

“Le compositeur, cet incorrigible rêveur de l’infini,  
égaré à mi-chemin du sentier de la création musicale”.  
A.T. Cahier 1993.

**“Tendances de la musique d’aujourd’hui dans les écoles de création actuelles et auprès des jeunes générations de compositeurs d’aujourd’hui nés à partir des années 50”.**

## **Introduction**

### **Notre période musicale est singulière.**

Elle est née d’une part de l’héritage des formes multiples de la modernité de la première et de la deuxième moitiés du XXème siècle et se développe aujourd’hui au travers de la diversité d’expressions d’écritures comme autant de systèmes conçus sous un angle singulier.

### **Elle présente un paradoxe étrange**

1) Elle fait apparaître collectivement un niveau musical moyen, une absence de connaissances générales des techniques d’écriture des périodes qui l’ont précédée. Il n’y a donc pas d’académisme ni “*classique ni contemporain*” reconnu institué. Il règne un abandon de l’idée de progrès de l’évolution d’une tradition savante de la musique comme l’a définie Schoenberg.

(*Anecdote Schoenberg: suprématie de l’école germanique.*)

A l’inverse de ce plan culturel global, elle révèle individuellement un niveau supérieur d’une infinité de conceptions, de stratégies esthétiques et techniques, laissées à la libre appréciation du compositeur et témoigne même d’un très haut degré d’accomplissement de manipulation de techniques diverses.

On se trouve dans une période qui ressemble à une fin de l’histoire musicale ou qui semble aujourd’hui avoir abandonné l’idée de la réalisation des nécessités inhérentes à une évolution, étape donnée “universelle” du langage musical dans le cadre d’une séquence temporelle soit momentanée, transitoire, comme cela a été le cas pour la période sérielle, soit durable et définitive, comme a tenté de le poser la musique spectrale.

2) Notre période musicale possède néanmoins sa richesse. Elle s’inscrit dans un foisonnement de systèmes de tendances qui développent des styles libres à l’intérieur et à l’extérieur de toutes formes d’écoles de création et ou de courants divers, avec la montée de très fortes personnalités de créateurs.

3) Elle connaît aussi une particularité dans l’histoire même de la modernité artistique récente et peut-être même dans toute l’histoire artistique occidentale. Elle diffère de l’aventure pure de la modernité des années 40-50 lorsque l’héritage de l’école de Vienne imposait de fait une orientation et une découverte des techniques issues d’une logique historique récente. Cet héritage a directement débouché sur des développements, singularités techniques stylistiques et sur une opposition à un conservatisme ambiant issu d’une vision tonale-modale de la musique, bouleversé par l’apparition d’un phénomène sériel européen.

La seconde moitié du siècle, prélude à notre aujourd’hui, éludant ou dans l’incapacité de reconstituer les formes d’une évolution “*traditionnelle*” de la musique, a brisé les chaînes d’une connaissance savante même moderne de la musique inscrite dans la logique de transmission d’acquis de génération en génération.

A l'euphorie des années 60-70, succède dans la majorité des cas un brusque arrêt des développements musicaux des compositeurs "modernes" nés dans les années 40-50, confrontés à la difficulté d'effectuer non seulement un bilan des connaissances antérieures et contemporaines mais de les coordonner à l'urgence d'une activité de création...

Les compositeurs bâtisseurs, nés dans les années 20, maintenus sur le plan moral et technique dans une intensité créatrice active, se superposent à toutes les jeunes générations modernes d'aujourd'hui, plus qu'ils ne semblent amenés soit à prendre le parti de certains d'entre eux (qui se situeraient franchement dans la logique de leurs intérêts), soit conduits à s'opposer à des productions qui les dépassent ou au contraire qui s'apparentent à des postulats qui leur seraient familiers mais techniquement faibles, soit à créer de nouveaux courants.

