

LE COMPLEXISME ET LE CHANGEMENT DE PARADIGME DANS LA MUSIQUE*

Claus-Steffen MAHNKOPF

Le contraire de l'art n'est pas la nature,
mais l'intention sincère
Gottfried Benn

* Paru dans *Musik*
Texte n° 35, juillet 1990.
Les expressions fran-
çaises en italiques sont
citées en français dans
le texte.

1- *Complexism as a
New step in Musical
Evolution*, dans Joël
Bons (ed.), *Complexity
in Music, An Inquiry into
its Nature, Motivation
and Performability*,
Amsterdam 1990, pp.
28 sqq.

La régression de ce qui est considéré à l'heure actuelle comme musique s'accompagne de la paralysie du discours esthétique et de la réflexion sur la composition, au profit d'une sorte d'activisme a-intellectuel qui se plie, sans le correctif d'une critique d'art officielle, aux rapports que dessinent le pouvoir et l'argent. Même si la logique propre de la musique se poursuit de façon sous-cutanée, il devient ainsi difficile d'aborder le sujet dont traitent les réflexions qui suivent. Car l'impression d'une endémie hermétique, qui risque d'entacher la formulation des implications phénoménologiques, compositionnelles, sémantiques historiques, esthétiques et philosophiques du complexisme musical - et c'est de cela qu'il s'agira - résulte bien moins de la *raison d'être* de la chose elle-même que de l'absence d'un contexte culturel de réflexion théorique, dont la vitalité pourrait fonctionner comme mise à l'épreuve des arguments avancés. Le texte qui suit représente une version augmentée, tropée de nouveaux motifs, d'une courte contribution que j'ai écrite pour le programme du festival *Complexity?* à Rotterdam en mars 1990.⁽¹⁾ Les thèses principales y sont abon-

damment exposées et justifiées, alors que ma terminologie, avec nombre de néologismes, se trouve explicitée dans un autre essai, dont la lecture pourrait faire fructifier une critique (même polémique) consacrée à la permanence de la logique musicale.⁽²⁾

IMPLICATIONS PHENOMENOLOGIQUES

Le concept de complexité est des plus flous quand il apparaît dans un contexte musical; on en affectionne d'une part l'emploi depuis que la rumeur en a fait une valeur positive - mais il est aussi honni puisqu'il menace d'entraîner, après avoir été érigé en *shibboleth* d'une nouvelle tendance (novatrice), dans des combats sans fin entre positions esthétiques contraires. Mais en dépassant la proposition banale que toute musique (de quelque valeur surtout) serait complexe ainsi que l'emploi du terme dans l'analyse musicale (ou théorique), plus restreint, on devra cerner au moins un autre emploi qui désignera l'application d'une catégorie spécifique de complexité à une certaine tendance de la composition actuelle. Dans le contexte de la théorie de l'information, ce terme revêt au moins trois caractéristiques principales :

1. L'abondance de l'information (quantitativement comme une masse d'événements sonores réels, "empiriques", d'un haut degré de vitesse et de densité, et qualitativement comme une masse de relations sous-cutanées au niveau des différentes dimensions sémantiques)
2. La polyvalence des différents niveaux sémantiques (ambiguïté, ambivalence, jusqu'à une sorte d'arbitraire "adouci"), avec toutes sortes d'implications structurelles, stylistiques et historiques
3. De grandes énergies de "liaison" entre les événements isolables de la musique (la cohérence et l'authenticité de ces relations, qu'elles soient particularisées ou fonction d'un contexte global).

En appliquant le concept de complexité à l'art - quelque chose de matériel mais aussi quelque chose qui dépasse cet aspect matériel - il faut distinguer de manière radicale entre l'élément matériel et l'élément sémantique, non seulement pour éviter de fréquentes confusions mais aussi pour déterminer strictement ce rapport dialectique, qui peut d'ailleurs s'appliquer à toute musique. La "complexité musicale" de Webern par exemple,

2- Dans W. Gruhn (ed.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg, 1989, pp. 121 sqq.

3- Le complexisme ne doit pas être confondu avec le phénomène Xenakis. La question fondamentale serait de savoir si une écriture fondée sur des principes statistiques /stochastiques est conciliable avec une discursivité musicale structurée, sans laquelle une écoute fonctionnelle et donc une sémantisation (porteuse de complexité) est impensable. Voir l'article brillant de François Nicolas *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon*, dans *Entre-temps* n°6. On trouve dans le même numéro l'article gênant de Jan Vriend, *Le monde ouvert des sons et ses ennemis*, appliquant l'opposition plate bon/mauvais à Xenakis et Ferneyhough. Ses attaques contre ce dernier sont ridicules : "l'académique" n'est rien qu'une attention à la logique propre du musical, parler d'une "musique sur papier" ne montre que l'incapacité de l'auteur à écouter ce qu'il entrevoit en lisant. Et ce qu'il nomme liberté ne recouvre sans doute rien d'autre qu'une élimination du sémantique.

attestée par l'accueil de sa musique, conjugue une certaine ascèse de l'aspect matériel et des énergies de liaison très fortes entre les porteurs d'une signification éparpillée : nous recevons une impression d'intensité à laquelle nous attribuons une multiplicité sémantique parce qu'elle paraît l'écho d'une foule de relations possibles entre le moi et le réel.

Parmi les esthétiques actuelles importantes qui s'appuient sur l'idée de complexité du matériau, il faut citer:

1. L'école stochastique/statistique (Xenakis et ses imitateurs) avec des effets de masse calculés;
2. L'école spectrale, essentiellement française (Murail, Grisey, Saariaho, etc.) utilisant des spectres sonores structurés de façon complexe;
3. Le complexisme caractérisé par un discours polyphonique radical (Ferneyhough - seule une critique débarrassée de toute polémique pourrait décider s'il faut y ajouter certains de ses élèves, la "New Complexity" anglaise par exemple ou ma propre musique). Les développements qui suivent seront consacrés exclusivement au complexisme, que j'introduis au niveau de la grammaticalité d'un discours, non comme notion stylistique, afin de désigner une nouvelle étape dans l'évolution signée - au plus tard - par la musique "hyper-"complexe de *La terre est un homme* de Ferneyhough.⁽³⁾

Abordé de manière phénoménologique, le complexisme de distinction par:

1. La densité et la vitesse des événements,
2. Un rythme et une structure des hauteurs compliqués,
3. Une morphologie abondante,
4. Une polyphonie (réelle ou au niveau micro-paramétrique) allant dans le sens d'une structuration plus dissociative du discours,
5. Une polyphonie de processus articulant des devenir formels,
6. Un "surplus" perceptif,
7. Un type d'écoute diagonal,
8. Une sémantique immanentiste,
9. Une forte expressivité,
10. Une multitude de perspectives et de dimensions se greffant sur "l'empiricité" de l'œuvre d'art.

