

“Faut-il forcer la culture à être de son époque
ou s’astreindre à être de sa culture?”
A.T. 19 janvier 1991.

Présentation

L’époque actuelle : entre continuité du projet de la modernité et incertitudes formelles, techniques et esthétiques.

Mesdames et Messieurs,

Le sujet de cette conférence: **“Un siècle de diversité d’évolution et de création musicale”** sera destiné à explorer les diverses voies qui ont succédé aux principales recherches musicales qui ont traversé le début et la seconde moitié du siècle.

Ces voies, parties du sérialisme et du spectralisme, dont elles ont encore conservé la dénomination, se sont aujourd’hui largement développées. Nous sommes parvenus à un point où les oeuvres des compositeurs importants de cette période nécessitent, au-delà de la référence à un système, une analyse en profondeur afin d’en évaluer la pertinence, la qualité, également l’appartenance aux différents courants de la musique qui ont traversé le siècle ou à ceux qui sont en cours d’établissement.

Ces degrés d’appartenances définis, il reste à évaluer le potentiel tant technique qu’esthétique de développement ou d’éloignement dont ces oeuvres font preuve, par rapport à un modèle. A l’extrémité de cette démarche de référence, somme toute très classique et pragmatique, il existe comme dans les arts plastiques des cas où l’oeuvre dépend, dans son essence et sa structure tant esthétique que technique, de concepts fixés par sa nature, indépendamment de toute généalogie historique. Le cas le plus frappant est celui des oeuvres musicales qui s’articulent sur la négation même de musique. La question d’un langage musical d’une écriture ou d’une narration et de significations liées à un développement musical, prioritairement harmonique et rythmique, se trouve purement et simplement évacuée. Ce courant a totalement envahi le paysage de la création en Allemagne avec Helmut Lachenman mais il est absolument récusé en France.

Je le qualifierais moi de *“néopostdadaïsmemodernistesceptiquegermanique”* musical...

Si les années 50 ont vu à l’époque du sérialisme intégral se développer, à outrance, les formes les plus absurdes de combinatoire du matériau musical au point que l’on en était arrivé à des oeuvres à l’esthétique zéro, avec les *“Structures pour deux pianos”* de Boulez qui renvoyaient à une technique négative de l’écriture du langage sériel, les pièces dans le sillage de l’école lachenmanienne développent une esthétique négative de la musique.

Pour schématiser à l’extrême, et avant que je ne vous livre le plan que j’ai prévu, on peut dire que notre époque balance entre un rattachement des voies de la création à des modèles historiques dont on peine à saisir les techniques et d’autres voies où l’affranchissement, l’éloignement par rapport à ces modèles tend à ne se jouer que dans la tessiture de la réaction absolue, sans révolutionner ni développer fondamentalement la notion d’écriture comme l’a fait Schoenberg. Nous ne sommes à mon sens pas parvenus à introduire une singularité stylistique affectant de manière fondamentalement originale et historique la notion de potentiel musical à la fois artistique et technique comme l’a réussi Stravinsky.

(Pointer le problème harmonique chez Stravinsky et la question d’une généalogie de

l'harmonie chez Schoenberg.)

Une nouvelle époque de la modernité

Notre “*époque*” a comme caractéristique de poser de manière historique intense la question de la modernité, celle de ses relations et affinités avec toute l’histoire musicale, Elle pose également celle du manque ou de l’absence de codes d’écriture clairs ou inconsciemment communément partagés, qui délimiteraient présentement le champ d’action de l’écriture dans tous les esprits créateurs. Il est surprenant mais intéressant de constater que des formes issues de modèles traditionnels de la musique tonale, romantique en particulier, ont fait, malgré les chefs- d’oeuvre d’expression technique et musicale laissés par les compositeurs romantiques, leur réapparition dans les salles de concerts. Le qualificatif de néo-classicisme convient à ces compositeurs de la même façon que le terme de postmodernité peut être appliqué aujourd’hui aux compositeurs sériels nés dans les années 20 et à leurs suiveurs dans la mesure où aucune évolution particulièrement significative n’est parvenue à bouleverser ou même transcender les voies d’un ordre musical issu du début du XX^{ème} siècle. A n’en pas douter, il y a donc aujourd’hui l’obligation doublée de l’impossibilité pour le musicologue, l’analyste et le compositeur, d’évaluer en premier lieu la nature des différents systèmes, en fonction d’abord du potentiel technique de cohérence interne qu’ils développent, l’analyse peut porter ensuite sur la valeur de la nature même des phénomènes sonores qu’ils mettent en jeu. Il n’existe plus aujourd’hui de façon précise un sens structurel de référence idéal mais (et) (ou) “*transgressible*”, en fonction d’une généalogie formelle historique porteuse, à partir duquel on pourrait situer les productions esthétiquement et techniquement, comme cela a été le cas avec le sérialisme dans les années 50. Durant cette période un seul modèle de type webernien dominait autant par référence que par exclusion de tous les autres. Les qualités d’un système musical pouvant être de par ses origines modernes de caractère transitoire dans le pire des cas, ou son rattachement aux formes d’une histoire révolue, immédiatement considéré ou déconsidéré esthétiquement, récusé ou admis, en fonction de son potentiel technique ou de sa noblesse d’appartenance (plus rarement) à un ordre nouveau porteur d’avenir.

