

est à son tour conçue. En d'autres termes, une part de la conception est donc déléguée à la réalisation et, surtout, le plasticien abandonne ainsi moins une part de ses droits qu'il ne cède l'initiative au site.

A l'instar de Stockhausen qui, dans les années 50-60, sut intégrer à la musique plusieurs paramètres du concert, tels l'espace des salles ou le bruit provoqué par les applaudissements du public²⁰, quelques tentatives des compositeurs de musique spectrale, pour ténues qu'elles puissent paraître, me semblent, dans leur principe, relever d'une démarche analogue. Ainsi, dans *Territoires de l'oubli*, pièce pour piano de Tristan Murail, l'instrumentiste doit-il, au cours de l'œuvre, parfois adapter le tempo, ou la répétition de certains fragments, aussi bien à la résonance effective du clavier qu'à l'acoustique des lieux. Et Gérard Grisey, lorsqu'il propose que ses *Espaces acoustiques*, ensemble de six pièces allant de l'instrument soliste au grand orchestre, soient doublés, ici et là, d'un traitement visuel qui sache mettre en valeur tel ou tel aspect du cycle, montre qu'une réalisation musicale n'est pas nécessairement que sonore. Ainsi la séquence finale de *Partiels*, immédiatement placée avant l'entr'acte, est-elle arrêtée par un geste du percussionniste qui, écartant lentement deux cymbales qu'il tient à bout de bras, laisse croire qu'un coup retentissant va être frappé. Mais l'extinction des lumières interrompt son mouvement et ce n'est qu'après l'entr'acte, et maintes péripéties du même ordre, que le coup, finalement donné, permet à l'aventure visuelle de se résoudre.

Plus généralement, il convient de songer à une intelligence nouvelle de la réalisation musicale qui, s'employant à prendre en compte des paramètres trop souvent ignorés, sache renforcer structurellement l'audibilité des œuvres ou puisse les relier à des dispositions visuelles et spatiales. Loin de la catégorie, réductrice, d'interprétation qui, tout entachée d'herméneutique, a pour but de valoriser la partition, pensons donc bien plutôt à réaliser les fonctionnements audibles de cette dernière, soit en composant certaines de leurs virtualités, soit en les accréditant par des structures visuelles²¹, soit en les indexant sur les caractéristiques des lieux où la musique est jouée²².

L'écoute serait autrement bouleversée par cette modification du profil même des œuvres. L'académisme du concert s'en trouverait, non moins, déstabilisé.

20 - Pour plus d'informations sur ce problème, cf. Guy Lelong, "Musique in situ" in *Art press* 121, Paris 1988, p. 48-50.

21 - Ainsi que le proposera le concert scénique", actuellement élaboré par Gérard Assayag, Gérard Buquet, Patrice Hamel et Claudy Malherbe.

22 - J'ai moi-même tenté l'expérience dans le domaine du texte, avec une brève fiction dont l'agencement spatial et le corps typographique ont été déduits d'une caractéristique des pages où elle doit être publiée. Guy Lelong, *Virages*, à paraître in *Conséquences* 12.

DANS LE CONTEXTE

Julian ANDERSON

L'objet de cet article est de situer les musiques de Gérard Grisey et de Tristan Murail dans leur contexte historique, et d'examiner jusqu'à quel point les tendances qu'elles expriment se retrouvent chez leurs contemporains.

Les musicologues et les critiques musicaux ont toujours aimé attribuer des étiquettes aux compositeurs, de manière à les réunir sous une bannière commune — bien malgré les compositeurs eux-mêmes, le plus souvent. Grisey et Murail ont ainsi été décrits, avec plusieurs autres de leurs contemporains, comme des tenants de la "musique spectrale". Il n'est pas impossible que ce terme ait été forgé par Murail en personne, et nous verrons que ce n'est pas, après tout, un si mauvais choix. Mais d'abord, qu'est-ce donc que la "musique spectrale" ?