IMPLICATIONS TECHNIQUES

La question centrale de la structuration musicale n'est pas

seulement dépassée parce que l'absence de relations, ou leur négation, est bien plus prise que leur présence. Cette question doit surtout être abordée pour ne pas laisser dans l'ombre la genèse compositionnelle du discours musical, se soustrayant ainsi à la manipulation réflexive. Sans prétendre à une description exhaustive, je vois se profiler dans la pensée musicale d'aujourd'hui essentiellement trois modes stratégiques destinés à créer des relations, augmentées d'un certain nombre de variantes et de combinaisons.

1. La processualisation (la linéarisation) des transformations (les deux pouvant être dissociées de manière polyphonique)
2. Une imbrication ou tuilage multidimensionnel d'unités syntaxiques (avec des degrés divers d'interdépendance et d'autonomie hiérarchique)
3. La répétition cyclique d'un matériau ou de procédés structurels, surtout dans le domaine micro-paramétrique (qui offre non seulement une relative cohérence du vocabulaire stylistique mais aussi un éventail variable de contrastes expressifs).

Le second point à aborder sous ce rapport morphologique d'une abondance complexiste concerne le moyen privilégié de réunir les éléments séparés en une unité organique ; j'y vois en même temps l'équivalent de ces énergies de liaison qu'offrait jadis la tonalité, ou de ces tensions qu'offraient les deux principes fondamentaux de la gravitation métrique et de la force centripète de l'harmonie. A présent, les morphèmes sont reliés de façon multiple par une interaction entre syntaxe, parataxe et hypotaxe - à la fois comme polyphonie réelle et dans des sous-structures (différenciées selon les paramètres). Le fameux "état du langage", l'état du matériau, n'existe plus s'il a jamais existé. (Pourtant la critique pourrait déduire certains critères de l'emploi concret d'un certain matériau par le compositeur - on verrait là comment il est utilisé, avec quelle intelligence, quels rapports avec l'histoire surgissent et comment les archétypes morphologiques et les topoi sont actualisés). Aujourd'hui le matériau résulte d'une (nouvelle) production artificielle, découlant de la pensée paramétrique : celle-ci, en tant que pouvoir, est à la fois une puissance de réalisation et une structure mentale. Elle présuppose la différenciation (historique) des paramètres eux-mêmes - compris non pas de manière physicaliste, comme dans le sérialisme, mais comme immanente à la musique ; là s'effectue le passage du sérialisme vers le complexisme. Ainsi, la pensée paramétrique

est - pour le formuler de façon hégélienne - une structure mentale qui a toujours opéré (fût-ce à l'état latent) et qui vient à elle-même dans un moment (historique) culminant.

Des paramètres (d'un ordre supérieur) peuvent être dans le domaine des hauteurs, la conception des intervalles, des accords, de l'harmonie, la verticalité, l'horizontalité, la diagonalité, dans celui du morphologique, l'aspect motivique, la figuralité, la thématique, ou la gestique. La conscience de la multiplicité des paramètres qui se présentent objectivement au compositeur, alliée à l'éthos d'une construction cohérente et globale de ceux-ci mène à des hyper-complexités ou des paradoxes, dont la solution, ou du moins l'équilibrage ouvre des espaces pour le déploiement d'une facture musicale nous restituant une spontanéité subjective qui n'est pas en porte-à-faux vis-à-vis de la philosophie musicale.

Dans ce nœud, ce tourbillon, je vois comme une autogénèse (salvatrice) par elle-même de la logique autonome du discours musical.

Une rythmique complexiste est le meilleur levier de la composition complexiste. Elle remplit en gros trois fonctions :

1. la réalisation par l'écriture des nuances de l'interprétation (surtout agogiques), après la disparition de conventions de réalisation ou d'interprétation générales;
2. la polyphonisation du discours musical - la rythmique joue ici, depuis que les procédés diasthémiques ont été pratiquement neutralisés, un rôle décisif;
3. la réalisation d'un certain type de prose musicale - caractérisée qualitativement par l'évitement de l'identité, de la régularité, la symétrie ou la répétition, au profit d'une variation continue, d'une rythmique (informelle) et de gestes structurés de façon complexe intégrant des processus "sous-cutanés";
4. l'accroissement du potentiel expressiviste par des changements fréquents et brusques des gestes et des intensités d'impulsion;
5. la genèse d'une discursivité complexiste par l'interaction de la syntaxe, de l'hypotaxe et de la parataxe, déterminées par la structure;
6. la synthèse (pour une partie traditionnelle) des principes morphologiques du rythme (rythmique additive, proportionnelle ou hiérarchique, éléments qualitatifs comme le traitement des accents, de la métrique, des anacrouses etc.), construction rythmique pluridimensionnelle, comme par la généralisation de principes existant depuis l'Ars Nova (isorythmie).

Le but d'une technique de composition complexiste au niveau

de l'organisation est avant tout la polyphonie. Celle-ci n'est rien d'autre que la dissociation de la discursivité musicale. C'est pour cela qu'on peut indiquer une hiérarchie de degrés différents de dissociation - fonctions de ce qui se trouve être dissocié - alors que leurs combinaisons (à l'intérieur de ces degrés, mais aussi entre eux), par exemple une polyphonie de polyphonies (l'exemple classique serait le motet à quarante voix *Spem in alium* de Thomas Tallis), permettent un riche éventail de possibilités de présences d'un objet musical. La polyphonie est la dissociation des lignes, la polymorphie celle des gestes (*Gestalten*), la polyprocessualité celle des processus dans le temps; j'appellerais polyvectorialité celle des techniques de genèse (pré-)compositionnelles elles mêmes, la polyconceptualité celle de "l'idée" intégrante (idée au sens schönbergien ou de "l'idée esthétique" de Kant) - enfin, "poly-œuvre" serait celle d'un *opus* pluriel (ou sens ou Zofia Lissa parle de *Opusmusik*): je reviendrai sur ces derniers degrés de polyphonisation.

