



Transposition

Musique et Sciences Sociales

6 | 2016

Lignes d'écoute, écoute en ligne

Makis Solomos, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*

Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2013, 545 p.

Martin Desjardins



Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Édition électronique

URL : <http://transposition.revues.org/1486>

ISSN : 2110-6134

Référence électronique

Martin Desjardins, « Makis Solomos, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles* », *Transposition* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 31 mars 2017.

URL : <http://transposition.revues.org/1486>

Ce document a été généré automatiquement le 31 mars 2017.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

Makis Solomos, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*

Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2013, 545 p.

Martin Desjardins

RÉFÉRENCE

Makis Solomos, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2013, 545 p.

- 1 Le discours musicologique est encore souvent centré sur les notes, les hauteurs, les fonctions harmoniques, ces paramètres dits « compositionnels ». De ce fait, il est réjouissant de voir éditer des travaux d'importance qui traitent d'autres paramètres musicaux. Dans *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Makis Solomos attribue à tous les sons, et pas seulement aux sons à hauteur déterminée, un même degré d'importance, pour répondre à la question : qu'est-ce que la musique ? Existe-t-il des sons « naturellement musicaux » (dans ce cas, qu'est-ce que le musical ?), ou est-ce une vue de l'esprit ? Cet ouvrage nous propose six chapitres et autant de sujets qui se croisent, se combinent et convergent pour illustrer ce changement de paradigme où l'on passe d'une culture musicale basée sur le ton à une culture du son.
- 2 Dans le premier chapitre intitulé « Du timbre », l'auteur s'applique à retracer l'évolution du concept en faisant son histoire théorique, de Jean-Jacques Rousseau, qui officialise le mot, jusqu'aux tentatives d'expliquer ce phénomène par une approche physicaliste au XIX^e siècle, puis psychoacoustique au XX^e siècle. Ensuite, les explorations musicales dédiées au timbre montrent que celui-ci est ambigu, puisqu'il se distingue selon deux paradigmes : le *timbre-objet* – lié à la musique instrumentale et vocale – qui désigne la cause du son, et le *timbre-spectre*, prolongement de l'harmonie dans le timbre. Le timbre-

objet est lié à l'histoire de l'orchestration, mais ce n'est qu'à partir du XX^e siècle, avec Schoenberg, qu'il prend une importance si grande qu'on veut le substituer à la hauteur. Après 1945, le timbre devient la catégorie centrale de la musique, mais le défi consistant à structurer son utilisation reste entier. Le deuxième paradigme, le timbre-spectre, prolonge l'harmonie dans le timbre. En effet, la dissolution de la tonalité libère les accords de leur fonction harmonique, leur permettant de devenir des « tâches », des « couleurs », bref, des accords-timbres que l'on obtient en superposant des hauteurs. Suivant cette logique, les créateurs de la deuxième moitié du XX^e siècle peuvent concevoir des timbres par synthèse électronique du son en empilant les ondes sinusoïdales. Mais en fin de compte, les explorations du timbre-spectre prennent plutôt la forme d'un renouvellement de l'orchestration. Autrement dit, les recherches musicales sur le timbre, tout comme les tentatives scientifiques pour le cerner, échouent à en faire une caractéristique centrale. Ce qui rend « le mot timbre [...] moins pertinent que le terme plus général de « son » » (p. 39).

- 3 Dans le deuxième chapitre, l'auteur nous propose d'observer le « bruit », longtemps considéré comme nuisance, à partir de deux histoires de la musique : celle des praticiens, qui en contient nécessairement, et celle des théoriciens, qui cherchent à l'exclure. Dans l'histoire, on a peu à peu considéré les sons à hauteur déterminés comme « musicaux », au contraire des sons non périodiques, quant à eux jugés comme bruits. Par contre, au XX^e siècle, le développement d'outils technologiques, comme le sonographe, montre qu'un timbre est nécessairement constitué d'une part de bruit. Les deux histoires convergent avec l'utilisation de plus en plus systématique de la dissonance qui, au début du XX^e siècle, est utilisée pour générer du bruit. Mais c'est surtout à partir de Varèse que l'on commence à utiliser directement les bruits comme éléments musicaux. Après 1945, le bruit s'impose de plus en plus comme élément musical, entre autres avec le développement des musiques électroacoustiques. À partir des années 1950-1960, le bruit s'intègre dans le free jazz, le rock et les musiques d'avant-garde, entre autres pour signifier une critique sociale. Finalement, l'auteur nous amène à reconnaître que sans le bruit, la musique ne peut exister. Que ces bruits soient implicites à la prestation ou délibérément choisis, les oppositions bruit/son et sons musicaux/non musicaux sont désuètes.
- 4 Le troisième chapitre, « Écouter (les sons) », retrace la pensée de John Cage, pour qui l'écoute tient une place primordiale. Pour ce dernier, le « sens harmonique » est une création de l'esprit, et les bruits sont *déjà* musique. Cependant, nous nous devons d'*écouter autrement*, car c'est de cette écoute, celle du compositeur, de l'interprète comme de l'auditeur, qu'émerge le sens. L'écoute est également primordiale pour Pierre Schaeffer, qui part du principe que la musique doit être ouverte à *tous* les sons, mais que ceux-ci doivent être « libérés » de leur cause, instrumentale ou autre, ainsi que de toute signification musicale préexistante. Dans le but de *penser* une musique qui inclut des bruits dit « non-musicaux », il élabore une phénoménologie de l'écoute, avec laquelle il invite à composer à partir de la *perception* des sons entendus. L'apparition de l'amplification transforme également l'écoute. Par exemple, le rock se met, dès les années 1960, à amplifier les brèches et les fêlures, comme le laisse entendre la voix éraillée de Janis Joplin, par exemple. Le son amplifié devient ainsi du sensible à l'état pur. L'amplification permet également de mettre en scène la « performativité », au sens donné à ce mot par le philosophe John Austin, ainsi que de rendre compte de phénomènes sonores « que l'on doit écouter de "très près" » (p. 225).