Une définition

Dans sa forme la plus pure, la musique spectrale est une musique dont tout le matériau est dérivé des propriétés acoustiques du son. La manière la plus simple de connaître ces propriétés est d'obtenir, grâce à différents appareillages d'analyse de fréquences (actuellement, le plus souvent, un ordinateur), une liste complète de l'ensemble des fréquences présentes à chaque moment dans le son, avec leurs intensités respectives. Ce recensement correspond à ce qu'on appelle le "spectre" du son. Le plus simple et le plus

courant des spectres sonores est le spectre harmonique, composé d'une fréquence fondamentale et de ses multiples entiers : les harmoniques. La plupart des instruments de l'orchestre, à l'exception des percussions, possèdent un spectre harmonique se rapprochant de ce type. Les cloches, les instruments à percussion et le piano, parmi d'autres, possèdent au contraire des spectres caractérisés par un nombre plus ou moins important de résonances étrangères. Leurs spectres sont désignés pour cette raison comme "inharmoniques".

Dans la musique spectrale, un spectre ou un ensemble de spectres tiennent lieu et place de ce qu'étaient autrefois l'harmonie, la mélodie, le rythme, l'orchestration et les formes, à quelque échelle qu'elles fussent. Un spectre n'est néanmoins jamais un phénomène complètement statique. Même le spectre instrumental le plus simple évolue et se modifie dans le temps. La composition avec des spectres implique donc de prendre en compte les transformations de spectres sonores dans le temps, lesquelles agissent en retour sur le rythme et les processus formels.

L'harmonie, le timbre, la mélodie, l'intensité et la forme cessent d'exister comme des entités séparées, organisées selon des schèmes distincts (comme dans la musique sérielle). Ils sont considérés désormais en tant que parties du phénomène sonore global. Une telle conception est après tout conforme à ce que chacun perçoit quand il *écoute* la musique — à la différence de ce que chacun peut *voir* en analysant la partition sur le papier.

De plus, la musique spectrale tend à mettre en relief le continuum sonore qui relie le rythme à la note, la note au timbre, le timbre à l'harmonie, etc., créant un jeu de subtiles ambiguïtés entre des paramètres jusqu'à présent distincts. Pour cette raison, la musique spectrale est aussi profondément liée non seulement au son mais aussi à sa *perception*. Je reviendrai plus loin sur ce point.

Ayant, non sans quelque simplification, défini cette musique, je présenterai un bref tableau de ses origines et de son histoire.

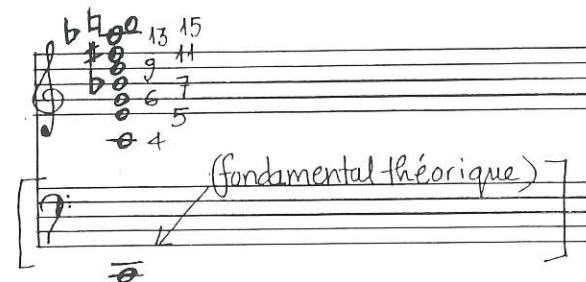
Origines et histoire

L'origine de la musique spectrale se trouve d'abord dans les œuvres de Varèse et Messiaen.

Varèse définissait la musique comme "la corporéification de l'intelligence qui est dans les sons". Pour lui, la musique ne consistait pas seulement en notes posées sur le papier. Varèse insistait au contraire sur le fait que timbre et notes étaient inséparables. C'est pourquoi les caractéristiques acoustiques des instruments lui semblaient aussi importantes que les notes jouées par ces instruments. Le compositeur canadien Gilles Tremblay, qui a étudié avec Varèse peu après 1950, a raconté que celui-ci lui disait : "N'oublions pas que, pour nous musiciens, c'est le son qui est l'un de nos meilleurs maîtres. C'est pourquoi il faut l'observer et

