

---

# APPROFONDIR LES RECHERCHES ET COMPOSER UNE MUSIQUE QUI SACHE SE DÉFENDRE D'ELLE-MÊME

*Jan VANDENHEEDE*

Si l'on tente aujourd'hui un bilan de la musique avec ordinateur, on peut constater que l'ordinateur s'est définitivement inséré dans de nombreux domaines de l'acte musical. En matière de diffusion et de transformation aussi bien que de synthèse ou d'aide à la composition, l'ordinateur est devenu, pour beaucoup de compositeurs, un outil non seulement souhaitable mais tout simplement indispensable.

Cependant l'ordinateur n'a pas jusqu'à maintenant touché véritablement au langage musical : avec l'ordinateur, on se contente encore de réaliser - en mieux - ce que l'on savait déjà faire en musique électronique analogique, ou encore de faire - plus vite - ce que l'on faisait déjà manuellement lorsqu'on préparait un matériau compositionnel.

On peut se demander pourquoi il en est ainsi. Les raisons sont sans doute multiples. Une première raison est que jusqu'à présent les ordinateurs étaient trop lents et trop lourds à manipuler. Beaucoup d'expérimentations n'ont

pas été réalisées pour cette seule raison. Une seconde raison, d'ailleurs liée à la première, est que trop souvent les musiciens professionnels étaient effrayés par ces machines si bien que la musique par ordinateur a été, pendant trop longtemps, le domaine réservé de gens qui n'avaient pas de bases musicales solides. Ensuite, depuis les années 70 - et ceci est loin d'être négligeable - des facteurs socio-culturels ont contribué à ne plus considérer l'expérimentation artistique comme nécessaire et indispensable à l'acte artistique.

Tout ceci explique que jusqu'à présent ce qui des réalisations musicales avec ordinateur dépasse le stade de "l'effet sans raison" (pour parler comme Wagner) est extrêmement rare. Je ne pense pas ici au type de compositeur évoqué plus haut : celui qui utilise simplement l'ordinateur comme une machine dotée de fonctionnalités déjà répertoriées qui les met en œuvre de manière performante ; je songe aux compositeurs qui se conçoivent comme les explorateurs d'un nouveau monde sonore rendu désormais accessible par l'ordinateur. Personnellement, je ne connais dans ce domaine qu'une seule pièce qui apporte quelque chose de véritablement significatif à l'idiome musical. Il s'agit de *Stria* de John Chowning. Dans *Stria* en effet, Chowning prouve que l'on peut composer une musique intéressante avec une sonorité inharmonique soutenue. Ceci paraîtra peut-être un détail, mais c'est à mon sens beaucoup plus que cela. En effet les sons inharmoniques traditionnels sont toujours percussifs et, de plus, très limités dans leur capacité d'élaborer des formes. Même *Ionisation* de Varèse, œuvre de référence sur cette question, est essentiellement une pièce rythmique où le contenu harmonique précis des percussions utilisées reste secondaire.

Dans *Stria* par contre il y a une étroite relation entre la sonorité de base et l'élaboration harmonique de la pièce, tout comme il y eut des relations étroites entre les sons harmoniques et le système tonal (je ne dis pas que ces relations sont restées univoques : je ne prétends pas que le système tonal soit la seule possibilité de travailler avec les sons harmoniques - je connais d'ailleurs bien des exemples qui contrediraient cette proposition - ; je pense simplement que c'est un système qui fonctionne bien avec

ces sons-là et que ceci est partiellement dû à la constitution même des sons sur lesquels le système opère).

Aussi le fait que dans *Stria* il n'y ait aucune référence aux sons déjà connus a une importance non négligeable. Trop souvent dans la musique par ordinateur on a tendance à baser la synthèse sur une simulation, croyant que cela suffit à garantir une certaine qualité. C'est sans doute là un chemin qui peut donner des résultats satisfaisants mais c'est également là un chemin qui restera toujours bien trop limité. Aussi créer - comme c'est le cas dans *Stria* - des sonorités qui aillent au-delà de ces limites, qui dépassent le stade de la *mimesis*, sonorités dont la qualité permette un discours musical développé, constitue un apport substantiel.

