

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2009)
Heft:	107
Artikel:	Le fantôme du spectralisme circule en Europe : des inspirations et des filiations spectrales chez Fausto Romitelli, Georg Friedrich Haas, Paweł Mykietyń et quelques autres = Ein Gespenst geht um in Europa, das Gespenst des Spektralismus : spektrale Konz...
Autor:	Topolski, Jan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927710

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE FANTÔME DU SPECTRALISME CIRCULE EN EUROPE

PAR JAN TOPOLSKI

Des inspirations et des filiations spectrales chez Fausto Romitelli, Georg Friedrich Haas, Paweł Mykietyn et quelques autres¹

Ein Gespenst geht um in Europa, das Gespenst des Spektralismus
Spektrale Konzepte und Inspirationen bei Fausto Romitelli, Georg Friedrich Haas, Paweł Mykietyn und einigen anderen

35 Jahre sind seit der Uraufführung von Gérard Griseys *Périodes* vergangen, und bereits 40 Jahre seit jener von Karlheinz Stockhausens *Stimmung*. Die «spektrale Revolution» hat zuhauf Nacheiferer hervorgebracht und auch solche, die eigenständige musikalische Ästhetiken auf spektraler Basis entwickelten. Ist es wirklich sinnvoll, angesichts der heutigen Situation noch über «spektrale Musik» zu sprechen? Und wie sinnvoll war es früher, diesen Begriff zu gebrauchen?

L'HISTOIRE DU SPECTRALISME : NUAGES ET NÉBULEUSES

35 ans se sont écoulés depuis la création de *Périodes* de Gérard Grisey et plus de 40 depuis celle de *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen. La révolution spectrale a fait des émules, le fantôme du spectralisme circule en Europe et ailleurs. Mais pouvons-nous encore parler aujourd’hui de musique spectrale ? Pouvions-nous déjà en parler jadis ? Rappelons brièvement les protestations de ses créateurs contre les simplifications et le fétichisme d'une telle étiquette² ; rappelons les doutes des nombreux théoriciens envers le manque de clarté de cette définition, son domaine trop large ou trop étroit, son érosion suite à l'influence d'autres matériaux ou procédures³.

Le problème ne disparaît pas, même en définissant la «musique spectrale» de la façon le plus ouverte possible : *un courant musical, appuyé sur un point de vue spécifique envers le son, né de l'analyse globale de la nature dynamique et fréquentielle du modèle concret du spectre et, ensuite, de l'application de cette analyse dans des modes différents et le plus précisément à une œuvre musicale, en prenant en considération les lois psycho-acoustiques de la perception.* Il reste toujours des questions : est-ce que c'est *encore* — ou *déjà* — spectral ? La musique spectrale sans les spectres est-elle possible ? Pouvons-nous, et dans quelle mesure, transformer le modèle de base ? Est-ce *encore* — ou *déjà* — audible ?

Ces arguments sont connus. Il y a une trentaine d'années, les mêmes objections ont été prononcées à l'encontre de la musique sérielle, avec un semblable désaccord entre théorie et pratique. Poursuivant cette analogie, nous pouvons parler aujourd’hui de «post-spectralisme», tout comme certains phénomènes et directions apparus en musique après l'apogée du sérialisme total ont été nommés «post-sérialisme». L'évolution du rapport d'un auteur à la théorie peut être illustrée par le développement de Stockhausen qui utilisa la sérialisation jusqu'à la fin de ses jours ; une génération après, un chemin semblable — du «total» vers «l'arbitral» — a été parcouru par Grisey. Le «post-spectralisme» pourrait donc désigner la continuité, mais aussi la transformation, la réinterprétation des idées et des techniques introduites au

début des années 70 par Grisey, Murail, Radulescu et Harvey. La continuité, mais parfois aussi la rupture ; certaines idées (par exemple la synthèse instrumentale) ayant été peu à peu abandonnées par les pionniers eux-mêmes.

Le terrain sur lequel les transformations dans l'histoire du spectralisme sont le plus visibles est celui des microtons : centraux au début, souvent dérivés du spectre ; plus rares après et devenant décoratifs ou rhétoriques, ou, au contraire, présents partout, ressortant d'un système sonore apriorique et déterminants pour la scordatura. Cependant, il subsiste parfois une utilisation sporadique des spectres naturels ou du rapport spécifique aux instruments (Saariaho, Leroux). De cette façon, une nébuleuse spectrale s'est dispersée en un nuage encore moins distinct de post-spectralisme. Un facteur important de cette transformation fut la géographie. Si la formation de cette conception est liée aux centres d'analyse et de synthèse du son (comme l'IRCAM à Paris), des réalisations ultérieures ont été faites même sans studio, ni ordinateurs, ni modèle précis. Le lieu d'origine et de travail des compositeurs s'est distingué dans la musique par la tradition locale ou par la culture (dans certains pays «sonoristique», dans d'autres sérielle ; dans certains rationnelle et systématique, dans d'autres empirique et spontanée).

