
Tristan Murail

DE SABLE A VUES AERIENNES LE DEVELOPPEMENT D'UN STYLE

Julian ANDERSON

Incontestablement, il est peu de compositeurs de la génération de Tristan Murail dont la musique soit aussi immédiatement identifiable que la sienne (au point qu'on lui connaît déjà des imitateurs!). Le compositeur lui-même m'a confié qu'il pensait en effet posséder un style propre, quoique ignorant comment celui-ci s'était formé : "Je n'ai jamais délibérément cherché à me donner un style".

Le but de cet article est de tenter de caractériser les traits dominants du style Murail, en considérant notamment les œuvres écrites entre 1974 et 1980, avant de conclure par certaines réflexions au sujet de partitions plus récentes, postérieures à *Désintégrations*.

De 1974 à 1976.

Sables, œuvre pour orchestre composée en 1974, marque sans doute la naissance de ce que nous considérons comme la manière personnelle de Murail. C'était la première fois qu'il recourait à des spectres harmoniques récurrents en tant que point de référence à l'intérieur même de la pièce, peut-être sous l'influence d'une œuvre récente de Grisey, *Dérives* pour deux formations orchestrales. Après être apparu, dans toute sa plénitude, sur un *mi grave*, peu après le début de l'œuvre, le spectre harmonique

est brouillé, noyé dans la musique, puis émerge à nouveau, sur *si* bémol, vers le milieu de la pièce, pour la conduire à son paroxysme ; le dernier spectre harmonique intervient juste avant la fin de l'œuvre (mesures 33-35 de la lettre E), où il n'est plus représenté que par son fondamental et deux partiels (les 28^{ème} et 56^{ème}), encore sur *mi*. Le reste de l'harmonie de l'œuvre est inharmonique, et fut principalement composé de façon intuitive, si l'on excepte l'harmonie des cuivres et cordes graves vers les mesures 25 à 35 de la lettre D, qui procède d'un spectre harmonique inverse, procédé rare chez Murail.

Autre trait typique à la fois de *Sables* et de la manière de Murail, l'absence de silences, et donc l'extrême continuité de la musique (on ne relève aucun silence écrit dans aucune partition de l'auteur entre 1974 et 1983!). Dans *Sables*, cette caractéristique est renforcée par la présence quasi permanente de sons tenus et de continuums : la pièce se déroule presque entièrement sur un fond de percussions, rumeur grenue de maracas et d'instruments à peau ou métalliques, qui ne s'interrompt qu'une seule fois, tout à la fin de l'œuvre, avant d'accompagner les trois dernières mesures. Murail a continué d'explorer l'utilisation de tels arrière-plans sonores dans *Ethers*, et son écriture pour les percussions à son indéterminé n'a jamais cessé de privilégier des instruments tels que maracas, caisse claire, guiro, crécelle, à la recherche de grain ou de bruit blanc.

Dans *Mémoire/Erosion* (1975-76), pour cor et neuf instruments, le recours structurel au spectre harmonique est continu ; il apparaît ici vers le milieu de la pièce, tel un point de calme et de cohérence au sein du flux musical. Mais *Mémoire/Erosion* se distingue surtout par une simulation instrumentale de la technique de "réinjection en boucle" telle qu'elle se pratique dans un studio électronique "analogique" : deux magnétophones sont reliés, les sons enregistrés par le premier passant ensuite sur le second, qui les lit et les transfère à nouveau au premier appareil, lequel les combine à un matériau neuf. Le trait dominant de ce procédé est sa périodicité (et c'est donc ainsi qu'elle a fait son apparition dans la musique de Murail) qui a aussi pour effet d'engendrer une certaine entropie : en raison du bruit de fond, du souffle apparaissant lorsque le son est reproduit de la sorte, de façon répétée, on ne peut éviter un processus d'érosion et de dégradation, source de bruit indifférencié. Dans *Mémoire/Erosion*, ces deux traits sont simulés. Chaque son joué par le cor solo est imité par les autres instruments, après un certain laps de temps, puis progressivement distordu et déformé ; la musique évolue en permanence du périodique au chaotique, de l'organisé au désorganisé. Cependant, à l'inverse de Grisey, Murail associe rarement périodicité et harmonie parfaite : cela ne se produit qu'une fois, au milieu de la pièce, à la lettre F. En d'autres moments de périodicité extrême, l'harmonie apparaît étonnamment "inharmonique" et

