Document generated on 04/17/2024 7:58 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Introduction. Les voies de la pansonorité

Paul Bazin and Robert Hasegawa

Volume 29, Number 2, 2019

Les voies de la pansonorité : la musique microtonale d'hier à aujourd'hui

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1062563ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1062563ar

See table of contents

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Bazin, P. & Hasegawa, R. (2019). Introduction. Les voies de la pansonorité. *Circuit*, *29*(2), 7–10. https://doi.org/10.7202/1062563ar

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Introduction. Les voies de la pansonorité

Paul Bazin & Robert Hasegawa

> *Ce continuum [psychologique] s'incarne dans une suite de sons de différentes hauteurs, disposés régulièrement et d'une manière si étroite que l'oreille humaine ne distingue plus la différence entre la hauteur de deux sons voisins. Du point de vue abstrait, le système musical pansonore, dans sa tendance vers une densité maximum aspire vers le continuum absolu, ce qui est la Pansonorité même.*
>
> *– Ivan Wyschnegradsky*[1]

Autrefois considérée comme un phénomène marginal, la microtonalité s'est indéniablement hissée, au cours des quarante dernières années, parmi les pratiques les plus courantes. Tandis qu'il y a quelques décennies encore, les œuvres microtonales se voyaient le plus souvent reléguées au rang de curiosité – cela lorsqu'elles n'étaient pas carrément considérées comme impossibles à exécuter –, les quarts de ton ainsi que les intervalles toujours plus fins qui les composent sont aujourd'hui monnaie courante et font de moins en moins sourciller. Des compositeurs aux styles parfaitement différents font appel à ces nouvelles ressources, et le recours aux intervalles plus petits que le demi-ton n'est maintenant plus synonyme d'adhérence à une esthétique particulière : les quarts de ton se retrouvent tant, par exemple, dans la musique spectrale de Tristan Murail que dans la « nouvelle complexité » de Brian Ferneyhough. Des systèmes microtonaux reposant sur des prémisses contrastantes ont été élaborés indépendamment par nombre de compositeurs au cours du XX^e^ siècle, et plusieurs parmi ces systèmes ont entraîné dans leur sillage leur propre lignée de « descendants », les générations subséquentes de créateurs ayant hérité de ces pratiques et les ayant à leur tour modifiées. Il est possible de penser aux principes de l'intonation juste étendue, d'abord avancés par Harry Partch puis repris par Ben Johnston, James Tenney et d'autres, ou encore aux harmonies que l'*école spectrale* française a extrapolées des

1. Wyschnegradsky, *Une philosophie dialectique de l'art musical* [*La loi de la pansonorité*, version de 1936], texte inédit édité et annoté par Franck Jedrzejewski, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 108.

fondements de l'acoustique, subséquemment adoptées par la génération des compositeurs post-spectraux.

Dans ce numéro de *Circuit*, nous vous invitons à suivre l'arborescence d'une seule de ces pratiques – bien qu'il soit évident que différentes formes d'hybridation avec d'autres courants soient inévitables. Prenant pour point de départ la microtonalité en tempérament égal proposée par le compositeur russe Ivan Wyschnegradsky (1893-1979), nous souhaitons révéler les formes sous lesquelles se cristallise l'influence de ce dernier dans la musique d'autres artistes. Aux yeux de Wyschnegradsky, le chemin à suivre pour atteindre la microtonalité passait par la subdivision de l'octave en intervalles égaux, toujours plus petits : les douze demi-tons chromatiques habituels n'étaient pas chez lui abandonnés ou rejetés (comme c'était le cas dans les théories de Harry Partch, qui proposaient une complète *tabula rasa*), mais étaient plutôt complémentés, enrichis par l'ajout de gradations systématiquement plus fines de l'espace sonore. Des quarts de ton (24 par octave) aux sixièmes de ton (36 par octave), et même, éventuellement, aux douzièmes de ton (72 par octave), ces divisions « ultrachromatiques » de l'octave ont mené Wyschnegradsky – telle une courbe asymptotique – toujours plus près d'un continuum sonore ininterrompu. Il n'était par ailleurs pas le seul à poursuivre cette quête d'une microtonalité subordonnée au tempérament égal (parmi ceux ayant emprunté cette voie, on retrouve notamment Julián Carrillo et Alois Hába). Son travail s'avère cependant unique par son développement de certains moyens techniques (espaces non-octaviants, cycles d'intervalles) et, surtout – à partir de la composition de son œuvre phare, *La Journée de l'Existence* – d'une philosophie globale de la musique alliant l'ouverture de l'espace sonore à une forme de théurgie dans l'esprit du dernier Scriabine : la « pansonorité », manifestation supérieure de la conscience musicale.

Tandis que Wyschnegradsky n'a jamais joui d'un véritable succès dans les salles de concert, sa musique et ses idées ont néanmoins eu une portée considérable, refaisant surface dans une multitude de contextes. En retraçant le fil de la dissémination de ses théories, il est aujourd'hui possible d'observer leurs interactions avec diverses approches apparues au cours des dernières décennies. À plusieurs occasions, les générations suivantes ont en effet croisé les postulats de Wyschnegradsky avec des courants artistiques qui leur sont en apparence opposés, tels que l'intonation juste ou le spectralisme. L'impulsion qui menait les compositeurs du début du siècle dernier à systématiser leur approche créatrice semble moins préoccuper les plus jeunes générations, et de nombreuses adaptations des notions énoncées par Wyschnegdasky renoncent aujourd'hui à l'idée même d'un langage musical pur, dont la cohé-

rence repose sur la plus stricte logique interne. L'héritage de la pensée wyschnegradskienne est loin d'être le résultat d'un parcours linéaire : il s'agit plutôt d'un récit d'intersections entre diverses sources d'influence, dans lequel les idées de Wyschnegradsky ont de multiples échos contrastants, invitant une large palette de réponses créatives dont certains exemples sont abordés dans les pages qui suivent.

En ouverture, un témoignage et deux entrevues apportent une valeur documentaire d'une grande richesse à ce numéro. Dans un premier temps, un témoignage du compositeur **Philippe Leroux** rappelle le rôle crucial joué par Wyschnegradsky dans l'éveil d'une génération de compositeurs à la question microtonale. Il y évoque sa propre rencontre avec le pionnier russe, sa découverte de l'ultrachromatisme non-octaviant et, surtout, l'impulsion décisive que l'idée d'un continuum sonore, trouvée chez Wyschnegradsky, a donné au développement de sa propre carrière. Dans un deuxième temps, une entrevue de **Sharon Kanach** avec la compositrice **Pascale Criton** illustre comment le langage musical de celle-ci – au demeurant très personnel – se révèle tributaire de l'ouverture de l'espace prônée par Wyschnegradsky – qu'elle a également connu. Chez elle, l'adoption d'univers micro-tempérés aussi fins que celui des seizièmes de ton se fait trame contre laquelle tout une gamme de processus se déploient et se délient, éloignant l'œuvre musicale de sa nature traditionnellement discursive au profit d'une approche plutôt centrée sur l'exploration d'une large palette de phénomènes acoustiques. Ce dernier aspect ouvre, dans un troisième temps, sur une entrevue accordée par le compositeur montréalais **Michel Gonneville** à son collègue **Jimmie LeBlanc**. Au cours de celle-ci, le compositeur détaille en effet l'importance accordée aux différentes formes de microtonalité qui se retrouvent dans son catalogue, l'intonation juste occupant une place prépondérante relativement à la microtonalité tempérée.

Un second triptyque de textes compose la suite de cette livraison. La violoncelliste et compositrice **Émilie Girard-Charest** aborde d'abord la question de l'ergonomie de l'interprétation dans un répertoire qui cherche à intégrer pleinement les ressources offertes par la microtonalité dans une gestuelle instrumentale idiomatique. Prenant appui sur sa propre expérience de compositrice et d'interprète, elle décrit le rôle essentiel que jouent l'œil et l'oreille du musicien dans l'approche de la partition et l'exécution des œuvres. À partir d'extraits de titres récents – pour la plupart composés au cours des deux dernières décennies, les plus anciens remontant tout au plus à un demi-siècle –, l'auteure détaille diverses pratiques formant un lexique

de gestes compositionnels et interprétatifs en quelque sorte courants, archétypaux du répertoire violoncellistique microtonal des dernières années. Un texte de **Landon Morrison** vient ensuite faire l'analyse d'*Ein Schattenspiel*, opus pour piano et support électronique en temps réel de l'Autrichien Georg Friedrich Haas, ainsi que de son quatrième Quatuor à cordes. La figure de Wyschnegradsky reparaît au cœur de cet article, où l'auteur s'applique à mettre en lumière les cadres conceptuel et théorique qui sous-tendent l'œuvre tout en explorant les multiples attaches qui existent entre les musiques des deux compositeurs. Enfin, le Cahier d'analyse de **Paul Bazin** remonte à la source de l'affection que le pionnier canadien Bruce Mather porte à l'écriture de musiques microtonales dans le sillage de Wyschnegradsky. Ce texte relate brièvement la rencontre et l'amitié tardive qu'ont partagée les deux hommes, et propose une analyse des principes non-octaviants qui régissent la première œuvre microtonale de Mather.

Les Actualités du numéro en prolongent finalement le dossier thématique. **Robert Hasegawa** y rend d'abord compte de la traduction en anglais du *Manuel d'harmonie à quarts de ton* de Wyschnegradsky et de la récente publication d'un manuel de formation auditive par Julia Werntz, pensé pour les spécificités des répertoires microtonaux. Pour sa part, **Charles-Antoine Fréchette** relate la parution de trois disques sur lesquels sont gravées des œuvres de compositeurs ayant fait appel à différentes avenues microtonales, et parmi lesquels se retrouvent principalement Wyschnegradsky, Pascale Criton et le compositeur montréalais Simon Martin. Enfin, l'auteur **Benoît Côté** témoigne de la création de l'opéra *L'hypothèse Caïn* de Michel Gonneville, dans une actualité qui rappelle certains aspects abordés au cours de l'entrevue précédente. Les superbes illustrations du numéro sont de l'artiste québécoise **Myriam Dion**. Dans un artisanat qui a tout de la délicatesse et de la virtuosité des grandes dentellières, les œuvres qui jalonnent ce numéro donnent, symboliquement, une élégante réplique visuelle aux divisions sonores les plus infimes proposées par l'écriture microtonale.

Nous vous invitons à ouvrir grands les yeux et les oreilles et à ne rien perdre des objets gigantesques qu'engendrent parfois les particules les plus fines. Comme autant d'atomes constituent les corps. Comme autant d'étoiles, le cosmos et les galaxies.

Bonne lecture !
Montréal, avril 2019