Ce qui relie tous les postspectralistes, si nous nous entendons sur leur existence possible, c'est leur attitude envers le son lui-même, l'utilisation des modèles acoustiques (plus ou moins) concrets comme sources d'un système sonore/harmonique/timbrique ; c'est leur intérêt pour la psycho-acoustique de la perception, la dynamique et le développement du temps, le fait d'avouer certaines inspirations, certains maîtres ; parfois des recherches expérimentales, parfois même des calculs spéculatifs, mais, surtout, la vivacité du temps et de la couleur.

Dans cet article je m'occuperai de trois compositeurs qui ont grandi sous l'influence de la musique de Grisey, de Murail et de Radulescu. Mais, avant même l'apparition de l'Autrichien Georg Friedrich Haas, de l'Italien Fausto Romitelli et du Polonais Paweł Mykietyn, la révolution spectrale avait fait d'autres émules, en dehors de la France. Paradoxalement pourtant, cette révolution — cette synthèse de la totalité de la raison et de la délectation avec un moment, une

1. Ce texte est un développement du chapitre 4.1.4 du mémoire de maîtrise Gérard Grisey : *interprétation de la musique spectrale* écrit à l'Institut de Musologie de l'Université de Varsovie en juillet 2008, sous la direction du Prof. Zofia Helman.

2. Cf. une interview de Grisey par David Bundler dans 20th-Century Music, 3/1996, et sur le site : www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html; Jean-Noël von der Weid, *La Musique du XX^e siècle*, Hachette Littératures, 2005, p. 333 ; Tristan Murail, *Modèles & Artifices*, éd. Pierre Michel, Presses universitaires de Strasbourg, 2004, p. 202.

3. Cf. Jérôme Baillet, Gérard Grisey, *Fondements d'une écriture*, L'Harmattan, 2000, p. 19-20 ; Barbara Barthelmes, *Spektrale Musik in Handbuch der Musik im XX. Jahrhundert*, Band IV, Laaber, 2000, p. 209 ; Célestin Delière, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, 2003, p. 873 et Krzysztof Kwiatkowski, « Partiels » Gérarda Griseya — manifest spectralizmu, in « Glissando » n° 1 (2004), p. 27.

4. *Contemporary Music Review*, vol. 19, 2000, *Spectral Music* : Part 2 « Aesthetics and Music » et Part 3 « History and Techniques ». Ce fut la première et, jusqu'à aujourd'hui, la plus vaste introduction anglaise à la musique spectrale, qui a beaucoup contribué à populariser cette école en dehors des pays francophones.

impression, un timbre — semble typiquement française. C'est peut-être pour cette raison que, dans des années 80, elle a tellement fasciné un Anglais — Jonathan Harvey — et une Finlandaise — Kaija Saariaho —, venus à Paris. Après eux, d'autres musiciens sont arrivés : George Benjamin et Joshua Fineberg de la tradition anglo-saxonne, Magnus Lindberg et Henrik Hellstenius de la tradition scandinave. Chacun d'eux vient ajouter quelque chose à la série des partiels : Saariaho une opposition entre le son et le bruit, Harvey l'électronique quasi instrumentaire, Fineberg un compendium monographique dans *Contemporary Music Review*⁴, Hellstenius un opéra spectral *Sera*. Des élèves des maîtres de la première génération apparaissent aussi : Fausto Romitelli en Italie, Anthony Cornicello aux États Unis, Örjan Sandred au Canada, Rozalie Hirs aux Pays Bas, Helena Tulve en Estonie, Yi Xu en Chine et beaucoup d'autres.