fort étrange. Un cas d'espèce est fourni par le processus de reconstruction qui commence à la mesure 20 de la lettre I, où un nouveau point de stabilité rythmique est atteint sur un accord résonant mais inharmonique d'un type qui deviendra très caractéristique de la musique de Murail (Cf. figure 4/b). Ici, comme en d'autres cas comparables, Murail pourra sembler avoir composé de façon purement instinctive ; il n'avait pas encore découvert le moyen d'organiser son inharmonicité.

De 1977 à 1980

Après *Mémoire/Erosion*, Murail se lance dans une série d'œuvres conçues très systématiquement. Loin de rendre son style moins personnel et plus anonyme, ce pas vers une rigueur accrue et une volonté de logique dans le processus de la composition exacerbe les idiosyncrasies déjà présentes dans sa musique, aiguissant sa spécificité, peut-être parce que les méthodes choisies associent avec souplesse rigueur et liberté, laissant au musicien toute latitude d'évoluer à son gré. Modulation en anneau et modulation de fréquence lui permettent de contrôler le degré d'inharmonicité de l'harmonie ; le calcul des courbes de durée logarithmique lui permet de contrôler accélérations et décélérations ; et des graphiques concernant une plus vaste échelle de temps lui permettent de contrôler les longues durées, les zones d'ordre et de désordre, de tension et de relaxation, etc... Par dessus tout, la différence entre le matériau et la forme de la pièce est progressivement gommée : Murail découvre que les sons connaissent des évolutions d'une telle complexité qu'ils constituent déjà par eux-mêmes une séquence de musique. De même que s'efface cette distinction entre son et forme, s'effacent les limites entre d'autres paramètres — harmonie et timbre, hauteur et rythme. La prédilection déjà marquée du compositeur pour une musique au déroulement plus continu se fonde dans un intérêt plus vaste pour le continuum sonore en tant que tel, avec pour effet d'accroître l'importance des considérations d'ordre psycho-acoustiques dans sa musique : si la musique se déploie en un long et unique continuum, ignorant "la vieille grille des paramètres"¹, l'aspect relatif de la perception de repères au sein du continuum par l'auditeur devient un élément capital de la substance musicale.

Afin d'illustrer ce qu'étaient alors les méthodes de travail de Murail, examinons d'un peu plus près la première partie d'*Ethers* (1978), pour flûte solo, trombone, violon, alto, violoncelle, contrebasse et continuo de maracas. D'abord, quelques remarques d'ordre général sur l'œuvre dans son ensemble ; la relation entre la flûte solo et le groupe instrumental est de même nature que celle qui unit le cor solo au groupe dans *Mémoire/Erosion* ou en-

1 - "La révolution des sons complexes", in *Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik XVIII*, Schott, 1980

