spécialistes. Et pourquoi ne pas créer une chaîne spécifique dédiée à la musique contemporaine comme le suggèrent certains ? L'idée peut être bonne, mais le risque existe qu'elle ne devienne le repère d'un petit groupe dans sa tour d'ivoire, à l'écart du reste du monde. De ce fait, il est indispensable que ce genre de musique reste mêlé au reste des programmes. Car c'est une erreur de considérer que le novice va fuir en entendant une pareille musique. Au contraire, il pourra peut-être rester ne serait ce que par curiosité et qui sait peut-être finir par l'apprécier. Il apparaît donc important de défendre la place de la musique contemporaine dans les médias, comme il est important de défendre les minorités en général afin de préserver une diversité culturelle face à la culture dominante.

L'importance du concert

Mais il ne faudrait pas en oublier ce qui a fait vivre la musique pendant des siècles : le concert. Ce moment unique est un moment de partage, une rencontre entre les musiciens et leur public. C'est un moment magique par bien des aspects et qui n'a rien à voir avec un enregistrement que l'on écoute la

plupart du temps seul chez soi. De plus, alors qu'un enregistrement n'est que la reproduction fidèle d'une exécution figée, le concert peut amener de l'imprévu, notamment avec le développement du concept d'œuvre ouverte qui n'a plus aucune signification en disque.

Pénétrer dans l'univers de la musique contemporaine, c'est accepter d'entrer dans le domaine de l'inattendu et de l'inentendu. C'est une musique qui peut dérouter et dont la très grande variété oblige l'auditeur à une écoute active. Le public serait-il fatigué ou paresseux ? C'est surtout qu'il est mal habitué. Que ce soit par la radio ou la télévision, on le sature tellement de musique facile qu'il ne voit plus trop l'intérêt d'aller vers une musique qu'il ne connaît pas. Par ailleurs, s'il arrivait du vivant de Beethoven qu'on siffle ses mélodies dans la rue, rare sont les compositeurs d'aujourd'hui qui pourraient prétendre à la même chose. On peut considérer cela assez révélateur du manque d'attention du public vis-à-vis de cette musique, bien que maintenant il n'y ait de toute façon plus de « mélodie » à proprement parler.



Iannis XENAKIS - esquisse pour *Erikhton*, pour piano et orchestre

De nouveaux horizons pour le XXI^e siècle ?

Lorsque l'on tente de faire un bilan de la musique du XX^e siècle, on se rend vite compte du manque de recul évident que l'on a sur les cinquante dernières années. Pour preuve, le récent sondage paru dans le *Monde de la Musique* dans lequel 46 artistes, musiciens renommés, doivent citer spontanément les 10 chefs-d'œuvre et les dix compositeurs du XX^e siècle qu'ils considèrent comme les plus marquants. On y retrouve ce que l'on pourrait appeler les « classiques contemporains » (Igor Stravinsky, Alban Berg, Béla Bartók, Claude Debussy, Maurice Ravel, Richard Strauss, Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen, Dimitri Chostakovitch, Gustav Mahler), dont la plupart des œuvres majeures ont été écrites avant 1945 ! Quel seraient les résultats d'un tel sondage s'il était repoussé tel quel dans une cinquantaine d'années ? Plus d'une centaine d'œuvres différentes et quelques soixante compositeurs ont été nommés spontanément. Mais quels noms seront encore là dans un siècle ? Si l'on s'amuse à faire de même pour les chefs-d'œuvre du XIX^e siècle, on citera sûrement sans trop de difficulté un nombre au moins égal d'œuvres, mais sûrement aura-t-on plus de mal à citer une soixantaine de compositeurs. Le temps effectue un élagage ; seuls les meilleurs subsistent dans les mémoires. Et dans cent ans ? Considèrera-t-on le XX^e siècle seulement comme un siècle riche en « expériences » musicales ou bien sera-t-il le symbole d'un véritable renouveau du langage musical. Quel héritage ce siècle va-t-il offrir à ses descendants ? Les nouveaux instruments resteront-ils lettre morte ou bien auront-ils un répertoire florissant qui se constituera ? N'oublions pas que Mozart fut à son époque un des premiers musiciens à intégrer dans ses compositions la clarinette, instrument qui venait d'être inventé, lui offrant ce chef-d'œuvre qu'est le *Concerto pour clarinette* K 622. La pérennité d'un instrument tient avant tout à son répertoire.

De nos jours, les scandales comme celui de la création du *Sacre du printemps* ou des *Déserts* sont-ils encore possibles ? Certains prétendent que l'on est arrivé à un tel degré de complexité et de contrôle du matériau sonore qu'il sera difficile désormais de réussir à « choquer » des oreilles tellement malmenées par le passé qu'elles sont maintenant prêtes à tout endurer ! Quelle révolution pourrait encore avoir lieu ? On a déjà tout entendu ! Maintenant que l'on peut maîtriser le son à la source dans ses moindres détails, peut-on envisager d'aller plus loin ?

D'autres critiquent le fonctionnement local de bons nombres d'œuvres actuelles, qui privilégie les cassures à la continuité. Car contrairement au cinéma, la musique, ne jouant pas ou peu de possibilités narratives, semble ne pas bénéficier de l'effet Kouléchov, cette aptitude du spectateur à imaginer une continuité là où le montage ne fait que juxtaposer.

Aujourd'hui bien des compositeurs ont laissé de côté les moyens électroniques et informatiques dont les ressources sont peut-être momentanément épuisées à leurs yeux. On constate également un recul de la place du hasard et de l'aléatoire dans les œuvres récentes. Simple réaction par rapport à la génération précédente ou bien apparition d'un nouveau courant que certains qualifient déjà de post-modernisme ou encore de nouvelle simplicité ? Ce qui est sûr, c'est que les compositeurs ont moins le souci de provoquer que par le passé.

Et si le futur appartenait à ceux qui seraient en mesure faire la synthèse de tout ce que le XX^e siècle a pu explorer ? Dans le dernier morceau qu'il a écrit juste avant de mourir, Olivier Messiaen conclut son œuvre intitulée *Un sourire* par un long accord final de la majeur résonant comme un aboutissement parfait, un repos de l'âme idéal. Tonalité et atonalité sont ici réconciliées, et ce pour le plus grand plaisir de nos oreilles.

Références

- Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions Musicales (La musique contemporaine depuis 1945)*, Minerve, 1999.
- Hugues Genevois et Raphaël de Vivo (sous la direction de), *Les nouveaux gestes de la musique*, Collection Eupalinos, Editions Parenthèses, 1999.
- Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Collection Musiciens d'Aujourd'hui, Editions Fayard / Sacem, 1984.
- Claude Rostand, *La Musique Française Contemporaine, Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France, 1971.
- Anton Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, Editions J-C. Lattès, 1980.

Sites Internet

- François Nicolas, *S'agit-il d'aimer la musique contemporaine ? (Conférence)*, Noria, 1993 : <http://www.entretmps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Noria6.html>
- Bob Sexton, *Take a look at Theremins : the RCA Theremin*, 2000 : <http://www.ccsi.com/~bobs/theremin.html>
- Georges Kan, *France Musique(s), le "s" de la démagogie*, 1999 : <http://www.bisbigliando.com/francemu.htm>

Illustration de première page : Dieter Schnebel, extrait de *MO-NO, musique à lire*