Ces noms ne nous diront rien sur les directions vers lesquelles le nuage du postspectralisme se disperse encore plus. Quatre d'entre elles me semblent particulièrement importantes. Premièrement, la direction vers le bruit et l'analyse des sons non musicaux, naturels et industriels (Murail, Romitelli, Volker Staub). Il y a là de quoi faire un mélange original et revêtant certaines caractéristiques de la musique concrète, du *field recording*, du bruit et des installations⁵. Deuxièmement, la direction vers la tonalité et sa redéfinition sur le champ plus général des oppositions harmoniques/non harmoniques (Saariaho, Dalbavie, Harvey). C'est peut être la direction la plus commune, sans doute capable de satisfaire les attentes du public en lui servant un plat connu avec une addition piquante sous la forme de spectres et de microtons⁶. Troisièmement, la direction vers la multiprocessualité et la fragmentation (Murail, Hurel, Leroux). Ici, c'est le raffinement et l'ambiguïté des processus linéaires d'autrefois. On joue ici avec la perception et la forme, on applique des retardements, des rétrospections et des *loops*⁷. Enfin, la direction des systèmes alternatifs sonores, scordatures et modi (Radulescu, Haas, Mykietyn). Les spectres servent ici de réservoirs des sons, de matrices des accords souvent pas naturels, mais étirés et comprimés artificiellement ou alors construits a priori.

FAUSTO ROMITELLI (1963-2004) OU LES SPECTRES ALTERNATIFS

Fausto Romitelli est resté pessimiste à l'égard du diagnostic de la culture contemporaine, malgré sa carrière brillante et la vivacité de son caractère. Les figures psychédéliques et contestataires de Jim Morrison, Henri Michaux et Georges Bataille étaient ses maîtres. « Depuis ma naissance, je baigne dans les images numériques, les sons synthétiques et les artefacts. Ceux-ci, factices, déformés et filtrés, constituent la nature de l'homme d'aujourd'hui. [...] Nous vivons dans un monde poussiéreux de bruit, de commercialisation, de découvertes scientifiques. Nous ne pouvons plus recourir à l'ordre d'autrefois et ses harmonies. Il faudrait rassembler des composants déterminés de notre paysage sonore, sans que nous nous limitions à une culture musicale. [...] Notre époque est infâme et il faut que sa musique soit telle »⁸.

L'action suivait ses paroles. Romitelli a produit la synthèse probablement la plus réussie de la musique classique et de la musique populaire. Il a parfaitement intégré l'ensemble contemporain avec le trio guitare-basse-batterie, la piste de studio électro-acoustique avec des sons analogues de garage. Il a introduit ingénieusement les riffs de la guitare, ostinatos basses, répétitions et loops, des formes de chanson, amplifications et résonances de tous les instruments et surtout le bruit qui symbolise notre époque, exprime la révolte et le mal. La scène alternative, et surtout le rock anglais contestataire des années 70, l'industriel et la techno des années 80 l'inspiraient par leur crudité, la rugosité de leur son, réductionniste et primitiviste, et enfin par la puissance qui manque en effet à la musique contemporaine parfois trop anémique. Timbre et spectre représentent le terrain où cette véritable synthèse de genres s'est produite. Ainsi, l'analyse spectrale des sons d'instruments alternatifs ou bien la musique électronique constituent-elles la base de la plupart de ses harmonies et accords.

Ses dernières œuvres nous serviront de clé. *An Index of Metals* (2003)⁹ pour soprano, huit instrumentistes et composition vidéo est une sorte d'opéra, ou plus exactement un monodrame en cinq scènes avec une introduction, des interludes et un finale. Le début et la fin de l'action sont remarquables.

5. Cf. Hans Jürgen Linke, *Die Arbeit am geteilten Klang in Rainy Days 2005, Livret de programme*, éd. Bernhard Günther et Dominique Escande, Philharmonie Luxembourg 2005, p. 56-59 ; de même son texte *Motorsirenen*, p. 60-62 ; cf. également Jan Topolski, *Krótki historia szumu [Une brève histoire du bruit]* in *Orfeo et Eletrice*, ed. Paweł Krzaczkowski et Sławomir Wieczorek, Chiasm, 2008, p. 9-26.

6. Cf. Livia Teodorescu-Ciocanea, *Timbre versus Spectralism, « Contemporary Music Review »* 2003, vol. 22, n° 1-2, p. 87-104 et Kaija Saariaho, *Timbre et harmonie* in *Le Timbre, métaphore pour la composition*, éd. Jean-Baptiste Barière, IRCAM-Christian Bourgois Editeur, 1991, p. 412-453.

7. Cf. Philippe Hurel, *La musique spectrale ... à terme !*, <http://www.entretemps.asso.fr/Ulm/2003/Present/Hurel.html> ; Fabien Lévy, Gérard Grisey, *Eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs in Inventionen 2002, Programmbook*, Berlin 2002.

