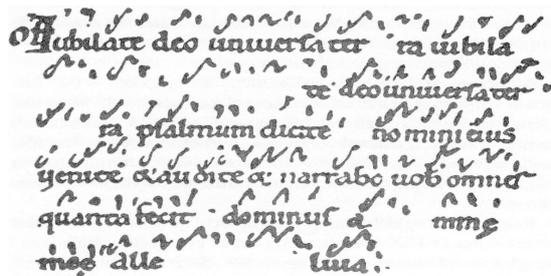


# De l'espace de la partition à l'espace sonore

**Amélie Lambert**

La musique s'est depuis toujours transmise oralement. Ce n'est qu'au IX<sup>e</sup> siècle, avec l'unification de l'église qu'un système de notation s'impose en occident afin de pouvoir faire circuler la musique et de rendre *homogène* le répertoire réservé à la célébration. C'est à cette époque qu'apparaît la notation neumée. Les neumes, ensemble de signes, généralement notés au-dessus du texte, transcrivent une formule mélodique et rythmique appliquée à une syllabe et servent de support à la tradition (aide à la mémoire des musiciens).



Notation neumée - plain-chant - IX<sup>e</sup> siècle

Face à la limite de ces graphismes et les imprécisions de ce système de notation, ce dernier va petit à peu à peu se perfectionner et s'affiner (adjonction de lignes afin de préciser la hauteur des sons).

Avec l'essor de la polyphonie requérant des moyens nouveaux de lecture des lignes mélodiques, la représentation graphique nécessitera une plus grande précision, et à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, un travail s'amorcera pour préciser la durée de chaque son (notation mensuraliste) qui s'affinera peu à peu pour devenir, dès le XV<sup>e</sup> siècle, assez proche de ce que nous connaissons aujourd'hui (portée à 5 lignes, durée précise de chaque note). Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que des compositeurs remettront en question ce système et tenteront de libérer la musique de la rigueur de la notation traditionnelle.

## Un nouveau paysage sonore

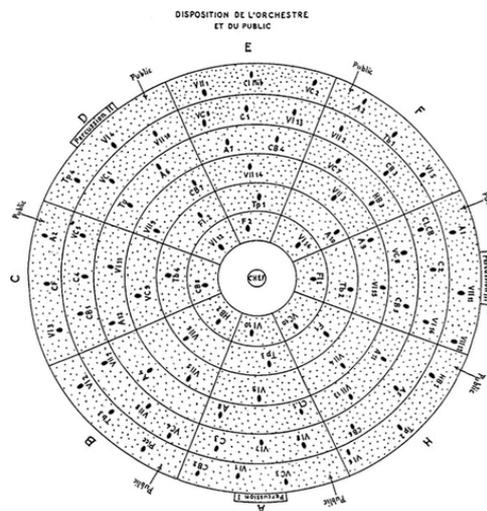
Avec l'industrialisation et l'arrivée des machines, le paysage sonore change. Partant du principe que les sons au milieu desquels nous vivons — les bruits dont nous sommes entourés — constituent notre musique quotidienne (carte postale,

photo, instantané sonore d'un lieu donné à un moment donné), certains compositeurs souhaitent explorer l'idée que tous les sons, tous les bruits peuvent devenir musique et entrer dans une composition musicale. C'est le cas par exemple du travail de Karlheinz Stockhausen dans *Helikopter-Streichquartett* qui a écrit cette pièce pour 4 musiciens jouant dans 4 hélicoptères différents, étant reliés entre eux et avec le public par le biais d'équipements audio-visuel.

Extrait de *Helikopter-Streichquartett* de Karlheinz Stockhausen

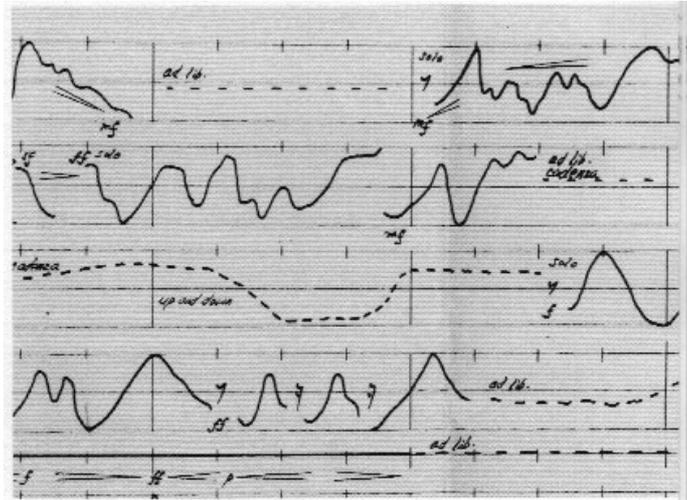
Au-delà d'intégrer des sons nouveaux dans sa composition (bruits des pales d'hélicoptère) et de faire interagir les musiciens avec ceux-ci, Stockhausen repense l'espace concret dans lequel s'interprète la musique.

