Document generated on 07/15/2025 2:21 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Rendre audible l'indéterminé : l'Ensemble Hodos joue Philip Corner
To make the indeterminate audible: the Hodos Ensemble plays Philip Corner

Pierre-Antoine Badaroux and Sébastien Beliah

Volume 30, Number 2, 2020

Le continuum de l'improvisation

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1071123ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1071123ar

See table of contents

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Badaroux, P.-A. & Beliah, S. (2020). Rendre audible l'indéterminé : l'Ensemble Hodos joue Philip Corner / *To make the indeterminate audible: the Hodos Ensemble plays Philip Corner*. *Circuit*, *30*(2), 79–87. https://doi.org/10.7202/1071123ar

Article abstract

From 2008 to 2018, the Hodos Ensemble brought improvising musicians together around works that are indeterminate in different ways (orchestration, notation, form, etc.). Between 2011 and 2018, the Ensemble also regularly collaborated with Philip Corner for a retrospective of his work. This article reviews this rich experience, and looks at issues related to the interpretation of "indeterminate" works and its links with improvisation.

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2020

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/

érudit

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/

Rendre audible l'indéterminé : l'Ensemble Hodos joue Philip Corner

Pierre-Antoine Badaroux et Sébastien Beliah

Né en 1933 à New York, Philip Corner travaille depuis les années 1950 sur l'indéterminé, ses liens avec l'improvisation, l'élémentarisation des sons et la manière dont on peut en transmettre l'organisation. Il s'interroge sur le geste instrumental et performatif, et éprouve les traditions et les systèmes. Face aux partitions de Philip Corner, les musiciens se trouvent responsabilisés et nécessairement décisionnaires. Musicien atypique par son parcours (étudiant de Henry Cowell et d'Olivier Messiaen, profondément marqué par sa rencontre avec John Cage, il est aussi apprenti calligraphe auprès du maître Ki-Sung Kim) autant que par ses réalisations artistiques (il est co-fondateur du Gamelan Son of Lion, participant actif des premiers événements du mouvement Fluxus et passionné de cor des Alpes), Philip Corner a tissé des liens musicaux et amicaux étroits avec des musiciens tels que James Tenney, Malcolm Goldstein ou Daniel Goode. En tant que cofondateurs et directeurs artistiques de l'Ensemble Hodos, nous avons souhaité évoquer ici quelques-uns des processus de décision qui se déroulaient lors de la mise en place et de l'interprétation des pièces de Philip Corner que nous avons été amenés à jouer.

Actif de 2008 à 2018, l'Ensemble Hodos réunissait des musiciens improvisateurs autour de pièces indéterminées par différents aspects (orchestration, notation, forme, etc.). De 2011 à 2018, l'Ensemble a aussi régulièrement collaboré avec Philip Corner pour une rétrospective de son œuvre, organisée en cinq programmes différents correspondant aux découpages chronologique et thématique effectués par le compositeur lui-même. L'un des principaux axes de travail de l'Ensemble a été de mettre à profit nos expériences d'improvisateurs pour proposer des lectures originales de créations peu entendues.

Par son aspect très ouvert et sa cohérence, l'œuvre de Philip Corner nous a immédiatement attirés, car la question du choix et des décisions portant sur différents paramètres y est centrale. Instrumentiste actif, il n'a lui-même eu de cesse de pratiquer l'invention collective ou solitaire, préméditée ou spontanée. Dans ses compositions, il a toujours accepté et encouragé différentes formes d'improvisation : « *I always saw indeterminacy as an aspect of improvisation, and I wasn't ever willing to fix it in the kind of rigid way where you can't respond to others*[1]. »

Ce travail de l'Ensemble Hodos a abouti à une série de disques, dont trois ont aujourd'hui paru[2]. *A posteriori*, cet article présente nos réflexions et nos méthodes de travail sur ce projet.