8. Dorota Żórawska-Dobrowska, *Epitafium dla kompozytora*, « Ruch Muzyczny », n° 2/2005, p. 13.

9. Libretto de Kanka Lékovitch, vidéo originale de Paolo Pachini et Leonardo Romoli.

Un sample de Pink Floyd brisé en atomes, couplé à un long solo de guitare électrique interrompu par une brusque coupure d'électricité ; des échantillons de Pan Sonic, une légende finnoise de la *noise*, apparaissent dans des intermezzos. Le morceau représente un voyage claustrophobe à travers les hallucinations d'une personne aliénée qui vit un enfer intime, marqué par des paroles comme *drowning, falling, diving* ou par une litanie destructrice dans le finale, mais aussi par un courant d'associations et de jeux absurdes. La voix est d'abord froide et neutre, les sons métalliques et inhumains. Tout se rapporte aux modèles de départ (les accords et les timbres) qui sont décomposés, brisés ou enchevêtrés à chaque reprise. L'axe principal de la pièce est déterminé par la tension entre le centre du bourdon *Re* et le chaos des bruissements.

La dernière scène *Hellucinations 2/3 : Risingir/Earpiercing-bells* s'ouvre par un solo de guitare complété par des sons électroniques grésillant. Dans le tumulte, les instruments et la voix surgissent en répétant avec une obstination forcenée le schéma d'une mélodie qui monte et replonge brusquement dans le gouffre de l'inharmonicité et de la véhémence (exemple 1). La chute se produit dans la ritournelle : [...] *your smile/eyes/bones/soul / to dive and dive/ you rise and rise/ infected by noise* ; les paroles accentuent l'enchevêtement et la crasse. Chaque reproduction du schéma qui suit apporte toutefois de nouveaux éléments qui prolongent et enrichissent la composition : trompette jazz, exactes répétitions, réverbérations et effets. Les déformations du timbre du son et la disharmonisation du modèle de départ gagnent en intensité, par exemple par rapport à l'expansivité de la basse et de la guitare, ou par rapport au chant au micro des paroles de Morrison *Steel thrust sucking place*. Le processus entier fait penser à une analogie avec le premier épisode de *Partiels* de Grisey, où le spectre de trombone subit l'érosion temporelle et harmonique. Enfin, la soprano atteint les hauts registres et, ainsi, la musique nous fait éprouver un pathos quasi hystérique.

L'apogée du style de Fausto Romitelli est toutefois représentée par une composition antérieure longuement élaborée. Il s'agit du fameux *Professor Bad Trip — Lessons I-III* (1998-2000) dont le titre même déclenche la panique chez le public le plus expérimenté¹⁰. Romitelli se réfère aux *Connaissances dans les gouffres* d'Henri Michaux qui décrit l'effet indésirable de l'intoxication par la mescaline, un voyage psychédélique incontrôlé dans la profondeur de l'inconscient, ce qui, dans le jargon des consommateurs, désigne l'expression du « mauvais délire ». La composition comprend trois parties. La première contient trois épisodes enchaînés qui se transforment de façon continue. Le premier est typique de Romitelli, c'est le modèle démontable (composé de répétitions, octaves et oscillations), ce qui se laisse entendre dans les 64 premières mesures. Le dernier épisode

est le plus insolite, il correspond au premier de la deuxième partie — échos oniriques, explosions assourdis, descente infinie. La division intérieure de la deuxième partie est mise en valeur par deux cadences du violoncelle qui, après l'amplification, ne cède toutefois pas face à la force de la guitare. Au centre même du cyclone, de vastes plaines de flageolets s'étendent, une guitare floue, une trompette résonnante, une basse jazz et un piano qui condensent frénétiquement et diluent la narration. La fin change brusquement en « un temps dilaté de baleines » utilisant une articulation sifflante de vents et de cordes. La troisième leçon du *Professeur Bad Trip* commence par des glissandos et des passages de flageolets et de souffle ; les épisodes suivants sont séparés par les plans de l'harmonica et de la basse, mais aussi par une forte présence du piano. C'est ici qu'apparaissent l'harmonie et l'articulation les plus originales, et la culmination finale nous met KO grâce à la formation rock du trio guitare-basse-batterie (exemple 2).

GEORG FRIEDRICH HAAS (1953) OU LE JEU ENTRE SCORDATURES ET SÉRIES

Haas perpétue la tradition austro-allemande de la systématique dans la musique et construit son langage de façon rationnelle et totale en s'inspirant à la fois d'Hölderlin, de Bach, Schubert et Mendelssohn, ou bien encore de l'expressionnisme et de la contemplation. Le domaine principal de ce musicien est la microtonalité à laquelle il a consacré beaucoup de ses discours (adorant les recherches d'Ivan Vyschnegradsky) et de ses œuvres (*Monodie* écrit en 1988). Le système sonore naturel et la série harmonique ont eu une grande influence sur son esthétique¹¹.