l'étudier : ses leçons sont inépuisables"¹. Pour Varèse, le spectre harmonique était un "phénomène de base, le phénomène harmonique qui transcende notre époque"². Tremblay a tenté, avec des résultats tout à fait convaincants, d'analyser à la fois les complexes individuels de sons et les vastes organisations formelles de la musique de Varèse, en se servant de ses considérations acoustiques : superpositions d'harmoniques, spectres, distorsions de spectres, etc. En réalité, de nombreuses analyses de ce type seraient nécessaires avant qu'une conclusion réelle puisse se dessiner. En dehors de l'article de Tremblay, la littérature analytique concernant l'œuvre de Varèse demeure jusqu'à présent maigre et inadéquate.

C'est dans la musique de Messiaen que l'on trouve le premier pas vers une utilisation musicale explicite de l'acoustique, en particulier dans ce qu'il nomme "accord de la résonance" : accord formé par les sons compris entre les 14^e et 15^e partiels d'un fondamental théorique :



Les numéros indiquent les harmoniques.

On trouve également de remarquables passages dans les *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) où Messiaen transforme les sonorités-pédales de trombones, notés *fortissimo*, par l'ajout de notes aiguës au piano et aux trois clarinettes. Ces résonances sont en fait obtenues : soit à partir d'une sélection des harmoniques de trombones (2^e accord) ; soit grâce à l'emploi de sons entrant délibérément en contradiction avec la résonance naturelle (1^e accord, signalé par une flèche dans l'exemple de la page suivante). Dans le premier cas, les sonorités de la clarinette tendent à se fondre dans le timbre des trombones, tandis qu'elles s'opposent à celui-ci dans le deuxième et provoquent une forte distorsion acoustique.

Messiaen a dû avoir recours également à des moyens acoustiques dans ses transcriptions de chants d'oiseaux, pour parvenir à rendre le timbre exact de chacun d'entre eux. "Lorsque je reproduis un chant d'oiseau, déclare-t-il (...), chaque note est pourvue d'un accord, non pas d'un accord classé mais d'un complexe de sons qui est destiné à donner le timbre de cette note".³

1 - Gilles Tremblay : "Acoustique et forme chez Varèse", *La Revue Musicale*, triple numéro 383-5, Richard Masse, 1985.

2 - Interview avec Gilles Tremblay. *Salabert Actuel*, Novembre-Décembre 1988.

3 - Olivier Messiaen. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Belfond, 1986, p. 102.

Messiaen : extrait de *Couleurs de la Cité Céleste*. La flèche indique un partiel non-existant, une distorsion. Les harmoniques sont indiquées par des numéros

Le caractère de ces accords originaux, leur relation avec la "voix principale" de l'oiseau — qui s'échelonne sur une échelle allant de très consonant à très dissonant — les dynamiques, enfin, atténuées par rapport à la "voix principale", mais qui articulent ces accords : tous ces éléments sont déterminés par le timbre de base de chaque oiseau et servent essentiellement à en assurer une transcription fidèle — pour autant que les instruments traditionnels en soient capables.

Extrait du *Catalogue d'Oiseau*, 2^e mouvement, "le loriot".

Nous sommes ici en présence d'un des tout premiers exemples de fusion entre l'harmonie et le timbre, phénomène destiné à devenir une des composantes les plus remarquables de la musique spectrale.

Parmi les fondateurs de la musique spectrale, la personnalité la plus importante est celle du compositeur italien récemment disparu Giacinto Scelsi (1905-1988). Les pièces les plus radicales de Scelsi dans ce domaine sont le *Trio à cordes* (1957, la première pièce de ce type), les *Quatre pièces pour orchestre sur une seule*

note (1959) et les *Quatuors à cordes* n° 2, 3 et 4 (1961/64). Construites sur une seule sonorité ou groupe de sonorités, elles forcent l'auditeur à se focaliser sur les sonorités différenciées, harmoniques et timbres, comme principaux supports du discours musical. Le matériau de hauteurs est minimal (une note avec des fluctuations d'un demi-ton) et l'on peut dire que dans ces pièces, il n'y a en réalité rien qui ressemble à un "matériau de hauteurs" en tant que tel. On voit ici une véritable réalisation du précepte de Varèse selon lequel les instruments sont plus importants que les notes qu'ils jouent. Ce qu'on perçoit est un seul son mouvant, fluctuant, avec des déplacements graduels d'intensité dans une rare richesse spectrale.