(Citer anecdote d’Antoine Goléa in “Conversations avec Boulez”, à propos de la défense d’une oeuvre sérielle de Marina Scriabine.)

Aujourd’hui l’analyse des tendances comme des oeuvres tarde à venir, bien que deux ouvrages historiques traitant de la modernité en musique aient été récemment publiés: “*L’encyclopédie de la musique du XX^{ème} siècle*” de Jean-Jacques Nattiez et “*Cinquante ans de modernité musicale de Darmstadt à l’Ircam*” écrit par le musicologue Célestin Deliège, tous deux s’attachant à la question de la postmodernité.

La multiplication des techniques

Si un certain niveau d’ignorance des techniques caractérise, dans son essence et dans sa forme, notre époque postmoderne, à l’intérieur de chacune de ces tendances réactives ou néo-classiques, se joue aussi le drame du maniérisme, la constitution d’univers musicaux basés sur une ou des technique(s) déjà existantes, réemployées, transformées ou déformées en cet emploi fragmentaire de techniques, à l’intérieur de chaque école parmi tous les courants de la musique d’aujourd’hui, ceci est autant la conséquence du manque de circulation, de mise au point d’une histoire des formes contemporaines récentes d’une modernité musicale que la singularisation des usages des techniques développées par de fortes personnalités musicales

nées à une époque transitoire, isolées de surcroît “dans” et “de par leur créativité”, que de la multiplication des rayons de production artistique admis. D’une façon générale, les compositeurs de l’époque moderne des années 50 ne font pas seulement preuve d’invention sur le plan technique mais ils manifestent parfois, dans une attitude salvatrice d’un grand appétit de créativité inventive.

(Parler de “Sinfonia” de Bério, de la dimension de Boulez et de Stockhausen.)

Aujourd’hui, les traités de composition ont disparu en même temps que la notion transmissible de métier.

(Citer anecdote de Célestin Deliège sur les cours de composition Boulez-Stockhausen à Darmstadt; anecdote d’Alionouchkou avec Ferneyhough; évoquer expérience personnelle comme élève et pédagogue.)

Je vous propose donc de parcourir, au travers des nombreux compositeurs d’aujourd’hui, les différentes écoles immédiatement liées au postmodernisme qui prolongent de nos jours l’époque moderne de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

J’évoquerai quatre chapitres:

- 1) Le paradoxe sériel.
- 2) La recherche d’une troisième voie.
- 3) L’utopie spectrale à l’épreuve des faits.
- 4) Une esthétique de la négation dialectique et du rejet du potentiel de significations narratives du langage musical à l’âge du nihilisme contemporain.

1) Le Paradoxe sériel

a) Les compositeurs postbouléziens

Première vague: le temps d’ “Eclat”; Amy, Méfano, Eloy, Holliger.

C’est autour de Pierre Boulez, au début des années 60, à Bâle, que se regroupe un collectif de jeunes élèves, de musiciens qui vont se trouver confrontés au contact de son enseignement, à la musique sérielle. Cet enseignement va rapidement déboucher sur une mise en forme pratique d’activité de la composition, témoin des préoccupations musicales du compositeur à l’époque. Le disciple le plus constant d’entre eux se trouve être Gilbert Amy qui succède à Pierre Boulez à la tête du Domaine Musical, structure associative de concerts de musique contemporaine. Son style et ses oeuvres portent l’empreinte d’une très forte influence boulézienne, au point que ses activités de création semblent s’effondrer pour s’éloigner rapidement d’un projet moderniste sériel d’écriture musicale, après les années 70 , dès le retour de Boulez en France avec la création de l’Ircam.

