



HAL
open science

Compte-rendu de ” Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel ” de Márta Grabócz

Nicolas Marty

► **To cite this version:**

Nicolas Marty. Compte-rendu de ” Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel ” de Márta Grabócz. *Revue de musicologie*, 2016, 101 (2), pp.472-475. hal-01318879

HAL Id: hal-01318879

<https://hal.science/hal-01318879>

Submitted on 24 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicolas Marty

Márta Grabócz s'intéresse depuis longtemps aux questions de narrativité et de signification dans la musique, à travers l'histoire de la musique, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à la musique contemporaine). Après son ouvrage *Musique, narrativité, signification* (Paris : L'Harmattan), paru en 2009, qui portait spécifiquement sur la narrativité musicale en tant que « mode d'organisation des signifiés à l'intérieur d'une forme musicale » (*ibid.*, p. 67), elle publie en 2013 *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel* (Paris, Éditions des Archives Contemporaines). Cet ouvrage interroge les musiques dites « contemporaines » – musiques instrumentales, électroacoustiques, mais aussi et surtout musiques mixtes. Le sous-titre, « images et formes expressives dans la musique contemporaine », annonce d'emblée l'orientation : il s'agit pour Grabócz d'étudier la *forme* et les *stratégies expressives* des compositeurs et compositrices vivant-e-s, regroupé-e-s autour de la communication « entre innovation et tradition », dans la gestion de la forme et du matériau (formes traditionnelles intégrant un matériau renouvelé – notamment autour du *timbre* – et formes innovantes organisées notamment autour des nouvelles possibilités technologiques ou de modèles extra-musicaux). Son objectif est de dépasser la conception « mécaniciste » de la forme au profit d'une perspective plus ouverte, pouvant mieux rendre compte du développement par les compositeurs et compositrices du XX^e siècle, de nouvelles formes et de nouveaux concepts esthétiques inspirés par la lecture d'ouvrages scientifiques. La notion de « modèles » est particulièrement explorée – qu'il s'agisse de modèles naturels, scientifiques, mythiques, graphiques / visuels, informatiques ou encore expressifs.

L'ouvrage regroupe dix articles publiés entre 1991 et 2012. Il s'articule en quatre parties, précédées d'une introduction qui explicite le cadre général : alors que les théoriciens de la musique créaient leurs concepts *a posteriori* aux XVIII^e et XIX^e siècles, « le renouvellement de la théorie des formes musicales est aujourd'hui dicté par les compositeurs eux-mêmes » (p. 9) – ce qui justifie l'orientation très marquée de l'ouvrage vers les aspects poétiques des œuvres étudiées. Dans ce sens, on peut déjà affirmer que l'un des grands mérites de l'ouvrage est la profusion des exemples fournis (partitions, graphiques, manuscrits, sonagrammes, etc.).

La première partie, « Renouvellement des structures et des processus élémentaires dans les musiques électroacoustiques », est la plus théorique. Le premier chapitre¹, (ça peut rester ?) « initialement conçu comme le synopsis d'un futur livre » (p. 13), présente un ensemble de formes dans la musique contemporaine, classées selon leur degré d'innovation, qui seront explorées plus en détail dans les chapitres spécifiquement dédiés à des compositeurs. Le deuxième chapitre² *idem* ? discute des concordances observables dans les typologies de plusieurs compositeurs et chercheurs à propos du déroulement temporel et énergétique de la musique. Grabócz y trouve un certain nombre d'éléments récurrents (une « forme temporelle tripartite », des « références aquatiques », un « point culminant » et une notion « de la stase, du

¹ Première publication : « Survie ou renouveau ? Imagination structurelle dans la création électroacoustique récente », in E. Tarasti (éd.), *Musical Semiotics in Frowth, Acta Semiotica Fennica IV*, Indiana University Press-ISI, Bloomington-Imatra, 1996, p. 295-320.

