Document généré le 16 avr. 2024 10:57

Vie des arts

Vie des arts

Le Nouvel espace de la musique

Danièle Simpson

Numéro 66, printemps 1972

URI : https://id.erudit.org/iderudit/57926ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Simpson, D. (1972). Le Nouvel espace de la musique. *Vie des arts*, (66), 49–50.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1972

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Ginette Bellavance, chargée d'enseignement à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, travaillant à des montages sonores.

LE NOUVEL ESPACE DE LA MUSIQUE

par Danièle SIMPSON

C'est l'oreille qui s'intéresse à la musique, et pourtant lorsqu'on veut l'analyser, c'est aux partitions que l'on a recours. Donc à la partie écrite ou visuelle de la musique et bien moins au matériel sonore, qui est cependant sa manifestation concrète sans laquelle toutes les partitions du monde ne seraient pas de la musique.

Tout va encore tant qu'il s'agit de musique traditionnelle, et même là, tant qu'il ne s'agit que de retrouver ce que tous les musicologues ont toujours retrouvé dans la musique traditionnelle.

Le problème survient lorsqu'il faut faire face à une musique contemporaine, trop complexe pour être annotée de la façon habituelle : au lieu de notes, ce sont des traits, des chiffres, des bandes magnétiques, pour lesquelles il n'y a aucune partition.

Micheline Coulombe-Saint-Marcoux a créé en février 1971, aux Halles de Paris, une oeuvre pour bande *Arksa Lalartoq*, commande du Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF.
En juin 1970, elle avait également créé à Paris une oeuvre pour bande et percussions *Trakadie* lors d'un concert du Groupe International de Musique Électro-acoustique de Paris. Cette oeuvre vient d'être jouée à la Galerie III, avec le percussionniste Guy Lachapelle.

DES OBJETS SONORES

Cette musique-là, comment l'appréhende-t-on? Les méthodes d'analyse traditionnelle n'y arrivent pas. Les hauteurs, les timbres et les durées ne répondent pas entièrement de l'oeuvre. Ou alors le mode de composition a été conçu de façon scientifique, et il est impossible de retracer toutes les démarches mathématiques qui ont précédé le moment annoté sur la partition.

C'est donc que depuis longtemps les musiciens composent selon d'autres paramètres sonores que ceux admis jusqu'à présent.

Que l'analyse traditionnelle de la musique ne soit pas exhaustive, c'est un fait que le compositeur français Pierre Schaefer a cherché à faire comprendre dans son *Traité des objets musicaux*, publié aux Éditions du Seuil, en 1966.

Ce livre est l'aboutissement d'une recherche où il a tenté d'étudier la musique à partir du plus petit objet sonore, c'est-à-dire le plus petit élément audible. Avec un groupe de musiciens, il a voulu dresser l'inventaire de tous les objets sonores, puis trouver une typologie qui permette de les classer tous selon des paramètres nouveaux, masse, relief, grain, etc . . . Cette nouvelle méthode d'analyse avait l'avantage de se fonder sur l'écoute et donc sur la réalité de la musique, le son. Mais elle présentait aussi le désavantage de décortiquer le son et devenait du même coup trop théorique: on entend rarement les plus petits objets musicaux, ce qu'on entend c'est le plus souvent un groupe de sons.

Ces chercheurs, des compositeurs pour la plupart, croyaient faire jaillir, au terme de leur étude, une source infinie d'inspiration.

Mais au contraire cette recherche des plus petits objets sonore ne fit qu'entraver leur inspiration. C'est du moins ce qui est ressorti d'un entretien de Pierre Schaeffer avec un groupe de la Faculté de Musique, lors de sa visite à Montréal en 1969.

L'ÉVÉNEMENT SONORE

« En réalité, Pierre Schaeffer ne s'occupait pas de musique : on n'arrive pas nécessairement à une meilleure perception parce qu'on entend le plus petit objet sonore. »

Celle qui critique ainsi la démarche de Schaeffer est elle-même compositeur: Ginette Bellavance a 24 ans et elle est chargée d'enseignement à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.

« Il me semble que Schaeffer avait raison de vouloir analyser la musique à partir de l'audition. Mais quand je pense à la musique entendue, je pense à des moments ou à des événements sonores. »

Ginette Bellavance et Hélène Prévost, également chargée d'enseignement à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal à cette époque, ont travaillé pendant deux ans à des montages sonores permettant d'illustrer les différents paramètres sonores dont plusieurs étaient inspirés de Pierre Schaeffer, mais pour l'appellation seulement. Les définitions ne sont pas les mêmes. Les paramètres de Schaeffer sont applicables au plus petit objet sonore: le concept est donc fixe, alors que dans l'oeuvre entendue la masse, par exemple, varie constamment. Au lieu de parler du paramètre masse, Ginette Bellavance et Hélène Prévost parlent du profil des masses, ce qui est un concept mobile et plus approprié à la nature même de la musique, mobile par essence.

Pour bien comprendre la différence entre cette façon d'analyser la musique et celle à laquelle sont habitués les musiciens, il faut revenir en arrière: la musique classique s'analysait au moyen de la partition, et les formes qu'on y découvrait pouvaient également être perçues à l'audition. La forme sonate, par exemple, était inscrite dans le déroulement de l'oeuvre. La structure des oeuvres musicales étaient donc facilement discernable. Et qui retrouvait la structure croyait avoir compris l'oeuvre. Aujourd'hui, à moins d'entendre le compositeur analyser lui-même son oeuvre, il est bien difficile d'en saisir la structure, puisqu'elle n'est pas évidente dans le déroulement. En outre, cette analyse risque d'être si complexe qu'elle ne donne aucune véritable indication sonore: la musique entendue ne semble pas avoir de lien avec sa structure.

