

Composer avec les sons composer les sons : Gérard Grisey et la musique spectrale

Autor(en): **Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 71

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927797>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ces vingt-cinq dernières années, la musique spectrale a pris une place particulière et importante en France. Conçue dans l'intention d'opposer quelque chose au post-modernisme qui naissait — dans l'aire germanophone, avant tout — sans abandonner pour autant les positions avancées de la musique moderne, mais en les développant, elle a connu une floraison durable grâce à Michael Levinas (*1949), Tristan Murail (*1947) et, en premier lieu, Gérard Grisey (1946–1998).

Comme l'indique le nom de musique « spectrale », les lois de la composition y sont dérivées du spectre des notes, tant en ce qui concerne l'organisation des hauteurs que la structure temporelle, le rythme et la durée des parties. Non seulement les phénomènes acoustiques préexistants déterminent la forme, mais il s'en crée aussi de tout nouveaux grâce à des spectres artificiels. Si les formations traditionnelles, tel l'orchestre, composent avec les sons, dans la musique spectrale, des séries d'harmoniques étirées ou comprimées créent des mélanges sonores inouïs jusqu'ici¹. À propos de Gérard Grisey, Peter Niklas Wilson parle d'« écologie des sons », étant donné que la constitution naturelle de ceux-ci fournit la base d'une composition², mais cette « nature » se voit développée « de façon durable » — pour rester dans le jargon des écologistes. L'être humain intervient avec précaution et façonne ce qui a surgi sans son aide à ses propres fins, lesquelles sont cependant dérivées de la matière préexistante.

Voici comment Grisey formulait le programme de la musique spectrale en janvier 1979 : « D'abord, prenons le son au sérieux. Si nous n'apprenons pas à jouer avec lui, il se jouera de nous »³. Derrière cette formule provocatrice et un peu naïve, qui joue sur l'ambiguïté du verbe « jouer », il y a plus que ce qu'on imagine d'abord : une tradition qu'on peut faire remonter à Claude Debussy et Olivier Messiaen, un goût typiquement français de la sensualité sonore, auquel Pierre Boulez attribue un certain hédonisme, sans en être tout à fait exempt lui-même. On entend parfois des musiciens français dire que Beethoven a certes écrit de la grande musique, mais qu'elle sonne mal, en d'autres termes, qu'elle fait violence au matériau sonore parce qu'elle essaie d'obtenir quelque chose qu'aucun instrument ne peut donner. La musique proprement dite se déroule pour ainsi dire dans l'imagination; elle est réalisée « faute de mieux » [en français dans le texte] par des appareils qui ne donnent qu'une faible idée de l'effet recherché.

Or, Boulez est justement celui qui réclame pour ces « appareils » le droit de sonner conformément à leur nature. Ainsi, dans *Éclat*, les gongs et les tam-tam peuvent résonner à fond, sans être entravés par d'autres événements sonores

ultérieurs. On constate cela dès le début : la cascade des accords de piano résonne à fond, sans le moindre frein ; ce n'est que quand elle s'est entièrement dissipée que la musique reprend. Dans la version de *Sur Incises* donnée en mai 1996 pour le 90^e anniversaire de Paul Sacher, on refait le même constat : les masses sonores du piano et des vibraphones déterminent la durée de l'accord final, et non une succession fixée de mesures.