( *Anecdote Boulez: son rôle face au milieu musical, ses attitudes vis-à-vis des jeunes compositeurs.* )

Fait commun à la seconde moitié du siècle et amplifié aujourd'hui, notre temps reste marqué par la force d'attraction de systèmes musicaux qui monopolisent toujours dans leur nouveauté et leur singularité l'engagement total de la concentration des compositeurs.

Enfin les dix dernières années nous ont fait entrer dans une séquence d'accélération des questions les plus cruciales de la musique qui vont, de l'attente de l'évolution des techniques et du renouvellement d'un potentiel artistique rattaché à un courant de pensée musicale solide quel qu'il soit, à toutes formes admises de production sonore et on a vu resurgir l'opposition de compositeurs issus d'un courant moderne face à un courant néo-tonal, antagonisme d'un autre âge très prégnant aujourd'hui.

Pour schématiser, on peut dire que toutes les tendances d'aujourd'hui se rattachent à des courants divers qui vont, dans un ordre historique, de courants à ascendance ou connotation historique, à des courants créant intégralement leur propre histoire, ou à des courants qui nient la notion "présente" d'histoire jusqu'à des courants rejetant toute(s) implication historique de la notion d'écriture musicale.

Dans l'ordre il s'agit, actuellement, du courant sériel et postsériel, du courant spectral, néo-tonal, de l'écriture basée uniquement sur le travail du timbre à la frontière entre le bruit et le son.

( *Exemples de créations récentes de pièces différentes: Dutilleux "Sonate pour piano n°1" "Shadows of time", Boulez "Incises", Manoury, Murail "Bois flotté".* )

Dans l'ordre je vais m'efforcer de traiter:

### **Des courants liés à une vision historique de la musique.**

**D) Un courant issu de la première et seconde moitiés du sérialisme au XX ème siècle.**

a) Sérialisme et postsérialisme chez les compositeurs de la génération des années 20 aujourd'hui.

b) Les héritiers des compositeurs modernes des années 50. Du sérialisme et du post-sérialisme chez les compositeurs de la génération des années 40-50

c)1- Du postsérialisme à l'école de la complexité.

2- L'école de la nouvelle complexité.

3- Le postsérialisme chez les compositeurs de la jeune génération.

4- Des jeunes compositeurs dans le sillage de Nunès, Ferneyhough, Manoury.

**II) Un courant emblématique de réaction au sérialisme et au postsérialisme; le spectralisme**

- a) Ses antécédents, Scelsi, Xénakis-Ligeti, Messiaen.
- b) La naissance d'un système Murail-Grisey.
- c) Des évolutions d'un système à l'épreuve de l'écriture, à ses éclatements.

**III) Des courants liés à une écriture libre issue de systèmes rattachés à une vision historique de la musique. De nouvelles formulations d'écriture musicale à d'autres conceptions d'écriture et manipulation du sonore.**

- a) Les compositeurs influencés par une écriture néo-sérielle.
- b) Une extension inattendue de paramètres d'écriture du sonore liés à l'influence de l'écriture du courant spectral.

**IV) Conclusion: une époque néo-moderne ?**

- Définition de J-J Nattiez.
- Conception de Deliège.
- Mon souhait.

**D) a) Sérialisme et postsérialisme chez les compositeurs de la génération des années**

**20** Chez les grands compositeurs tenant du sérialisme des années 40-50, le système sériel ne constitue pas une donnée fixe, conditionnant toutes les applications, la forme du langage, de manière esthétique technique figée, universelle. Webern est plutôt compris comme la "marge" Zéro, un point de départ ouvrant sur une pluralité de formes inventives, de cas d'écritures explorés réalisés, à découvrir (re)construire ou développer. D'autre part, les ressources quasi infinies de l'invention et la frénésie d'imagination sérielle apparaissent rapidement dans les années 60 comme le signe du franchissement absurde des limites de la réalité du monde instrumental et des dimensions perceptives du langage musical.