1. Corner, cité *in* Lukoszevieze, 2003, p. 68. Cette source établit la version en langue allemande du texte original, dans une traduction d'Oliver Schneller : « *Ich habe Unbestimmtheit immer als einen Aspekt der Improvisation angesehen und wollte sie niemals in einer so starren Weise festlegen, daß man nicht mehr auf andere reagieren kann.* »

2. Corner, 2014, 2015 et 2016.

Terrains de jeu

Dans le vaste catalogue de Philip Corner, de nombreuses compositions sont conçues comme des propositions pour l'élaboration de *terrains de jeu*. Ce mode de fonctionnement nous est apparu comme particulièrement proche de celui d'autres groupes auxquels nous participions – en dehors de l'Ensemble Hodos – autour de la pratique régulière et restreinte, délimitée, de l'improvisation. Avec cet orchestre, nous avons joué certaines de ses pièces de nombreuses fois en concert, et cette approche « improvisée » nous a permis de nous approprier davantage le territoire de chaque composition. Il nous est parfois arrivé de faire fi – consciemment ou non – d'une règle énoncée dans la partition, sans pour autant être *à côté*. Cette volonté d'appropriation nous a permis de « tricher » tout en restant dans le cadre défini par la pièce, parce que précisément ce cadre nous était familier. Cette manière de procéder a également fait en sorte que nous avons pu jouer sur les zones « ouvertes » des instructions du compositeur, pensant que nous pourrions les rendre audibles. Une pièce comme *Chancebeats* (2012a) contient l'essentiel de sa proposition dans son titre et son sous-titre : « Each player to play from a series of random numbers (chosen by chance). » Il s'agit, en d'autres termes, d'une ou de plusieurs séries de nombres « traduites » en sons. Le reste de la partition consiste en un certain nombre de propositions et d'évocations de possibilités (Figure 1). Il n'y est pas spécifié si les musiciens doivent jouer une série commune, si chaque série doit comporter le même nombre de termes, si les différentes séries doivent se situer dans un intervalle commun, etc. Sans être exhaustifs, nous avons choisi de faire entendre la multiplicité des possibilités offertes par cette formulation ouverte, non pas de manière systématique, mais dans la simultanéité contrapuntique des approches. Le déroulement de notre version était soumis à des décisions individuelles à l'intérieur d'un

cadre défini collectivement. Ainsi, 1) chaque musicien a construit sa propre série de nombres ; 2) chacun a également préparé le matériau de son choix : par exemple, l'un a réalisé, ou pensé à, plusieurs déclinaisons de la même liste de nombres – déclinaisons rythmiques (durées), de hauteurs définies par les nombres ou, encore, de hauteurs libres tirées au sort pour être appliquées à la série de durées régie par les nombres, etc. –, tandis qu'un autre a choisi de n'utiliser les nombres que comme indicateurs de durées (sons ou silences), en s'accordant le choix des sons ; enfin, dans le déroulement de la

FIGURE 1 Philip Corner, *Chancebeats*, 2012, partition inédite.

CHANCEBEATS

Each player to play from a series of random numbers **(chosen by chance)**

Theez Ways:

each number is a duration ---- counted as-fast-as-possible or in seconds

the counts ,maybe, made audible by repetition-regularity

or that right number that many times with no regularity (chance durations)

or divided into a constant longer pulse-duration

(they might some times speed-up & slow-down some)

---

the best or atleast most-consistent procedur
woldbe to plan all such sections
by chance methods

these rhythm-principles
to be applied-to: *a single note --- or interval or chord or cluster*
or a percussion-noise sound
repeeted

or with the notes free that is : also generated by chance

---

the numbers could also apply to notes..... pitch-heightes in a scayle

in-which-case they woud be free of the time-length limitations

but can also be combined with them

Chance can also be used to decide whether to use chance or not.

Philip Corner | 2012

pièce ; 3) chaque instrumentiste était libre de décider comment, dans quel ordre, et à quel moment pouvaient s'enchaîner les différentes « traductions » sonores de sa série.

La notion de « terrain de jeu » va de pair avec une certaine conception de la forme, qualifiée d'« ergodique » par le compositeur James Tenney :

> *an ergodic form will always and inevitably be the result when a range of possibilities (with respect to the sound-elements in a piece, and their characteristics) is given at the outset of the compositional process, and remains unchanged during the realization of the work*[3].

