

Le son de l'imprécision

Au cours du XX^e siècle, l'électroacoustique, la musique spectrale et les autres formes d'avant-garde ont fait évoluer la notation musicale, ajoutant des zones d'imprécision dans un système qui devenait toujours plus riche en détail.

TEXTE | *Sylvain Menétray*

Les partitions de Brian Ferneyhough ou de György Ligeti sont susceptibles de causer des maux de tête. Les pages sont noires de notations. A chaque note correspondent plusieurs étages de nuances et de rythmes quasiment impossibles à lire. «On atteint avec eux un point culminant, l'écriture est tellement poussée que la pièce devient injouable», commente le compositeur genevois Rainer Bösch.

Apparue au IX^e siècle, lorsque les moines, qui avaient alors l'habitude de se transmettre les chants liturgiques oralement, ont été forcés par la multiplication des mélodies de se faire des pense-bêtes, la notation musicale n'a cessé de se raffiner. Les religieux ont d'abord créé les neumes, un système qui donne une idée d'accentuation des syllabes et de ligne mélodique, mais pas de hauteur. Deux siècles plus tard, les premiers éléments de solfège apparaissent avec Guido d'Arezzo à qui l'on doit la notation de hauteurs sur les portées. Cette méthode de composition, d'enregistrement et de transmission des œuvres s'impose définitivement à la Renaissance. Au fil des siècles, de Haendel à Mozart, les zones d'imprécision se réduisent. «Cette évolution va de pair avec la séparation des métiers de compositeur et de musicien. Leur spécialisation respective a permis d'aller vers plus de complexité», analyse Rémy Campos, responsable de la recherche à la Haute Ecole

de musique de Genève – HEM. On arrive ainsi jusqu'aux exigeants Ligeti et surtout Ferneyhough qui ont poussé la notation au-delà du jouable.

Composées vers 1970, les œuvres de Brian Ferneyhough n'avaient pas pour but de brimer les musiciens. «A 50 ans, Ferneyhough a réinventé la virtuosité instrumentale. La difficulté phénoménale de la notation conduit le musicien à l'énergie d'une intense improvisation où chaque détail serait proposé directement», commente le compositeur Jonathan Harvey dans son introduction à l'œuvre du compositeur anglais. L'exigence des pièces de Ferneyhough comme son *Quatuor à cordes n° 2* est telle que les musiciens n'ont d'autre choix que d'inventer des parades, et de véritablement interpréter la partition. Au prix d'un effort quasi surhumain, l'instrumentiste touche à une forme de liberté. «Richard Strauss avait le même discours. Lorsqu'on lui objectait qu'on ne pouvait pas jouer ce qu'il écrivait, il répondait qu'il écrivait non pas comment cela devait se jouer, mais comme cela devait sonner», indique Rainer Bösch.

En apparence aux antipodes de cette écriture surcodée, la notation graphique, qu'on a vu apparaître dans l'après-guerre, participe d'une même remise en question de l'écrit. Tout en utilisant des moyens opposés, les deux phéno-



Le musicologue Rémy Campos explique que la sophistication de la notation musicale au fil des siècles va de pair avec la séparation des métiers de compositeur et de musicien.

Le musicien de jazz Earle Brown est l'un des premiers à se poser la question de l'écrit en musique. Ses partitions se présentent comme une série de segments verticaux ou horizontaux, de longueurs et d'épaisseurs variables. Elles donnent des informations minimales à l'interprète: un canevas rythmique ou une intensité.

4 SYSTEMS
for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Earle Brown

May be played in any sequence, either side up, at any tempo(s). The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Jan. 20, 1954
Earle Brown

© Copyright 1961 by Associated Music Publishers, Inc., New York / All rights reserved, including the right of public performance for profit. / AMP 2021 3

mènes participent de ce que le compositeur français Fabien Lévy définit comme «la crise de la graphémologie traditionnelle» dans sa thèse *Complexité grammatologique et complexité aperceptive en musique*. La série des *Folio* d'Earle Brown est l'une des premières occurrences de notation graphique. Musicien de jazz, donc familier de l'improvisation, Earle Brown s'est posé la question de l'écrit et de la dose d'informations à fournir à un instrumentiste. Cette réflexion se matérialise sous la forme de *October 52*, *November 52* et *December 52* (les *Folio*), des pièces musicales affectées par des absences comme l'élimination des clefs, puis la suppression des portées; diverses opérations qui rendent l'interprétation plus aléatoire. Earle Brown va jusqu'au bout de sa logique avec *December 52*, une œuvre qui se présente graphiquement comme une série de segments verticaux ou horizontaux de longueurs et d'épaisseurs variables. Le compositeur américain dit avoir été marqué par la spontanéité de la peinture de Jackson Pollock. Sa musique pourrait être rapprochée de l'expressionnisme abstrait. Le travail d'interprétation consiste à improviser tout en respectant les informations minimales données par la partition, qui posent un canevas rythmique, indiquent des hauteurs, ou une intensité.