*(Anecdote Stockhausen, capacités d'invention.)*

Une certaine évolution du sérialisme jusqu'à aujourd'hui: les oeuvres de Boulez et de Bérió s'orientent alors vers une écriture de redéfinition de l'espace sonore qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Cette évolution va du rétrécissement du registre de l'espace à la transformation de la densité sonore sous forme de réduction du débit des hauteurs. Elle s'accompagne d'une réincorporation de la notion de phrasé à la construction de toute une stratégie de signaux capables d'assumer des fonctions perceptives. L'espace pointilliste postwebernien fait place à la notion de rythme harmonique. La notion de signaux s'étend chez Boulez à des formes de gestes d'écritures différentes plus individualisées, sous le nom de phénomènes adjacents.

*(Exemple de stratégie simple: notes polaires. Exemple de gestes différents chez Boulez avec "Répons".)*

La musique sérielle entame avec ces deux compositeurs une mutation qui l'amène aux travaux des jeunes générations de compositeurs postsériels des années 80-90 et l'éloigne d'une "stabilisation de la neutralité" du champ sonore qui caractérise les années 60 avec leur combinatoire et les niveaux complexes internes de formes de contrepoint, jeu sur et avec différents niveaux de figuration, de l'intervalle à la cellule à densité de notes variables.

*(Exemples, Boulez "Répons", "Sur Incises", Bérió "Séquenza" pièce récente.)*

**b) Les héritiers des compositeurs modernes des années 50.**

Les héritiers de cette tendance se divisent paradoxalement en deux branches: ceux qui se sont placés dans un sillage direct des compositeurs modernes (et qui persistent à suivre aujourd'hui encore cette voie quelle que soit leur génération) et ceux qui se sont efforcés de s'affranchir de l'influence stylistique de ces aînés immédiats.

- Les compositeurs affranchis: deux fortes personnalités de compositeurs (opposés) face à la complexité des voies d'expression du sérialisme des années 60: Nunès, Ferneyhough.

Nunès: un sérialisme et un postsérialisme conjuguant l'épreuve d'une écriture à une certaine réalité de faits de sa perception.

Nunès: une articulation singulière et profonde de la création dans le phénomène sériel.

Né à Lisbonne en 1941, il fait la première partie de ses études dans cette ville, puis la seconde à Paris où il se prépare à travailler avec Stockhausen. Son parcours comme son intelligence l'amènent à relier rapidement différents domaines de connaissances. Dans des domaines relevant aussi bien de l'érudition que de la musique. Il étudie l'esthétique avec Marcel Beaufils au Conservatoire de Paris, la linguistique. Il travaille la composition avec Stockhausen qui laissera sur lui au niveau stylistique une impression profonde. Il analyse en détail les textes contenus dans le *"Penser la musique aujourd'hui"*. Parallèlement il étudie intensément les préludes et les fugues du *"Clavecin bien tempéré"* de Bach. On sait aujourd'hui que la combinatoire sérielle, avec toutes ses techniques de manipulation des hauteurs, a trouvé dans la virtuosité de Bach et le haut niveau d'élaboration de son contrepoint, matière à rapprochement avec les préoccupations liées aux développements d'une technique cherchant ses repères. Chez Emmanuel Nunès, la lecture du passé ne se limitera pas à une conception purement utilitaire conjoncturelle des formes de l'histoire présente et passée. Sa connaissance de la musique en général lui fournit matière à réflexion en profondeur sur les dimensions architecturales et artistiques de la composition. Il manifeste un penchant particulier pour l'oeuvre de Wagner.

La production des oeuvres d'Emmanuel Nunès est articulée en cycles.

Son oeuvre et toute sa production ont poussé, exploré loin, les potentialités d'un système sériel dans le travail sur les hauteurs, les rythmes et les timbres. Il a notamment établi une nouvelle géographie du sonore en élaborant une grammaire spatiale des hauteurs. Son catalogue comprend tous les types d'effectifs instrumentaux possibles. Des pièces solistes, des pièces d'ensembles et d'orchestre à plusieurs répartitions spatiales de groupes instrumentaux. (*Exemples, Nunès "Nachtmusik", "Quodlibet", "Lichtung I et II".*)

(*Anecdote Nunès sur l'avenir de la musique.*)

### **c)1- Du postsérialisme à l'école de la nouvelle complexité.**

Ferneyhough: des développements de l'écriture sérielle des années 60, aux formes d'un développement de complexité d'un système personnel: une interprétation maximaliste des voies d'un postsérialisme intégral. Vers un superpostsérialisme et sa dégénérescence.