L'ordinateur offre certainement d'autres possibilités, des possibilités qui sont très difficiles - sinon impossibles - à réaliser avec l'instrumentarium traditionnel. L'ordinateur nous permet par exemple de réaliser des densités extrêmes aussi bien dans le temps que dans le domaine fréquentiel. En effet, la densité texturale n'a a priori plus de limites, si ce n'est celles de la résolution de l'oreille. Pour l'instant le temps de calcul inhibe encore un peu l'exploration de ces textures extrêmement denses, mais cela changera considérablement d'ici quelques années.

Je songe aussi à un travail envisageable sur les micro-distances : si je crée une texture qui explore des micro-intervalles de timbres et si je la fais suivre d'une texture instrumentale ou d'une texture synthétique qui présente des différences de timbre analogues à celle de la musique instrumentale (soit des différences a priori beaucoup plus massives et apparentes), alors ces dernières différences de timbres, internes à la seconde texture, apparaîtront bien plus importantes que si cette texture était seulement apparue isolément. Ainsi une structure très fine, ou diversifiée d'une manière originale, peut changer le mode de perception des textures voisines. Je peux également faire apparaître une texture qui explore un monde de distances entre timbres ayant déjà été exposé auparavant mais dans un tout autre contexte, et je puis changer alors la *perception* des différences de timbre, quoiqu'elles soient physiquement analogues ; je peux ainsi créer des ambiguïtés et des



---

relations à distance (dans le temps) qui s'avèrent non-triviales. Des principes semblables peuvent aider à dépasser le stade de "l'effet sans raison" en donnant un sens formel et une fonctionnalité à certains procédés. Bien sûr, je peux appliquer ce type de méthodes sur l'espace des fréquences ou sur d'autres espaces et explorer ainsi les continuums sonores. Personnellement je crois beaucoup à ce que j'appelle les changements de perspective d'écoute ; je me permettrai à ce propos de faire une comparaison avec la musique tonale : on y change la perspective d'un thème en l'insérant dans différents contextes tonaux et/ou en le mettant en relation avec d'autres thèmes comme avec lui-même (c'est-à-dire avec les motifs qu'il contient). Je crois que l'on peut abandonner le côté thématique de la musique tonale ainsi que son organisation des hauteurs sans pour autant perdre de vue les principes plus profonds qui en font la richesse et qui peuvent toujours s'avérer utiles.

Beaucoup d'idées - par exemple l'idée d'explorer les continuums sonores - ont déjà été abordées par les compositeurs de l'après-guerre. Cependant ces compositeurs ne prenaient pas - ou prenaient peu - en compte des aspects de la perception qu'ils ne savaient pas - ou mal - exploiter ensuite. Localement, beaucoup de ces pièces sont très instructives, parfois même intéressantes, mais peu de gens prétendront je crois qu'il s'agit dans la plupart des cas de chefs-d'œuvres. La forme de la musique de la deuxième moitié de ce siècle est souvent pauvre, si ce n'est carrément mauvaise et ce quoiqu'une grande quantité de cette musique se cache derrière les bannières de la "Momentform" ou de la "Forme ouverte". On peut cependant imaginer des formes qui soient non-thématiques (dans le sens large du terme) et qui n'apparaissent cependant pas comme arbitraires, qui intéressent tout au long de leur durée. Pour notre génération, il ne s'agit peut-être pas de faire à tout prix table rase une nouvelle fois mais plutôt de continuer l'exploration, de l'approfondir, de la dévier peut-être, et surtout de composer de la musique qui arrive à se défendre par elle-même, par l'impact de sa seule qualité. Je me permettrai à ce propos de faire une dernière comparaison historique : avec la meilleure volonté du

---

monde, on ne peut pas prétendre que la musique de Guillaume de Machaut ait le même niveau que celle de Josquin des Prez, ou la musique de Schütz le niveau de la musique de Bach, ou encore la musique de Scarlatti celui de la musique de Beethoven. La musique de Josquin est certainement impensable sans l'individu Josquin des Prez, mais sans doute aussi sans l'expérience acquise par les générations qui l'ont précédé.

Propos recueillis par François Nicolas.