DEBUSSY LE PRÉCURSEUR

Nous avons dit cependant que Debussy avait déjà poursuivi des objectifs identiques, notamment dans sa musique de scène pour le mystère de Gabriele d'Annunzio, *Le martyr de saint Sébastien* (1911). Que certains passages en aient été écrits trop rapidement sous la pression des délais n'enlève rien au fait que cette musique anticipe les tendances futures. Debussy aurait sans doute encore affiné et développé son écriture s'il n'avait pas été pressé par ses commanditaires, mais c'est justement dans leur état pour ainsi dire « brut » que certaines parties présentent des particularités annonciatrices de la musique spectrale. De ce point de vue, le début du deuxième acte, « La Chambre magique », est remarquable : un plan sonore centré sur *do dièse* est brodé de petites aspérités chromatiques qui laissent l'oreille dans l'incertitude quant à la localisation exacte des sons ; il pourrait déjà s'agir au fond de micro-intervalles, qui sont disponibles aujourd'hui sans difficulté mais qui n'étaient pas encore réalisables à l'époque. Après une ligne mélodique de contrebasson qui rappelle le début du *Siegfried* de Wagner, les cors entrent sur un accord qu'on pourrait qualifier de septième de dominante de *do majeur* s'il se résolvait comme il se doit, mais qui n'évoque en fait que le spectre de *sol*, présenté jusqu'au septième harmonique, et dont le *do dièse*, qui continue à résonner, forme le onzième harmonique. Ce spectre ne s'élève d'ailleurs pas sur la fondamentale *sol*, mais sur un renversement (accord de quinte et sixte), ce qui constitue une de ces interventions prudentes — qualifiées plus haut de « durables » — dans la nature d'un son, telles qu'elles seront typiques de Messiaen et Grisey par la suite. (Exemple 1)

Grisey est élève de Messiaen, lequel déclarait déjà dans *Technique de mon langage musical*, datant du début des années 1940, qu'il pouvait entendre le spectre d'une note jusqu'au onzième harmonique — note qu'il adapte d'ailleurs sans scrupule au tempérament égal s'il écrit pour le piano⁴, ce qui représente une autre des ces interventions durables dans la « nature » des choses. Certains des procédés utilisés

1. Cf. Manfred Stahnke, « Die Schwelle des Hörens : « Liminales » Denken in *Vortex temporum* von Gérard Grisey », *Österreichische Musikzeitschrift* 6 (1999), pp. 21-30.

2. Peter Niklas Wilson, « Unterwegs zu einer Ökologie der Klänge », Gérard Griseys *Partiels* und die Ästhetik des Groupe de l'itinéraire », *Melos* 50 (1988), cahier 2, pp. 33-55. Wilson développe son analyse à partir d'indications fournies par Grisey.

3. Cité dans Danielle Cohen-Levinas, « Gérard Grisey : du spectralisme formalisé au spectralisme historicisé », *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, Paris, 1998, p. 51.

4. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944, tome 1, p. 43, et tome 2, p. 37.

Exemple 1

Debussy:
« Le martyr de
saint Sébastien »
(Durand,
réduction
chant-piano
p. 32)

Musical score for Debussy's « Le martyr de saint Sébastien ». It features three staves: a vocal line at the top and two piano accompaniment staves below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

Exemple 2

Messiaen:
« Neumes
rythmiques »
(Durand, p. 2)

Musical score for Messiaen's « Neumes rythmiques ». It consists of two systems of piano accompaniment, each with two staves. The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings including *ff*, *p*, *mf*, *f*, and *ppp*. There are also markings for *dr.* (drone) and *g.* (pedal). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

dans les *Neumes rythmiques* pour piano (1949), appartenant au cycle historique des *Quatre études de rythme*, annoncent déjà Grisey. (Exemple 2)

Chacun des « neumes » — on pourrait aussi parler de phrases — se conclut sur la note *mi'*, accompagnée d'accords qu'on pourrait décrire comme des harmoniques artificiels, d'autant plus que cet « accompagnement » est censé être joué plus doucement, alors que le *mi'* est noté *forte*. À la fin de tout le passage, tous les harmoniques jusqu'au quinzième apparaissent dans une version légèrement déformée par le tempérament égal, et ce dans des nuances de plus en plus faibles, comme le veut la nature. La portée médiane présente les harmoniques 5, 6 et 7, *pianissimo*, la portée supérieure les harmoniques 9, 11, 13 et 15, en triple *piano*. Le fait que ces derniers soient notés avec des bémols et non des dièses ne change rien au résultat acoustique et annonce l'avant-dernière section du morceau, où les mêmes accords reviennent sur un rythme plus large et démontrent ainsi leur grande importance. (Exemple 3)

Est-ce un hasard si, dans *Les espaces acoustiques* de Grisey, tout tourne autour de la note *mi* et de son spectre ? Il n'est plus possible de démontrer si précisément l'influence de Messiaen après tant de temps, et j'ai malheureusement oublié de poser la question au compositeur, bien que je l'aie rencontré fréquemment. Cette œuvre qui remplit une soirée entière exploite déjà toutes les possibilités offertes par le procédé, qui n'en était pourtant qu'à ses débuts. On ne présentera ici que les trois premiers des six mouvements (*Prologue*, *Périodes*, *Partiels*, *Modulations*, *Transitoires*, *Épilogue*).