Les microtons, dès le début, sont intrinsèquement liés à la musique spectrale pour deux raisons : premièrement, dans le système de tempérament égal, il est impossible de montrer un spectre de façon crédible (même si on en connaît des exemples chez Messiaen dans *Couleurs de la Cité Céleste* et dans des œuvres pour piano de Murail ou Romitelli).

Deuxièmement, le spectralisme a proposé une des plus excellentes et surtout clairvoyantes organisation du monde infini des micro-intervalles. Un aspect qui se fait entendre parfaitement dans la musique de Georg Friedrich Haas. Parfois, celui-ci fonde son ouvrage sur des enchaînements harmoniques, comme dans la pièce orchestrale *Bruchstück* (2007). Ici, il suit cinq spectres et, pendant les premières quinze minutes, il construit un accord. Ailleurs, il utilise en même temps plusieurs accords qui viennent des spectres, comme douze dans *in vain* (2000) Dans *Nacht-Schatten* (1991) il construit enfin la tension grâce à l'opposition d'accords initiaux et de tons additifs et différentiels. C'est là l'héritage de la musique spectrale et le titre fait référence

10. Je conseille à ce propos le texte de Jean-Luc Plovier, *Le Professeur Bad Trip et sa leçon de choses in Rainy Days*, op. cit., p. 79-80.

11. Cf. l'entretien avec Heinz Rögl, 2007, sur le site : www.mica.at/musiknachrichten/detai_l_13351.html.

Exemple 1 :

Fausto Romitelli,
« An Index of Metals »,
mesures
698 à 702.
© Editions Ricordi

Exemple 2 :

Fausto Romitelli,
« Professor Bad Trip —
Lessons I-III »,
mesures
221 à 225.
© Editions Ricordi

Exemple 3 : Georg Friedrich Haas, « in vain »

© Universal Edition

à une métaphore de Grisey sur les tons dérivés comme « les ombres des sons ».

L'ouvrage sans doute le plus intéressant pour nous dans ce contexte est l'exceptionnel et hypnotique *in vain* pour 24 musiciens. Il contient des éléments du rite (l'interprétation de quelques épisodes dans l'obscurité est recommandée) et de la liberté (d'où viennent les différences de la durée d'exécution). La pièce est fondée sur le plan d'un grand arc dont la courbe centrale forme un long épisode spectral avec les 12 accords-spectres consécutifs construits sur chaque ton de l'échelle tempérée, et dont les partiels sont répartis entre différents instruments. Soulignons ici que la succession des tons fondamentaux en soit n'est qu'une série dodécaphonique descendante avec la succession d'intervalles seconde mineure-tierce mineure. Les différents instruments produisent les différents accords spectraux à tour de rôle. Le moment le plus fascinant est celui au début de l'épisode central, quand les accords complexes de la harpe construits sur les harmoniques partiels de si sonnent sur un fond de cordes, qui oscillent microtonalement (exemple 3).

Le domaine où nous pouvons le mieux remarquer le style de Haas est le quatuor à cordes, un genre qu'il a volontiers pratiqué ces dix dernières années (cinq pièces entre 1997 et 2007). Dans le premier (1997), le compositeur a appliqué une scordatura qui vient des quatre variantes de l'accord de septième naturel. Dans la partition, après l'instruction détaillée sur la façon d'accorder les instruments, chaque note est marquée avec un numéro de la corde et une indication de jouer du flageolet de la propre partie, jusqu'à un maximum de douze (exemples 4a et 4b). Haas se promène avec plaisir entre des intervalles naturels dans une forme statique qu'il anime avec le changement de registres et l'articulation du

tempo. Dans le *Deuxième Quatuor* (1998), la chose n'est pas si claire. Néanmoins, les premières minutes introduisent déjà une atmosphère notablement spectrale, tant au niveau harmonique que mélodique. Ici l'accord de septième se base sur le *do*, et l'œuvre même, comme la précédente, reprend la dramaturgie d'arc qui vient de l'agogique et de la dynamique.