IMPLICATIONS SEMANTIQUES

Il est difficile de parler de manière abstraite de sémantique musicale, reliée concrètement à un "style" donné, car il faudrait s'appuyer sur des œuvres choisies avec des couches de signification analysables, reliées à des traces transformationnelles de la perception et d'une sémantisation mentales (en passant par les instances de la mémoire, de l'anticipation, de la familiarité, de la culture etc.) - de plus, les œuvres complexistes sont bien trop mal connues chez nous pour qu'on puisse en parler de manière franche. Je voudrais aborder en revanche deux points de cristallisation de la sémantique complexiste: le surplus perceptif et l'écoute diagonale.

Celle-ci présuppose une orchestration ou instrumentation d'un métier irréprochable et d'un équilibre parfaitement balancé des informations, si bien qu'il n'y a aucun effet de "cache"; la perception - la pure réception par les sens de ce qui est joué - se fait ainsi sans entraves. Du point de vue de la phénoménologie de la réception, lorsque le degré de dissociation polyphonique des textures sonores augmente, l'idée d'une écoute qui saisirait tout également (c'est à dire tout ce que l'oreille croit spontanément devoir entendre, qui paraît significatif pour une sémantisation ultérieure et qu'elle ne veut donc négliger) de façon active, consciente, éveillée: bref, comme présence - cette idée

s'évanouit. Au lieu de cela, le surplus d'informations augmente pour la compréhension. Ce qui importe, c'est que l'écoute, au lieu de rester statistique, devient fonctionnelle - ainsi seulement naît une dialectique entre l'obligation de tout devoir saisir et l'incapacité de le saisir. Ma thèse était, quant à ce dilemme, que le moi qui percevait était en quelque sorte renvoyé à son propre "surmenage" et réagissait de façon oblique en produisant (dans le moi lui-même) une (nouvelle) matrice sémantique, permettant, de manière "transphénoménale", de nouveaux moyens linguistiques et de nouvelles significations, que le compositeur pourrait "viser" par ricochet. Cette hypothèse (spéculative certes, mais non sans vraisemblance) doit être relativisée; je suis effectivement persuadé que se produisent de nouvelles dimensions de significations par ce "surmenage" perceptif et qu'il ne faut pas interpréter comme une contemplation de soi-même intrapsychique, mais comme phénomène sémantique immanent à la musique. Cependant, le moment d'une sémantité immédiate, reliée aux phénomènes (et qui précède historiquement), demeure en quelque sorte nié ou suspendu - *aufgehoben*, au sens hegelien.

On pourrait objecter qu'une perception particularisante comme réaction à un surplus d'information inassimilable (sur l'instant) n'est rien de bien nouveau et s'appliquerait même, à strictement parler, à toute musique polyphonique, voire à toute musique, jamais tout à fait épuisable. Mais cette remarque paraîtrait plutôt étayer mon argumentation - car c'est une chose tout à fait différente si le phénomène décrit est pris comme point de départ d'un principe esthétique fondé sur une certaine grammaire et qui promet dorénavant des moyens linguistiques pour une sémantisation musicale. C'est justement la décision d'en faire un principe qui définit le complexisme; il est ainsi, conséquent avec l'histoire, le savoir, parvenu à la conscience de soi hegelienne, que toute musique est en dernière analyse hypercomplexe. Et la conséquence inéluctable en sera un changement de paradigme (au sens de Thomas Kuhn).

Dans la discursivité complexiste, marquée par la polyphonie, la densité et la rapidité d'une morphologie abondante qui produit un sur-effort perceptif et un surplus d'informations, il faut distinguer surtout trois aspects:

1. aspect synchrone: la perception d'objets (quelle qu'en soit

la délimitation) hautement différenciés et polymorphes, relativement uniformes d'un point de vue dénotatif mais connotativement polyvalents;

2. aspect diachrone: en premier lieu la perception des couches polyphoniques, d'un champ de voix indépendantes, en second lieu celle de la réalisation en-temps -par le temps - des objets synchrones et de leur appartenance aux couches polyphoniques;

3. aspect formel: chaque "moment" musical du discours est un point de croisement multiple et multidirectionnel de stratégies et de conséquences formelles.

L'écoute diagonale résulte de cette trame tissée d'une différenciation synchronique, d'une multilinéarité diachronique et de polyvalences formelles. Elle ne se résume pas à la dimension horizontale qui suit chaque voix indépendante et simultanée avec les autres, ni à la progression verticale d'une "harmonie", et elle n'est pas non plus un mixte des deux. Elle est qualitativement différente, et ne se cantonne pas à la musique complexiste, mais caractérise la perception de toute polyphonie (interprétée de façon accentuée et pointue). L'oreille concentrée, active, dirigeant son intention sur l'objet mais aussi spontanément sollicitée par lui, "divague" entre les lignes polyphoniques différenciées selon leur importance morphologique, percevant le reste ou bien de façon périphérique - comme phénomène "voisin", ou sous-cutané - puisque l'écoute peut travailler selon des paramètres fondamentaux agencés par l'écriture; ou bien en extrapolant, en percevant ce sur quoi elle a "passé" a posteriori et en le restituant indirectement. La diagonalisation de l'écoute en général implique une augmentation du potentiel sémantique immanent au discours musical. En même temps, ces chemins innombrables d'une possible écoute diagonale peuvent être mis à profit consciemment comme un élément à viser dans la composition complexiste. Par cette écoute diagonale - développement dialectique de l'écoute polyphonique - le complexisme crée un nouveau type d'écoute. Là aussi, il y a un changement de paradigme.

Au fond, ces constructions visant une écoute diagonale correspondent à celles que Glenn Gould, en tant qu'interprète critique, réactualisant ce qu'il joue, dégageait en soulignant les éléments dissociés d'une polyphonie ou en re-polyphonisant ce qui ne l'était pas, ou pas suffisamment. Gould est

pour cela un musicien complexiste *par excellence* à mes yeux - sa transcription de l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs* est du complexisme à l'état pur.⁽⁴⁾