² Première publication : « Quelques processus archétypiques – ou unités sémiotiques temporelles – dans les écrits et les œuvres de compositeurs contemporaines (F. Bayle, F.-B. Mâche, C. Miereanu, S. Sciarrino, D. Smalley, T. Wishart) », in E. Rix et M. Formosa (dir.), *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*, Sampzon, Delatour France / IRCAM, 2008, p. 93-112.

stationnaire ou du discontinu ») et de processus élémentaires (« naissance », « extinction », « point culminant », « stase »). Le troisième chapitre³ propose quatre types de « narration » dans les musiques électroacoustiques, selon qu'elles se servent de procédés suggérant « une époque d'autrefois » (échos, réverbération, etc.), qu'elles tentent de détruire la narration traditionnelle (*Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée...*), qu'elles se fondent sur des modèles extra-musicaux « pour éviter, d'une manière consciente, toute référence possible aux *topoi* et aux anciens principes de structuration », ou qu'elles renversent la hiérarchie des paramètres, au profit notamment de l'espace et du timbre. Sur trois chapitres, on a donc un panorama des formes, modèles et stratégies expressives de la musique contemporaine.

La deuxième partie de l'ouvrage regroupe deux articles explicitant plus en détail les types de formes mentionnées dans la première partie. Le quatrième chapitre⁴ s'intéresse à *Jupiter* de Philippe Manoury, d'une forme intermédiaire « entre innovation et tradition » – dans le cadre d'une forme dramatique à développement, présentant une dialectique de tensions-détentes, les protagonistes principaux ne sont plus la hauteur et l'harmonie mais le timbre et l'espace sonore. Plutôt que des relations de rappel dans le temps, Manoury y offre différents modes d'interactions, de hiérarchisations, entre la flûte et la partie électronique. Le cinquième chapitre⁵ traite de l'utilisation des modèles graphiques et visuels par Kaija Saariaho et Magnus Lindberg comme préalables à la composition. Chez Kaija Saariaho, dans le cas de *Lichtbogen*, le modèle graphique est la transcription sur un schéma à deux dimensions (hauteur et durée) de son expérience vécue d'une aurore boréale. Chez Magnus Lindberg, pour *Ur* et *Joy*, il s'agit de notations plus abstraites associant accords, valeurs rythmiques, schémas graphiques de montées et descentes, de figures dynamiques, permettant de déterminer la forme et le contenu de manière globale.

Après ces considérations sur les nouvelles formes liées au renouvellement du matériau et à des méthodes d'écriture, la troisième partie présente les œuvres et l'esthétique de François-Bernard Mâche, « un compositeur qui est aussi musicologue, un zoomusicologue qui est aussi un esthéticien [...] un linguiste qui est aussi un psychologue [...], un mythologue qui est aussi un chercheur dans l'analyse des sons et des sonagrammes » (p. 127). Les sixième⁶ et septième⁷ chapitres réalisent une analyse approfondie de Mâche et de son œuvre musicologique et musicale, qui peut certainement être considérée comme une référence pour quiconque voudrait être introduit à la pensée de ce compositeur. Le sixième chapitre résonne fortement avec la première partie de l'ouvrage, présentant un ensemble de formes innovantes et de modèles utilisés par Mâche pour composer (« des modèles naturels jusqu'aux modèles idéaux » – p. 181). Le septième chapitre est tiré d'une présentation donnée lors d'un colloque en Italie, où Mâche est peu connu – ce qui justifie la présence dans l'article d'un grand nombre de citations de plusieurs articles et ouvrages du compositeur lui-même, permettant de retracer l'évolution de sa pensée depuis 1959, autour des notions de musique, de langage, de nature, de mythe, d'universaux, d'archétypes, etc. De manière générale (et relativement arbitraire, vu la richesse

³ Première publication : « Narrativité et musique électroacoustique », *Musicworks*, n° 51, 1991, p. 47-52.

⁴ Première publication : « Analyse esthétique et technique de *Jupiter* de Philippe Manoury pour flûte MIDI et ordinateur », *Documentation musicale*, IRCAM, 1991-1992.

⁵ Première publication : « Conception gestuelle de la macrostructure dans les œuvres de K. Saariaho et M. Lindberg, œuvres créées à l'IRCAM », *Les Cahiers du CIREM*, n°s 26-27 (« Musique et Geste »), 1993, p. 155-168.

