

Sur l'analyse de la musique électronique

MARCO STROPPIA

1.

SI ON OBSERVE le panorama de la musique électronique, pendant ses trente ans d'existence, le phénomène peut-être le plus frappant réside dans la différence entre la grande quantité de travail investie dans ces oeuvres et les résultats obtenus: des centaines de pièces, impliquant des technologies très différentes qui évoluent et disparaissent rapidement. Des personnages avec des rôles nouveaux sont apparus autour du compositeur et ont enrichi le monde des interprètes.

Quelques pièces peuvent être maintenant jugées comme importantes et sont entrées dans les réseaux communs de la programmation des concerts. Après avoir pris du recul, on a réussi à les estimer techniquement. On aborde maintenant les premières évaluations esthétiques basées sur des produits artistiques finis et non plus sur les premières tentatives timides de découverte d'un terrain nouveau et miné. Quelques oeuvres ont été enregistrées sur disque, arrivant à une diffusion et à une assimilation par les auditeurs égale à celle des oeuvres contemporaines pour instruments traditionnels.

Même si on limite notre examen aux compositions pour instruments électroniques seuls (normalement diffusées sur bande magnétique), le panorama resté extrêmement varié, riche et multiforme. La bande est un support technique amorphe, tout-à-fait indépendant du contenu. C'est comme si on disait "musique pour cuivres", sans spécifier s'il s'agit d'un groupe de la Renaissance, d'un de ces "solos de concours", plaie musicale des conservatoires de plusieurs pays, d'un jazz band ou enfin d'un ensemble de cuivres dans un petit village de province!

En réduisant encore les prétentions, je me bornerai à ne considérer que cette musique pour bande qui essaie de rester en contact avec l'évolution de la pensée musicale contemporaine, autrefois appelée "sérieuse" en signe de mépris ou de supériorité aristocratique et qui n'est plus aujourd'hui, heureusement, que "musique". Le panorama se restreint un peu, mais conserve une production équivalente à celle de la musique électronique dont j'ai fait mention au début de l'article.

On s'attendrait à ce que cette abondance de pièces ait suscité d'importantes réflexions théoriques, comme c'était le cas pour la musique instrumentale, des années 50 jusqu'à nos jours. Avec une surprise mal dissimulée, on ne peut que constater à quel point le paysage de la réflexion est désespérément vide, et, à part quelques textes importants, mais assez généraux, de "maîtres" reconnus (Boulez, Stockhausen, Xenakis, et d'autres), pratiquement dépourvu d'exemples pour tout ce qui concerne la génération nouvelle. Si l'on compte seulement les analyses musicales, leur nombre est tout simplement réduit à... zéro. Pourtant il ne manque pas d'exemples illustres (comme le *Sacre* de Stravinsky analysé par Boulez), qui nous ont révélé des particularités si profondes, qu'on voit depuis l'oeuvre sous une nouvelle lumière, beaucoup plus stimulante que celle qui aurait pu être apportée par le compositeur lui-même. Les points de référence existent, mais il n'y a toujours pas d'exemples.

2.

Dans cet article, je voudrais présenter quelques problèmes rencontrés pendant l'analyse de "Songes" de Jean-Claude Risset, oeuvre pour bande seule. J'avais déjà écrit et publié d'autres analyses de compositions modernes ou contemporaines ces dernières années: je savais donc comment organiser du matériau musical, et voulais garder le même niveau, quoique appliqué à une réalité tout-à-fait différente. J'avais à ma disposition la bande quadriphonique, quelques-unes de ses esquisses et les notes d'une conversation avec le compositeur. Toutefois, les problèmes affrontés et les difficultés survenues dans la tentative de garder un niveau musicalement acceptable (je n'ai jamais voulu aller ou en rester à la description de la méthode de synthèse ou de l'algorithme employé), m'ont contraint à abandonner le projet pour l'instant.

Que signifie analyser une pièce? En effet le terme (du grec ana-luo,

dissoudre) est par lui-même incomplet, puisqu'il indique seulement le premier pas à faire, le plus simple et le plus ennuyeux: celui de la décomposition d'une oeuvre finie en plusieurs morceaux et de leur regroupement selon différents critères (de similitude, de contraste, expressifs, mathématiques, etc.). Avec un certain esprit d'observation et surtout avec une patience de bénédictin, ce travail est vite fait.