Par leur ingéniosité, les "textures" musicales, beaucoup plus récentes, de György Ligeti et de Friedrich Cerha, eurent également une grande influence sur le développement de la musique spectrale. On trouve de telles textures dans des œuvres comme *Atmosphères* (1961) et *Lontano* (1967) de Ligeti, ainsi que dans les sept *Spiegel* (1960/61) de Cerha. Mais ces pièces reposent encore trop sur le son, pris en lui-même, et sur les formes traditionnelles de contraste : grave/aigu, fort/doux, lent/rapide, etc. Si bien que leur intérêt musical est nécessairement moins radical et conséquent dans sa réalisation que les œuvres de Scelsi. En tout cas, loin de tirer les conséquences de ces premières innovations, Ligeti comme Cerha ont évolué depuis lors très en retrait de leur projet initial.

L'étape suivante vers la musique spectrale fut réalisée aux Etats-Unis par La Monte Young (né en 1935). Après une série de tentatives extrêmes comme les fameuses *Compositions 1960 N°7*, qui consistent dans la seule "longue tenue" de deux notes, mi et fa dièse, La Monte Young s'est consacré à écrire et à faire jouer une musique reposant exclusivement sur le spectre harmonique. Dans l'œuvre intitulée *The Tortoise, his Dreams and his Journeys* (La tortue, ses rêves et ses voyages), il est demandé aux chanteurs de donner avec une parfaite exactitude les harmoniques d'un son fondamental tenu en bourdon par un synthétiseur. De plus, les interprètes doivent obtenir des harmoniques à partir des propres sons qu'ils émettent, en variant la forme des voyelles chantées. L'extrême longueur d'une pièce comme celle-ci ou comme *The Well-Tuned Piano* (le piano bien-accordé) — dont l'exécution peut se prolonger pendant plus de cinq heures — permet aux processus musicaux de se déployer avec lenteur et naturel.

Il est certain que de telles œuvres ont préparé, de manière déterminante, l'étape ultérieure de ce type de musique, étape marquée par *Stimmung* de Stockhausen (1967, pour six chanteurs). Les neuf premières harmoniques d'un mi bémol grave fondamental, tenu par un générateur de sons sinusoïdaux enregistrés, sont vocalisées par des interprètes qui, comme dans la pièce de La Monte Young, varient leur posture vocale afin d'obtenir certaines har-

moniques de leurs notes chantées. Le résultat, très séduisant, consiste en un spectre harmonique mouvant, richement stratifié et toujours d'une grande variété.

On notera que dans ces œuvres de La Monte Young, comme dans celles de Stockhausen, la difficulté d'intonation a requis l'aide d'un équipement électronique. Dans les deux cas, les compositeurs se sont par ailleurs limités, soit à l'usage des voix (*The Tortoise, Stimmung*), soit à celui d'un piano spécialement réaccordé (*The Well-Tuned Piano*). La nécessité, primordiale pour ce type d'œuvres, de la précision des hauteurs semble avoir exclu l'emploi des instruments traditionnels.

