

Ivanka Stoianova

.....Avec François-Bernard Mâche, on a eu la possibilité d'entendre une de ses pièces récentes hier. Je lui donnerai la parole pour nous parler de cette pièce et de la problématique des notations, telle qu'elle se présente pour lui dans sa pratique personnelle de compositeur.

F-B.Mâche

En ce qui concerne cette écriture très particulière qui consiste à transcrire des sons bruts montés sur bande magnétique et de façon qu'un instrumentiste ou des instrumentistes

puissent les accompagner en synchronisme rigoureux, le problème est celui d'obtenir une notation purement opérationnelle. Il ne s'agit évidemment pas de décrire la totalité de ces sons qui, par définition, sont plus complexes, sinon on aurait pu se servir des instruments normaux.

Il s'agit d'en décrire les caractères repérables commodément par un instrumentiste lorsqu'il doit jouer avec eux. Donc, c'est le problème de la dictée musicale. Qu'est-ce que l'on retient de ce que l'on entend? On retient ce que l'on peut reproduire, pratiquement, c'est-à-dire que la notation sera forcément très inférieure à tout ce que l'on perçoit dans le son. Pratiquement,

Je procède de la façon suivante. Je dispose d'un analyseur en temps réel, qui est un sonographe délivrant une image du son sur un ruban qui défile continûment. La longueur est évidemment proportionnelle au temps. C'est donc une application absolument homogène du temps sur l'espace.

Le dessin est plus ou moins noir selon que le son est plus ou moins intense, et de bas en haut, on a ce qui correspond aux fréquences graves à aigues.

Avec cette première image on peut dégrossir très facilement les repérages des moments principaux des sons choisis pour constituer la bande magnétique.

Evidemment, l'appareil ne donne que des caractéristiques physiques. Il faut ensuite les interpréter en termes de perception. C'est d'ailleurs un exercice extrêmement intéressant de s'habituer à comparer ce que l'on entend avec ce que l'appareil entend.

Et ensuite, la difficulté principale est que lorsqu'il y a des phénomènes simultanés, l'appareil ne les analyse pas par définition, puisque jusqu'à maintenant, il n'y a que l'oreille humaine qui est capable de dissocier des phénomènes musicaux superposés.

Donc, dans la pièce qu'on entendait hier, ce qui m'a donné le plus de mal, par exemple, c'est le passage où il y a cinq grenouilles qui chantent en polyphonie, et je voulais les individualiser. J'y suis arrivé, mais là, je n'ai pas pu m'aider de ce genre d'appareil.

Il y a une autre trace graphique commode qui, elle, délivre simplement le niveau sonore, donc qui permet le repérage des attaques lorsque l'attaque du son est nette. C'est à peu près tout ce que ce qu'elle permet de faire.

Donc, voilà ce qui concerne la pratique, mais est-ce que je peux garder la parole pour une considération un peu plus générale?

Cette pratique me paraît poser là la question. Ça rejoint tout à fait ce que disait Szersnowicz, c'est-à-dire, finalement, il y a deux types de partitions : il y a la partition qui essaie de donner une image précise ou symbolique du son. Et puis, il y a la partition opérationnelle, comme les tablatures anciennes qui, elles, ne se soucient que du résultat, sans aucune considération pour une théorie sonore ou une

classification. C'est simplement une partition indiquant des gestes.

J'ai été très frappé, dans l'exposition de la salle du fond, de lire une chose qui m'a paru très, très instructive. C'est une tablature de Pierre Gauthier où dans une préface il explique comment faire les différentes façons de tirer la corde. On s'aperçoit d'ailleurs qu'il y a toutes sortes d'effets, les "pizz Bartok", par exemple, il indique comment les faire déjà au début du dix-septième siècle, pour obtenir un effet "coup de canon" avec la corde.

Et alors il conclut toutes ces explications aussi minutieuses que possible, en disant, en écrivant, ceci textuellement: "et qui le voudra savoir mieux, qu'il me parle"?

Autrement dit, la tablature, qui est déjà une notation assez désinvolte vis-à-vis de la, disons du contenu intellectuel de la partition, cette tablature, si précise qu'elle soit, lui paraît encore insuffisante et, de toute façon, ce qui l'intéresse, c'est qu'elle débouche sur un contact avec l'interprète. Autrement dit, toute notation finalement, si on prend les choses assez sainement, devrait être simplement un problème pratique.

Alors pourquoi a-t-on, comme le remarquaient très justement les gens qui sont intervenus auparavant, c'est-à-dire Mme Stoianova et Szersnowicz, comment en est-on arrivé à ce maniérisme du signe, qui est particulièrement intense à notre époque?