Mais à quoi sert-il d'avoir démonté un mécanisme compositionnel, d'en avoir brisé les relations internes, si l'on n'est pas capable de le reconstituer? C'est là le travail le plus important et le plus créatif: une synthèse logique et cohérente des pièces dispersées pour reconstruire un organisme unitaire qui peut d'ailleurs être ou ne pas être pareil à celui du départ. Pendant ce processus synthétique, chaque individu apporte sa contribution, exprime son point de vue personnel, qui reflète son éducation, la culture et l'époque à laquelle il vit. La logique dont il se sert, n'est pas la même pour tous, et change en outre d'une culture à l'autre. A travers l'analyse, chacun, avant de révéler le compositeur, se révèle soi-même en créant un produit personnel, discutable et vivant. Si ce n'était pas le cas, on parlerait de "restauration archéologique" des conditions de travail et des choix d'un certain compositeur: mais heureusement nous ne nous sentons pas encore archéologues!

3.

En essayant de garder ces principes et de les appliquer à la musique pour ordinateur, on découvre une réalité et des problèmes tout-à-fait nouveaux. Une de ses caractéristiques principales réside dans son existence et sa diffusion exclusives sur bande magnétique, et dans l'absence d'une représentation visuelle efficace. Traditionnellement, il existe deux types de reproduction sur papier, appelée improprement "partition": les données opératoires et l'esquisse global des effets obtenus.

La fonction des données opératoires est de décrire précisément l'emploi et le contrôle des instruments utilisés. Elles sont liées à une machine et à des programmes spécifiques. Totalement incompréhensibles à la majorité, elles s'adressent seulement aux superspécialistes. Les machines, de plus, vieillissent et sont remplacées, les programmes doivent être mis à jour, modifiés et améliorés continuellement. Ce type de représentation, vite anachronique et dé-

passée, produit toujours le même résultat sonore, quoiqu'en pratique personne ne soit intéressé de s'y livrer une deuxième fois après le compositeur.

En ce qui concerne les effets entendus, on trouve des exemples de leurs indications schématiques de Stockhausen à *Articulation* de Ligeti. Mais, bien qu'elle essaie d'être aussi précise que possible, leur notation est toujours approximative et grossière, surtout si on la compare avec la complexité et la perfection de l'écriture traditionnelle. Chaque analyse à la recherche d'une méthode compositionnelle et de quelque chose un peu plus profond qu'une simple observation de contrastes et similitudes, se briserait contre une surface impénétrable.

Que signifie vraiment écrire la partition de n'importe quelle oeuvre musicale? La fonction la plus importante consiste à séparer ce qu'il faut noter de ce qu'il faut interpréter. Plus précisément, une partition signifie toujours réduction d'informations et implique une connaissance du matériel employé, de ses lois d'organisation et de leur compréhensibilité par autrui. Ceci permet de sélectionner les éléments de la pensée musicale qui doivent être notés de façon plus détaillée que les autres, ceux qui sont seulement esquissés et enfin ceux qui sont laissés au libre arbitre des interprètes. Dans la musique tonale, par exemple, l'espace le plus important a toujours été occupé par les hauteurs, suivies du rythme. Aucune ou très peu de liberté n'était concédée à l'interprète (sauf pour tout ce qui était considéré comme ornemental et superficiel). Ensuite viennent la dynamique et les changements de temps, dont la détermination était plus sommaire, schématique, moins précise. C'est cette distribution équilibrée de liberté et de contrainte, de notation et d'interprétation, qui manque complètement dans les données opératoires. Elles sont plutôt le résultat de l'idée musicale et de ses interprétations et réalisations. Dans la musique électronique, en effet, le rôle de l'interprète est loin d'avoir disparu: il est absorbé dans l'acte compositionnel.

Deux exemples: supposons l'écoute d'un pianiste jouant une pièce romantique, un *Nocturne* de Chopin. Si l'on cherche à noter le plus minutieusement possible toutes les nuances du temps et de la dynamique, en les transcrivant sur papier, on obtiendra une partition très complexe, pleine de rythmes irrationnels superposés, surchargée d'informations et très éloignée de la simplicité initiale. Si on la donne ensuite à un autre pianiste, pour qu'il la joue le plus fidèlement possible, obtiendrons-nous la reproduction exacte et constante de

l'interprétation originelle? Ou ne s'agira-t-il pas d'une exécution par un handicapé schizophrène?

Un autre cas: pensons au compositeur/interprète au moment d'appliquer sur ordinateur la simple idée de crescendo dynamique. Les données opératoires qui en résultent, objet d'étude lors d'une analyse, ne montreront probablement aucune trace de cette idée si simple. Aujourd'hui on sait que l'impression de crescendo n'est pas tant liée à l'amplitude absolue d'un son, mais plutôt à l'augmentation et au changement de distribution de son énergie spectrale, dont le barycentre se déplace vers l'aigu. En outre, dans le cas de notes répétées, l'enveloppe d'amplitude changerait un peu de forme. Mais quel magicien de l'analyse réussirait à dégager, de ces paramètres complexes, une unité aussi simple que celle d'un crescendo? Et qui ne serait pas tenté de comprendre la signification de chaque changement, d'en tracer l'évolution, de le sérialiser, de l'examiner au microscope, de le comparer au reste, etc, en trahissant complètement le sens musical de l'idée? Le rapport entre complexité de l'effet et simplicité du résultat est en plus fonction du contexte: le comportement des mêmes paramètres dans une autre situation serait tout-à-fait différent, bien que l'idée reste inchangée.