Le premier compositeur à avoir cependant tenté d'aller dans ce sens fut le danois Per Nørgaard, qui a souvent montré sa prédilection pour des agglomérations de sons, denses et délicates. C'est le cas de pièces comme *Iris* et *Luna* (1967), toutes deux écrites pour grand orchestre. Dans le premier mouvement de l'œuvre intitulée *Voyage into the Golden Screen* (1968, pour orchestre de chambre), deux spectres harmoniques sont utilisés, l'un établi sur un sol, l'autre sur un la bémol abaissé d'un quart de ton. Ces spectres sont essentiellement réalisés par les cordes, ce qui nécessite l'usage fréquent de "scordatura" (comme chez Scelsi). Les bois, les cuivres, la harpe et les percussions colorent ces deux spectres de leurs harmoniques relatives, multiples, éclats de son ou bruits blancs. Dans la préface de sa partition, Nørgaard écrit : "il est indispensable que l'intonation des cordes soit assez précise pour rendre possible la perception distincte des différents complexes harmoniques en constante interaction (...). Dans ce mouvement, le chef d'orchestre doit prêter une grande attention à la production des interférences (battements)".

Les sonorités de cette musique sont remarquablement proches de celle de Scelsi, bien que Nørgaard n'ait eu, à l'époque, aucune connaissance des œuvres de ce dernier, alors à peu près inconnu. On peut voir une étrange prémonition des musiques de Murail, Grisey et même Radulescu, dans cette œuvre curieuse, qui est probablement la plus extrême de la production de son auteur (on trouvera néanmoins la réalisation d'une idée similaire dans une pièce ultérieure, pour bande magnétique : *The Enchanted Forest*. Voir exemple ci-contre).

Mais la musique spectrale, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est principalement le fruit d'une génération de compositeurs plus jeunes, nés après 1940. Les plus importants d'entre eux sont les allemands Johannes Fritsch et Mesias Maiguashca (né en Equateur), les français Gérard Grisey, Tristan Murail, Hughes Dufour, et Horatiu Radulescu (né en Roumanie), les canadiens Gilles Tremblay et Claude Vivier, et l'anglais Jonathan Harvey. A noter que Maiguashca et Fritsch, qui furent tous deux des élèves de Stockhausen, ont créé les Feedback Studios de Cologne en 1970, tandis que Grisey, Murail et Dufourt formaient,

Extrait de *Voyage into the Golden Screen* de Per Nørgaard. On entend, sur les deux cors, les deux fondamentaux des spectres joués par les autres instruments.

dès 1973, le groupe de l'Itinéraire. L'Itinéraire est en partie responsable de la diffusion actuelle de la musique spectrale (et de la jeune musique en général). C'est pourquoi cette tendance lui est, depuis plusieurs années, largement assimilée.

Il paraît difficile de trouver une liste de compositeurs formant un ensemble plus contrasté que ceux que je viens de citer. Bien que la musique de chacun révèle un certain nombre d'attitudes communes fondamentales vis à vis de la composition, elles possèdent toutes un son qui leur est particulier ; à tel point qu'il serait difficile de croire, n'en fût-on prévenu, à une filiation commune. Ceci s'explique en partie par le fait que tous ces groupes ont eu peu de contacts entre eux. Ils sont arrivés à des techniques et à des points de vue similaires sur la composition de manière tout à fait indépendante. Voyons à présent d'un peu plus près ce qui les oppose.

Murail et Grisey, entre lesquels a toujours existé une proximité due à de fréquents échanges d'idées, tendent tous deux vers une conception très dynamique et mobile de la musique, en liaison avec une forme continuellement évolutive. Cette proximité se marque par de nombreuses convergences : utilisation de techniques telles que la modulation de fréquences et la modulation en anneau permettant de produire des champs harmoniques de timbres sonores ("harmonic-timbral-sound-fields") ; conception très particulière du spectre harmonique, utilisé comme point de référence perceptif, permettant à l'auditeur de s'orienter à l'intérieur du flux musical ; combinaison de cette technique avec un usage également très voisin de la périodicité (ces deux aspects paraissent néanmoins plus marqués chez Murail que chez Grisey). Mais malgré ces similitudes, l'extrême continuité de surface de la musique de Murail forme un contraste frappant avec les oppositions abruptes, tranchées, la rudesse, la soudaine violence parfois, de celles de Grisey. On comparera pour s'en convaincre des œuvres aussi caractéristiques, chez Murail, que *Territoires de l'oubli*, *Ethers* ou *Gondwana*, avec celles, équivalentes, de Grisey : *Dérives*, *Périodes* et *Partiels*.

