

La fusion des musiques concrète et instrumentale au XXI^e siècle. Démarche actuelle du compositeur québécois Laurent Aglat

René Bricault, Montréal, Canada
bricaultrene@hotmail.com

Actes du Colloque international : « Composer au XXI^e Siècle – Processus et Philosophies »
Montréal (Québec) Canada, 28 février – 3 mars 2007

Résumé

Nous proposons, par l'entremise d'une réflexion sur les courants récents mariant les instruments traditionnels aux nouvelles technologies, de présenter les œuvres et la démarche créatrice actuelle du compositeur québécois Laurent Aglat, doctorant en composition mixte à l'Université de Montréal.

Son approche est intéressante d'un pont de vue musicologique dans la mesure où elle fusionne de nombreux concepts et préoccupations de la musique concrète à la composition instrumentale. Elle consiste essentiellement en une modification, par ordinateur, des différents paramètres sonores d'une source instrumentale préalablement enregistrée, et mise en forme par montage. De prime abord, on ne semble pas très loin de la définition prototypique de la musique concrète ; mais les termes essentiels d'« ordinateur » et « source instrumentale » (remplaçant les « studio » et « objet sonore » de la musique concrète) en changent complètement le sens.

Dans sa musique, et contrairement aux idéaux de la musique concrète, il n'est pas rare du tout, bien au contraire, de bien percevoir la *source* acoustique du son résultant, souvent (mais pas nécessairement) plus « musical » que « bruitiste ». Ainsi, elle se rapproche à la fois de la conception architecturale d'un Schaeffer et de la conception néo-syntaxique d'un Boulez.

Introduction

Nous aimerions tout d'abord commencer en présentant quelques avertissements, histoire d'éviter ambiguïtés et malentendus. Nous ne prétendons pas présenter ici une révolutionnaire nouvelle musique concrète, mais plutôt le reflet d'une tendance créatrice émergente à l'importance croissante en musique occidentale, de l'avant-garde savante à la musique de danse *techno*, et qui consiste à manipuler des motifs de musique instrumentale préenregistrée en utilisant les techniques et méthodes de la musique concrète. Nous tenons à faire ressortir cet état de fait pour, finalement, rendre un hommage plus ou moins direct aux innovations fondamentales de Pierre Schaeffer, que l'on retrouve même dans des musiques fort éloignées de la sienne.

Parmi celles-ci, la musique du jeune compositeur Laurent Aglat nous intéressera particulièrement, pour des raisons purement musicales dont nous reparlerons plus tard, mais qui a d'abord l'avantage d'être d'une grande pertinence au sein d'un colloque sur la composition au XXI^e siècle, puisque le compositeur se trouve en tout début de carrière. Ceci dit, les publications le concernant sont pour ainsi dire inexistantes. Nos connaissances quant à ses idées et ses objectifs proviennent donc d'entretiens et de correspondances personnels ; pour plus de détails, se référer à son site internet : laurentaglat.com. Ces quelques avertissements faits, nous pouvons commencer.

Du passé au présent I

Rares sont les nouvelles musiques qui, même celles prétendant faire table rase du passé, s'émancipent complètement de l'influence de leurs illustres prédécesseurs. La jeune musique du XXI^e siècle ne fait pas exception à cette règle, et porte le poids du XX^e siècle sur ses épaules, charge particulièrement lourde vu la richesse de ses variétés et quantités. Parmi les importants changements de valeurs de ce grand siècle, force est de constater qu'un paramètre sonore, à la fois très flou et bien connu, a su se propulser d'un arrière-plan décoratif à l'avant-scène des préoccupations compositionnelles : le timbre. De Bach à Debussy en passant par Berlioz, on remarque sans effort que c'est une tendance qui vient de loin, en avançant lentement. Mais c'est au XX^e siècle que le timbre, à l'instar du rythme depuis *Le sacre du printemps*, devient une partie intégrante de la cohérence formelle et de la structure morphologique : déjà chez Debussy, ensuite Varèse, Messiaen, Boulez, et Schaeffer, pour ne nommer que les Français.