IMPLICATIONS HISTORIQUES

La complexité comme richesse de relations structurelles et multivalence sémantique est une caractéristique privilégiée des grands chefs d'œuvres de la tradition, le *Ring* de Wagner, *Siegfried* en particulier, pouvant être considéré, malgré ses faiblesses, comme l'œuvre la plus complexe (quantitativement) de toute la littérature musicale. En revanche, une complexité "complexiste" ne se trouve dans l'histoire que de manière disséminée, même si le complexisme est un produit de l'histoire et que les racines génétiques qui le déterminent ne se limitent pas à ce phénomène de la complexité - les exemples puisés dans l'histoire, davantage que précurseurs, présentent des affinités électives. En voici les plus importants: l'*ars subtilior* (Codex Chantilly, manuscrit de Turin ⁽⁵⁾), une partie de la polyphonie vocale du XV^{ème} et XVI^{ème} siècle anglais (Eton Choir Book, les volumes consacrés à la "Music of Scotland" dans *Musica Britannica* et ceux de la "Tudor Church Music"), Gesualdo di Venosa, Carl Philipp Emanuel Bach, le contrepoint de la dernière période de son père, la *Grande Fugue* de Beethoven, beaucoup de passages chez Wagner, la polyphonie entièrement chromatisée de Max Reger, la 4^{ème} *Symphonie* de Charles Ives, plusieurs œuvres d'Alban Berg (dont les pièces pour orchestre), et parmi les contemporains déjà entrés dans l'histoire ou la légende: Conlon Nancarrow (plutôt d'un point de vue phénoménologique cependant que syntaxique) et la haute époque du sérialisme (*Gruppen*, *Polyphonie X*).

Le complexisme, fidèle aux principes d'une écriture intégrale, structurelle, polyphonique et immanentiste est (nécessairement) une suite du sérialisme, mais il ne démontre pas que celui-ci se "survit" - il en représente une évolution au sens d'une avancée et d'une montée dialectiques, si tant est que la dialectique comme paradigme analytique puisse encore nous suffire aujourd'hui. Les deux acquis du sérialisme, la pensée par paramètres - en tant que réflexion autonome, immanente à la musique - et la percée d'un immanentisme (lui aussi autonome, débarrassé de ce que la tradition charriait d'hétéronomies) "idéal" latent de naguère, ces deux ne sont plus guère la

4- Cf. C.-S. Mahnkopf, *Glenn Goulds klavieristische Ästhetik*, dans *Üben und Musizieren*, 5/90, Mainz, 1990.

5- Par exemple la balade *Sur toute fleur la rose est colourie* du manuscrit de Turin, Biblioteca Nazionale, J. II. 9., CMM 21, Rome 1963, pp. 169 sqq. Il faudrait mentionner également Solage.

naïve impulsion d'une immédiateté substantielle mais le point de départ (auto-)réfléchi d'une application contrôlée. La complexité qui permet un surplus au moyen d'une généralisation de la pensée paramétrique rend possible et même exige la base d'un poly- et même multimorphisme qui s'est dessiné au plus tard avec la *1ère Symphonie de chambre* de Schönberg. S'il s'est ensuite résorbé, c'est d'une part à cause de l'avant-gardisme un peu adolescent des protagonistes du sérialisme et, de l'autre, à cause des prémisses esthétiques déplacés par un acte volontaire vers la musique ponctualiste. Aujourd'hui, le complexisme nous le restitue, s'approchant ainsi de l'utopie adornienne d'une *musique informelle* (libérée, et pourtant significative sur beaucoup de plans simultanément). Ainsi, "l'ère des processus thématiques et motiviques" dont parle K. Wörner n'a pas pris fin avec le sérialisme, mais survit, quoique avec une facture et une fonction différentes de la morphologie musicale. Le multimorphisme est une des caractéristiques d'une polyphonie dissociative et en même temps constitutive du complexisme.

Les "grands" de l'époque bouillonnante de l'après-guerre, Stockhausen et Boulez (jadis sans conteste des compositeurs de génie) en tête, parus pour rénover la musique de fond en comble, ont assez vite de nouveau lâché prise. Nous savons ce qui subsista: ce fatal gâtisme artistique qui gagna toute une génération et forme un contraste frappant avec sa longévité physique. Les exceptions - que l'on peut compter sur les doigts d'une seule main - ne changent rien à la décadence déchirante de ces deux décennies, si prometteuses de surcroît. La faute fondamentale est peut-être que favorisés par le destin pour être l'opérateur de ces innovations (irréversibles), ils n'aient pu les faire accéder qu'au niveau d'un savoir productif, non réfléchi ni conscient de soi-même, sans la conscience métacritique de ce autour de quoi les nouveaux acquis gravitaient réellement. Voilà la raison pour laquelle ils ont tous dérivé, après avoir rempli une fonction elle-même déterminée par une logique propre, vers un nulle part très divers. "Ils sont morts" - on peut ici paraphraser une formule qui a connu son moment de gloire. A notre époque, où la musique, et celle avant tout que l'on nomme toujours "nouvelle" (comme si cet adjectif n'impliquait pas en soi une mise en échec du temps) est remplacée par la simulation d'elle-même, par une hyperréalité au sens de Baudrillard, il ne s'agit de rien d'autre que de la continuation

même de l'intelligence musicale, maintenue à son niveau d'autonomie et d'autogenèse. Cette dernière donne à la musique la force de s'exiler dans la non-comptabilité des systèmes pour s'y confronter à elle-même, dépouillée, grâce à l'enfant dont parle le conte, des habits de l'empereur; l'agitation affairée autour de la carrière et du pouvoir, le népotisme et le darwinisme social n'y sont bien entendu d'aucun secours. La Nouvelle Musique est morte, et depuis longtemps; c'est par mégarde que son nom survivait - le futur devra en trouver un autre, plus approprié à la chose. Je vois dans le complexisme, qui obéit à cette logique propre qui perdure, l'instance la plus actuelle, la plus significative et la plus articulée pour un changement qui ferait date et se révélerait (si tant est que l'histoire n'est pas déterminée par des facteurs externes à la musique, écologiques par exemple) comme un changement de paradigme. On ne peut cependant parler d'une révolution musicale, car tout ce qui est déjà condamné, obsolète et prolongé de façon artificielle, se maintient mieux que jamais.

IMPLICATIONS ESTHÉTIQUES

J'ai introduit, pour cerner l'état avancé de l'intelligence musicale, la triade complexisme - immanentisme - expressivisme; ces deux derniers concepts qui ne se situent pas sur le même plan, plutôt comme soutien. Avec le complexisme, la sur-structuration paraît en contradiction, ou du moins en concurrence, avec le principe d'économie, et d'autre part avec le principe (classiciste) de la résolution des conflits - mais le monopole de ces deux derniers a toujours été menacé par l'idée d'une fin en soi propre à tout maniérisme, par un idéal expressif qui caractérise les romantismes, par le postulat moderniste de l'innovation et de la destruction et enfin par la confusion sémantique propre au post-modernisme. De plus, le seuil d'un trop-plein (éventuellement inutile) dépend du potentiel constitutif de la grammaticalité (qui produit le sens). C'est en tant que grammaticalité que le complexisme est conçu en premier lieu, afin de pouvoir avancer un paradigme innovatif, rendant possible la continuation de la musique dans le cadre discuté ici.