Certains travaux de Karlheinz Stockhausen laissent une marge d'interprétation plus grande encore. Ecrites en mai 1968, les pièces réunies sous le titre *Aus den sieben Tagen* (Des sept jours) n'affichent plus de signes traditionnels, mais se présentent sous forme de textes. Le premier de cette série de 15 pièces, *Richtige Dauern* (Bonne Durée), ressemble à un hybride de poème à tendance méditative. Stockhausen demande à son lecteur-interprète de jouer un son aussi longtemps qu'il en ressent la nécessité, de jouer lorsqu'il a des auditeurs ou encore de ne pas répéter. On est alors proche des protocoles de performances d'art contemporain. Cette liberté d'exécution ne va pas sans créer un débat. «Pour l'Exposition universelle d'Osaka en 1970, où il a fait construire la première salle de concert sphérique, Stockhausen touche un million de droits d'auteur. L'importance de la somme a nourri des jalousies chez les musiciens qui se sentaient davantage auteurs de la mu-

sique, puisqu'ils la créaient en direct», explique Rainer Bösch.

L'arrivée de l'électronique, employée la première fois par Pierre Schaeffer en 1948 lorsqu'il transcrit des éléments de composition sur bande magnétique, joue un rôle central dans l'évolution de la notation musicale. L'électroacoustique entérine le passage de la note au son. Or un son, cela ne s'écrit plus. Rainer Bösch présente en 1968 *Désintégration*, la première pièce à allier électronique et instruments acoustiques. Alors que les lignes des 12 clarinettes sont écrites d'une manière traditionnelle sur des portées, celle de la bande magnétique consiste en des oscillations. Dans les années 1970-80, la musique spectrale développe ce genre d'écriture en ondes plus proches de l'idée de son. Plus tard, Rainer Bösch compose *Schriftzeichen für Kathrin* (Idéogrammes pour Kathrin), un concerto où, par moments, il improvise au piano, tandis que l'orchestre écoute avant d'être invité à rejouer la boucle du pianiste. «Au niveau de l'écriture, j'y faisais coexister des éléments écrits et d'autres laissés blancs. Ce qui me préoccupe, c'est d'être le chroniqueur de mon temps et de faire se rencontrer des choses très éloignées pour que les gens se demandent ce que ça vient faire là.»

L'invention de la bande magnétique, l'arrivée de genres musicaux atonaux, la découverte de musiques extra-européennes, la montée en puissance du son, sont autant de phénomènes qui ont convergé au XX^e siècle pour saper l'autorité de la notation musicale et promulguer un retour de l'oral et de l'improvisation. «On n'est plus tributaire du solfège. On parle aujourd'hui de matériau concret. La démarche est à l'inverse de ce qu'on a connu dans les siècles passés, avec une part d'improvisation, un geste qui va vers l'oreille», acquiesce Nicolas Sordet, professeur d'informatique musicale à la Haute Ecole de musique de Genève – HEM. D'une grammaire rigide, la notation musicale s'est reconfigurée en une multitude de langages, chaque compositeur développant sa propre écriture. Cet éclatement a conduit à une radicalisation, avec des compositeurs qui vont jusqu'à indiquer des éléments extra-musicaux comme la qualité de l'acoustique et de l'improvisation. 🎧



La version complète
de la revue est en vente
sur le site
www.revuehemispheres.com



Un atelier de bobinage chez

Dassym. «Chacun de nos micromoteurs contient une bobine entièrement réalisée chez nous. C'est l'unique moyen d'assurer des pièces parfaitement précises», explique David Voegeli, l'un des fondateurs de de l'entreprise. «Nous avons développé des micromoteurs sans charbon, destinés à l'industrie dentaire. Il s'agit de tous ces instruments que l'on déteste lorsqu'on va chez le dentiste!» L'assemblage de ces micromoteurs capables de résister à de multiples stérilisations et composés de pièces parfois inférieures à 1 mm, se fait occasionnellement sous la loupe.