Terminer cette prestigieuse liste par Schaeffer nous permet de faire une transition vers la seconde tendance du XX^e siècle essentielle à notre analyse. Tendance intimement liée à la première d'une part, et d'autre part à cette véritable révolution (originale au sens propre) qu'est la musique électroacoustique : le mélange de plus en plus intime entre l'instrumental et l'électronique. D'abord farouchement opposés, on entend soudain, avec une touchante timidité, la voix se mêler aux sons

électroniques dans *Gesang der Jünglinge*. Ensuite viendra la musique mixte avec, toujours de Stockhausen, *Kontakte*, suivie de la *live electronic* sous ses formes variées : les synthétiseurs de Musica Elettronica Viva, les manipulations en temps réel du *Répons* de Boulez, l'amplification d'instruments comme dans *Nymphea* de Saariaho, ou la présence d'un disc-jockey accompagnant voix et quatuor dans le *Forbidden Fruit* de Zorn. Cette mixité tous azimuts se retrouve, plus près de nous en temps comme en lieu, dans la musique du compositeur canadien Paul Dolden, synthétisant de multiples approches dans des œuvres telles que *Revenge of the repressed*.

Méthode

Recherches sur le timbre et nouvelle mixité, musique sur support et musique instrumentale, la démarche actuelle d'Aglat les équilibre comme jamais, avec toute l'élégance de la simplicité d'approche. Tout d'abord, le compositeur conçoit l'idée globale de son œuvre, imagine ce que sera son matériau de base. Il peut, ou non, transcrire un certain nombre de motifs ou phrases en notation traditionnelle, ou simplement quelques directives verbales. Ensuite, il se rend en studio avec les musiciens dont il a besoin pour enregistrer ledit matériau. Il peut, ou non, conserver nombre de prises inexactes, imprécises ou accidentelles si son instinct lui dicte qu'elles pourraient lui être utiles. C'est en faisant le tri et un classement des motifs à utiliser que la composition, sous forme virtuelle, commence à voir le jour. Cette *banque de sons*, comme l'appelle le compositeur, ressemble déjà à une œuvre ouverte, pouvant servir à la réalisation de plusieurs pièces indépendantes, ou regroupées en cycle, ou utilisées collectivement par un groupe de créateurs. Quoi qu'il en soit, la, ou une, pièce sera achevée lorsque sera mixé le montage, la *com-position* du matériau en une forme précise et immuable.

L'étape du montage peut se faire de plusieurs façons, et avec plusieurs visées ; nous ne nous attarderons, pour raisons d'espace, que sur les techniques d'Aglat. Il enregistre, donc, ses instruments directement du micro, à une console, vers son ordinateur, sous forme de *blocs* (enregistrés sous format .WAV) faciles à manipuler, et sur lesquels est dessiné, à l'instar d'un diagramme de sonomètre, les vibrations du motif musical. Facile à manipuler, car on peut isoler chacun de ces blocs musicaux pour travailler sur ses détails (en couper une partie, changer l'amplitude ou la hauteur, modifier la vitesse, y ajouter réverbération ou filtres divers, etc.). Une fois les détails fixés, on place le bloc sur une piste disponible (car il existe nombre de programmes imitant les consoles de mixage multipistes traditionnelles), on répète le processus pour l'ensemble des blocs, et on mixe le tout sur support (dont le CD gravé) pour la diffusion.