core les ondes Martenot à l'orchestre dans *Les Courants de l'Espace*, écrit un an après *Ethers*. Dans ces trois œuvres, le double processus d'imitation et de distorsion est une composante essentielle de la forme de la pièce, mais c'est dans *Ethers* et dans *Les Courants* qu'il se manifeste de la manière la plus rigoureuse et la plus convaincante. Dans *Ethers*, la flûte émet une série de "modèles acoustiques" que les autres instruments s'efforcent de simuler, tout en les déformant progressivement en sorte qu'ils se trouvent transformés en de nouvelles textures qui fournissent le contexte à de nouveaux "modèles acoustiques", ou simplement les suggèrent. Naturellement, Murail introduit de nombreuses variations sur ce schéma de base, ce qui ajoute surprise et richesse à la forme (les maracas créent une "ambiance" comparable à celle qu'on rencontre dans *Sables* — comme dans cette dernière pièce, ils s'interrompent brusquement peu avant le terme de l'œuvre, pour réapparaître une vingtaine de secondes seulement après). Le modèle proposé par la flûte dans la première partie d'*Ethers* est une série de sons de modulation en anneau que produit le flûtiste en chantant une note tout en en jouant une autre. Tout le matériau harmonique des autres instruments est fondé sur ces sons complexes. L'œuvre ne commence pas directement par l'un de ces sons complexes mais plutôt par l'imitation instrumentale de l'un d'eux. La structure harmonique est exposée à la figure 1. La musique naît avec les harmoniques du premier complexe de modulation en anneau ; la contrebasse joue un son différentiel de second niveau (*fa dièse*). En quatre soufflets successifs de durées inégales (respectivement 22, 5, 18, 12 et 18 secondes), les cordes descendent des harmoniques du complexe à ses fondamentaux puis y retournent, avant un cinquième et long crescendo de 21 secondes qui évoque clairement le complexe originel (mesures 24 et suite) ; la flûte joue le complexe originel à la mesure 27.

Dans son texte de présentation, Murail analyse cette partie comme "une suite de vagues, toujours plus courtes. Chaque vague comporte un crescendo et une descente vers le grave (les cordes passant des harmoniques aux fondamentaux). Les agrégats des cordes annoncent les sons complexes de flûtes." Voici de quelle manière le compositeur illustre ce processus :



Mais ce n'est pas tout à fait si simple. Si on laisse de côté les vagues initiales qui, comme indiqué plus haut, ne concernent que les cordes, cette description s'applique uniquement à la première vague (à partir de la mesure 17). La seconde vague commence de



Figure 1

la même façon, les harmoniques du même complexe menant aux fondamentaux et la à réapparition de la flûte (mesure 33) ; mais la flûte se dirige aussitôt vers un nouveau complexe, sans lien avec le précédent, sur la même note chantée (mesure 33 également). Les cordes imitent ce second complexe, en jouent les harmoniques et de nouveau les fondamentaux, conduisant à une nouvelle entrée de la flûte sur un complexe encore différent. L'entrée suivante de la flûte, mesure 44, se fait une nouvelle fois sur un complexe sans rapport avec le matériau proposé par les cordes (lequel est fondé sur le complexe précédent). La cinquième vague est construite à partir d'un complexe comprenant une nouvelle note chantée, si bémol, que les cordes introduisent par ses harmoniques. Le complexe suivant, le dernier, intervient lui aussi sans avoir été annoncé par quelque matériau que ce soit. Ensuite, aucun complexe nouveau n'étant plus introduit, les vagues déferlent toutes (plus ou moins) conformément au diagramme de Murail. Simultanément au processus décrit, le trombone et la contrebasse enrichissent les complexes de base de son différentiel de second et de troisième niveau, qui prennent une importance croissante à partir de la sixième vague. On voit donc que même dans cette partie relativement simple de l'œuvre, Murail modifie et enrichit de façon considérable son schéma de référence, afin d'offrir un résultat d'un plus grand intérêt musical. Sur cette trame, Murail organise une accélération globale, chaque vague étant plus courte que la précédente : la première dure 20,2 secondes et la dernière 0,6 seconde. Cette accélération a été calculée à la manière d'une courbe logarithmique, courbe qui a cependant subi de légères déformations, pour des raisons pratiques, au cours du travail de transcription comme le montre la figure 2 qui représente la durée réelle de chaque vague en vertu des indications de tempo mentionnées sur la partition. Néanmoins, le caractère global de l'accélération, douce progression d'une hésitante instabilité vers un mouvement de précipitation extrême, est, au bout du compte, soigneusement préservé. L'accélération transforme les lentes pulsations initiales des cordes en une dense texture de sautillés qui, dans la seconde partie de l'œuvre, constitue le contexte du modèle acoustique suivant de la flûte.