3. Tenney, 1983, p. 14. Voir aussi Tenney, 1970.

La conjonction de formes ergodiques et de réalisations « improvisées » nous a également permis de reprendre certaines œuvres de nombreuses fois dans des versions différentes. Choix des sons, durée et instrumentation pouvaient varier d'une version à l'autre. *Gamelan Antipode*, conçue en 1982 et reformulée pour l'Ensemble Hodos en 2011, est un exemple de ce procédé (Figure 2). S'inscrivant dans un corpus de pièces fondées sur une élémentarisation du son (au sens d'une décomposition en une série de composantes sur lesquelles il est possible d'agir indépendamment les unes des autres), il y est demandé à chaque musicien de ne jouer qu'une paire de sons opposés (si l'un est long, aigu et fort, l'autre sera court, grave et doux) regroupés dans le temps de différentes manières. Chaque intervention doit être suivie d'un silence individuel ou collectif d'une durée laissée à la discrétion de chacun. Nous avons interprété cette pièce en concert à de nombreuses reprises, en variant chaque fois l'instrumentation, de quatre à plus de dix musiciens, et ce, en fonction des possibilités offertes par l'espace, l'effectif, le contexte du concert, etc. Les sons choisis par chacun étaient redéfinis à chaque interprétation. Nous l'avons également jouée sur des durées très différentes, parfois au chronomètre, parfois de manière plus intuitive, selon l'équilibre composé avec le reste du programme.

En s'appropriant ainsi le « terrain de jeu » offert par l'œuvre, il nous a parfois été possible d'en reformuler oralement le principe pour la transmettre à d'autres musiciens. Nous avons nous-mêmes fait l'expérience de cette oralité, lors de notre première interprétation de *Chopin Revelation* (1971)[4]. Cette pièce isole une mesure du Prélude op. 28, n° 5 de Frédéric Chopin, considérablement ralentie et répétée *ad libitum* par le piano. Si celui-ci est seul, le pianiste devra en faire ressortir les différentes voix et combinaisons par diverses accentuations. Si le piano est entouré d'autres instruments, il revient à ceux-ci de souligner les voix en les jouant. Nous avons découvert cette pièce lorsque Philip Corner l'a interprétée au piano, lors du second

4. Le titre intégral de la pièce est *Chopin Prelude, II : « The F# section in the middle of the D major prelude of Chopin as a revelation »*.

FIGURE 2 Philip Corner, *Gamelan Antipode*, 2011, partition inédite.

gamelan ANTIPODE — for mixed instruments

HIGH

short & soft — short & loud — long & soft — long & loud

each player takes a pair of notes. use most extreme registers*

these are played in group of 2 – 6 notes
where each term of the pair must be present

there should be lots of silence between
and, although each is independent, leave a lot of silence in space

Be separated. The players could also change place

(In the right circumstance this might be superimposed on other music)

*let the other parameters be extreme too.... very { long / short
loud / soft

this version Nov. 30, 2011 — for the Hodos ensemble

LOW

long & loud — long & soft — short & loud — short & soft

concert parisien de notre cycle. Quatre ans plus tard, à Poitiers, nous avons choisi de l'inclure à notre programme en l'interprétant, sans piano, à partir de l'enregistrement dont nous disposions de la version précédemment donnée à Paris. Enfin, lors d'un concert que nous avons donné avec Philip Corner au festival AngelicA (Bologne), le compositeur a reformulé oralement les indications nous permettant de l'interpréter, en déterminant avec nous l'ordre d'entrée des instruments et en nous indiquant quelques exemples de répartitions possibles des voix.

Si, dans notre travail avec Philip Corner, les partitions ont souvent joué le rôle de transmetteur, leur présentation – qui repose sur un subtil équilibre entre prescription et suggestion – invitait à l'oralité. Avec ces partitions visuellement évocatrices, ce sont autant les mots que le graphisme, la police utilisée, la syntaxe, l'orthographe (souvent singulière chez Corner), la mise en page et les illustrations qui permettent d'établir le caractère et le territoire d'une pièce. La partition est un outil de transmission, un aide-mémoire, mais très peu d'œuvres nécessitent d'être lues au moment de leur interprétation. À partir des années 1990, Philip Corner revient d'ailleurs sur des pièces composées antérieurement pour en généraliser les principes en une page. Là encore, nous retrouvons la notion de forme ergodique : la chronologie des événements importe peu, c'est bien la définition d'un territoire qui va donner son caractère à l'œuvre. Ainsi, *Gamelan Antipode*, dans sa reformulation pour l'Ensemble Hodos, propose une version condensée des indications en une page. Là où l'originale comportait une page de texte sur papier quadrillé, suivie de trois pages de représentations graphiques, la version remaniée combine pour sa part texte et représentation graphique sur une même page. Pour la seconde version, le graphisme n'est pas une illustration d'une possibilité de déroulement de la pièce, mais plutôt une sorte de nomenclature réexplicitant les informations contenues dans le texte. Aussi, elle s'avère plus définie et directive, donnant des règles, spécifiant les interventions en groupe de sons (chacun de ces groupes devant faire entendre au moins chaque terme de la paire), précisant le nombre de sons par intervention (de 2 à 6) et insistant davantage sur l'importance du silence, à la fois collectif et individuel.