Les quatuors suivants sont des expérimentations de la forme ouverte. Le troisième *In iij. Noct* (2001) doit être joué dans l'obscurité totale dans laquelle les instrumentistes d'une part improvisent, et d'autre part dialoguent en se servant de 17 formules et gestes préparés précédemment par le

1. Violin

+19 C	+37 C	-31 C	-50 C
-------	-------	-------	-------

2. Violin

+35 C	-14 C	-34 C	+4 C
-------	-------	-------	------

Exemple 4a :

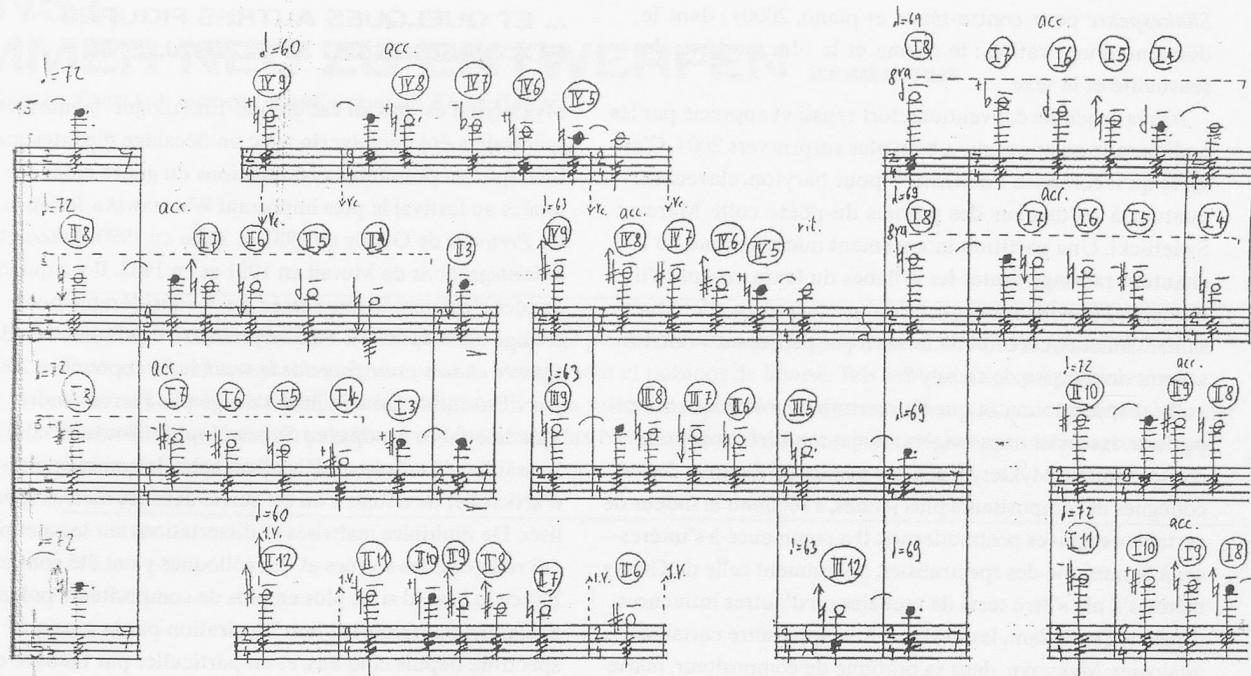
Georg Friedrich Haas,
« Quatuor n° 1 »
© Universal Edition

Viola

-36 C	+2 C	+2 C	+21 C
-------	------	------	-------

Violoncello

+/-0 C	+35 C	+33 C	+33 C
--------	-------	-------	-------



Exemple 4b :
Georg
Friedrich Haas
« Quatuor n° 1 »
© Universal
Edition

compositeur (comme par exemple les bruits, les glissandos, les pizzicatos mais aussi une citation de Gesualdo ou un accord de Vyschnegradsky). Dans le *Quatrième Quatuor* (2003), nous avons à faire à des formules dont la dernière est une série bien développée des aliquotes Do_1 , jusqu'à 36. Cependant les spectres apparaissent continuellement car la partition implique un échange intensif des partiels, généralement les impairs, par les instruments. Un autre aspect intéressant est le live electronics qui se limite à l'enregistrement en direct de toutes les parties et à leur reproduction en mode accéléré/ralenti (32:33, 12:13 etc.), ce qui produit naturellement un relèvement/abaissement minimal des sons. Tout cela en proportion des intervalles du système naturel¹² ! Néanmoins, Haas compose de plus en plus dans des formes conventionnelles (concerts instrumentaux et opéras) et

utilise moins les microtons. Une œuvre comme *Les temps tiraillés* pour basson, deux altos et électronique (2008) montre néanmoins qu'il ne manque pas de mordant.

PAWEŁ MYKIETYN (1971)...