Les particularités de structure relevées dans cette partie d'*Ethers* se retrouvent dans toutes les œuvres de Murail postérieures à 1977 ; à vrai dire, depuis cette date, il n'a guère (ou pas du tout) composé d'une manière qui soit purement instinctive — simplement, ses méthodes de travail se sont progressivement raffinées, allant vers plus de souplesse et de naturel. La spécificité de sa technique de composition semble de nature à le garantir de toute tendance au cliché, de tout penchant vers un style musical généralisable — la forme et la structure de chaque pièce entretenant des liens étroits avec son matériau sonore particulier. Dans les faits, nombre d'œuvres ont cependant certains procédés des progres-

sions de texture, des harmonies ou même des formes, en dépit de la grande variété de palette d'instrumentation et donc, de matériau, utilisés d'une pièce à l'autre. Ce sont ces similarités que nous allons maintenant aborder.

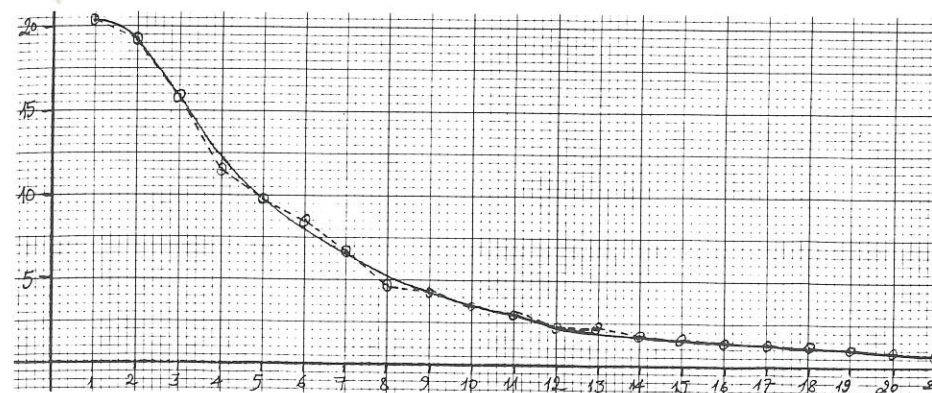


Figure 2: *Ethers*, mesures 17-70, suite de vagues. La ligne pointillée indique les durées jouées, selon les temps dans la partition, qui dérivent de la courbe logarithmique (ligne continue). On remarquera notamment qu'en réalité la 13ème vague a la même durée que la 12ème (2,25 secondes).

L'harmonie

Les œuvres écrites entre 1977 et 1980, et dans une moindre mesure les pièces ultérieures, présentent un style harmonique bien défini et clairement audible. A l'inverse de Grisey, Murail ne recourt que rarement aux spectres harmoniques absolument purs, et plus rarement encore dans les œuvres écrites avant 1980. Quand il lui arrive de le faire, il a tendance à choisir des partiels

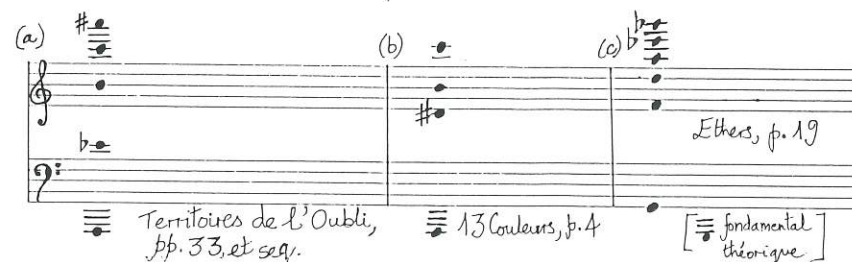


Figure 3

assez espacés, ce qui donne une qualité ouverte un peu creuse, à une harmonie où sont mises en relief neuvièmes et tierces. Beaucoup plus courants sont les spectres légèrement inharmo- niques, dans lesquels un ou deux partiels "épicient" un spectre ma- joritativement harmonique (figure 4, où les flèches indiquent les partiels harmoniques)