Nous avons choisi pour cette pièce des sons à hauteurs plus ou moins définies, en nous concentrant sur le registre d'un son plutôt que sur sa hauteur absolue. Nous n'avons pas du tout calibré nos dynamiques – c'est-à-dire que les nuances *forte* et *piano* n'étaient pas les mêmes pour chaque musicien. Ces décisions ont été prises en considération du fait que l'idée principale de la pièce réside dans l'alternance entre des extrêmes et la possibilité pour chaque instrumentiste de n'utiliser que deux sons. En respectant ces consignes, il

nous semblait que nous pouvions utiliser un champ sonore plus large que ce qui est suggéré par la partition, enrichi des techniques « étendues » et singulières propres à chaque musicien de l'Ensemble.

Se posait ensuite la question de la liberté d'interaction pour chaque musicien. Deux options s'offraient à nous : 1) décider avant chaque intervention du nombre (2 à 6) et des types de sons (quels termes de la paire, dans quel ordre, etc.) qui seraient joués ; ou encore 2) choisir sur le moment en veillant à respecter le cadre de la pièce. Nous avons pensé que la première possibilité inciterait à davantage d'indépendance et que la durée des silences pouvait être décidée individuellement, sans tenir compte des interventions environnantes. Nous n'avons finalement pas tranché et avons laissé chaque musicien choisir sa propre stratégie, comme lorsque l'on improvise. Il était toutefois nécessaire d'évoquer ces différentes stratégies pour que chacun puisse opérer un choix éclairé, lui semblant le plus possible en adéquation avec le propos de la pièce.

Instrumentation et orchestration

> *[In the traditional Western notation system] you have precise representation of rhythm and pitch – or let's say at least precise up to the level of precision that Western music desired and needed. So how was intensity to be suggested? By words. You used the Italian words and then the conventional abbreviations of them […] all are reduced to one or two letters and so you have a kind of coded language. But timbre? Forget it. The only way timbre was specified was to name the instruments that were to be played. Occasionally something having to do with the technique of performing, bowing, pizzicato, and that was sufficient, by naming the instrument which would play the line to specify the timbre that was desired*[5].

5. Corner et Schwerner, 1991, p. 183.

Philip Corner souligne l'absence de code permettant la transmission écrite de paramètres de timbres dans le système de notation occidentale. C'est principalement par l'instrumentation – pour combien, quels types d'instruments écrit-on – et l'orchestration – en assignant une voix à l'un ou à un groupe d'entre eux – que se transmet ce paramètre. Conscient de se situer en rupture avec la tradition occidentale de la notation musicale, il a choisi, pour la plupart de ses compositions, de laisser l'instrumentation et/ou l'orchestration ouverte. Brillant par leur absence – ou par leur imprécision – dans la musique occidentale, ce sont deux problématiques qui sont au cœur de son œuvre. Procédons à une analyse plus exhaustive de cet aspect par le biais de quelques exemples choisis : *(two) Microtonal Memories* (1998) est constituée de deux mouvements. Pour le premier, le nombre d'instruments est spécifié – « *(A duet is a possibility) (might be more, like three instruments […])* » – et le type, suggéré – « *simple-wave generators would suffice for this […] but with acoustic instrument(s) humanplayed is a possibility* ». Il est généralement spécifié

qu'ils doivent pouvoir produire des *glissandi*. Le second mouvement est écrit pour un instrument acoustique « contre » un drone produit électriquement, le premier (mobile) devant produire des battements avec la fréquence du drone (statique). Nous avons opté pour une version à deux instruments acoustiques à cordes, l'alto jouant la partie mobile et la contrebasse le rôle du drone. Les résonances par sympathie entre les deux nous ont semblé permettre davantage de flexibilité pour nous adapter aux espaces dans lesquels nous étions amenés à jouer.