Né en 1943 à Coventry, Brian Ferneyhough fait partie de ces compositeurs qui durant leur formation se trouvent confrontés à la période du sérialisme intégral. Toute son oeuvre gardera l'empreinte de cette période. Il est le chef de file de l'école de la complexité. Ses oeuvres, une production essentiellement instrumentale, vont du solo instrumental, à l'écriture très chargée dans le cas d'instruments même monodiques, à la musique de chambre, en passant par le genre délaissé du quatuor, jusqu'à différentes formations d'ensembles orchestraux. Sa musique est réputée, à l'époque où les musiciens ont atteint un niveau d'habileté technique sans précédent, injouable intégralement. Son écriture mélange conjointement un travail sur les hauteurs et des sons travaillés jusqu'à la matière sonore brute, faite d'harmoniques, d'inharmoniques et de

bruits divers. Après une période de créativité de complexité très intense, son écriture tente curieusement de réintroduire des sons issus de la musique consonante tonale, comme vecteur de dissonance dans un espace sonore de référence sériel et postsériel.

Sa caractéristique majeure est de développer sur un plan compositionnel ce qu'il appelle des métaniveaux, métaniveaux qui ne permettent pas de saisir, de prime abord, à l'audition ni même

à l'analyse, les directions du geste musical avec certitude. Plusieurs couches interviennent donc dans l'écriture. A propos de l'harmonie, il écrit au sujet de l'oeuvre "*Firecycle Bêta*": "*L'harmonie n'est pas un terme qui me convient particulièrement*". Son évolution récente est surprenante sur le plan harmonique dans les mélanges qu'elle génère. Ces dernières années, il s'est singulièrement rapproché du projet de musique informelle d'Adorno.

(*Exemples, Ferneyhough, une pièce pour flûte solo, un quatuor, "Terrain".*)

### **c) 2- L'évolution de la nouvelle école de la nouvelle complexité. La descendance de Ferneyhough.**

Le rayonnement, l'influence morale technique et esthétique, laissés par l'oeuvre comme par l'enseignement de Ferneyhough sur toute une génération de jeunes musiciens est immense. Il en résulte dans le monde anglo-saxon et dans toute l'Europe une pléthore de compositeurs différents qui, attirés par la continuité du projet moderniste d'écriture sérielle et postsérielle, éloigné des formes d'écriture des compositeurs de la génération des années 20, développent à leur manière de nouvelles formes d'exploitation de l'univers postsériel.

(*Exemples, François Nicolas, Jean-Baptiste Devillers.*)

**c)3- Postsérialisme.** Un compositeur emblématique de l'influence de l'école sérielle des années 60 sur une génération plus jeune de compositeurs postsériels: Manoury. L'héritage impossible de la modernité, de Xénakis, Stockhausen à Boulez. Vers un style technique et esthétique composite à l'âge de la postmodernité.

Philippe Manoury

Né en 1952, il est un compositeur emblématique de la première vague des musiciens soumis à l'influence directe du sérialisme et postsérialisme. Il appartient à cette première génération de compositeurs immergés dans la culture actuelle prépostmoderne de la musique contemporaine. Pour lui, les oeuvres de Boulez, Stockhausen et Xénakis constituent un état de fait de la culture l'environnant. Son parcours comme sa carrière serait celui d'un compositeur idéal de la modernité. Il est rapidement joué dans les festivals de musique contemporaine, dès le milieu des années 70. Il intègre l'Ircam dans les années 80. Il se familiarise avec le maniement du matériel informatique au développement duquel il participe activement en écrivant de nombreuses pièces importantes de musique mixte instrumentale et électronique. Son parcours aujourd'hui ne semble témoigner ni d'une confirmation ni d'un renouvellement profond de l'exploration des voies classiques ou modernes du sérialisme. Son récent opéra "*K*" développe des figurations musicales plus consensuelles. "*La Frontière*" opéra de chambre créé en octobre 2003 ramenait le compositeur vers un style personnel composite d'expressions formelles et de figures musicales héritées du courant sériel des années 60-80.