Il est logique, donc, d'analyser ce que l'on entend.

ENTENDRE UN ESPACE SONORE

Après deux ans de recherche quelques bandes sont prêtes à être entendues. Ginette Bellavance tente l'expérience avec deux groupes d'étudiants de la Faculté. Au départ, c'est la confusion: ont été mis bout à bout des extraits de Bach, Boulez, des Rolling Stones, de la musique indienne, japonaise, électrique. Les cloisons sont solides: pour tirer quelque chose de l'expérience, il faut *anonymiser* la musique, en quelque sorte. Oublier les sonates en si bémol, les mesures à 2-4, bref toutes les connaissances techniques. S'ouvrir les oreilles.

Un groupe y arrive assez facilement. A l'étonnement général des correspondances s'établissent. Les définitions proposées appartiennent au vocabulaire de l'architecte. C'est dire que les étudiants perçoivent un espace sonore (masse, grain, texture); ils *entendent* les silences et les durées.

Une discussion s'élève au sujet des silences: pour les uns, les silences chez Bach ne sont que des pauses, qui coupent la respiration musicale en quelque sorte, alors que chez Boulez le silence fait partie intégrante du monde sonore: n'entendre chez Boulez que les sons, c'est ne pas comprendre l'oeuvre. Les autres ont, au contraire, l'impression que Bach utilise les silences comme le font nos contemporains, qu'il leur donne toute leur importance. Mais si l'on n'est pas d'accord sur les conclusions de cette expérience, il n'en reste pas moins que la perception de l'espace sonore est la même pour tous.

UNE PERCEPTION OBJECTIVE

« C'est ce que je craignais le plus: que les bandes montées par Hélène et moi ne soient que le reflet de notre perception et que très peu de gens reconnaissent ce que nous entendions. Mais ce n'est pas du tout ce qui est arrivé. »

En somme, la perception est un phénomène objectif, c'est l'interprétation poétique ou émotive qui est subjective.

Ceux qui bénéficient le plus de ce cours de perception auditive, ce sont les compositeurs et les étudiants qui se destinent à l'enseignement de la musique. Ces derniers font eux-mêmes l'expérience d'une approche concrète de la musique, ce qui leur permet de mieux comprendre la situation d'un enfant qui découvre le monde musical. Actuellement dans les écoles, on commence par enseigner à l'enfant à jouer sur un clavier imaginaire (un pupitre, une table), à bien arrondir les doigts, à lire les notes. Que ceux qui ont dû subir des cours de piano forcés s'en souviennent.

Quant aux compositeurs, la découverte de nouveaux paramètres sonores leur permet d'entendre mieux ce qu'ils écrivent et d'avoir par la suite des préoccupations de résultat sonore global. Ils pensent musique avant de penser papier.

Cette expérience, qui est de découvrir des correspondances entre des formes de musique très différentes, de traiter la musique comme un matériel sonore et non comme une durée à analyser, pourrait apporter bien des bouleversements dans la formation musicale. C'est qu'on a toujours parlé d'*une* musique, la musique occidentale dite classique, mais jamais de *la* musique. Si l'on cesse de rechercher des formes musicales précises, on s'ouvre presque automatiquement aux autres musiques: la *belle* musique et les autres (qui ne sont pas belles?) ne se dressent plus l'une contre l'autre. Car cette expérience n'est pas seulement utile aux musiciens qui en sont venus à ne plus entendre la musique, comme ce professeur qui se faisait une gloire de pouvoir reconstituer mentalement la partition d'une oeuvre qu'il écoutait, elle peut aussi l'être pour les mélomanes qui se cantonnent dans la *belle* musique et ne s'intéressent que peu ou pas aux formes musicales précises. Ou même à ceux qui *voudraient bien* comprendre la musique contemporaine, pop ou autre, mais n'y arrivent pas.

LA NOUVELLE ÉCOUTE

Écouter comme si l'événement musical était un matériau qui évoluait dans un monde à deux ou à trois dimensions. L'entendre comme on regarde un objet: est-il léger ou dense, long ou petit, épais ou mince, le voir évoluer, varier de densité, de hauteur, d'épaisseur, le situer parmi les autres événements sonores comme sur une scène, percevoir les plans sonores, leur mobilité, leur transparence. La musique contemporaine se prête bien à cette nouvelle écoute.

L'avantage, c'est qu'on apprend à écouter activement: l'*action* musicale n'est pas fixe: il ne s'agit pas d'un thème à retrouver, mais d'une *histoire* à suivre, qui se déroule dans le temps, dont chaque moment est nécessaire et que l'oreille seule peut percevoir.

Cette façon de participer à l'exécution d'une oeuvre ouvre la porte (de l'oreille) à un monde sonore qui n'existe pas seulement dans la salle de concert et grâce à des instruments précis, mais partout. « Tout est musique », conclut une étudiante qui a suivi ce cours, rejoignant ainsi la conception d'un environnement sonore du compositeur canadien Murray Shafer.

Où s'arrête la musique et où commencent les sons ou même les bruits, à chacun d'établir la frontière. Mais par l'écoute, plutôt que par préjugé. ■

English Translation, p. 87