Cette réflexion sur la musique et l'espace a également été au cœur des travaux de nombreux compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui a mené à une démultiplication des dispositifs scéniques et à une constante remise en question du dispositif classique de l'orchestre. On peut citer par exemple Iannis Xenakis qui s'est intéressé à la répartition des musiciens et du public dans l'espace dans sa pièce « *Terretektorh* ».



« *Terretektorh* : pour orchestre de 88 musiciens éparpillés dans le public » de Iannis Xenakis (1966)

Xenakis, par ailleurs architecte, a également dessiné les plans du pavillon Philips, sous la houlette de Le Corbusier. C'est dans ce pavillon réalisé pour l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 et pensé comme un espace sonore qu'Edgar Varèse présente son *Poème électronique*. Cette pièce diffusée sur plus de 400 haut-parleurs témoigne d'un souci de diffusion et de spatialisation qui se retrouve aujourd'hui dans les dispositifs électro-acoustiques de projection du son (Acousmonium).

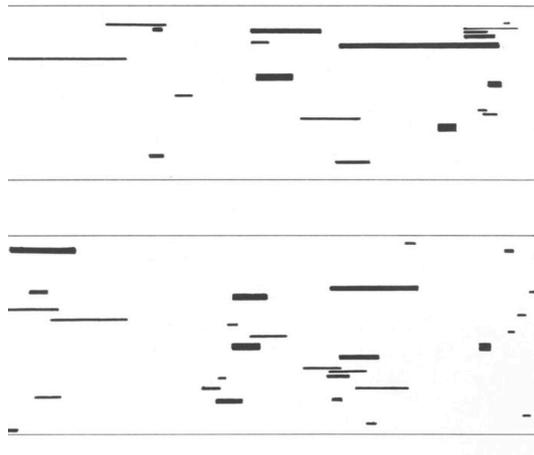


Détail de la partition de *Poème électronique* d'Edgar Varèse (1958)

## À la croisée de différentes disciplines artistiques

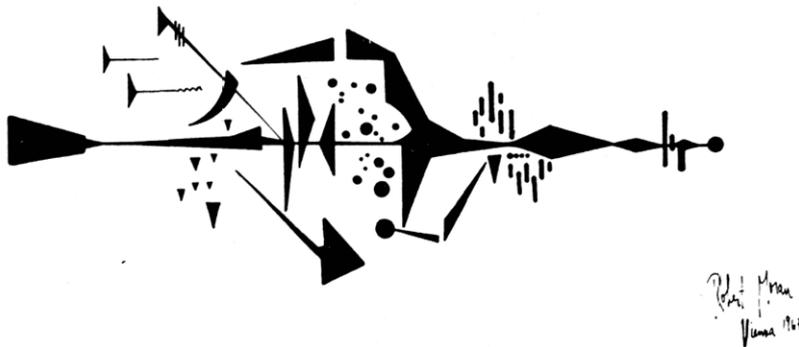
De par leur nature « graphique », (mais aussi conceptuelle), les notations graphiques de la musique manifestent l'intérêt porté par des musiciens pour des formes poétiques et philosophiques issues d'autres disciplines artistiques. On peut citer par exemple l'influence de la peinture expressionniste abstraite chez Morton Feldman ou Earle Brown qui s'appuya pour la création de *Folio* ou de *Four systems* sur l'expérience de la peinture de Jackson Pollock et ses « Dripping » ainsi que sur des mobiles d'Alexander Calder. Dans ses *Notes pour les Folio*, Earle Brown dit que « la partition est une image de [l'] espace à un instant qui doit toujours être saisi comme irréel et transitoire... L'exécutant doit mettre tout cela en mouvement, ce qui signifie réaliser qu'elle est en mouvement et entrer en elle. Soit se tenir là et la laisser bouger ou se déplacer à travers elle à toutes vitesses...<sup>1</sup> ». Son travail remet également en question l'idée d'une lecture unidimensionnelle de la musique.

1 BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, *REVOLUTIONS MUSICALES, La musique contemporaine depuis 1945*, [3e éd.], Minerve, 1986, 291 p. (Collection Musique ouverte)



Détail de *Four systems* de Earle Brown

Cette partition, par exemple peut se lire de haut en bas, mais il est également possible de la retourner. Cela modifie la perception même de l'espace papier de la page. Il en va de même pour cette pièce de Robert Moran qui peut se lire de droite à gauche.



Extrait de *Four Visions* de Robert Moran (1963)

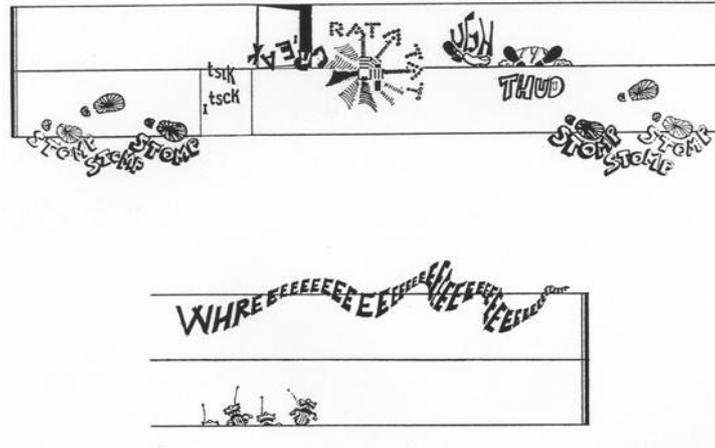
Le dessin est ici un moyen efficace pour traduire ce qui est acoustique. La notation traditionnelle ne peut indiquer que le commencement et la fin d'un son sans rendre compte de l'évolution et des variations de ce son d'une façon simple. En revanche, le graphisme résout facilement ce genre de difficulté.