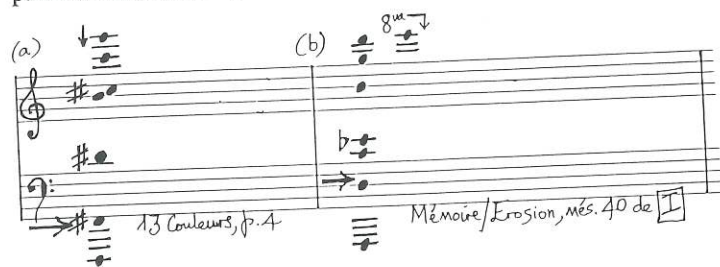


figure 4

Ce qu'il y a de plus caractéristique en matière d'harmonie chez Murail se rencontre dans les spectres les plus typiquement inharmo- niques, ce que nous ne pourrions analyser en nous contentant d'une terminologie purement acoustique. Murail montre une préférence marquée pour les spectres comprenant ou mettant en valeur tierces mineures, quarts augmentées, sixtes majeures, septièmes majeures et dixième majeures. On en trouvera des exemples dans toutes ses œuvres depuis *Mémoire/Erosion* ; nom- bre d'entre eux sont exposés ci-après, à la figure 5:



figure 5

figure 5, suite



figure 6

Malgré de fréquentes similitudes quant à leur sonorité et leur couleur harmonique, ces agrégats sont souvent obtenus par des moyens fort différents. Beaucoup rappellent un son de cloche, les spectres de cloche présentant fréquemment des tierces mineures, des sixtes majeures et des dixièmes mineures au-dessus d'un fon- damental. Deux des plus similaires, qui s'efforcent d'imiter des sons de cloche - (1) et (m)/(n) - ont été obtenus par des processus différents. (1), tiré de la première partie de *Treize couleurs du soleil couchant*, a été obtenu en superposant deux spectres harmo- niques distants d'une dixième mineure (fig. 6 ci-contre) — accord qui, selon les termes du compositeur, "sonne comme un glas". Le spectre de (m)/(n), tiré de *Gondwana*, est le produit d'une modula- tion de fréquence, moyen le plus couramment employé en mu- sique électronique pour simuler les sonorités de cloche. Les agré- gats de (o) à (r) sont obtenus par modulation de fréquence ou dis- tortion spectrale. Nombre des autres agrégats sont engendrés en soumettant deux ou trois des partiels à une modulation en anneau (certains exemples en sont indiqués par des flèches).

Quelle qu'en soit la méthode de production, ce type d'accords ca- ractérise l'écriture de Murail, de 1977 à 1980. Ils dégagent une

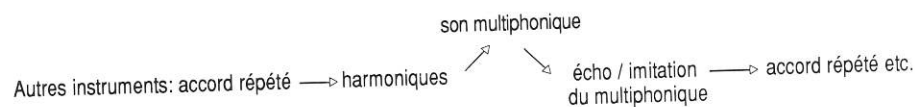


atmosphère particulière, aisément reconnaissable, aux échos souvent douloureux, qui confèrent une force expressive à la musique. Murail lui-même en semble conscient puisqu'il demande dans sa note d'introduction à *Ethers* que les derniers accords aient un "caractère déchirant" et, dans le même esprit, m'a un jour décrit *Treize couleurs du soleil couchant* comme sa "pièce la plus triste".

Continuité et transformation la musique en tant que processus

Comme indiqué plus haut, la forme continue de la musique de Murail a pour objet plus général l'exploration du continuum sonores en tant que tel. En conséquence, de nombreuses œuvres se présentent à la façon de voyages à travers ce continuum, ou même en démontrent l'existence ; par dessus tout, elles peuvent être comprises comme des exercices de transformation et d'illusion auditive : *Ethers* est une seule et longue séquence d'illusions. Accélération et décélération, étirées et obsédantes, sont le véhicule privilégié de ces voyages à travers le continuum; exemple type, la formidable accélération centrale d'*Ethers*, aux sections E et F.