Ces deux musiques sont tout à fait différentes à leur tour de celles de Dufourt, avec ses ressassements obsédants tirés de transformations lentes obtenues par des manipulations formelles (comme dans *L'Orage*, d'après Giorgione, ou *Saturne*) ; de même qu'on ne pourra réduire à une esthétique commune la musique de Mesias Manguahca, brillamment colorée, et qui utilise de manière extensive la modulation des fréquences, mais se nuance souvent de la vie rythmique des motifs populaires équatoriens, en particulier dans des œuvres comme *FMelodies* et *Monodias e Interludios*.

Johann Fritsch, quant à lui, paraît très marqué par ses études avec Stockhausen. Il utilise depuis 1970 des spectres harmoniques,

qu'il a récemment combinés, dans son *Quatuor à Cordes*, avec un matériau plus mélodique.

L'œuvre de Gilles Tremblay révèle un sens de la rigueur qui n'est pas sans rappeler à la fois le Boulez d'*Eclats/Multiples* et certaines œuvres de Xenakis. On y trouve des contrastes fréquents entre les zones de tension et de discontinuité, alternant avec des moments plus continus de consonance. C'est en particulier le cas dans son concerto pour piano, *Envoi*, qui date de 1983.

La musique de son élève, Claude Vivier est essentiellement monodique et mélodique. Plus qu'aucun autre compositeur, depuis Messiaen sans doute, Vivier possède le remarquable don mélodique de savoir façonner de vraies mélodies, des mélodies pour le chant. Les réseaux stratifiés de spectres, aussi complexes que richement colorés, qu'il tisse autour de ces mélodies, créent des harmonies de timbres, alternativement rudes et soyeuses. On écouterait pour s'en convaincre des œuvres comme *Lonely Child*, *Prologue pour un Marco Polo*, ou sa dernière création, très réussie, *les Trois airs pour un opéra imaginaire*.

En contraste avec celle de tous ces compositeurs, la musique de Horatiu Radulescu montre une prédilection pour l'état de stase et les changements graduels, quasi imperceptibles. Cette musique nécessite vraiment ce que Radulescu appelle un "état spécial", dans lequel il faut idéalement entrer pour se perdre soi-même pendant l'audition. C'est le cas d'œuvres comme *Doruid* pour 48 voix, et *Thirty Dreams Ago* pour cordes.

Jonathan Harvey enfin, formé aux plus strictes disciplines du sérialisme avec Stockhausen puis Milton Babbitt, a commencé par combiner la série avec les recherches portant sur le timbre et l'acoustique, (en 1972, *Inner Light I* pour instruments et bande), tout en insistant sur l'aspect spectral, avant d'abandonner définitivement le sérialisme. Ses pièces les plus caractéristiques sont *Mortuos Plango*, *Vivos Voco*, une des réalisations classiques de la musique par ordinateur et *Songs Offering*, sur des poèmes de Rabindranath Tagore.

Nature du matériau

Le fait que des compositeurs aussi différents aient autant de points communs peut s'expliquer d'abord par la nature de leur approche de la composition. Comme le dit Harry Halbreich, l'un des critiques les plus attentifs, depuis le début, à l'évolution de la musique spectrale : "Alors que la musique sérielle relève d'une méthode d'organisation, la musique spectrale implique un type de matériau"⁴. Ce matériau étant le son lui-même, il est suffisamment général et répandu pour permettre à un compositeur d'explorer les dimensions particulières que va privilégier sa personnalité.