(*Exemples Manoury lien avec Boulez; "Partition du ciel et de l'enfer", opéra le "60 ème Parallèle"*).

(*Anecdote: opposition Nunès/Ferneyhough - Manoury*)

### **c)4- Les jeunes compositeurs dans le sillage de Nunès, Ferneyhough, et Manoury.**

Sillage de Nunès: Amaral, Torres.

Sillage de Ferneyhough.

Brice Pauset

Né en 1965, Brice Pauset est déjà à la tête d'un catalogue comprenant des oeuvres de musique soliste, de chambre, d'ensemble, de chœur et d'orchestre. Les influences qui l'ont conduit à écrire appartiennent à l'école sérielle et ses débuts en composition sont marqués par l'influence de Brian Ferneyhough à laquelle se sont ajoutées celles de Stockhausen, des compositeurs de l'école de Vienne et de la musique du moyen âge. Si son écriture relève de techniques qui l'apparentent à l'école de la complexité, sa vision de l'harmonie est moins distendue que celle de Ferneyhough.

( Exemples: Pauset "Arrangement des Variations opus 27 de Webern" pour piano et une pièce d'ensemble.)

Frank Yeznikian

Parti de l'influence de Ferneyhough, également rattaché à l'école de la complexité, le compositeur Franck Yeznikian explore cependant l'univers non tempéré des micro-intervalles, sans être apparenté à l'école spectrale. Son écriture tente de construire un discours musical complexe, auquel les intervalles non tempérés vont participer, sans se voir assignée, comme dans une écriture postsérielle, la fonction de fausser des gestes harmoniques dépendant d'un univers chromatique.

( Exemples Yeznikian oeuvres et leur évolution.)

( Citer les jeunes compositeurs dans le sillage de Manoury.)

## **II) Un courant emblématique de réaction au sérialisme et postsérialisme, le spectralisme.**

Constitué en réaction aux excès du sérialisme, le mouvement spectral, d'abord construit sur des préalables esthétiques puis techniques, s'oppose à l'écriture à la note du système sériel et prône une écriture d'abord basée sur le son et surtout sur la constitution d'enveloppes d'événements sonores extrêmement variés, perceptuellement plus intelligibles.

### **a) Ses antécédents Scelsi-Ligeti-Xénakis.**

Le père fondateur spirituel du mouvement spectral est le compositeur italien Giacinto Scelsi né en 1905. Passionné de musique et de philosophie orientales, son "oeuvre" porte la marque d'une grande singularité. Malgré un passage par l'écriture dodécaphonique, il est le premier compositeur à lancer l'exploration du son et écrit la première pièce sur une seule note avec "Quatre pièces sur une note soliste" pour orchestre de chambre en 1959.

( Anecdote: compositeurs spectraux à la Villa Médicis.)

### **b) Grisey-Murail. La naissance d'un système**

Grisey et Murail appartiennent à cette seconde vague de musiciens de rejet du système sériel. Elèves d'Olivier Messiaen, ils se trouvent lors de leurs études confrontés aux travaux sériels de leurs condisciples, direction qu'Olivier Messiaen aurait encouragée sans la pratiquer, la considérant comme un signe d'avancement de tout travail de composition d'un étudiant. Ces deux chefs de file, de ce qui allait devenir le mouvement spectral, c'est-à-dire une forme d'écriture prenant d'abord le son et tout le spectre de ses harmoniques comme éléments de référence, récuse la combinatoire sérielle en raison de son manque de prise en considération du sonore notamment à cause de la saturation du registre de l'espace sonore, de l'absence d'un développement d'écriture du timbre et de l'instauration de relations uniquement établies

sur une relation de la note à la note.