Bien que ces manipulations semblent faire une très grande place au domaine d'expertise de la musique concrète, Aglat insiste sur le fait instrumental d'abord, en s'imposant des limites précises. Limites qui se résument au montage proprement dit, à la prise de son, et à la répartition spatiale des éléments, c'est-à-dire qu'il ne *transforme* pas le son au point de le rendre méconnaissable (comme, par exemple, Jonathan Harvey dans son œuvre *Advaya*). Il va plutôt jouer avec la multiplication polyphonique des pistes, avec des prises de son très éloignées de l'instrument (son global) ou très rapprochées (son détaillé), ou avec d'originales répartitions du matériau dans l'espace stéréophonique (technique dite de *panning*), ou encore avec des rapports timbre/amplitude incongrus (par exemple, instrument joué *fortissimo* mais mixé *pianissimo*, ou vice-versa). On comprend donc qu'il présente une musique instrumentale ne pouvant se passer des techniques de la musique concrète, et que par le fait même, deux innovations riches en potentiel sont maintenant proposées au compositeur de musique instrumentale : l'orchestration par mixage/montage, et la composition à partir de matériaux limités et plus ou moins finis. Avant d'analyser ces innovations, nous vous référons au document sonore fourni, une étude pour piano intitulée *Pièce-exemple no 6 : Amsterdam*.

Analyse

On remarque tout de go, à l'écoute de cette étude, un avantage majeur que suggère le concept d'orchestration par mixage/montage, soit la possibilité de multiplier facilement, rapidement et économiquement le nombre et la nature des voix, avantage partagé avec la *live electronic* et, surtout, la musique dite acousmatique. La particularité que propose cette approche par rapport à l'instrumentation traditionnelle se trouve dans l'indépendance du timbre des voix. On le sait, faire jouer trente violons ensemble sur une scène va créer un effet de *fondus* du timbre, les voix vont s'harmoniser et s'influencer mutuellement du pont de vue du timbre. C'est un effet riche et agréable qu'il faut savoir conserver. La *live electronic* à la Boulez, elle, va dépendre du timbre de l'instrument-source pour ses modifications (créant une dichotomie dynamique entre la source acoustique et ses *doubles* amplifiés), tandis que les synthétiseurs se rapprochent plutôt des préoccupations de la musique électronique. Chez Aglat, par contre, on *isole* chacun des motifs de l'ensemble, lui permettant de conserver une plus grande part de ses caractéristiques, éliminant en grande partie le *fondus* du jeu instrumental en concert. Pour le compositeur, cela représente la

possibilité d'enrichir la complexité contrapuntique tout en conservant une certaine clarté, une précision dans la perception des trames composant le discours. Un complément fantastique à l'acoustique de concert voit donc le jour, inversant ses qualités et ses défauts.

Conserver, même dans un ensemble d'instruments homogènes, les caractéristiques du timbre d'un motif devient encore plus important quand on pense aux variétés sonores qu'on peut tirer d'une prise de son consciente d'elle-même. En effet, on entendra une grande différence, surtout des points de vue des transitoires d'attaque et du grain, entre une prise de son où le micro est très rapproché de l'instrument, ou vice-versa. Il en va de même pour d'autres aspects du timbre dans les cas d'un environnement avec peu ou beaucoup de réverbération naturelle, ou selon le type de micro employé, par exemple. Ce qui est souvent si difficile à noter sur une partition gagne ici une précision presque chirurgicale.

Une fois toutes ces subtilités mises sur support avec l'assurance d'une perception claire dans un ensemble, l'avantage le plus intimement lié à l'orchestration proprement dite peut commencer à être exploité, soit le dosage des amplitudes. C'est carrément une nouvelle façon de penser l'orchestration. On peut prendre le plus doux *pianissimo* de son filé de violon et le faire dominer le plus puissant *fortissimo* de cuivres. Grâce aux jeux possibles des effets stéréophoniques, on peut faire *promener* ce même son, ou un autre, de la gauche vers la droite, et vice-versa. Le compositeur propose à l'auditeur rien de moins qu'une promenade analytique au sein de l'orchestre (voire au sein du *son* lui-même, pour parler en acousmate), mais avec le même trajet pour tous les auditeurs, ce que ne pouvaient accomplir, malgré leur qualité, des œuvres comme *Gruppen* ou *Terretektor*, contraintes à un espace variable selon la position de l'auditeur dans la foule. Nul doute que le compositeur de *La Mer* aurait été fort impressionné par cette nouvelle ressource...