PÉRIODES, PARTIELS, PROLOGUE

Pour Grisey, tout avait commencé avec *Périodes*, pour sept instruments (créées en 1974 à la Villa Médicis de Rome). Avec l'aide d'un spectrogramme, Grisey avait analysé le *mi* grave du trombone et réalisé ses principaux sons harmoniques. Cette démarche fut l'avènement chez le compositeur d'une nouvelle voie harmonique, qu'il appela ensuite la synthèse instrumentale. La poursuite de cette recherche entreprise dans *Périodes* fut ensuite développée dans *Partiels* pour dix-huit instruments (1975), incluant les instruments de *Périodes*. Grisey a alors formé l'idée d'un cycle, qui commencerait avec une pièce pour instrument soliste et se terminerait par une pièce pour orchestre. C'est ainsi qu'est né *Prologue* (1976), pièce pour alto solo, instrument qui joue déjà un rôle important dans *Périodes*. Dans cette dernière œuvre apparaît la forme générale du cycle, sorte de respiration, laquelle s'articule autour d'un centre (le spectre harmonique d'un *mi*), à partir duquel différents sons dérivés émergent et s'éloignent toujours plus de ce centre. C'est cet éloignement qui crée l'élément de tension, tandis que le retour à ce centre harmonique ramène la détente. Pour Grisey, les espaces acoustiques nés de ses compositions jouèrent ainsi le rôle d'un grand laboratoire, dans lequel les techniques de la musique spectrale pouvaient être utilisées dans les situations les plus diverses.⁵

Revenons sur les grandes lignes de ce concept. Au début de *Périodes*, le *mi* grave est à peine audible, tandis que l'alto joue très fort un *ré'*, soit le septième harmonique, tout en le

5. Gérard Grisey s'est longuement expliqué sur la genèse de ce cycle dans le livret du CD *Les espaces acoustiques* publié chez Accord (Ensemble Court-Circuit, direction Pierre André Valade).

Exemple 3

Messiaen:
« Neumes
rythmiques »
(Durand, p. 11)

Musical score for Example 3, featuring three staves. The first staff is marked 'Rall.' and 'dr.' with dynamics *p*, *mf*, and *pp*. The second and third staves also feature complex rhythmic notation and dynamics like *f*, *p*, *mf*, and *pp*. The score transitions to 'a Tempo' and includes a 'dr.' marking with a dynamic of *ppp*. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings throughout.

Exemple 4

Grisey:
« Partiels »,
(Ricordi, p. 1)

Musical score for Example 4, a multi-staff orchestral score. The staves include Fl. piccolo, Ob., insibl., Cl., in la 2, Trbn., Vn I, Vn II, Vc, and Cb. The score includes performance instructions such as 'Répéter plusieurs fois en variant légèrement' and 'la durée de l'ensemble Avant d'enchainer'. It also features dynamic markings like *ppp*, *f*, and *mf*, and specific performance notes for the double bass: 'La contrebasse joue les trois mi To d = 1/60' and 'Très haut sur le chevalet, le mi sonne quasiment une 8^{va} au dessus'. The score is marked with a tempo of 60 and includes various musical notations and dynamics.

modifiant par des variations de hauteur imperceptibles (il est de toute façon un peu trop haut dans le tempérament égal). Il se produit donc un rapprochement vers la septième naturelle, mais toute la situation est indéfinie et instable. Au début de *Partiels*, en revanche, on atteint un état d'harmonie parfaite : le *mi* grave de la contrebasse produit en toute clarté le spectre complet des harmoniques. (Exemple 4)