Grisey: une écriture des processus tournée vers la recherche d'articulations progressives allant de seuils d'harmonie à des degrés d'inharmonie.

*“Nous sommes des musiciens et notre modèle c'est le son, non la littérature, le son, non les mathématiques, le son non le théâtre, les arts plastiques, la théorie des quantas, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture”*. Cette phrase ouvre la conférence *“La musique, le devenir des sons”* de Gérard Grisey, prononcée en 1982 et publiée en 1984 dans la revue des *“Cahiers de Darmstadt”*. Elle signe la profession de foi du mouvement spectral conjointement pensé par Grisey et Murail dans les années 70. La caractéristique de cette école est de tenter de reconstruire de nouveaux schémas d'évolutions musicales établis sur des modèles acoustiques. Les modèles de cette écriture se basent sur des processus dont les articulations constituent la trame d'un discours musical et d'une narrativité de prime abord perceptible. A cette conception primordiale du phénomène sonore s'ajoute le besoin de réentreprendre la construction d'un nouveau langage harmonique sur la base d'un nouveau traitement de distribution et de répartition des intervalles.

**La technique spectrale** est articulée sur certains principes.

**Le différentiel:** il s'agit d'une division entre sons consonants et sons dissonants.

La définition de degrés de consonance et de dissonance est plus ou moins fonction de la sensibilité harmonique d'un compositeur, de son intuition face à l'évolution globale historique de principes de consonance et de dissonance. La musique spectrale s'est néanmoins gardée d'opérer cette définition pour ce qui toucherait en profondeur à la question des formes de l'harmonie et des degrés consonance-dissonance de la musique sérielle. Globalement le classement des intervalles dissonants se rapporte dans le système de la musique spectrale à la 7ème, au triton, alors que la quinte ou l'octave issues de la musique tonale sont acceptées comme consonantes.

**Le liminal:** il constitue le seuil, le principe primaire du phénomène sonore à la lisière entre l'acoustique et la psychoacoustique. On peut le considérer comme un paramètre.

**Le transitoire** est le moment où lorsqu'un matériau sonore a été suffisamment déployé par les processus en ayant révélé les qualités, une articulation s'ouvre sur le matériau et le processus sonore suivant. Dans la musique spectrale la notion de spectre supplante le concept de matériau et également la notion de cellule, de série ou de thème.

La notion de développement est supplantée par les processus qui deviennent dans le déploiement des phénomènes sonores, les modalités de trajectoire et les illustrations du parcours musical.

Une nouvelle conception du matériau se fait comme le chemin tracé dans l'arborescence des possibles provoqués par chaque aura des faits ou des phénomènes sonores.

Quant à l'évolution de la nature des processus, elle est conditionnée par un commencement qui se situe dans une préaudibilité et s'achève par un point d'ancrage avec le phénomène suivant.

Un nouveau contrôle de la durée émerge par l'intermédiaire de gestes potentiels de réaction en chaîne de plusieurs possibles.

L'ensemble de ces préalables étant fixé on arrive à des fonctions de la matière qui définies aboutissent à la production d'une forme.

(Exemples, Grisey *“Vortex temporum”*, *“Quatre chants pour franchir le seuil”*.)

Murail: une recherche orientée vers une certaine forme d'écriture et la recherche d'une hyperharmonie. La musique de Murail, même si elle s'articule historiquement et

formellement dans le mouvement spectral, à la création duquel Murail contribue techniquement activement aux côtés de Grisey, se distingue assez rapidement de la rigueur des principes auxquels Grisey reste attaché toute sa vie. Le tournant de l'école spectrale se fait avec la réintroduction dans les années 80 d'une forme de figuration dans l'écriture à laquelle Murail est attentif. Un des autres éléments significatifs de la musique de Murail est la profusion de sonorités de caractère

harmonique riche dont les couleurs renvoient à l'influence forte et directe de Messiaen. Ce qui pose le problème de l'aspect composite d'une conception de l'écriture musicale, spectrale ou non. Après un passage vers une forme d'écriture tendant à un maximum d'abstraction avec le "Lac", il semble être retourné à l'exploration et au développement des voies dynamiques de son écriture fondée sur un sens particulier de l'harmonie.