Le processus commence à la façon d'un simple jeu d'imitation entre la flûte et les autres instruments, selon ce schéma:



Tandis que le processus s'accélère, l'accord répété se dissout et le jeu précédent se transforme en une structure de vagues. (voir fig. 7, page ci-contre)

Avec l'accélération de la musique, ces vagues sont progressivement réduites, par un processus de troncation, à des arpèges puis à des appoggiatures ; après la mesure 37 de F, seul demeure un flux continu de notes isolées, qui s'accélère jusqu'à ce que ces notes elles-mêmes se fondent en un simple son granuleux — la durée est devenue hauteur. Murail a comprimé une séquence longue à l'origine d'environ quarante secondes en une durée de l'ordre du millième de seconde ! La section suivante se présente donc comme une étude de sons granuleux (tremoli des cordes, *flatterzungen* du piccolo et du trombone). On rencontre un processus semblable menant de la hauteur/durée au grain/bruit dans les *Courants de l'espace* (de 29 de F à 46 de G) et dans *Gondwana* (fin de la section C). L'effet de désorientation produit par une

figure 7

accélération aussi vertigineuse correspond tout à fait à ce qu'exprimait poétiquement Grisey, parlant de l'accélération qui "propulse l'auditeur vers l'inconnu... l'éradication de la mémoire".²

2 - *Tempus ex Machina, réflexions sur le temps musical*, traité rédigé en 1980, publié dans ce volume.

Les décélérations prolongées produisent des effets inverses : la musique prend progressivement de l'ampleur, livrant un nombre croissant de ses détails, comme si nous l'observions grâce à un microscope de plus en plus puissant. On en retrouve l'exemple à la fin de *Courants*, lettre G, lorsque les ondes Martenot modulées

en anneau et l'orchestre produisent une séquence de complexes granuleux. Après la mesure 10, ces sons granuleux se mettent à glisser vers le grave, ce qui entraîne la décélération des grains et leur progressif étirement en durée ; à la mesure 18, les grains sont devenus de sourds "grognements". La musique continuant de ralentir, les "grognements" s'allongent et s'espacent, laissant voir une perspective complexe, harmoniques, sons additionnels et différentiels, joués par le reste de l'orchestre. A la fin de l'œuvre, ces vues entraperçues s'étendent à la dimension de séquences entières, que hachent les "grognements" devenus maintenant occasionnels.

Par le biais de ces accélérations et décélérations prolongées, Murail nous fait comprendre que la DIMENSION constitue une catégorie aussi importante que puissante de la perception auditive.

Certains autres processus de transformation sont moins directement liés à l'acoustique. L'un de ceux dont Murail use volontiers consiste à transformer un nuage de trilles en accord oscillant, ce qui peut aisément se traduire graphiquement :