Paul Méfano, à l’opposé de cette attitude, crée des structures comme l’ensemble “2e2m” et un style musical personnel qui tire parti de son expérience sérielle.

(Exemple.)

Heinz Holliger: un compositeur aux facettes multiples:

Heinz Holliger qui dispose d’une formation préalable de compositeur avant de se rendre à Bâle, sera très marqué par son passage dans la classe de Boulez. Ses pièces sont avec celles de Gilbert Amy, les plus proches de l’influence laissée par le maître, mais les multiples facettes de ses activités musicales, direction d’orchestre, interprétation du hautbois et études auprès du compositeur Sandor Veress lui donnent la possibilité d’aborder l’écriture sérielle avec un autre regard, fait d’une certaine distance et de maîtrise. Dans le sillage de cette influence, il a produit

des pièces qui utilisent la technique sérielle mais également des oeuvres complètement éloignées d'une écriture articulée sur la recherche et la conception d'une grammaire de type sériel. "*Scardanelli Zyklus*" est significative d'une écriture étrange, alors que "*Le danseur magique*" se meut dans l'espace d'une écriture contemporaine, sérielle postsérielle et de facture sonore du moins boulezienne.

Deuxième vague; le temps de l'Ircam; Manoury un compositeur emblématique

Philippe Manoury né en 1952 est un compositeur emblématique de la première vague des musiciens soumis à l'influence directe du sérialisme et du postsérialisme. Il appartient à la première génération de compositeurs immergés dans une culture actuelle (prépostmoderne) de la musique contemporaine. Pour lui, les oeuvres de Boulez, de Stockhausen et de Xénakis dans une moindre mesure, constituent de prime abord un état de fait. Son parcours comme sa carrière est celui d'un compositeur idéal de la modernité. 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 très vite avec le matériel informatique au développement duquel il participe activement et il écrit de nombreuses pièces importantes de musique mixte, instrumentale avec dispositif électronique. On trouve des oeuvres solistes et des pièces d'ensemble qui font fonctionner, jusque dans l'écriture, une interaction étroite entre sons artificiellement produits et sons instrumentaux, dans des articulations qui procèdent d'un travail de composition actif appliqué aux principes du sérialisme.

(*Ecoute de "La partition du ciel et de l'enfer"*).

Aujourd'hui, malheureusement, son parcours semble plus flou. Son récent opéra "*K*" développe une figuration musicale plus consensuelle et indique peut-être la faillite intérieure ou culturelle d'un projet d'écriture moderniste.

Troisième vague; le temps des multiples: Durieux, Jarrell, Bonnet, Larbi, Cohen.

b) Un compositeur face au et avec le sérialisme; une articulation singulière et profonde de la création dans le phénomène sériel; **Nunès.**

Né à Lisbonne en 1941, il fait la première partie de ses études à Lisbonne, la seconde à Paris où il se prépare à travailler avec Stockhausen et à Cologne.

(*Anecdote présence aux cours de Stockhausen .*)

Son parcours et son intelligence l'amènent à relier rapidement différents domaines de connaissances. Des domaines qui relèvent 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 fera, sur lui, au niveau stylistique, technique, une impression très profonde et marquante. Il analyse en détail le livre "*Penser la musique aujourd'hui*" de Pierre Boulez, ce qui l'amène à se pencher sur les techniques sérielles. Parallèlement il étudie intensément les préludes et 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 au développement d'une technique qui cherchait ses repères. Chez Emmanuel Nunès, la lecture du passé ne se limite pas à une conception purement utilitaire conjoncturelle des formes de l'histoire. Sa connaissance de la musique dans son ensemble 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 loin les capacités 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 types d'effectifs instrumentaux possibles: des pièces solistes, des pièces d'ensembles et d'orchestre à plusieurs répartitions spatiales de groupes instrumentaux.

c) Une interprétation maximaliste des voies intégrales du sérialisme; un développement à l'extrême à partir des caractéristiques seules du sérialisme; vers un superpostsérialisme; **Ferneyhough**

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 au travers des travaux récents et immédiats de deux générations de jeunes compositeurs modernes.

(Citer la phrase du livre sur Ferneyhough.)