De nos jours, Mykietyn peut passer pour une vraie vedette de la scène polonaise, jouissant d'un statut pareil à celui de Thomas Adès en Angleterre, Matthias Pintscher en Allemagne ou Olga Neuwirth en Autriche. Malgré sa célébrité, il a su trouver le temps d'interpréter à sa façon le postmodernisme (*3 for 13* pour ensemble, 1994 ; *Epiphore* pour piano et piste, 1996). Ce qui importe le plus dans sa musique est la distance, c'est-à-dire l'(auto-)ironie, la répétition, la variation mais aussi l'expression (*Les Sonnets de*

12. Pour en savoir plus sur cet aspect, cf. Daniel Cichy, *Kwartety smyczkowe Georga Friedricha Haasa [Quatuors à cordes de...]* dans « Glissando » n° 9 (2006), p. 63-6. Cf. également le site : <http://free.art.pl/nowamuzyna>

Shakespeare pour contre-ténor et piano, 2000) ; dans le domaine d'inspiration : le drame et le film moderne, la sensualité et le sexe.

Après ce jeu de conventions, fort réussi et apprécié par les auditeurs, le compositeur a bien plus surpris vers 2004. C'est alors qu'il compose *Ladnienie*¹³ pour baryton, clavecin et quatuor à cordes, sur des paroles du poète culte Marcin Świetlicki. Une partition intensément microtonique où le chanteur rallonge toutes les syllabes du texte, comme s'il exécutait l'œuvre au ralenti, ce qui provoque un effet saisissant. D'ailleurs, cet effet ne ferait-il pas penser au « ralentissement du temps » de Grisey ?

Il est apparu aussitôt que l'ouverture microtonique n'était pas une fascination passagère, mais une direction prise conscientement. Mykietyn, comme beaucoup d'autres de ses collègues et compositeurs plus jeunes, a reconnu la fadeur de certaines esquives postmodernes. Il a commencé à s'intéresser à la musique des spectralistes, notamment celle de Grisey, même s'il nie s'être servi de modèles ou d'autres influences directes. Cependant, les analyses font apparaître certaines analogies. Mykietyn, dans sa pratique de compositeur, marie trois approches de la microtonalité, c'est-à-dire celles des modes, des accords et des scordatures. Il construit et déconstruit ses propres échelles. En même temps, il se rapproche de matrices précises d'accords basées sur des multi-sons néo-romantiques diminués et augmentés, dont par la suite on peut déduire des modulations raffinées comme celles du clavecin de *Ladnienie*. Enfin, il préconise l'accord des instruments, ainsi les trois groupes dans la *Passion selon Saint-Marc* (la = 405, 429 et 442 Hz) ou les cordes de violoncelle de sa *Sonate* (2006) sur : 71,3 ; 87,3 ; 160,1 et 196 Hz¹⁴.

Bien que ces œuvres soient fascinantes, je voudrais me pencher sur leur contexte spectral. Celui-ci est le plus patent dans la *Deuxième Symphonie* (2007), une des plus importantes œuvres de Mykietyn, quoique composée hâtivement et, malgré son titre, la première qu'il ait écrite. La structure et la dramaturgie de toute la composition reposent sur la section d'or et la métaphore d'une forme de ruban de Möbius, ce qui résulte en une durée précise de chaque épisode, avec deux culminations symétriques au 1/4 et 3/4 de la durée totale. Un tuba ouvre sérieusement le morceau, auquel se joignent les cordes et la percussion. L'empilement d'harmonies provoque un accroissement de la tension, mais le compositeur évite la linéarité de mouvement grâce à la polyprocessualité : tandis que les valeurs s'accroissent dans une couche (par ex. dans l'agogique), elles chutent dans d'autres (par ex. dans la dynamique) ; il y a des plans qui se condensent et d'autres qui se diluent. Cet effet est dû à la détermination très précise des temps (du type noire = 54,7 ; 59,9 ; 63,6 ; 67,6 ; 71,8, etc.) et à la construction minutieuse de facture pointilliste d'instruments employés en solistes. C'est une leçon de la musique spectrale du Grisey tardif ou de Murail. La microtonalité dans la *II^e Symphonie* est réduite par rapport à la *Sonate* ou au *2^e Quatuor à cordes*. Il y a pourtant des passages de chambre qui frappent, ainsi lorsque la clarinette joue sur des aliquotes tandis que le trombone met en valeur les tons de base, ce qui ressemble au *Solo pour deux* de Grisey.