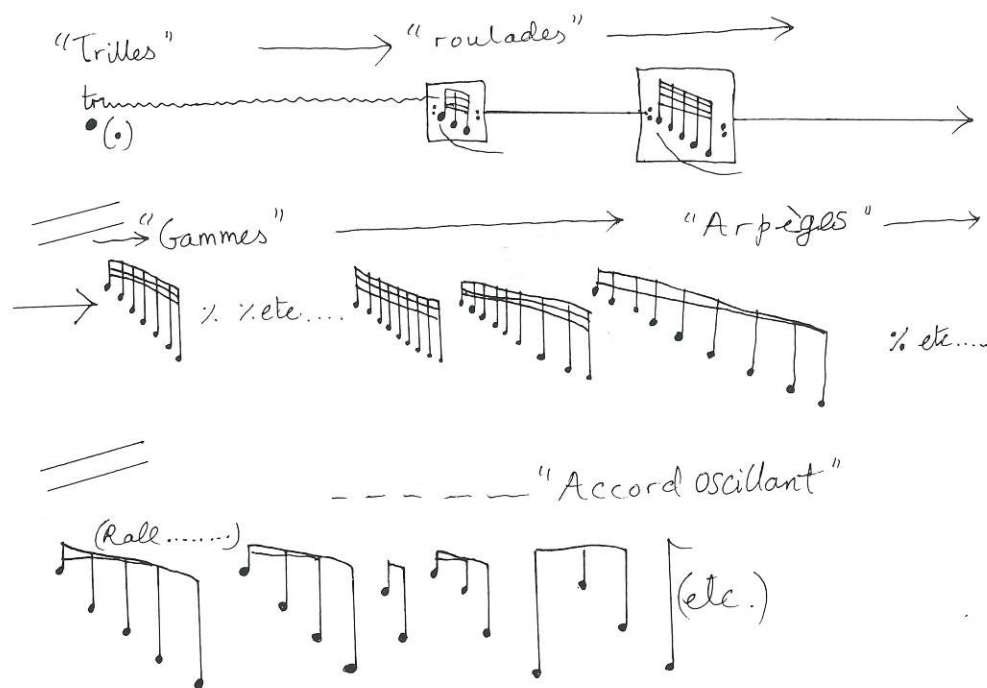


figure 8

Il s'agit de nouveau d'un processus d'élargissement graduel, comme si les amples arpèges finaux avaient en réalité été déjà présents dans le trille initial. On peut encore le comparer à la technique de studio consistant à ralentir un son enregistré et à multiplier ainsi sa durée initiale, avec pour conséquence d'en baisser la hauteur et d'en révéler les micro-détails. S'appliquant simultanément à un certain nombre d'instruments ou de parties, l'effet, à la fin du schéma, se présente, selon le contexte, comme un accord ondulant ou oscillant. Des exemples de ce processus se rencontrent à la partie F de *Territoires de l'oubli*, à la partie D d'*Ethers*, à la partie D des *Courants de l'espace* et à la partie B de *Gondwana* (bois). (Un procédé relativement semblable est utilisé dans la partie IIIc d'une des œuvres les plus récentes de Murail, *Vues aériennes*, mais sous une forme très abrégée).

Evoquant de tels processus, Murail a comparé le rôle du compositeur à celui d'un jardinier : il s'agirait tout simplement de planter une graine musicale et de la regarder croître ; autrement dit, la musique serait un processus naturel que le compositeur se contenterait d'engendrer en sélectionnant le matériau initial. C'est peut-être là sous estimer le rôle de la créativité dans le façonnement de la musique : il ne faut pas perdre de vue que le matériau auquel Murail recourt est riche d'innombrables potentialités ; il sélectionne celles qui lui conviennent sans se priver à l'occasion d'altérer les résultats ou de les détourner plus ou moins dans le sens souhaité. L'autre comparaison dont il use, qui voit dans le compositeur un sculpteur de la matière sonore, nous semble donc un peu plus proche de la vérité.

La transformation perpétuelle, le jeu sur l'illusion qui signalent la musique de Murail, rappellent fortement l'œuvre du peintre et graveur néerlandais Maurits C. Escher (1898-1972). Sa série de lithographies des *Métamorphoses*, succession d'images reposant sur le même principe de la transformation continue et du recours à la périodicité, offre sur le plan visuel une analogie frappante avec des pièces comme *Ethers* ou *Gondwana* (fig.9, page suivante).

Œuvres récentes

Depuis *Gondwana*, Murail s'est écarté de cette extrême continuité. Des œuvres telles que *Désintégrations*, *Time and Again* et *Vues aériennes*, s'efforcent d'explorer une architecture temporelle nettement plus complexe. Le silence commence à jouer un rôle important quoique encore occasionnel dans sa musique ; les continuités ne sont plus organisées que pour être brisées ; les processus sont paraphrasés ou suggérés plutôt que pleinement exposés ; l'harmonie est plus complexe et plus dense. Cela donne une