Il est déterminant, dans ces conditions, que l'investigation scienti-

4 - Harry Halbreich.
Séminaire donné à
Darmstadt, été 1984.

fique rigoureuse, le type de dissection des sons choisis, détermine une description objective qui transcende les choix et les goûts personnels du compositeur, tout en lui suggérant des propositions de processus formels ou de recherches ultérieures qu'il n'aurait sans doute jamais envisagées sans cela. Ainsi y a-t-il un phénomène constant de rétroaction entre l'intuition du compositeur — avec tous ses préjugés, sa formation culturelle et technique, son psychisme ou ses émotions individuelles — et la donnée objective fournie par l'analyse du matériau.

Au cours de ces dernières années, un facteur supplémentaire est entré en lice, celui de la psycho-acoustique. Celle-ci semble occuper une place intermédiaire entre le donné neutre, acoustique, du son (qui nous informe seulement de *ce qui est là*) et la réaction entièrement subjective du compositeur. Elle offre un mélange de données objectives — comme la structure de l'oreille humaine ou du cerveau — et d'hypothèses plus spéculatives, concernant par exemple la manière dont un son ou une séquence sonore sont perçus, et pour quelles raisons. Toutes ces considérations peuvent inspirer au compositeur de nouvelles approches créatrices, aussi bien que lui suggérer des modifications, en particulier au regard des structures temporelles, s'il s'agit d'une œuvre déjà avancée. Tel est précisément le champ de spéculations que traite Grisey dans son œuvre théorique, *Tempus ex Machina* : "Où se trouve le seuil de perception entre périodicité d'une part et accélération ou décélération d'autre part ?" (voir aussi ses spéculations sur le "degré de préaudibilité", etc.). Il est heureux en ce sens que l'émergence de la psycho-acoustique comme discipline sérieuse ait coïncidé avec le développement de la musique spectrale.

Il ne me paraît finalement pas si étonnant que les compositeurs appartenant à cette tendance montrent aussi peu de goût pour les travaux de leurs confrères. Je ne vois là au contraire que le signe qu'ils existent. Il faut se rappeler la tendance qu'avait le sérialisme à engendrer une sorte de "style international" dépersonnalisé, à la suite duquel rien ne pouvait plus permettre de distinguer la musique d'un japonais de celle d'un portoricain ou d'un finnois (situation qu'il n'est pas interdit de retrouver aujourd'hui dans la cuisine fade d'une certaine hôtellerie internationale...). Quoiqu'elle ait eu l'avantage d'accélérer la prise de conscience d'une nouvelle internationalisation des enjeux (et espérons que cet effet se prolongera longtemps), le total anonymat qui a recouvert une grande partie de la musique de cette époque suffirait à la condamner à l'oubli. Le rerour d'idiosyncrasies musicales, que l'on observe aussi bien chez les compositeurs de musique spectrale que chez les autres, est un phénomène particulièrement sain.

Parmi les plus jeunes compositeurs, un nombre important a trouvé une source d'inspiration dans les nouvelles approches suggérées par la musique spectrale. Notons dès à présent les noms des finlandais Kaija Saariaho et Jukka Tiensuu, du roumain Calin

Iochimescu, des français Marc-André Dalbavie et Philippe Hurstel, et de l'anglais George Benjamin : riche collection de personnalités qui, une fois encore, s'accordant pour beaucoup, ne manqueront pas d'occasions de diverger.

La large diffusion de la musique spectrale au cours des dix dernières années a été telle qu'il n'est pas exagéré de la considérer comme le courant musical dominant en Europe, depuis le décès du sérialisme — bien qu'elle ne soit pas parvenue jusqu'à présent à élaborer les dogmes théoriques qui semblent accompagner inévitablement tout mouvement artistique (à moins qu'on ne préfère considérer qu'il est désormais inconcevable que de nouveaux dogmes puissent encore se développer...).

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe GUYE.