Devant tant de possibilités, aussi vastes, il est rassurant de constater qu'Aglat n'oublie pas les principes d'économie et de cohérence chers à la tradition compositionnelle savante occidentale. Ces derniers, il se les impose par la banque de sons, liée au concept précédemment mentionné de composition à partir de matériaux limités et plus ou moins finis. Voyons cela de plus près. Dans une fugue de Bach, on le sait, la cohérence et l'économie viennent du thème, constamment repris par différentes voix alors que les autres l'accompagnent et lui font écho. Dans la forme-sonate classique, c'est la dynamique d'une tension développée et résolue entre deux thèmes de tonalités au départ différentes. Dans certaines œuvres de Brahms, même combat, mais avec des thèmes souvent tirés d'une même structure intervallique. Ce qui nous amène au dodécaphonisme, éléments tirés d'une même série, et à la musique sérielle, où tout est tiré d'une même structure de base transférée par isomorphie aux différents paramètres. Construire une banque de sons, c'est agir avec la conscience de poids de l'histoire, mais aussi avec le pragmatisme de l'œuvre à accomplir, et ses exigences propres. En poussant un peu la note (sans mauvais jeu de mots), histoire de donner une idée du *potentiel* artistique de la pensée d'Aglat, on pourrait dire que l'utilisation de matériaux limités et plus ou moins finis permet une répétition intelligemment modulée de motifs comme chez Bach, une tension dynamique entre éléments comme chez Mozart, ou une capacité de générer thématiques et structures formelles à partir de presque rien, comme chez Brahms et les sériels. Aglat écrit d'ailleurs sur son site web : « la cohérence est presque inévitable ». Nous ajouterions, moins provocateur : pour qui a le génie de la réalisation efficace.

Liens avec la musique concrète

Avant de poursuivre l'exploration des liens à faire avec d'autres types d'écriture plus récents, nous aimerions souligner quelques corrélations plus détaillées avec la musique concrète. Après tout, celle-ci a vu le jour en partie grâce à des œuvres instrumentales montées sur support. Nous pensons aux *Études de bruit 3 (concertante)* et *4 (composée)*, à la *Suite no 14*, et surtout au *Bidule en ut*, toutes de Schaeffer, toutes datant des débuts de la musique concrète. Ce même Schaeffer, dans son recueil *De la musique concrète à la musique même* (Schaeffer 2002), énonce trois postulats et cinq règles à suivre qu'on retrouve directement chez Aglat, quoique inconsciemment (cela nous a été confirmé, rendant le parallèle d'autant plus étrange). Voici les trois postulats :

1. Primauté de l'oreille
2. Retour aux sources acoustiques vivantes
3. Rechercher un langage.

Et les cinq règles :

1. Apprendre un nouveau solfège
2. Créer des objets sonores
3. Apprendre des procédés, *i.e.* manipuler des appareils qui ne sont pas des instruments de musique

4. Avant de concevoir des œuvres, réaliser des études
5. Le travail et le temps.

Malgré le caractère général des postulats 1 et 3, et des règles 1 et 5, il faut avouer que le réflexe de la réalisation d'études ou le retour aux sources acoustiques a de quoi étonner, tant d'années plus tard. Il y a aussi les quatre *manipulations sur les formes*, décrites dans le *Traité des objets musicaux* (Schaeffer 1966), que nous avons pour la plupart déjà analysées :

1. Manipulations sur le profil dynamique (que nous avons appelé le dosage des amplitudes)
2. Manipulations sur le contenu harmonique (position du micro, ajout de filtres discrets)
3. Modulations de forme (ce que s'interdit Aglat, mais qui demeure disponible pour d'autres approches esthétiques)
4. Les mixages, les montages (soit la technique principale d'Aglat).

Même son de cloche dans l'opuscule *La musique électroacoustique* de Michel Chion. Dans son inventaire de onze manipulations du son, nous n'en comptons que deux ou trois qui ne s'appliquent pas chez Aglat (Chion 1982) : opérations sur la masse (et encore !), lecture à l'envers, voire manipulations spéciales ou composées. Le reste, comme nous l'avons vu, est disponible : montage, mise en boucle, transpositions, réverbération et écho, lectures avec retards, mixage et répartition spatiale, etc.