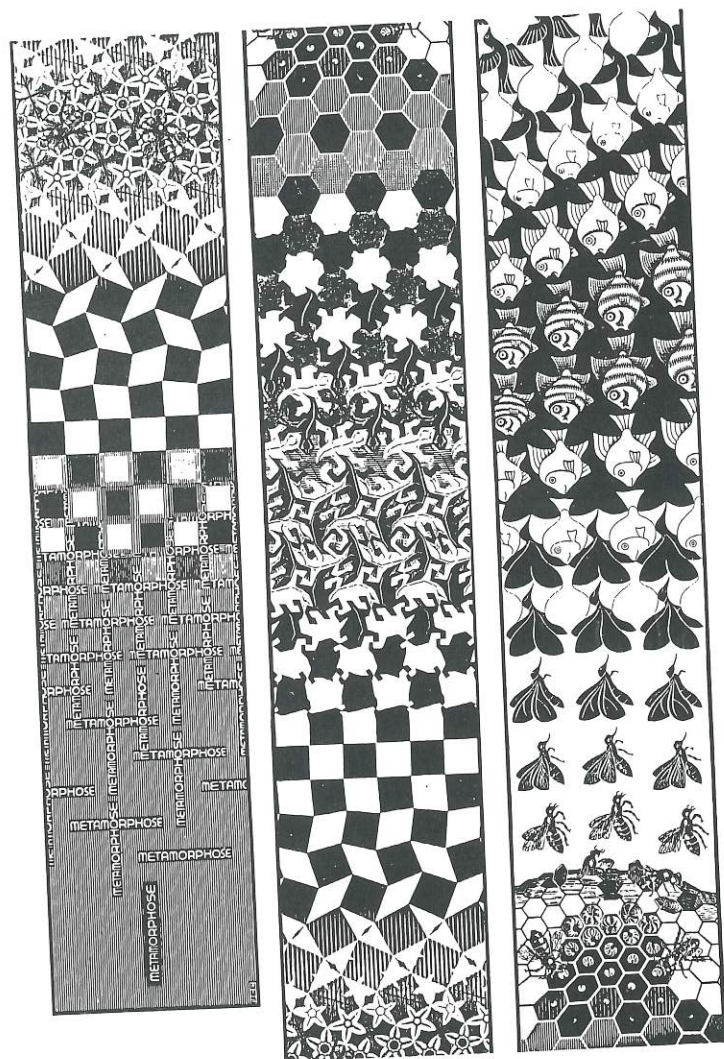


figure 9 : Métamorphose III (extrait) - M.C. Escher (1967-68)

succession d'œuvres dont la structure volatile et flexible laisse toujours paraître une continuité sous-jacente, mais il s'agit maintenant d'une continuité implicite qui ne se manifeste à nous que de temps en temps. La plus grande complexité des processus utilisés les rend plus difficiles à percevoir : *Vues aériennes*, par exemple, fait appel à un processus élaboré de distorsion mélodique, spectrale et temporelle de la musique, source, qu'il est fort mal aisé de détecter à la simple audition en concert, notamment du fait que cette musique "originelle", d'où dérivent les distorsions, n'intervient qu'environ aux trois quarts de la pièce.

Reste à savoir dans quelle mesure Murail parviendra à créer, sous cette forme plus discontinue, une musique aussi fortement caractérisée et focalisée que celle qu'il a composée jusqu'en 1980. Il travaille actuellement sur une œuvre pour chœur et orchestre, *Les sept paroles du Christ en croix*, qui devrait durer une cinquantaine de minutes et sera donc la plus longue qu'il ait jamais écrite. Le premier des trois mouvements, *De terre et de ciel*, pour orchestre seul, est achevé. D'une forme plus lisse et plus directe que la plupart des œuvres récentes du compositeur, dont il conserve cependant la volatilité particulière, il devrait avoir à l'audition une grande force d'expression. C'est dire avec quel intérêt on attend de découvrir l'œuvre dans son entier.

traduit de l'anglais par Lorris Murail

Je remercie très vivement Benjamin Finn qui m'a beaucoup aidé dans le calcul des durées complexes d'*Ethers*.