( Parler de la récente pièce pour piano. )

( Exemples Murail la "Barque Mystique". Ecriture tournée vers la figure.)

**c) Des évolutions d'un système** à l'épreuve de l'écriture à son éclatement, à sa dégénérescence et à sa transformation.

L'influence du mouvement spectral sur toute une génération de compositeurs va être d'autant plus immense qu'il prend le relais de l'aura morale qu'exerçait le système sériel précisément au moment où l'échec de la seconde génération des compositeurs de ce mouvement s'avère patent et parvient à sa maturité.

Très rapidement le mouvement spectral va se scinder en autant de pratiques et de formes que la souplesse de ses applications techniques multiples l'y autorisent. Il bénéficie également de l'émergence d'une nouvelle génération de compositeurs stimulés par la découverte et l'exploration de nouveaux matériaux. Aujourd'hui cependant cette vision optimiste a été absorbée soit par les réalités de systèmes développés propres à chaque compositeur soit par l'épuisement d'une imagination technique ou invention stylistique trop incertaine.

Quelques compositeurs:

Philippe Hurel: une intelligence musicale influencée par le mouvement spectral mais ouverte à d'autres formes d'intelligence de l'écriture et de la perception musicales.

Né en 1955, Philippe Hurel a étudié avec Tristan Murail. Influencé par l'écriture spectrale, un certain pragmatisme dans la recherche de formes d'écriture lui ont ouvert un champ de questionnement sur la notion de mélodie d'harmonie et de rythme qui le situe aux frontières du champ spectral et laisse poindre quelques touches des influences de Messiaen et de Boulez dans la recherche d'une écriture tournée vers la couleur et d'une écriture striée du temps musical.

( Citer anecdote de Durieux sur Hurel. )

Jean-Luc Hervé, un compositeur de la jeune génération dans la lignée du travail et de l'œuvre de Grisey. Une vision musicale dominée par les préalables du mouvement spectral mais tournée vers d'autres formes d'expressions musicales.

Ouvert à des courants extérieurs au mouvement spectral comme à différentes influences, il a travaillé auparavant avec Ballif, Nunès. Il collabore au Conservatoire de Paris à la réalisation de partitions avec Grisey qui laissera une empreinte déterminante sur son travail de compositeur et dans une trajectoire enracinée de prime abord dans la musique spectrale. Son attention à d'autres formes d'écriture de la musique l'a familiarisé avec une vision plus large des problèmes de l'écriture inhérents à la musique spectrale.

( Exemple, Jean-Luc Hervé "Ciel" pour orchestre.)

Eric Tanguy, entre spectralisme des débuts et tentations d'une écriture rompant avec ces principes.

Né en 1968, Eric Tanguy s'impose dans les années 1990 comme l'avenir possible du mouvement spectral français.

( Anecdote de Grisey: le Ferneyhough de l'école spectrale.)

Rapidement joué par de multiples formations, il bénéficie de conditions exceptionnelles, a des commandes. Il est cependant aujourd'hui plus proche des formations et d'un courant traditionnels de la musique.

( Citer anecdote de Dutilleux à propos d'"Intrada".)

Comme compositeur moderne, contemporain spectral, sa production apparaît aujourd'hui un peu déroutante, son oeuvre ne laissant pas une empreinte technique esthétique importante dans la production du courant spectral.

( Exemples, Tanguy , "Passacaille", "Intrada".)

**III) Des courants liés à une écriture libre** issue de systèmes rattachés à une vision historique

de la musique: de nouvelles formulations d'écriture musicale à d'autres conceptions d'écriture et manipulation du sonore.