- 5 Le chapitre 4, « Immersion sonore », s'ouvre sur une anthologie des créations qui évoquent la vie intérieure des sons. En effet, il serait possible d'être *dans* le son, de s'y *immerger*, d'en être *enveloppé*. Nous pourrions donc l'observer de l'intérieur, ou créer des orchestrations qui illustrent l'intérieur du son. L'amplification est également un moyen de s'immerger dans le son, car elle permet, selon Pierre Schaeffer, une « intimité avec la matière ». L'immersion sonore est parfois causée par une musique d'une extrême lenteur, d'où naît un « sentiment océanique », tel que retrouvé dans la musique *ambient*. D'autres fois, cette immersion est dionysiaque, comme dans les *raves parties*. Enfin, certaines personnes postulent que s'il est possible d'être *dans* le son, c'est que celui-ci doit avoir une « profondeur », ou même être quelque chose de mystique, un « abîme » que l'on peut explorer à l'infini.
- 6 Dans le chapitre 5, « composer le son », on voit qu'au XX^e siècle, le matériau musical est de plus en plus construit, composé. La *Symphonie op.21* (1928) de Webern est une création charnière, car le créateur *compose* le son, c'est-à-dire qu'il élabore des résonances composées à partir des instruments de musique. Plus tard, la musique électroacoustique compose aussi des résonances, notamment à partir de sons concrets ou bien de sons retravaillés d'instruments acoustiques. De plus, pour composer des sonorités, on y fait des recherches sur le « continuum », c'est-à-dire sur ce qui peut affecter le son *pendant* sa durée, on crée des « textures sonores », des « processus » où le son subit des transformations progressives. L'auteur termine le chapitre en explorant la synthèse granulaire du son : une façon de composer le son à partir de « grains » sonores, c'est-à-dire d'échantillons sonores extrêmement brefs, plutôt qu'à partir d'ondes sinusoïdales. Plus qu'une façon de créer des sons, la logique granulaire est, selon l'auteur, un autre paradigme musical.
- 7 Le sixième chapitre est consacré à « L'espace-son ». Si Varèse est le premier à entreprendre de composer l'espace, Xenakis développe cette idée jusqu'à la construction de pavillons spécialement conçus pour ses créations, où sont placés plusieurs haut-parleurs. D'autres compositeurs utilisent l'espace en disposant les instrumentistes de différentes façons dans les salles et d'autres encore mixent haut-parleurs et musiciens. En musique électronique, l'ordinateur offre des possibilités immenses de contrôle des champs sonores. De plus, l'architecture est d'une grande importance, que ce soit pour une acoustique propice à la musique « de concert », ou pour des installations sonores, où la musique est créée pour interagir avec un lieu déjà existant. À l'inverse, il y a les « paysages sonores » de Murray Schafer qui « propose d'écouter attentivement l'environnement sonore et de l'enregistrer afin de témoigner des rapides changements qui surviennent » (p. 481). Enfin, l'auteur propose un essai de typologie, « l'espace-son », basée sur la constatation que l'espace, indissociable du son, est plutôt une *qualité* de celui-ci qu'un *paramètre*.
- 8 En conclusion, nous pouvons dire que ce livre invite à prolonger la réflexion déjà entamée par d'autres (Varèse, Castanet, Russolo entre autres) sur ce qu'est la musique, sur le fait qu'elle n'a pas à être seulement constituée de sons dont on a cru longtemps qu'ils étaient « naturellement musicaux », et sur la pertinence d'un tel terme dans notre culture occidentale. Cependant, on s'en tient trop souvent à retracer l'histoire des sujets abordés, à des extraits de partitions et des listes de compositeurs, plutôt que de tenter de les analyser et de les définir de manière plus objective. Même si l'on relève des mentions à des artistes de musique populaire qui ont participé à cette émergence du son, le livre est, somme toute, articulé autour de créations « de tradition classique », « savante ». En effet,

les nombreux exemples musicaux qui appuient l'argumentaire reposent tous sur des extraits de partitions, ce qui est étonnant pour un travail dont le cœur même est le son. Pourquoi ne pas avoir, aussi, donné au lecteur la possibilité de télécharger, sur internet, un document avec des hyperliens vers les extraits sonores des exemples choisis ? Nonobstant ces quelques commentaires, *De la musique au son* reste un travail considérable qui offre un état des lieux sur d'importantes innovations musicales, du XX^e siècle à aujourd'hui.

AUTEURS

MARTIN DESJARDINS

Martin Desjardins est étudiant à l'Université Laval et prépare un doctorat en Musicologie (Recherche-Création) sous la direction de Sophie Stévançe. Son projet, qui porte sur les paramètres performanciers dans l'improvisation jazz au saxophone, lui a permis d'obtenir une bourse du CRSH en 2015. Également actif comme saxophoniste, il dirige ses propres projets de création jazz pour lesquels il a reçu des bourses du CALQ en 2007 et 2013. Au sein du collectif Polémil Bazar, Martin a participé aux trois albums du groupe, donné quelques trois-cents concerts au Québec et en France, ainsi que remporté le prix Félix de l'album de l'année : alternatif en 2004. Martin a également été jury du CALQ pour les demandes de bourse en chanson en 2010 et pour les demandes de bourse en musique non-classique en 2014. De plus, il est membre du comité étudiant de l'OICRM et coordonnateur de la Chaire de recherche du Canada en recherche-création en musique (titulaire : professeur Sophie Stévançe).