⁶ Première publication : « La poétique de François-Bernard Mâche » et « Esquisse typologique des macrostructures dans les œuvres de F.-B. Mâche », *Les Cahiers du CIREM*, n°s 22-23, 1992, p. 107-130.

⁷ Première publication : « Les universaux et leur rapport avec la composition dans l'œuvre de François-Bernard Mâche », in G. Borio et P. Michel (éds.), « Le Son et la Nature. Composition et théorie musicale en France : 1950-2000 », *Musicalia*, n° 1, 2004 [Pise et Rome, 2005], p. 153-172.

de ses propos), on retiendra que pour lui, suivant une perspective debussyste, le rôle du compositeur serait de « donner à entendre » la musique déjà présente dans la nature. Le huitième chapitre⁸ réalise, à partir des archétypes et d'autres concepts proposés par Mâche, une analyse de *Canopée*, en proposant notamment, outre les descriptions poïétiques, pratiques et structurelles (portées principalement sur l'utilisation et sur l'intégration des chants d'oiseaux, d'amphibiens et d'insectes divers), quelques interprétations esthétiques de la part de l'auteure.

Alors que la première partie s'intéressait à une théorie générale, que la deuxième étudiait plutôt le timbre et le matériau sonore, que la troisième traitait notamment de la notion de « modèle », la quatrième et dernière partie de l'ouvrage, dédiée à la musique contemporaine hongroise, porte particulièrement sur l'usage de formes et de matériaux traditionnels afin d'extraire l'innovation et de mettre en évidence les stratégies expressives chez György Kurtág (neuvième chapitre⁹) et László Dubrovay (dixième chapitre¹⁰). En ce qui concerne Kurtág, au-delà de l'utilisation d'éléments inspirés par la tradition hongroise (notamment les rythmes), c'est la reprise de genres et de gestes expressifs de la tradition musicale occidentale, que l'on retrouve tout au long de son œuvre (question-réponse, ostinatos, hoquet, rhétorique, etc.), ainsi que des éléments symboliques (par exemple, la procession funèbre et la lamentation seraient suggérés par un rythme « inexorable » sur une note répétée dans le grave, au-dessus de laquelle évolue un élément mélodique unidirectionnel). L'idée de Grabócz, ici, est bien de fournir une « typologie » des formes et gestes expressifs chez Kurtág, de manière à pouvoir appréhender les éléments récurrents de style et de signification dans son œuvre. Pour ce qui est de Dubrovay, Grabócz nous décrit un style musical, exploré au cours des années 1980, dans lequel la « structure dramatique » des formes traditionnelles symétriques (pièces avec un nombre impair de mouvements), vient soutenir un matériau nouveau, constitué notamment de relations micro-chromatiques ou « spectrales » d'effets bruités, de transitoires et de nombreux glissés laissant une liberté plus ou moins grande apparaissant très clairement sur les extraits de partitions.

L'ouvrage se termine sur un paragraphe optimiste, affirmant que « l'esprit novateur et l'attachement aux traditions [...] ne s'excluent pas fatalement à la fin du XX^e siècle », mais que leur association, leur « conjonction » est peut-être l'une des clés de la préparation au XXI^e siècle musical, dans lequel le schisme des années 1960-1970 se referme progressivement.

⁸ Première publication : « Du montage à la complexité dans l'exploration des modèles naturels : *Canopée* pour deux échantillonneurs et ensemble instrumental (2003) de François-Bernard Mâche », in D. Pistone (dir.), *L'Universel et l'utopique. Hommage à François-Bernard Mâche*, Paris, Éditions de l'OMF, 2006, p. 75-90.

⁹ Première publication (partielle) : « Introduction aux gestes et aux genres expressifs dans les premières œuvres de György Kurtág (Op. 1 – Op. 7) », in J.-P. Olive et S. Kogler (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 179-206.

¹⁰ Première publication : « Entre avant-garde et transavant-garde : les œuvres de László Dubrovay dans les années 1980 », *Musicology* (Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts), n° 6, 2006, p. 219-243.