Les courants et modes d'expressions musicales diverses constitueront vraisemblablement la dominante du paysage musical contemporain de demain si aucune ligne de force ne se dégage des nombreuses recherches de systèmes employés à des systèmes fabriqués. On trouve dans cette région de nombreuses personnalités.

**a) Les compositeurs influencés par une écriture néo-sérielle.**

Marco Stroppa, un compositeur en recherche d'une troisième voie, d'une synthèse des techniques d'écriture musicales modernes et contemporaines en articulation avec les voies ouvertes par la science dans le domaine de la perception acoustique et musicale.

"Nous vivons à une époque musicale où langages et modèles communs n'existent plus. L'une des conséquences de cet état de choses est que l'analyse d'une pièce de musique nécessite l'invention d'un nouveau modèle visant à décrire certains aspects de cette pièce spécifique".

C'est par cette phrase que débute le texte du compositeur Marco Stroppa "Organisme d'informations musicales: une approche de la composition" publié en 1989 dans un ouvrage intitulé "La musique et les sciences cognitives" rassemblant des articles de compositeurs et de chercheurs scientifiques sur la perception des structures musicales.

Marco Stroppa confronté à cet environnement technologique musical et scientifique a élaboré conception de l'écriture fondée sur l'OIM, organisme d'informations musicales. "L'évolution d'un OIM est guidée par un plan et orientée vers un but. Il commence à un certain point et atteint son but en suivant diverses trajectoires. Les relations d'OIM ont un poids qui varie en fonction du temps et sont en liaison avec leur pertinence perceptive structurale". On se trouve donc avec cette conception à mi-chemin entre des modèles scientifiques et musicaux sur lesquels une perception de la musique pourrait s'articuler afin de comprendre l'écriture musicale de manière optimale.

**b) Une extension inattendue** des paramètres d'écriture du sonore liés à l'influence de l'écriture du courant spectral: une esthétique-technique à la frontière du bruit et du son.

Plus qu'en réaction aux formes de l'écriture sérielle, c'est en réaction à l'égard de toute écriture de la musique, même dans une logique de prolongement de type spectral, que le mouvement lachenmanien apparaît et trouve des adeptes, plus difficilement en France.

Il s'agit d'une musique concrète instrumentale.

( Pointer le problème de la question instrumentale en occident .)

Helmut Lachenmann est né en 1935 à Stuttgart, il développe un rapport au matériau musical qui ne vise en aucun cas à élaborer des faits musicaux et sonores suivant les principes d'une grammaire liée à la construction d'un nouveau langage , ni à explorer les dimensions d'un langage sériel ou postsériel. Sa "musique" explore les bruits, les sons déformés , il rejette une conception de l'histoire et il pense la création musicale comme impliquant d'éliminer dès le départ ce à quoi on est habitué, de découvrir ce qui est d'abord implicite pour le supprimer et ainsi révéler ce qui avait été éliminé au départ. Peut-être à la recherche d'un rejet du beau comme Ferneyhough qui dit inscrire dans son écriture musicale une tension ne permettant pas à l'interprète d'offrir une exécution visant à un résultat auditif "poli". Lachenmann est engagé dans le parti pris négatif de la création à l'âge de l'époque postmoderne. "S'il s'agit de casser détruire quelque chose c'est pour mieux voir ce qu'elle recèle en nous-mêmes, pour la délivrer. Le champ de ruines devient un champ de force".

( Citer anecdote Serrou sur Lachenmann.)

( Exemple, Lachenmann.)

Autres formes d'écriture musicales humour. Gérard Pesson

#### **IV) Conclusion:** une époque néo-moderne ?

Définition de J-J Nattiez : Perspective traditionnelle savante ultérieure de la musique.

Conception de Deliège : une vision dramatique de l'avenir à la lueur des incertitudes politiques et culturelles de la seconde moitié du XXème siècle.

Mon souhait: la compréhension des enjeux des systèmes d'écriture antérieurs, de leur achèvement au dégagement de voies nouvelles à travers la variété d'aujourd'hui, entre qualités de conception, de réalités des enjeux actuels, quelle que soit la multiplicité des systèmes.