Toute son oeuvre gardera l'empreinte de cette période. Il est aujourd'hui considéré comme le chef de file de l'école de la complexité. Boulez a parlé à son propos de "*musicien de la surenchère*". Ses oeuvres, productions essentiellement instrumentales vont du solo à la musique de chambre en passant par le quatuor, genre pourtant délaissé dans la seconde moitié du siècle précédent, à différents ensembles et orchestres. Sa musique est réputée, à l'époque où les musiciens ont atteint un niveau technique sans précédent dans l'histoire, comme étant injouable. Elle mélange conjointement un travail sur les hauteurs, accentué par le paramètre rythmique, et sur des sons travaillés jusqu'à la matière sonore brute et bruitée, faite d'harmoniques, d'inharmoniques et de bruits divers.

Après une période de créativité de la complexité très intense, son écriture tente aujourd'hui curieusement de réintroduire des intervalles issus de la musique tonale comme dissonance dans un espace de référence sonore sériel et postsériel.

Sa caractéristique majeure est de développer sur le plan compositionnel ce qu'il appelle des métaniveaux dans l'écriture, 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.

d) La nouvelle complexité; une école en vogue; vers une complexification et une transformation des préalables du sérialisme; **Pauset, Yeznikian.**

L'influence morale, technique et esthétique laissée, par l'oeuvre comme l'enseignement de la composition de Brian 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 d'écriture sérielle et postsérielle éloignée des formes d'écritures personnelles des compositeurs de la génération des années 20, développent à leur manière de nouvelles formes d'exploitation de l'univers postsériel; On peut citer l'extension de l'univers chromatique à des micro-intervalles, le développement de la complexité du geste et du dessin musical.

Brice Pauset: un jeune compositeur rattaché à l'école de la complexité.

Né en 1965, Brice Pauset est déjà à la tête d'un catalogue comprenant des oeuvres de musique soliste, de musique de chambre, d'ensemble et il a écrit pour diverses formations orchestrales

associées à de l'électronique. Les influences qui l'ont conduit à écrire, relèvent de l'école sérielle et ses débuts en composition sont marqués par l'influence de Brian Ferneyhough, à laquelle s'ajoutent celles de Stockhausen, des compositeurs de l'école de Vienne et de la musique du Moyen Age. Si son écriture relève de techniques qui l'apparentent à l'école de la complexité, sa vision de l'harmonie, moins distendue que celle de Ferneyhough, évolue de façon plus personnelle.

(Exemples.)

2) La recherche d'une troisième voie.

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.

Un compositeur emblématique de cette démarche: **Marco Stroppa**.

“Nous vivons à une époque musicale où langage et modèles communs n'existent plus. L'une des conséquences de cet état de choses est que l'analyse d'une pièce de musique contemporaine nécessite l'invention d'un nouveau modèle visant à décrire certains aspects de cette pièce spécifique,” c'est par cette phrase que débute un 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 chercheurs scientifiques sur la perception des structures musicales. Durant les années 80 le travail des compositeurs à l'Ircam a consisté, en plus d'entretenir des liens avec les ingénieurs informaticiens, à établir une relation de participation avec des chercheurs comme Stephen Mac Adams. Marco Stroppa est un compositeur qui a été confronté très jeune à ce double environnement technologique et scientifique; il appartient à cette génération de jeunes compositeurs formés et évoluant à travers l'Ircam. Développant dans son article une conception de l'OIM il écrit: *“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 que la perception pourrait prendre en compte de manière optimale. Le style de la musique de Marco Stroppa penche cependant en faveur d'un mode musical de nature post-sérielle, malgré cette déclaration peu éloignée d'une conception structuraliste néo-sérielle et perceptiviste pro-spectrale. Son écriture évolue au travers des régimes d'indices intervallaires et de rattachement à la notion de figure, liés à la généalogie sérielle et postsérielle.

3) **L'Utopie spectrale**; des préalables techniques de caractère esthétique; un rejet de la musique sérielle dans sa conception du sonore.

a) Le père spirituel de cette démarche; **Giacinto Scelsi**

Le fondateur spirituel du mouvement spectral est le compositeur italien Giacinto Scelsi né en 1905. Passionné par la musique orientale, malgré un passage par l'écriture dodécaphonique, il est le premier compositeur à lancer l'exploration du son et il écrit la première pièce sur une seule note avec *“Quatre pièces sur une seule note”* pour orchestre de chambre en 1959.

b) Des antécédents techniques et esthétiques: **Xénakis et Ligeti**.

c) **Les fondateurs d'une nouvelle esthétique** nouvelle conception technique d'écriture du sonore: **Grisey et Murail**.