Ce spectre se déploie un certain nombre de fois, puis se transforme peu à peu en bruit par une série d'altérations. Il s'agit là d'une des interventions durables évoquées plus haut, qui sont nécessaires pour qu'une œuvre voie effective-

ment le jour. Le compositeur doit en effet intervenir dans l'état naturel s'il veut que sa musique se distingue des simples sonneries de cloches — quel que soit l'agrément de ces dernières ! Au début, le *Prologue* montre la genèse du spectre du *mi* grave. Mais la fondamentale n'est pas exprimée — elle serait injouable à l'alto, de toute façon ; on entend en revanche tous les harmoniques jusqu'au neuvième (*fa dièse*), le troisième (*si* grave) étant atteint en détendant la corde de *do* (*scordatura*) et joué plus fort. Les premiers arcs mélodiques se concluent tous sur *ré*, ce qui annonce le début de *Périodes*. Là aussi se déroule un

processus qui transfère l'état harmonique dans des régions complexes, non harmoniques.

Grisey a également étudié en Allemagne, à Trossingen, et m'a déclaré un jour qu'il était au fond un compositeur allemand qui avait pris pour modèle l'harmonie fonctionnelle, dans laquelle un élément découle du précédent, alors que la plupart des musiciens français se contentent d'aligner des épisodes isolés. Il qualifiait aussi sa musique de « différentielle, liminale, transitoire »⁶. Effectivement, celle-ci explore des domaines marginaux et ne cesse de se modifier. Malgré ses aspects presque statiques, sur le plan harmonique, on y perçoit toujours une évolution horizontale, c'est-à-dire mélodique, même si on n'atteint jamais une formule appuyée — une cadence, par exemple — comme dans la musique tonale. On n'y trouve donc pas de repères fixes. Mais plusieurs passages présentent un aspect théâtral, comme le début de *Partiels*, où le *mi* grave de la contrebasse est exposé avec élan et solennité, ou la fin du même mouvement, où les musiciens plient l'un après l'autre bagage et quittent le podium. On assiste donc à une sorte de « Symphonie des Adieux » — qui a d'ailleurs ses mérites pratiques : elle donne en effet lieu à l'entracte, après quoi l'orchestre au complet remplace la formation de chambre. Du solo d'alto au grand appareil orchestral, la musique trace donc une lente progression, encore que l'*Épilogue* contienne des réminiscences du *Prologue* — ce qui manifeste une fois de plus une conception de la grande forme typique de la musique allemande.

Grisey — tout comme Murail d'ailleurs — était et reste diamétralement opposé au système schoenbergien propagé par Theodor W. Adorno. Les deux Français ont cependant repris le principe unificateur d'une idée thématique omniprésente, mais sous forme de série d'harmoniques — laquelle ne doit pas forcément être aussi « naturelle » que celle des *Espaces acoustiques*.

Jusqu'à sa mort prématurée, Gérard Grisey enseignait aussi au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il a formé une série de compositeurs importants aujourd'hui. Ne mentionnons que Jean-Luc Hervé, qui a dédié à son maître une brève pièce pour formation de chambre, intitulée *Le temps scintille* (1995). Comme pour surpasser encore son mentor, l'œuvre ne commence pas par un *mi* grave, mais par un *ré dièse*, pour privilégier d'emblée les registres aigus. C'est d'ailleurs là une chose qu'on a souvent reprochée à Hervé : toutes ses pièces se déroulent dans l'aigu et le suraigu — ce qui a aussi ses avantages ! Car les harmoniques y étant plus rapprochés, on y trouve des fragments de gamme, même s'ils ne donnent jamais des mélodies autonomes, tout comme chez Grisey, mais ils remplissent brièvement l'espace comme autant d'arabesques et traduisent le scintillement du temps évoqué dans le titre. Hervé est aujourd'hui un compositeur très apprécié à Paris et il est parfaitement capable d'assumer l'héritage de Grisey sans dogmatisme étroit. (Exemple 5)