Alors j'aimerais lancer une hypothèse qui je ne sais pas si elle recueillera une certaine adhésion, ou peut-être je me trompe totalement, mais il me semble ceci: c'est que ce maniérisme, d'abord, il n'est pas particulier au vingtième siècle, et c'est vrai, comme Szersnowicz l'a dit, que à l'époque des franco-flamands, la notation, qui était déjà compliquée à l'époque de l'ars nova, prend une espèce d'importance démesurée. Ça correspond d'ailleurs à l'époque, en poésie, des grands rhétoriciens, qui étaient des formalistes redoutables.

Pourquoi cette exaspération du signe? je crois que c'est concomitant avec la tendance absolument inverse, qui est la naissance de la mélodie accompagnée dans, en Italie en particulier, avec les premiers madrigaux. Et ce qui me confirme dans cette hypothèse, c'est que je crois que le maniérisme du signe n'est devenu important à l'époque contemporaine, qu'après 1948 ou 1950, c'est-à-dire exactement au moment où le néo-sérialisme, pour moi, figure une espèce de réaction exaspérée d'une tradition, je dirais, humaniste de la musique, au moment où quelque chose vient casser le jeu.

La mélodie accompagnée, c'est l'irruption de la parole italienne dans un jeu de contrepoints où on était en somme entre soi, où le ou les sens étaient réduits à des symboles confortables, des notes. Et brusquement la parole est essentielle. Brusquement, l'homme passe au premier plan. La parole individuelle, création de la Renaissance, arrive pour casser ce jeu conventionnel.

Alors, résultat: le vieil ordre médiéval se serre autour de cette pratique collective du chant. En fait, on voit des polyphonies réelles, à quarante-deux parties, comme si cette vieille société menacée par l'individu moderne, essayait de se retrouver autour de ce qu'elle connaît bien, et d'assembler ces petites notes selon les règles bien connues.

À l'époque contemporaine, je vois quelque chose d'analogue, au moment où le néo-sérialisme remet en honneur quelque chose qui, après tout, datait d'avant-guerre, parce que l'enregistrement sonore casse complètement ce jeu. C'est une espèce de réponse exaspérée que d'aller plus loin encore. La série généralisée, c'est, c'est un, c'est un contrepoint perfectionné au moment où on ne peut plus, justement, combiner des notes parce que les sons réels n'entrent dans aucune catégorie et

cassent ces catégories.

Alors, voilà les quelques remarques que je voulais faire. Naturellement, personnellement, je me situe du côté très pragmatique des tablatures. Moi, ce qui m'intéresse, ce n'est pas d'arriver à symboliser les sons réels, c'est d'arriver à les intégrer, c'est-à-dire à dégager ce qu'ils veulent dire. Et pour ça, je me satisfais d'une approximation.

Il y a encore autre chose que je veux dire, sans être trop long, si possible, c'est que les appareils modernes renouvellent aussi le problème de la notation, parce que ceci est évidemment est très rudimentaire. Mais, à partir du moment où on emploie l'ordinateur comme instrument d'analyse, on a une notation en chiffres, qui finira par être suffisamment précise, certainement, pour qu'on puisse, à partir de la notation, reconstituer le son. C'est-à-dire avoir une image, devenue vraie, du son, et non plus lacunaire, symbolique ou opérationnelle.

A partir de ce moment-là, le problème est résolu par sa disparition, en quelque sorte. Si le passage du son à la notation peut se faire en aller-retour de la notation au son, il est évident qu'on voit mal pourquoi on travaillerait avec des symboles imparfaits, sauf naturellement si on ne se satisfait pas de la diffusion par haut-parleurs, puisque pour l'instant, l'ordinateur n'agit pas sur les muscles des musiciens, mais sur la membrane du haut-parleur.

Ivanka Stoianova

On sera tout content de pouvoir assurer cet aller-retour? c'est un problème dans la notation.

Une question pour vous : Comment vous avez fait pour individualiser les grenouilles dans votre partition ?

F-B.Mâche

Eh bien, j'ai de naissance, comme tous les humains un petit ordinateur qui sait faire ça, alors que tous les ordinateurs construits pour l'instant ne savent pas le faire.

Simplement, on peut, c'est une qualité de l'oreille humaine, animale aussi, sélectionner dans un environnement sonore, le signal utile, même s'il est à peu près, je crois, d'après les études qui ont été faites dans les tanks de l'armée, je crois qu'il suffit de 5%, en niveau absolu, 5% pour le signal utile, de façon qu'il soit perçu. Autrement dit, dans le bruit des chenilles d'un tank, n'est-ce pas? même si le bruit du tank est à, mettons, 95 décibels, la conversation utile dans le téléphone peut être à cinq décibels, ça va, elle est perçue. Alors, cela veut dire que l'attention sélective de l'oreille suffit à individualiser des voix.