L'immanentisme - le nominalisme musical venu à lui-même - est d'une part un acquis historique (résultat d'un processus continu d'autonomisation de la musique jusque dans ses cellules mêmes), et d'autre part un idéal (au sens idéaliste),

comme un éthos en somme, une obligation. Il joue un rôle-clef pour l'explication théorique: en ce qui concerne une "sémantique immanentiste" et le rapport (qui ne serait ni de négation, ni affirmatif, mais de symbiose) à l'héritage de la tradition. La sémantique immanentiste ne désigne pas seulement ce qu'indique la formule naïve de "certaines choses" que la musique serait seule à pouvoir "dire" - répondant, dans le domaine non-conceptuel, à l'aphorisme de Nietzsche: "Heureusement que la musique ne parle pas". Ce nom désigne avant tout un vaste champ d'exploitations de ce que la discursivité musicale produit comme processus (dissociés) de transformations du matériau comme polyvalences, comme multi-directionnalités et comme multi-morphismes des traces inscrites sur la "peau extérieure", agencées par le réseau donné des règles d'écriture. Elle offre ensuite les membres dispersés pour une nouvelle conceptualisation du passé dans la perspective multiple (pluri-dimensionnelle) des complexismes, empêchant en même temps la reprise de caractéristiques stylistiques (historiquement contingentes) et de leur charge sémantique; c'est justement l'élimination de celles-là, devenues elle-mêmes un concept culturellement repérable, qui s'avère absolument nécessaire.

L'expressivisme (qui serait une généralisation méta-historique de ce que l'on connaît entre autres comme expressionnisme), reste fidèle à ce qu'on nomme l'expression en musique et le relie à la constitution du Moi en général (au sens de Hegel), qu'il désire comme partenaire d'une communication symbolique. L'immanentisme et l'expressivisme ne sont pas des entités exclusives mais au contraire complémentaires, et dont le rapport ne conduit pas à un malentendu objectiviste - chacun est plutôt la condition de réalisation de l'autre. L'expression du subjectif au moyen d'une unité (fragmentée de façon multiple) entre le spirituel, l'émotif et le somatique (entendu comme état individuel d'une personne ou d'une époque) dans le *medium* de la musique n'est possible que par une transformation vers l'immanent et, réciproquement, la musique n'est significative que si elle se retrouve, rayonnant vers l'extérieur, dans le sujet d'où elle émane. Une musique d'assez de valeur atteint l'humain, une musique où se traduit l'âme atteint l'expression.

Pour le dire encore une fois: le complexisme, joint à l'expressivisme et à l'immanentisme, est un *medium* de la connaissance. L'abondance complexiste reflète - par une transformation

musicale interne - l'hypercomplexité culturelle et sociale et la simultanéité de sémantiques polymorphes, dont l'insignifiance virtuelle par neutralisation réciproque sera comme combattue par la dimension sémantique du complexisme, en jouant sur la polyvalence des espaces nouveaux entre ce qui se trouve dissocié par la polyphonie. A chacun des éléments de la triade est assignée une marque constitutive et un objet de réflexion interne:

- a) le complexisme fonde la technique, la grammaire (musicale) et se réfère au monde et à sa structure;
- b) l'expressivisme définit la morphologie (musicale) et réagit au moi;
- c) l'immanentisme garantit la profondeur de ce qui est spécifiquement musical et reflète sa position dans le monde.

L'esthétique complexiste veut conserver une image globale (tenant aux principes de l'originalité, de l'expressivité, du symbolisme et de l'individualité) de la musique: en cela elle se trouve en opposition stricte au remplacement actuel non seulement de la musique par la simulation d'elle-même, mais aussi de la perte même de son substrat. L'écoute se défonctionnalise, la prétention est privée de sa fonction spirituelle, le contenu est désobjectivé (les subjectivistes, de nouveau téméraires, ne savent pas ce qu'est la subjectivité aujourd'hui), l'écriture est déhistorisée, au sens où l'on en efface toute trace de son histoire. Les résultats des innombrables esthétiques particularistes (dirigées contre le principe d'une perspective multiple de l'écriture) ne sont que des réductions phénoménologiques: tendance vers l'hétérophonique (*New Complexity*), vers un "son pur" (école spectrale), vers la "temporalité pure" (minimalisme). Les conditions culturelles actuelles, empêchant la productivité et ennemies de l'art, entravent de plus l'authenticité. Les jeunes compositeurs comme ceux qui sont "arrivés" se retrouvent dans un dilemme qui les dévore. Les premiers doivent se lancer, pour obtenir simplement que l'on prenne note d'eux, dans un "management" fiévreux qui mine sans pitié leur sensibilité, leur seule force - les seconds (pas toujours minés) ne sont arrivés qu'après avoir assumé un rôle social (à l'intérieur de ce qu'on appelle la vie musicale), le plus souvent incompatible avec le principe artistique fondamental de l'indépendance. L'opposition entre cette obligation de se vanter soi-même pour se vendre et la solitude de la production artistique paraît insurmontable, alors que sans la "monadisation" absolue un grand

art est impensable: les artistes totalement intègres comme Kafka, Webern, Beckett ou Berg n'auraient aucune chance aujourd'hui, et cela veut tout dire.

IMPLICATIONS PHILOSOPHIQUES

L'espace possible d'une esthétique immanentiste suggère la vision utopique d'une *musique pure* venue tout à fait à elle-même, sans aucun conditionnement externe ni fonction imposée, voire qui aurait oublié les traces de ce processus séculaire d'émancipation.

Pour l'instant, l'autonomie (à l'intérieur de l'art et dans son rapport à la société en général) et l'auto-génèse (mécanisme de reproduction qui est comme un système immunitaire de la logique musicale) sont les piliers sur lesquels doit s'appuyer une musique qui voudrait se sauver elle-même et dont la réflexion philosophique doit tenir compte.