À part Hervé, mentionnons encore l'ami et collègue suisse de Grisey, Gérard Zinsstag, qui écrivait déjà en 1991/1992 une œuvre en trois mouvements pour Grisey, non sur la série des harmoniques de *mi* grave, mais sur un *fa dièse* — altéré progressivement par des trilles, des flageolets et des micro-intervalles et qui ne conquiert que lentement les registres graves. (Exemple 6)

Le premier mouvement est intitulé *Le temps incarcéré*. Comme il ne s'y manifeste presque aucune évolution, l'ambiance reste confinée et ne se détend qu'avec le mouvement suivant, *Le temps suspendu*. Comme chez Grisey, il se produit tout de même des transitions imperceptibles, malgré la polarisation des positions initiales.

SEUILS

À part ces familiers de Grisey, un compositeur encore plus jeune fait beaucoup parler de lui à Paris : Marc-André Dalbavie a mis au point, avec l'aide de Guy Lelong, un système qui promet de surpasser en raffinement tout ce qui précédait. *Seuils* (1992) pour soprano, grand orchestre et électronique met en effet en musique un texte qui ne raconte rien d'autre que ce à quoi on assiste effectivement, à savoir qu'un soprano chante un texte accompagné par des instruments et l'électronique, texte qui renvoie donc à lui-même, raison pour laquelle il est fragmenté en ses phonèmes et n'est compréhensible qu'en partie. Plus encore : ces sons sont d'abord préparés dans l'orchestre, si bien que le chant paraît surgir çà et là du fond et ne pas lui être superposé. Le mot « duplique », par exemple, est préparé par des pizzicatos, puis répété immédiatement (« duplique-duplique ») pour souligner à la fois les occlusives et le sens⁷. Dalbavie a fait des analyses spectrales à l'Ircam et obtenu des résultats qui dépassent de loin la série des harmoniques.

Dans le mouvement le plus court de *Seuils*, qui ne dure que quelques minutes, Dalbavie décante la voyelle A de ses composants bruitistes, qui paraissent d'abord très inertes, mais se précipitent ensuite directement au but, soit la voyelle A. Lelong compare ce processus avec une solution saturée qui se cristallise soudain pour donner de la matière solide⁸. Le public assiste en quelque sorte à la « naissance » de la voyelle A. Un phénomène qui paraissait d'abord indéterminé et énigmatique prend une forme claire. D'où le titre *Seuils* : nous y sommes constamment confrontés à des modifications qui nous mènent dans de nouveaux espaces.

J'ai mentionné Dalbavie après Grisey et son cercle, parce qu'on a déjà souvent reproché à la musique spectrale d'être trop spéciale et de n'exploiter qu'une seule dimension de la musique, à savoir sa présence physique et sensuelle dans des sons au repos. Or le fait que cette école ne considère pas les sons comme de simples moyens pour atteindre un but mais qu'elle les « ausculte » à fond peut donner des résultats intéressants. Dans d'autres œuvres, Grisey est encore bien plus souple et inventif que dans *Espaces acoustiques*. Dans sa dernière pièce, *Quatre chants pour franchir le seuil*, où il pressent lucidement sa mort, il n'utilise plus que des fragments de spectre de cas en cas, soit là où la logique de la composition l'exige ou le permet, explique Jean-Luc Hervé.

La musique spectrale ne peut donc être réduite à la simple lubie sectaire de quelques intellectuels et artistes métropolitains, elle est parfaitement capable d'évoluer. On pourrait la qualifier de phénomène typiquement français, puisqu'elle compte Debussy et Messiaen parmi ses précurseurs, mais elle a aujourd'hui un rayonnement international. En Autriche, un de ses représentants est Georg Friedrich Haas. Il a étudié à l'Ircam et il a trouvé, dans son opéra *Nacht*, une utilisation toute personnelle des ressources du spectralisme.

6. Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 53., note 3.

7. Guy Lelong, « Musique du récit », *Revue Descartes*, 2 (1998), p. 132 s.

8. Guy Lelong, *op. cit.*, p. 133 s.

Exemple 5

Hervé:
« Le temps
scintille »,
mes. 20-22

Exemple 6

Zinsstag:
« Tempor »,
(Edipan, p. 3)