Grisey et Murail appartiennent à cette seconde vague de musiciens du rejet du mouvement

sériel. Elèves d'Olivier Messiaen, ils se trouvent, lors de leurs études au Conservatoire, face à des travaux de condisciples majoritairement orientés dans la direction du sérialisme, direction que Messiaen encourageait 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 élément de référence, récusent la combinatoire sérielle en raison de son manque de prise en considération du sonore, à cause notamment de la saturation du registre de l'espace sonore, de l'absence également 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'inharmonicité.

“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 quanta, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture”, cette phrase célèbre ouvre la conférence *“La musique, le devenir des sons”* de Gérard Grisey, prononcée en 1982 et publiée en 1984 dans la revue *“Les cahiers de Darmstadt”*. Elle ponctue la profession de foi du mouvement spectral pensé conjointement 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 d'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 ou de dissonance n'est pas pour cette écriture vraiment précisée théoriquement. Elle est fonction de la sensibilité harmonique du compositeur comme de son intuition harmonique, face à l'évolution globale historique de principes de consonance et de dissonance. Mais globalement les intervalles de prédilection de la musique sérielle, 7^{ème} ou triton sont considérés comme dissonants 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 celle également de cellule, série ou thème.

La notion de développement est remplacée par les processus qui deviennent dans le déploiement des phénomènes sonores les modalités de trajectoire et l'illustration 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 phénomènes sonores.

Quant à l'évolution, 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 commencement du processus 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.

Grisey, les espaces acoustiques.

Murail, une recherche orientée vers une certaine forme d'écriture d'une nouvelle et hyper harmonie

La musique de Murail, même si elle s'articule historiquement et formellement dans le mouvement spectral, se distingue assez rapidement de la rigueur des principes auxquels Gérard Grisey reste attaché. Le tournant de l'école spectrale est atteint avec la réintroduction dans l'écriture de la notion de figure. Un des autres éléments significatifs de la musique de Murail est la profusion de sonorités de caractère harmonique riche dont les couleurs renvoient à celles de Messiaen.

d) La recherche d'une nouvelle simplicité, une école de complaisance? Vers une simplification, une utilisation des préalables de cette écriture: **Hurel**, Hervé, Blondeau.

L'école spectrale, semblable en cela à l'école de la complexité, a également une influence très importante sur toute une génération de jeunes compositeurs. Cette influence génère des développements d'autant plus singuliers que les principes de l'école spectrale ouvrent le champ à de multiples zones d'applications musicales, des principes les plus simples aux plus complexes.

Un compositeur comme Philippe Hurel, du petit nombre de ceux qui ont bénéficié de cours collectifs privés dispensés par Tristan Murail, se familiarise très tôt avec la technique spectrale; il dégage de cette musique, le désir de poursuivre les formes du travail entamé par ses prédécesseurs sur les différentes modalités de manipulation et de constitution de phénomènes sonores. Ses préoccupations se tournent également vers des enveloppes de perception comme formants et parties intégrant actives de la constitution du langage musical. Il réintroduit des notions de mélodie, d'harmonie en s'interrogeant sur les degrés de réalisations déclinables en de multiples phases de ces notions rejetées par la nouveauté des principes de la musique spectrale.

(Anecdote sur l'écriture mélodique d'Hurel relatée par Durieux.)

4) Une esthétique de la négation des valeurs et significations dialectiques du langage musical.

Pour terminer ce tour d'horizon, effectué sur une partie infime des écoles axées sur la recherche des formes d'écriture d'un langage musical, je dirai quelques mots sur le compositeur **Helmut Lachenman**.

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 post sériel. Sa "*musique*" explore les bruits, les sons déformés; il rejette une conception de l'histoire et pense la création musicale comme impliquant d'agir de façon négative, 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 à l'exécution un résultat auditif poli. Lachenman est peut-être négativement significatif des difficultés, déboires et contre-pied pris dans la création

par l'époque postmoderne. *“S’il s’agit de casser, de 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 forces”.*

Conclusion:

Anecdote de Nunès dans l'intimité à propos de l'avenir de la musique. Quel sens à donner, quelle importance à accorder à sa remarque? Fatigue d'un siècle englué, empêché dans l'inventaire de ses techniques musicales essentielles, excès en quantité et en qualité d'une multiplicité de genres dans la production?