La logique propre de l'écriture qui régit le complexisme est, d'un point de vue transcendantal, ce qui fait que la musique est musique, dans un sens emphatique: l'ontologicit  interne du musical, non comme idée trans-temporelle (platonicienne), mais comme une manifestation dans l'histoire - quelque inflexible échappant à l'analyse mais à quoi les compositeurs au contraire ont un accès direct et sûr. Elle révèle la musique comme langage *sui generis*, indépendante, auto-référentielle et assurant sa propre génèse, au sémantisme immanent, et qui communique avec les autres sphères de l'esprit seulement de façon sous-cutanée et de façon très opaque. L'aspect général de cette sémantique est le non-dicible et le non-conceptuel en soi, et dont l'affinité avec l'absolu métaphysique est évidente ("C'est peut-être pour cela, écrivait Schönberg, qu'elle dit à chacun davantage que les autres arts") - l'aspect particulier désigne un système symbolique *eo ipso*. La musique exprime avant tout le musical, et qui n'entre dans aucune autre relation sémiotique clairement référentielle avec le monde. Elle-même, pas seulement les œuvres, est une monade.

L'autonomie et l'auto-génèse dans leur aspect actuel résultent d'un long processus d'émancipation (clôturé définitivement ces vingt dernières années) par rapport aux fonctions culturelles et sociales imposées. Cela implique également l'émancipation des tâches critiques, iconoclastes, subversives, visant à "changer radicalement le monde" - la musique en est incapable, car le

monde n'admet pas qu'elle révolutionne. Ceci exige une réponse au philosophe de la musique moderne, Adorno. Son esthétique tardive (pas seulement musicale) est profondément mue par une ambivalence relevant du diagnostic et de la conception de l'histoire et qui laisse la situation de l'art de ce millénaire finissant dans cette nomination de l'insoluble - ambivalence entre une autonomisation radicale résistant aux atteintes du monde extr rieur et, d'autre part, le besoin croissant qu'éprouve celui-ci pour le potentiel de vérité et de révélation de l'art.

L'analyse d'Adorno se situe dans un champ défini par l'exégèse négativiste de Beckett (le sens et le sujet tombent en ruine, l'art ne peut que s'approcher du silence) et l'utopie d'une *musique informelle*. L'essai dédié à la musique informelle, qui aurait pu ouvrir des perspectives insoupçonnées et a été jusqu'à présent à peine remarqué, ni par la musicologie ni par les musiciens, propose, en parallèle à la critique du dodécaphonisme esquissée dans la *Philosophie de la Nouvelle Musique* (anticipant par ailleurs tant de critiques futures) l'idée d'un franchissement dialectique des apories sérialistes par une négation (strictement au sens hegelien) concrète qui incluerait en même temps le travail thématique et motivique, lequel n'est obsolète qu'en apparence. L'œuvre est ainsi conçue comme se développant de façon continue, comme processus permanent, restituant de plus la spontanéité à une écoute  veill e: mais comme résultant d'un processus historique qu'il nomme et en résistant à toute révérence au sujet, omniprésent dans la musique. L'utopie d'Adorno, dirais-je, n'a pas seulement été mise à profit (partiellement) par le complexisme, indépendamment de la réception habituelle du philosophe et en suivant seulement une logique propre: bien plus, elle est concevable, en tant qu'utopie, seulement si on présuppose qu'Adorno, au rebours de son pessimisme historique omniprésent, a déjà reconnu (et reconnu comme préalable à son utopie même) l'émancipation de la musique comme cristallisation de sa logique propre et comme libération de ces liens sociaux qui rendent plausible l'éclairage négatif de l'art et de son pessimisme.

Avec d'autres penseurs juifs de langue allemande, comme Marx et Freud, Adorno partage la triste particularité que les conséquences de leur réception sont diamétralement opposées aux prémisses normatives fondamentales de leur pensée - preuve supplémentaire qu'une lucidité théorique radicale ne

permet guère de traduction fougueuse dans la pratique au sens propre. Le paradigme teuton de l'esthétique musicale - se concentrant sur le rapport à la société - trouve en lui son premier porte-parole, même s'il a analysé pendant quinze ans en profondeur les partitions de Stravinsky et Schönberg, avant de publier l'argumentation sociologique de sa *Philosophie de la Nouvelle Musique*. La désagrégation de ce paradigme, ou plutôt sa dégénérescence en une simple idéologie - sans légitimation concrète par l'analyse des œuvres - voilà ce que j'appellerais le syndrome teuton. Il part, toujours, de l'idée que l'on peut appliquer à la musique (et donc à l'ensemble de ses critères) une réflexion sociologique et de ses critères à elle, de façon que la musique se soumette à la projection de critères étrangers à son système pour subir les objections (la plupart du temps arbitraires) des sociologues. C'est ne pas voir que la musique, quoique phénomène social comme toute apparence tangible, est séparée des autres sous-systèmes de l'espace social global (comme le politique, le système éducatif, etc.), qu'elle s'est elle-même, comme sous-système social, émancipée à travers un processus lui-même parfaitement social. La conception de la société qui fonde le "syndrome teuton" est désespérément sous-développée, en retard même par rapport aux efforts théoriques des sociologues eux-mêmes: la lecture pas seulement de Luhmann, mais déjà celle (non idéologique) de Max Weber pourrait être très profitable à cet égard. Considérée de façon strictement sociologique, la (Nouvelle) Musique est aujourd'hui un sous-système indépendant (pourvu de rôles personnels et de ressources financières) du sous-système "culture" et qui peut "digérer" des critères extérieurs (considérant par exemple l'ensemble de la culture) uniquement s'ils sont transformés en critères internes. Et c'est la faute capitale du syndrome teuton de n'en pas tirer les conclusions qui s'imposent.

Quant aux discours s'occupant d'applications plus concrètes, rien de plus pénible que le bavardage concernant l'état du matériau qui régirait l'écriture (et plus exactement l'absence d'un tel état) ou d'un pur néant qui serait pure expression. Il faudrait se souvenir de l'*Idéologie allemande* de Marx et de ses "brumes qui se forment dans le cerveau" - réactualisées.

Il faut sauver Adorno, dont on abuse tant et dont on réduit sans raison les ambivalences. Mais ceci impliquerait un changement dans la constitution même de ce qui est considéré comme musique.