Nous aimerions également commenter l'un des concepts les plus importants de François Bayle, acousmate aguerrri et convaincu s'il en est, soit le concept d'*i-son*, ou image de son, développé à loisir dans son recueil d'articles *Musique acousmatique. Propositions... ..positions* (Bayle 1993). En gros, il compare avec raison le son fixé sur support, ou i-son, avec l'image de quelque chose (photo, tableau, etc.) en opposition avec sa manifestation réelle. C'est un fait que l'image d'un coucher de soleil est différente du coucher de soleil comme tel : outre la notion de *permanence* de l'objet, celle-ci a ses qualités morphologiques propres : le coup de pinceau de l'artiste, le grain de la photo, etc. Il en va de même pour le son, même non modifié, à cause entre autres des micro et haut-parleur. En voulant légitimer, de façon apparemment exclusive, la musique acousmatique abstraite et non-référentielle, Bayle semble oublier que des sons *anecdotiques* (comme des instruments de musique), qu'il se refuse pour des raisons esthétiques, peuvent aussi profiter des avantages du concept d'*i-son*. Comme la photo figurative *analyse* l'image réelle, ainsi en va-t-il pour l'*i-son* instrumental.

Du passé au présent II

En guise de conclusion, nous allons présenter quelques réflexions sur la façon dont l'*acousmatique instrumentale* (terme qu'Aglat a repris du compositeur français Michel Pascal) pourrait contribuer au développement ultérieur de certaines techniques d'écriture des grands maîtres de l'avant-garde récente. Outre les exemples déjà mentionnés, nous songeons entre autres à la *micropolyphonie* d'un Ligeti, dont les structures rythmiques et harmoniques parfois fort complexes pourraient bénéficier de la générosité du multipistes. Faut-il rappeler qu'*Atmosphères* n'aurait pu voir le jour sans les études de Ligeti aux studios de Cologne ? Considérons aussi les études pour piano mécanique de Nancarrow ou les œuvres virtuoses de Berio, Xenakis et Ferneyhough, qui ont tant inspiré les interprètes à se surpasser ; l'acousmatique instrumentale s'inscrit dans cette perspective historique d'évolution des techniques d'interprétation, dans la mesure où des interprètes téméraires seraient tentés de reproduire en concert certaines œuvres. Les compositeurs de musique de film ou pour des chorégraphes pourraient voir leur travail (et leurs dépenses, à n'en point douter) diminuer considérablement, vu la malléabilité précise du matériau. Les recherches sur la forme et la matière du son, chères à l'école dite *spectrale*, se trouvent eux aussi en terrain fertile.

Mais c'est, de l'avis d'Aglat comme de l'auteur, les démarches esthétiques d'un Lachenmann qui représentent le domaine potentiellement le plus riche de progrès. La *musique concrète instrumentale*, comme l'appelle fort à propos Lachenmann lui-même (Weid 1997), reste quelque peu limitée par cette lutherie qu'elle cherche justement à pénétrer plus à fond : certains bruits ou timbres ne peuvent s'exécuter qu'à des intensités extrêmes, coinçant le discours dans certains registres dynamiques. L'acousmatique instrumentale réglerait nombre de problèmes de ce genre, et ouvrirait la porte à un monde sonore déjà âgé mais inexploité. N'y manque, finalement, que quelques cultivateurs curieux et passionnés.

Bibliographie

Bayle, François. *Musique acousmatique. Propositions... ..positions*. Paris : Buchet/Chastel, 1993.

- Chion, Michel. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet/Chastel, 1983.
- . *La musique électroacoustique*. Paris : Presses universitaires de France, 1982.
- Schaeffer, Pierre. *De la musique concrète à la musique même*. Paris : Mémoire du livre, 2002.
- . *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris : Seuil, 1966.
- Weid, Jean-Noël von der. *La musique du XXe siècle*. Paris : Hachette, 1997.