... ET QUELQUES AUTRES FIGURES POLONAISES DU SPECTRALISME

Mykietyn n'est pas un cas unique. En Pologne, la musique spectrale a été découverte avec un décalage gigantesque, bien que les premières compositions du genre aient été jouées au festival le plus important Warszawska Jesień — les *Périodes* de Grisey en 1981 et *Talea* en 1990, *Ethers* et *Désintégrations* de Murail en 1981 et en 1985. Il y a quelques années s'est passée une soirée qui a considérablement changé la réception. C'était la première représentation des *Quatre chants pour franchir le seuil*, le 21 septembre 2003, par l'Ensemble Court-Circuit dirigé par Pierre-André Valade et avec la soprano Sylvia Nopper. Toute la salle a tressailli d'étonnement. Une avalanche de commentaires, d'articles et de débats s'en est suivie dans les médias spécialisés. De multiples maîtrises et dissertations sur le sujet ont été rédigées, des soirées et des colloques y ont été consacrés. Est-ce le hasard si de plus en plus de compositeurs polonais déclarent ouvertement leur inspiration par la musique spectrale depuis cinq ans, et en particulier par l'œuvre de Gérard Grisey ?

Paweł Hendrich a inventé une installation interactive qui consiste dans un jeu de décomposition dynamique de ses éléments ou dans une toile de fond pour des enveloppes d'aliquotes contingentes d'un spectre harmonique quelconque (le *Phonarium I* et *II*, 2006-7). Le compositeur introduit graduellement aussi des microtons dans son système et la fin de l'une de ses œuvres se réfère visiblement aux *Partiels* (*Diversicorium*, 2006). Adam Falkiewicz (1980-2007) étudiait entre autres à La Haye et à Paris où il était au courant des nouveautés et était en contact avec Murail et Harvey. Dans ses œuvres pour orchestre (par ex. *Canto to Ezra Pound*, 2002), il présente souvent des structures statiques quasi spectrales auxquelles il doit son image d'un continuateur des idées des jeunes Dufourt et Grisey. Malheureusement la mort a interrompu le développement de celui qui était l'un des artistes les plus brillants de sa génération. Dobromira Jaskot (1981) compose sous la forte influence esthétique de Giacinto Scelsi d'avec laquelle elle a réussi récemment à prendre ses distances. Certaines de ses œuvres, clairement méditatives ou de transe, se concentrent sur l'énergie et le développement d'un son particulier, d'autres sont modelées d'après un spectre donné (*Hagalaz*, 2004), d'autres encore intègrent spectralement l'acoustique et le dispositif électro-nique (*Hannah*, 2007). Enfin, Andrzej Kwieciński (1984) essaye de lier une fascination pour le Grisey tardif à une inspiration de Murail et de Sciarrino. Il utilise des spectres étirés et comprimés comme des échelles et des ensembles de sons, ce qui, joint à la polyphonie de techniques instrumentales élargies à la manière de *Vortex Temporum*, dégage de merveilleux résultats (*No. 27, 1950*, 2007)¹⁵.

Il ne nous reste qu'à espérer que les filiations spectrales chez ces artistes ne s'avéreront ni une mode passagère ni un danger pour le développement de leur individualité et que les compositeurs polonais contribueront à la poursuite de ce courant.

13. Ce titre, difficilement traduisible, décrit le processus pour devenir beau, gentil, joli, mais avec ironie.

14. Peu d'études ont été publiées sur Mykietyn. On peut citer celle de Marcin Gmys jointe au CD *Speechless Song*, publié dans Polskie Wydawnictwo Wizualne en 2008, et celle de Katarzyna Naliwajek-Mazurek qui accompagne le DVD *Kronos Quartet – Polish quartets*, PWA 2007 (www.pwa.org.pl), ou encore l'entretien d'Agata Kwiecińska *W co gra Paweł Mykietyn? [De quoi joue... ?]* dans *Ruch Muzyczny* n° 10/2007, p. 6-8. Voir aussi le site : www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?id=93.

15. Cf. les entretiens : Ewa Szczecińska et Jan Topolski avec Adam Falkiewicz, Dobromira Jaskot et Andrzej Kwieciński dans *«Glissando»* n° 3 (2005), p. 92-132 ; avec Paweł Hendrich dans *«Glissando»* n° 12 (2007), p. 20-25, ainsi que dans le même numéro *O organizacji d wi ków, czasów i formy [De l'organisation des sons, du temps et de la forme]* ; textes : Jan Topolski, *New Polish Composers' Generation*, « World New Music Magazine » n° 15 (2006), p. 38-40 et sur le site :

Traduction de Małgorzata Kasprzycka, Marzena Moskal et Konstanty Szydłowski, avec l'aide de Georg Friedrich Haas & Universal Edition, Konrad Jeliński, Krzysztof Kwiatkowski, Paweł Mykietyn, Monika Pasiecznik et Sławomir Wojciechowski.