**John CAGE**, quant à lui, a eu une longue collaboration avec le chorégraphe Merce CUNNINGHAM dans laquelle musique et danse coexistent sans rapport de subordination de l'une à l'autre. Il a également utilisé du texte pour ses partitions.

*62 Mesostics Re Merce Cunningham* de John Cage (1971)



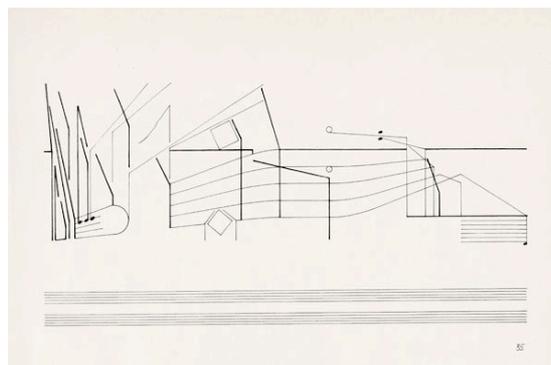
Enfin, **Cathy BERBERIAN** s'est inspirée des comic-strips américains pour évoquer le mouvement, le déplacement dans l'espace en exploitant sa technique vocale pour rendre les onomatopées.



« Stripsody » de Cathy BERBERIAN (1966)

On pourrait également citer la série *Stone, Brick, Glass, Wood, Wire* de Fred FRITH qui utilise la photographie comme support pour l'interprète.

En réaction contre la rigidité de l'interprétation traditionnelle, ces nouvelles formes de notation de la musique, points de confluence entre image, langage et son, dénotent une volonté chez les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle de trouver un moyen de libérer l'exécutant, de lui offrir une multitude de possibles, de construire son propre parcours, de créer sa propre musique. En inventant des signes inconnus, en créant des graphismes nouveaux, en tirant partie de nouveaux supports et en tentant une nouvelle syntaxe, ils souhaitent stimuler l'imagination, l'inventivité et la créativité de l'interprète ce qui suppose une participation extrêmement engagée de ce dernier. Ces « partitions graphiques », propositions de jeu plus ou moins cadrées, sont donc issues d'une réflexion sur les rôles respectifs du compositeur et des interprètes. Elles ouvrent la voie à l'indétermination, à l'aléatoire : chaque interprétation dépendant de la situation, des instruments choisis, de la qualité des interactions entre participants, etc. D'autre part, elles remettent en question l'idée que l'interprétation musicale ne devrait être réservée qu'à quelques spécialistes, la rendant accessible à des amateurs ayant peu (voire pas du tout) de bagage musical. (cf. réflexions de Cornelius CARDEW à ce propos).



*Treatise* de Cornelius CARDEW p. 35 (1963-1967)

## Bibliographie

Cahier répertoire du Centre d'Art Polyphonique, *Des graphismes dans la musique vocale du 20<sup>e</sup>*, Musique danse Bourgogne assecarm, mars 2003, 42 p.

BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, La musique contemporaine depuis 1945*, [3e éd.], Paris, Minerve, 1986, 291 p. (Collection Musique ouverte).

BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993, 196 p. (Collection Musique ouverte)

## Sitographie

BOUCHER Jules-Valentin, « Architecture & Musique : Influences réciproques », 2017 Mémoire de Master. URL : <http://fondationremybutler.fr/media/M--moire-Jules-Valentin-Boucher-Architecture-et-musique.pdf>

BRABANT Éric. *Le graphisme dans la musique*. In Communication et langages, n°14, 1972. p. 29-42. URL : [http://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1972\\_num\\_14\\_1\\_3929](http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1972_num_14_1_3929) (consulté le 02/02/2018)

LAMAISSON Étienne « Réflexions sur les partitions graphiques » URL : <http://www.paalabres.org/partitions-graphiques/reflexions-sur-les-partitions-graphiques/> (consulté le 03 mars 2018.)

MANOURY Philippe, « Musiques, sons et signes », Série de conférences diffusée dans le cadre de l'émission Les cours du Collège de France sur France culture en juin 2017. URL : <https://www.franceculture.fr/recherche/articles-et-diffusions?q=musique+sons+et+signes> (consulté le 22/02/2018)

SALADIN Matthieu « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », *Volume !* URL : <http://journals.openedition.org/volume/2048> (mis en ligne le 15 avril 2006, consulté le 03 mars 2018.)

Graphic music scores in pictures : <https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/oct/04/graphic-music-scores-in-pictures> (consulté le 24/02/18)