CONCLUSION

Le complexisme n'a aucune prétention d'exclusivité - mais une prétention de vérité (en ce qui concerne l'histoire et la genèse, la vérité humaine, l'authenticité sociale); en cela il reste fidèle aux impulsions fondamentales de la modernité. Il n'est pas "post-moderne" puisque la post-modernité n'est pas la qualité d'un style ou d'une grammaire, mais un état de la culture, un état social: celui d'une apparente égalité des valeurs ou de leur neutralité, où tout ce qui est considéré comme important se vaut. Voir en lui un des derniers sursauts d'un paradigme usé depuis longtemps, exangue ou seulement surchauffé par le maniérisme, voilà une des constantes d'une réception aveugle, tout à fait comparable à la phase hyperexpressionniste autour de 1910, où l'ultime implosion/explosion du sujet devenait visible dans le moment même de son exténuation. Le taxer de conservateur serait même le signe d'un manque d'intelligence ou de réflexion. Le complexisme est l'expression la plus radicale, la plus réfléchie et la plus différenciée au moins de l'une des traditions principales de l'évolution de la musique occidentale, celle de la structure et de la polyphonie. Celui qui reprend cette tradition ou qui la prend comme point de départ d'une négation iconoclaste, ne peut contourner le complexisme; celui qui choisit plutôt une esthétique du sonore, du non-discursif, "empiriste", rencontre un peu moins de problèmes - il a finalement fait un choix facile en toute conscience.

Il ne s'agit pas ici d'une apologie scolaire de Brian Ferneyhough, par un de ses élèves. Les "créateurs de valeurs" (selon la formule de Hermann Broch) à partir d'un certain niveau n'ont guère besoin d'un patronage direct - ils feront leur chemin de toute façon: la "ruse de la raison" de Hegel devrait encore opérer jusqu'à nos jours. Seul un dénigrement concerté pourrait encore nier sa position éminente à l'intérieur de sa génération, dont il est sans nul doute le représentant le plus important et le plus intelligent. *Lemma-Icon-Epigram*, le 2ème *Quatuor*, *Carceri d'Invenzione I* et les *Etudes transcendantes* sont d'incontestables chefs d'œuvre d'un rang historique. Voir là du conservatisme, un manque de réflexion du social ou une manipulation non-réfléchie du matériau ne peut qu'être l'expression d'une attitude désemparée, surmenée, de l'incompétence ou de l'ignorance, jamais d'une étude attentive, en particulier des œuvres elles-mêmes. Cependant, comme ma propre

théorie découle en grande partie de mes propres œuvres, et que son sens paraît mis en péril par ce tourbillon de jeux de langage incommensurables dont parle Lyotard, je voudrais me permettre de compléter ces développements par quelques exemples tirés de ma propre production. Cela est d'autant plus important peut-être que bien des compositeurs traités de "complexes" n'illustrent en rien, selon moi, le complexisme - Chris Dench ne paraît s'y intéresser que très peu, Michaël Finnissey se comporte comme un pianiste bruitiste, Richard Barnett m'a dit son incompréhension de ce que je nomme complexisme, Klaus K. Hübler a évolué vers une combinaison d'absurdité voulue et de technicisme, James Dillon enfin, qui se rapproche seul du complexisme (polyphonique et polymorphe), semble s'orienter vers la musique spectrale. La complexité complexiste paraît finalement plus personnelle que je ne le pensais - avoir besoin de délimitations (*omnia determinatio est negatio*) et en somme d'un manifeste.

Mes partitions - au nombre de treize jusqu'ici, à quoi s'ajoutent une dizaine de projets bien définis et dont je tiendrai compte dans ce qui suit - forment un système à réseaux multiples d'auto-contextualisation: des relations dues aux problèmes et aux matériaux traités dessinent de façon plus ou moins claire un certain nombre de cycles. Cette classification ne découle d'ailleurs pas d'une quelconque obsession d'ordre, mais du "mouvement de la langue" même; hormis la problématique de la complexité, fil d'Ariane, des cycles d'une autre nature se constituent.⁽⁶⁾ Les œuvres formant un cycle que je nommerais "génèse du complexisme" revêtent une certaine importance pour moi. La polyphonie n'est rien d'autre que la dissociation de la discursivité musicale, et on peut ainsi établir une hiérarchie des degrés de dissociation, la combinaison, à l'intérieur de ces degrés, mais aussi entre eux, comme la polyphonie de polyphonies, permettant un spectre très riche pour la production de différentes présences virtuelles d'un objet musical. Par rapport à cette hiérarchie allant de la polyphonie à la poly-conceptualité évoquée plus haut, j'ai développé des conceptions d'œuvres où la complexité complexiste s'est manifestée toujours davantage.

- Dans ma pièce pour hautbois *Monade* une paramétrisation conséquente de toutes les techniques de jeu propres à l'instrument a conduit vers une dissociation de la production du son avec une dissolution "micropolyphonique" des lignes qui correspond, projetée sur l'ensemble de la forme à une "multi-morphie".

6- Quelques-unes de mes compositions (*Coincidentia oppositorum* pour flûte en sol, *Paralipomenon* pour quatuor à cordes, *Memor sum* pour alto, *mon cœur mis à nu* pour cymbalum, basson, tuba et saxophone) sont de véritables pièces de caractère (au sens où l'enseignait Berg), tentant de capter directement une certaine expression. J'aborde la petite forme surtout dans *Krebs-Zyklus* pour violoncelle et piano, dans *mon cœur mis à nu*, *Stheno und Euryale*, *Paralipomenon*, *Die Schlangen der Medusa* pour clarinette et *Interpénétrations*. D'autres œuvres appartiennent à un ensemble que l'on pourrait nommer "schizoïde", soit qu'il y ait des versions parallèles d'une pièce (*différance*), qu'elles utilisent le même matériau (*Paralipomenon*, *1er Quatuor*, *memor sum*) ou connaissent une "pièce-sœur" (*Rhizom* pour piano et *Rhizom/Myzel* pour deux pianos) ou se composent elles-mêmes de plusieurs →

- Mes deux pièces pour orchestre de chambre, *Chorismos* et *Interpénétrations* travaillent, à côté d'une polyphonie "simple" et du clivage des textures globales, avec des polyphonies de polyphonies diversement agencées (le premier par le choix des textures choisies pour leur ressemblance ou leur contraste, le second par des rencontres calculées de sonorités).

- Ma pièce pour piano *Rhizom*, hommage à Glenn Gould, se compose de treize couches (des "vecteurs" ayant chacun un profil propre, une directionnalité, une tendance) radicalement séparées, produites par des techniques de composition différentes - reliées entre elles par complémentarité - avec un matériau et des règles de fonctionnement propres (une "polyvectorialité"). L'exemple I montre les sept premières mesures, où tous les treize vecteurs sont concentrés dans un espace restreint, qui empruntent ensuite leur chemin propre.