Ni les données opératoires, avec leurs froides dispositions techniques, ni les esquisses graphiques du compositeur ne peuvent ainsi être considérées comme des "partitions". On a ainsi éliminé tout ce qui existe actuellement.

4.

Les fanatiques de la perception semblent suggérer une autre approche, radicalement différente. "Abolissons tout texte écrit, pensons plutôt à ce qui atteint nos oreilles!", disent-ils. Ils ont peut-être raison, mais ils devront se borner à découvrir quelques éléments superficiels, quelques oppositions de contrastes, et guère plus. La perception, malheureusement, passant par le crible de notre système auditif, est un phénomène personnel extrêmement variable. Chacun sent et réagit d'une façon différente au même stimulus sonore. Il semble donc difficile d'établir des éléments objectifs et communs sur des bases à ce point changeantes. Si l'on s'essayait à commenter des exemples sonores en direct, on pourrait focaliser et guider la perception en conséquence. Mais il faudrait joindre une pellicule en sonore super 8 à chaque article!

Pensons seulement à la difficulté de trouver avec certitude un passage à examiner en détail dans une composition pour bande seule. Quelle indication musicale faudrait-il donner sur papier? Le temps absolu? Certainement pas; il peut être très loin des idées musicales les plus élémentaires. Combien reconnaîtraient dans la succession de temps suivante (0, 0,2381, 0,4762, 0,7143, 1,0714) l'indice d'un triolet suivi par un doublet avec un métronome de 84 à la noire? Un point de répère timbrique? C'est encore pire. Des timbres d'instruments facilement reconnaissables n'existant pas, on devrait recourir à une dangereuse approximation pour décrire les sons perçus (timbre pseudo-cloche, pseudo-cordes, pseudo-etc.). Elle est dangereuse pour deux raisons: premièrement parce qu'elle dénature de sa propre originalité chaque timbre nouveau, en le référant toujours à un instrument déjà connu; deuxièmement parce qu'elle simplifie et banalise trop un travail souvent très affiné. C'est comme si violon, alto, violoncello, contrebasse étaient tous appelés "instruments à cordes", ou si un délicat contrepoint bien structuré parmi eux était tout simplement nommé et analysé comme une "masse de cordes". La plus grande partie du contenu musical, facilement perceptible sur une partition, serait irrémédiablement perdue.

Et combien seraient capables, rien qu'en écoutant une fugue pour orgue de Bach, d'en apprécier toute la force de construction, la forme, le jeu délicat des symétries microstructurelles ou les contrastes de blocs parmi des sections plus grandes? L'écoute suit un temp musical précis: même si on peut répéter des passages, elle ne peut pas facilement sauter ici et là, aller en avant ou en arrière, s'arrêter sur un accord pour en examiner les composantes en détail, ou comparer immédiatement la symétrie de blocs de structure éloignés dans le temps. Un examen visuel de la partition ne présente pas de contrainte de temps, et peut aisément pénétrer au-dessous de l'apparence et arriver jusqu'à l'idée génératrice. Je n'exclus pas que la seule écoute permette de comprendre ou de goûter une pièce de musique, bien au contraire! Mais dans le cas d'une analyse la partition devient un outil séduisant et indispensable.

Cependant tout ce qui, en musique instrumentale, procède d'un choix à faire (analyse de la partition ou analyse perceptive?), devient en musique sur bande une obligation sans alternatives, un problème à résoudre. Je n'ai pas voulu dresser une liste exhaustive des difficultés qu'on peut rencontrer dans cette perspective: je n'aime pas les

catalogues. Mais celles que je viens d'examiner sont certainement parmi les plus ardues et les plus épineuses, car leur solution ne peut que passer par un effort préliminaire des compositeurs eux-mêmes. L'absence de notation n'est due ni à la paresse, ni à un manque d'intérêt, mais à l'impossibilité, surtout musicale, de connaître et de comprendre le matériau et ses règles de jeu, pour pouvoir ensuite en donner une description. Les moyens d'expression vont de pair avec les idées qui les soutiennent.

Il est vrai que quelques musiques ont été conçues seulement pour bande, et sont impossibles à transcrire et à analyser: dans ce cas, on ne peut en assurer qu'une compréhension analytique relative et superficielle. Mais ceux qui réclament le droit à une écoute plus consciente et préparée, à une participation plus intense à l'événement musical ont été jusqu'à maintenant déçus.

Paris, 22 juillet, 1984