Écrite pour instrument seul, la partition de *Piece for String Instruments #7* (1958) joue sur différents degrés d'indétermination. Nous en avons donné une version pour trio à cordes, dans laquelle tout le monde jouait la même partition tout en laissant volontairement très ouvertes les possibilités offertes par les zones indéterminées (vitesses, durées, hauteurs, dynamiques).

Dans *Punkt* (1962) pour « ensemble staccato », on ne doit faire entendre que des sons courts. Nous avons choisi d'en enregistrer une version pour piano préparé, deux percussions, violoncelle et contrebasse, combinaison instrumentale qui nous a semblé permettre un équilibre dynamique. Une fois l'instrumentation déterminée, le travail d'orchestration commençait : il a fallu expérimenter avec différents types de production sonore pour obtenir une grande richesse de sons courts et complémentaires.

Meta-meta-meta Hodos (2012) pour ensemble indéterminé fait finalement partie des rares pièces de Philip Corner pour lesquelles un déroulement chronologique est explicité sur la partition. Celle-ci contient cinq tableaux, chacun consistant en un court texte souvent plus descriptif que prescriptif, accompagné de représentations graphiques. Aucune instrumentation ou orchestration n'est spécifiée, mais nous avons néanmoins dû faire un travail d'orchestration afin de répartir les rôles des instruments selon leurs capacités propres (par exemple exclure les percussions d'un passage de *glissandi*).

Nous voyons bien, par ces quelques exemples, les solutions que Philip Corner propose relativement aux limitations imposées par les systèmes de notation traditionnels. En laissant aux musiciens la liberté d'agir dans ce domaine, il les encourage à s'interroger sur leurs choix afin qu'ils les fassent en pleine conscience, confiant qu'ils useront des meilleures stratégies pour donner une lecture singulière de chaque œuvre.

« J'ai attendu cela toute ma vie ! »

Voilà ce que nous a dit Philip Corner en 2011, lorsque nous lui avons annoncé qu'un groupe d'improvisateurs souhaitait s'attaquer à son œuvre. Parce qu'il savait que nous nous attacherions à ne pas figer l'indéterminé, mais cherche-

rions à le rendre audible, dans un processus de (ré)interprétation dynamique qui est au centre de son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

Corner, Philip (1993), *Lifework : A unity*, Lebanon, Frog Peak Music.

Corner, Philip et Schwerner, Armand (1991), « A Conversation », *Conjunctions*, nº 16, p. 181-196.

Lukoszevieze, Anton (2003), « Porträt. Die Welt als Musik durchwandern : Der US-amerikanische Komponist Philip Corner », *MusikTexte*, nº 99, novembre, p. 65-72.

Tenney, James (1970), « Form in 20th Century Music », www.plainsound.org/pdfs/Form.pdf (consulté le 30 mars 2020).

Tenney, James (1983), *John Cage and the theory of harmony*, www.plainsound.org/pdfs/JC&ToH.pdf (consulté le 30 mars 2020).

PARTITIONS

Corner, Philip (1958), *Piece for string instrument #7*, Lebanon, Frog Peak Music, c0r94.

Corner, Philip (1962), *Punkt*, Lebanon, Frog Peak Music, c0r61.

Corner, Philip (1971), *Chopin Prelude, II : « The F# section in the middle of the D major Prelude of Chopin as a revelation »*, Lebanon, Frog Peak Music, c0r190.

Corner, Philip (1998), *(two) Microtonal Memories*, Lebanon, Frog Peak Music, c0r92.

Corner, Philip (2011 [1982]), *Gamelan Antipode*, partition inédite.

Corner, Philip (2012a), *Chancebeat*, partition inédite.

Corner, Philip (2012b), *Meta-meta-meta Hodos*, Lebanon, Frog Peak Music, c0r372.

ENREGISTREMENTS MUSICAUX

Corner, Philip (2014), *Lifework : A Unity 2. The World (Graphic innovations & indeterminacy) 1960-75*, Ensemble Hodos, Umlaut Records, umfrcd09.

Corner, Philip (2015), *Lifework : A Unity 3. Mind (Instruction pages with examples ; precisions added to freedom) 1972-89*, Ensemble Hodos, Umlaut Records, umfrcd11.

Corner, Philip (2016), *Lifework : A Unity 1. Culture (Tradition, assimilation) 1960-75*, Ensemble Hodos, Umlaut Records, umfrcd16.