- Mon *1^{er} Quatuor*, écrit pour le quatuor Arditti, se fonde sur le concept de la multi-conceptualité: plusieurs conceptions, toutes aptes à porter une œuvre entière, sont réunies simultanément en une sorte de polyphonie sémantique. La pièce est à la fois quatuor et trio à cordes, et même de manière latente une "sonate" pour alto, appliquant la philosophie husserlienne du temps à travers quelques concepts-clefs, comme la rétention, la protention, etc. Il s'agit en même temps de la "réflexion" d'une autre pièce (*Paralipomenon*) qui conjugue le principe d'une forme à un seul mouvement et d'une forme à quatre mouvements, en travaillant sur la durée en soi, sans en épuiser les concepts. L'exemple 2 présente un extrait du troisième "mouvement" où le matériau, divisé en perspectives multiples, est de plus en plus densifié jusqu'au point culminant.

- Mon cycle *Medusa* est un concerto pour hautbois et orchestre de chambre - par son climat une pièce un peu "fin de millénaire", à un degré plus fort encore que *Interpénétrations*. Ce qui est spécifique cependant (à cette poly-œuvre) c'est que d'autres pièces, conçues comme un organisme tout comme l'œuvre entière, peuvent y être isolées, autonomes et susceptibles d'être exécutées séparément:

Gorgoneion pour hautbois seul (en gros la partie soliste du concerto),

Pegasos pour clavecin,

Die Schlangen der Medusa, quatre miniatures pour un joueur de différentes clarinettes,

Stheno et Euryale pour harpe, ces deux dernières existant par

(suite de la page 96)
pièces (cycle *Medusa*)
Plus importante est la suite consacrée à une perspective multiple immanentiste, dans - je l'espère - un approfondissement croissant: *Chorismos*, *1er Quatuor*, "il faut continuer" - *Requiem für Samuel Beckett* pour ensemble de chambre, *Gorgoneion* pour hautbois, la symphonie de chambre et la pièce pour orchestre.

exemple 1

Tempo $\text{♩} = 48$

immediatamente: multivettoriale

Handwritten musical score for Example 1. The score is written for piano (p) and violin (v). It includes various dynamics such as *fff*, *ff*, *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*. There are also articulations like *sub.*, *molto leg.*, *molto*, *leg.*, *3.P.*, and *poco ten.*. The score is divided into several systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign. The tempo is marked as $\text{♩} = 48$. The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

exemple 2

Handwritten musical score for Example 2. The score is written for a full orchestra, including Violins I (VI 1), Violins II (VI 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). It includes various dynamics such as *fff*, *ff*, *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*. There are also articulations like *sub.*, *molto leg.*, *molto*, *leg.*, *3.P.*, and *poco ten.*. The score is divided into several systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign. The tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests.

ailleurs dans différentes versions (enchaînement, avec *scordatura* ou non, différents types de clarinettes) si bien que le degré de dissociation, comme dans un labyrinthe à trois dimensions, se poursuit sur d'autres niveaux.

- Une pièce pour orchestre où l'on trouvera, en conclusion, une "temporalisation radicale de la complexité", sorte de synthèse entre l'emploi de perspectives multiples et de complexisme.

J'aimerais conclure de manière plus concrète par quelques remarques concernant ma pièce pour violon *différance* (composée de novembre 1987 à mars 1988 et créée par Irvin Arditti à Darmstadt en 1988), une œuvre régie par le concept de *différance* défini par Derrida. Il en existe trois versions indépendantes et complètes qui mettent en relief trois aspects de "la même chose". Le point de départ a été la variation permanente (productrice de différence) d'une unité morphologique globale donnée d'avance. J'avais déjà écrit dans *Chorismos* un passage extrêmement virtuose pour le violon solo, qui forme le début des trois versions (exemple 3).

On reconnaît, à côté de l'énorme différenciation des tempi, des rythmes, des hauteurs, des timbres et des dynamiques, dix huit

Violone

$\text{♩} = 60 [I_{10}]$ con tanta intensità
($\text{♩} = 160 [I_{10}]$)

$\text{♩} = 150 [I_{18}]$

$\text{♩} = 144 [I_7]$

$\text{♩} = 140 [I_6]$

$\text{♩} = 137,14... [I_5]$

$\text{♩} = 76,36... [I_9]$

exemple 3

sous-morphèmes dans les mesures 1 à 5, et que l'on peut regrouper dans "différentes familles" aux caractéristiques identifiables (figuratif, mélodique, timbrique, gestique, glissando etc.). Le glissando d'harmoniques mesure 6 forme un contraste (constitutif de la structure), quasiment comme non-morphème. La première des trois parties n'esquisse rien d'autre en somme qu'une superposition "complexe" de plusieurs processus de développement (transformation des formes (*Gestalten*) et de leurs marques constitutives, comparable à ce qui se nommait jadis travail thématique et motivique) de ces familles en plusieurs "directions" et "interprétations". La deuxième partie, par contraste, travaille à côté de l'idée d'un univers de hauteurs non tempéré (dont la notation est résolue différemment dans chacune des versions), sur une présentation du non-morphologique. Le chemin de la troisième partie conduit vers une autre direction dans chacune des trois versions - dans la première (exemple 4) vers quelque chose de haletant,

$\text{♩} = 48 [II_7]$ (a)

$\text{♩} = 72 [I_7]$

$\text{♩} = 90 [III_7]$

$\text{♩} = 93,75 [II_8]$

$\text{♩} = 95,45... [III_9]$

$\text{♩} = 100 [III_{10}]$

exemple 4

$\text{♩} = 34,28 \dots [\text{II}_2]$

$\text{♩} = 45,71 \dots [\text{II}_5]$

$\text{♩} = 68,57 \dots [\text{II}_5]$

$\text{♩} = 45,71 \dots [\text{II}_5]$

$\text{♩} = 35 [\text{II}_3]$

exemple 5

$\text{♩} = 83,3 [\text{III}_4]$

$\text{♩} = 66,3 [\text{II}_4]$

exemple 6

d'éruptif - dans la seconde vers un discours chantant, rêveur (exemple 5) - dans la troisième vers une sorte de "réconciliation structurelle": j'ai pensé en effet pour cette dernière à une sorte de synthèse de toutes les autres. Elle s'achève ainsi sur un geste global (comprenant tout ce qui a été produit par les processus), ou les effets "d'érosion" des sous-morphèmes ou respectivement, leur potentiel de "résistance" se traduisent à un niveau supérieur (exemple 6).

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker