

Sommaire

Contributions réunies par Anne-Sylvie Barthel-Calvet et Vincent Tiffon

Introduction

Vers une musicologie des processus créateurs 5

Nicolas Donin

Articles

Genetic Criticism as an Integrating Focus for Musicology and Music Analysis 15

William Kinderman

L'archéologie d'un œuvre: analyse et présentation des carnets de jeunesse de Xenakis 43

Anne-Sylvie Barthel-Calvet

Improvisation, Exploration, Imagination: Techniques for Composing Music Orally 85

Juniper Hill

*Improvisation collective libre et processus de création musicale:
création et créativité au prisme de la coordination* 107

Clément Canonne

*Improvisation électroacoustique:
analyse musicale, étude génétique et perspectives numériques* 149

Pierre Couprie

*Orphée 53 de Pierre Schaeffer et Pierre Henry,
aux origines du scandale de Donaueschingen* 171

Cyrille Delhaye

Traiettorìa, l'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa 193

Noémie Sprenger-Ohana & Vincent Tiffon

*Le rôle des clés et algorithmes dans le décryptage analytique.
L'exemple des musiques sérielles de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen
et Bernd Alois Zimmermann* 221

Pascal Decroupet

Comptes rendus

• Livres

247

- Alicia Scarcez, *L'antiphonaire 12 A-B de Westmalle dans l'histoire du chant cistercien au XII^e siècle. Introduction historique, analyse, fac-similés, tableaux et index* [par E. De Luca], 247-249 ► John Haines, *Satire in the Songs of Renart le Nouvel* [par A. Ibos-Augé], 250-254 ► Catherine Cessac, *Jean-Féry Rebel (1666-1747), musicien des Éléments* [par S. Gaudelus], 254-256 ► Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara: Life and Venetian-Roman Oratorios*. Revu et trad. W. Kirkendale [par Th. Griffin], 256-259 ► *Musiques et jésuites en Provinces flandro- et gallo-belges aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Éd. É. Corswarem [par M. Demeilliez], 259-262 ► Xavier Bisaro, *L'Abbé Lebeuf, prêtre de l'histoire* [par J.-P. Montagnier], 262-264 ► Thierry Favier, *Le motet à grand chœur: Gloria in Gallia Deo* [par L. Decobert], 264-269 ► *Das Haydn Lexikon*. Éd. A. Raab, Ch. Siegert et W. Steinbeck [par M. Vignal], 269-271 ► *Haydn-Studien*. t. X, cahiers 1 & 2 [par M. Vignal], 271-272 ► Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*. Éd. R. Angermüller [par M. Vignal], 272-273 ► Mark Kroll, *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World* [par L. Schnapper], 274-276 ► *Mosè in Egitto. Moïse et Pharaon*. Éd. E. Sala [par F. Guilloux], 277-279 ► Virgilio Bernardoni, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica* [par F. Guilloux], 279-280 ► Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1972* [par M. Noiray], 280-282 ► Florence Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle* [par J. Pasler], 282-286 ► Guy Gosselin, *La symphonie dans la cité. Lille au XIX^e siècle* [par Y. Simon], 286-289 ► Jean-François Détrée, *Musiciens et musique en Normandie, 950-1950* [par L. Charles-Dominique], 289-292 ► Serge Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical (édition revue et augmentée)* [par N. Dufétel], 293-297 ► Serge Gut, *Franz Liszt* [par N. Dufétel], 297-301 ► Laurence Le Diagon-Jacquain, *La musique de Liszt et les arts visuels* [par B. Moysan], 301-304 ► Ernst Burger, *Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli: 1839, 1861-1886* [par S. Gut], 304-307 ► *Lettres de Franz Liszt à la princesse Marie de Hohenlohe Schillingsfürst née De Sayn-Wittgenstein*. Éd. P. Pocknell, M. Haine et N. Dufétel [par S. Gut], 307-309 ► Boris de Schlöezer, *Comprendre la musique, contributions à La Nouvelle Revue Française et à la Revue musicale (1921-1956)*. Éd. T. Picard [par P.-A. Le Guérinel], 309-312 ► Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949/50* [par M. Schwartz], 312-316 ► *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*. Éd. Ch. Accaoui [par J.-Ph. Guye], 316-325

• Éditions musicales

325

- Joseph Haydn, *Die Schöpfung* Dritter Teilband: *Skizzen* [Volume III: *Esquisses*]. Éd. A. Oppermann [par M. Vignal], 325-327 ► Franz Liszt, *Supplements to Works for Piano Solo. Vol. 13: Années de pèlerinage, deuxième année, Italie (Frühfassungen / Earlier versions) und andere Werke / and other works*.

Éd. A. Kaczmarczyk [par S. Gut], 327-330 ► Mária Eckhardt, *Liszt Ferenc Krisztus oratóriuma és a Zeneakadémia: « Hirtengesang an der Krippe » négykezes zongoraverziójának faksimiléjével. / Franz Liszt's Oratorio Christus and the Budapest Academy of Music with the facsimile of the piano duet version of « Hirtengesang an der Krippe »* [par N. Dufétel], 330-332

Publications reçues 333

Vers une musicologie des processus créateurs

Nicolas Donin

La recherche musicologique sur les processus de création musicale s'est longtemps identifiée avec l'étude historique et analytique des esquisses et brouillons documentant le travail des compositeurs majeurs du canon musical occidental. Au xx^e siècle, et tout particulièrement à partir de la fin des années 1960 aux États-Unis et en Europe, de nombreux travaux ont cherché ainsi à compléter ou orienter la philologie musicale de façon à prendre en compte, en plus des différentes versions manuscrites ou imprimées des œuvres, d'autres avant-textes – des formulations préliminaires, incomplètes, embryonnaires ou encore écartées par l'auteur en cours de route. Cette branche de la musicologie, qui a connu un développement significatif au cours des années 1970 et 1980, est aujourd'hui l'objet d'un regain d'intérêt et d'un renouveau dont le présent numéro thématique de la *Revue de musicologie* propose un éventail d'illustrations varié. Retracer brièvement la genèse de ce champ de recherche permettra de préciser le contexte dans lequel s'inscrivent les contributions réunies par Anne-Sylvie Barthel-Calvet et Vincent Tiffon.

L'étude des esquisses

La figure beethovénienne a joué, ici comme en maints autres domaines, un rôle déterminant. Du fait que sa méthode de travail impliquait un intensif travail d'esquisse sur des carnets qu'il conservait avec soin, Beethoven a fourni à la postérité un massif considérable de sources à étudier ainsi qu'un influent modèle de ce qu'est le processus de création artistique, articulant inspiration (lors de ses fameuses promenades dans la campagne viennoise) et travail (l'élaboration

thématique et formelle, à la table aussi bien qu'au clavier)¹. La musicologie beethovénienne a donc été – et reste – un lieu privilégié de la réflexion sur les opérations compositionnelles du génie créateur. Elle n'a toutefois pas été la seule. L'opéra italien du XIX^e siècle, avec son fonctionnement collaboratif, son imbrication complexe entre genèse et réception, ses infinies variantes, a aussi fourni à cette réflexion un paradigme alternatif, dès les débuts du développement en Amérique du Nord de ce que l'on appellerait bientôt les « *sketch studies*² ».

Dans un texte-bilan de 1981, Joseph Kerman a donné de ces *sketch studies* une définition large, susceptible d'inclure plusieurs types de questionnements et de méthodologies : ce sont « toutes les sortes de recherches qui portent sur un large éventail de documents (...) [incluant] tout ceux qui remplissent deux conditions : (1) perdurer, et (2) avoir été supplanté par autre chose dans l'esprit du compositeur³ ». Kerman décline comme suit la variété des connaissances que ces recherches doivent permettre de produire :

- (1) « une masse d'informations factuelles qu'on ne pourrait obtenir autrement⁴ » ;
- (2) la reconstitution du « processus compositionnel », ou du moins l'exploration de « séries d'étapes compositionnelles et d'étapes d'essais compositionnels⁵ » ;
- (2bis) par extension, l'étude de « la créativité musicale en général » ;
- (3) l'interrogation, à la suite de (2), de « ce que tout cela révèle quant à l'état final en lui-même⁶ ».

Cette énumération va au-delà d'un simple état des tendances de la recherche au tournant des années 1980. Elle dessine un programme de travail dont l'auteur reconnaît lui-même qu'il ne coïncide pas avec la réalité des travaux effectués pendant les deux décennies auxquelles il se réfère. En particulier, Kerman relève que personne ne semble s'être intéressé à l'alinéa (2bis) depuis les tentatives de Max Graf et de Frederick Dorian⁷. Ou encore, il hasarde qu'étant donné la définition qu'il a adoptée, « on ne saurait exclure par principe les fonds de poucelle des

1. Pour une synthèse, voir Barry Cooper, *Beethoven and the creative process* (Oxford : Clarendon Press, 1990).
2. Voir Friedemann Sallis, *Musical Sketches* (Cambridge/New York : Cambridge University Press, à paraître en 2014). Sur l'opéra italien, voir notamment les travaux de Philip Gossett depuis le milieu des années 1970.
3. Joseph Kerman, « Sketch Studies », in C. V. Palisca et D. K. Holoman (éd.), *Musicology in the 1980s* (New York : Da Capo Press, 1982), p. 54.
4. J. Kerman, *art. cit.*, p. 57.
5. *Ibid.*, p. 58.
6. *Id.*
7. Max Graf, *From Beethoven to Shostakovich: The Psychology of the composing process* (New York : Philosophical Library, 1947) ; cet ouvrage amplifie un projet qui avait connu sa première formulation sous la forme de conférences d'esthétique à Vienne en 1910. Frederick Dorian, *L'atelier du musicien* [1947] (Paris : Presses universitaires de France, 1962).

studios de musique électronique⁸ » – une image encore humoristique et chimérique sous sa plume, mais qui ne devait pas le rester bien longtemps.

La définition inclusive, presque trop large, énoncée par Kerman correspond en fait à une vision personnelle de l'avenir de la discipline musicologique : les *sketch studies* lui apparaissent comme le lieu stratégique où réaliser la combinaison œcuménique entre musicologie « dure » (ici la paléographie) et musicologie « molle » (ici le *criticism*) dont la séparation académique est absurde et néfaste à ses yeux⁹. Mais l'histoire ne lui a pas vraiment donné raison. Au cours des années 1980 et 1990, l'étude des esquisses semble s'être largement subordonnée au point (3) de la liste précédente, comme l'indique bien la collection de monographies fondée par Lewis Lockwood auprès de Clarendon Press en 1985, « *Studies in Musical Genesis and Structure* », dont l'objectif annoncé est « de connecter l'étude de la genèse de l'œuvre, depuis ses origines connues jusqu'à sa réalisation finale, à une considération analytique de la composition achevée¹⁰ ». Outre cette tendance à justifier l'approche génétique par son bénéfice analytique, les travaux de ces deux décennies se caractérisent par l'importance nouvelle prise, en Europe particulièrement, par le répertoire du xx^e siècle. Cela s'explique non seulement par l'effet d'entraînement exercé sur les musicologues allemands, italiens et français par le dynamisme nord-américain des études d'esquisses (portant, après tout, sur « leurs » grands compositeurs nationaux), mais aussi par l'institution en 1986 d'une fondation privée, la Paul Sacher Stiftung (Bâle), qui met à disposition des chercheurs un fond unique au monde de manuscrits et de documents de genèse de nombreux compositeurs majeurs du xx^e siècle, de Stravinsky ou Varèse aux nombreux créateurs qui y ont déposé un legs de leur vivant : Boulez, Carter, Kagel, Lachenmann, etc.¹¹ Au final, l'élément structurant du développement de la recherche dans cette période semble donc moins éditorial qu'institutionnel : il s'agit de la multiplication des centres d'archives dédiées à un compositeur, avec la fondation Sacher pour tête de pont, comme en témoigne le principal ouvrage collectif synthétisant les méthodes et résultats de la génétique musicale vingtiémiste¹². Sur le fond, le positionnement des chercheurs est le plus souvent

8. J. Kerman, *art. cit.*, p. 54.

9. *Ibid.*, p. 64.

10. Argument de la collection, figurant au dos de la plupart des volumes – ici traduit d'après la 4^e de couverture de James L. Zychowicz, *Mahler's Fourth Symphony* (New York: Oxford University Press, 2000).

11. La liste des fonds est consultable sur le site de la fondation : www.paul-sacher-stiftung.ch (consulté le 6 août 2013).

12. Patricia Hall et Friedemann Sallis (éd.), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). L'ouvrage, qui inclut des contributions d'archivistes et de musicologues appartenant à la Fondation Sacher et à d'autres centres archivistiques (Arnold Schoenberg Center, Alban Berg Stiftung, Archivio Luigi Nono)

semblable à celui fixé par les dix-neuviémistes américains autour de 1980 : leur activité consiste à articuler rigueur philologique, publication d'esquisses inédites, et finalité analytique relativement à une œuvre (ou un projet d'œuvre) spécifique.

Aussi la génétique musicale a-t-elle amplifié son mouvement d'élargissement des corpus comme le prédisait Joseph Kerman, mais elle a, dans le même geste, reconduit la focalisation exclusive sur les « grands noms » que le même Kerman dénonçait par ailleurs si vigoureusement dans son texte le plus célèbre, paru juste avant celui que nous avons cité¹³. C'est pourquoi, en dépit de l'intérêt des travaux de plus en plus nombreux qu'elle produisait, la génétique musicale s'est progressivement retrouvée marginalisée par rapport aux grandes problématiques culturalistes qui émergeaient dans la musicologie anglophone et francophone des années 1980, telles que l'histoire de la réception, l'histoire sociale et la sociologie critique, ou encore le féminisme. Loin de devenir le lieu de croisements fertiles entre histoire et analyse qu'avait rêvé Kerman, l'étude des esquisses semblait devoir rester le domaine réservé de spécialistes compartimentés dans une période, un auteur, voire une œuvre, et qui ne souhaitaient ou ne pouvaient pas prendre part à une discussion scientifique plus large.

L'étude des processus créateurs

Depuis quelques années, le paysage que l'on vient de brosser à grands traits connaît une mutation. Le tournant culturaliste précédemment mentionné a eu au moins deux ordres de conséquences qui ne pouvaient qu'affecter l'étude des processus. D'une part, la concentration presque exclusive de la musicologie sur un sous-ensemble du répertoire occidental savant – le « canon » – et l'équivalence qu'elle posait entre « œuvre » et « texte » (au sens de la notation musicale) ont été sévèrement remis en cause, entraînant la relativisation de ces certitudes autrefois absolues et la (re)découverte d'autres répertoires, d'autres cultures, d'autres définitions et configurations du phénomène musical. D'autre part, au plan épistémologique, il est apparu souhaitable d'intégrer pleinement la musicologie aux sciences humaines et sociales en élargissant considérablement les notions, problèmes et méthodes mobilisés. Ces deux horizons de transformation, appliqués au cas particulier des processus de composition qui avaient été jusqu'alors définis presque exclusivement dans les termes des *sketch studies*, peuvent se retraduire comme suit.

comprend en annexe une liste détaillée d'adresses et de contacts pour une centaine d'archives de compositeurs.

13. Joseph Kerman, « Comment nous sommes entrés dans l'analyse, et comment en sortir » [1980] (trad. fr. Martin Kaltenecker), in E. Buch, N. Donin et L. Feneyrou (éd.), *Du politique en analyse musicale* (Paris : Vrin, 2013), p. 33-52.

En premier lieu, on observe un allongement indéfini de la liste des objets dignes d'étude. La production d'une chanson ou d'un album de musique pop, la conception d'une installation sonore, la performance d'un standard de jazz (pour ne citer que quelques exemples représentatifs) constituent des objets d'enquête *a priori* aussi légitimes que la genèse d'une œuvre majeure du répertoire romantique. Cela implique à la fois la mobilisation d'une plus grande variété de sources (les « fonds de poubelle des studios de musique électronique » sur lesquels plaisait Kerman ne nous sont plus étrangers) et la multiplication des questions qui leurs sont adressées. En particulier, scruter la genèse est une façon d'ouvrir la problématique plus générale des conditions de possibilité du fait musical : sur quels éléments d'une culture musicale préexistante s'appuie-t-il et comment s'y inscrit-il à son tour ? Quelle infrastructure matérielle et institutionnelle permet concrètement son accomplissement ? Quelles dispositions psychiques, morales, sociales du ou des musiciens sont engagées dans (et transformées par) le processus créateur ?

La notion même de création ne va plus de soi : ne faut-il pas la redéfinir de façon circonstanciée, domaine par domaine et cas par cas, dès lors qu'on ne croit plus à la toute-puissance démiurgique du créateur, que l'échelle de l'individu n'est plus la seule en jeu, et que l'on reconnaît l'importance de l'oralité, de la tradition et de la reprise dans tout processus créateur ? Aussi la notion de créativité est-elle devenue omniprésente dans la musicologie des processus créateurs. Il ne s'agit pas, comme dans la psychologie nord-américaine de la seconde moitié du siècle dernier dont ce concept est issu, de quantifier les « compétences » créatives des musiciens « experts », mais de mettre en évidence les formes de créativité spécifiques à des individus, des groupes ou des démarches musicales, et de comprendre comment elles interagissent dans des situations sociohistoriques particulières. Ainsi définie, la créativité n'est plus la propriété exclusive des processus de composition ou d'improvisation. Sa présence au sein d'autres activités musicales – l'interprétation, le remix ou encore certaines pratiques d'écoute – suscite l'inclusion de ces dernières parmi les objets d'étude possibles.

Corrélativement, la discipline philologique, reine des études musicales dans la tradition européenne héritée du XIX^e siècle, apparaît désarmée, ou en tout cas insuffisante, pour accompagner ce programme de recherche. D'abord parce que l'idéologie qui la sous-tend – âprement déconstruite par les fondateurs de la critique génétique et par d'autres auteurs pour le domaine littéraire et verbal¹⁴ – n'impose d'explorer la variété des avant-textes que pour pouvoir la nier. En effet, la méthode critique vise à remonter le plus haut possible dans l'arbre généalogique

14. Voir notamment Bernard Cerquilligni, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie* (Paris : Le Seuil, 1989) et Jean-Louis Lebrave, « La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », *Genesis*, 1 (1992), p. 72.

des versions et variantes d'un texte que l'on suppose donc, en un point original, unique et cohérent. Au contraire, les approches génétiques (expression par laquelle on englobera par commodité la critique génétique littéraire et artistique aussi bien que les *sketch studies* musicales) valorisent la multiplicité des énoncés et des versions, les bifurcations et les ratures, le réseau faiblement centré et faiblement orienté des avant-textes qui, tous, méthodologiquement sinon esthétiquement, se valent. Mais ce n'est pas tout : il ne suffirait pas, pour répondre aux questions soulevées plus haut, de rénover la philologie ou de substituer à ses outils théoriques ceux élaborés par la critique génétique. La musicologie des processus créateurs telle que nous l'avons esquissée suppose une interdisciplinarité plus large dont les partenaires naturels sont l'histoire, la sociologie, l'anthropologie et la psychologie. Les modalités d'enquête inspirées par ces disciplines (ou par d'autres sciences sociales), loin d'interdire le recours à des procédures d'établissement, de comparaison et de critique du texte, peuvent s'y articuler – et leur donner sans doute une fonction nouvelle.

Plusieurs démarches se sont développées dans les années 2000 suivant l'orientation que l'on vient de décrire. Donnons-en deux exemples.

Dans le domaine de la composition, les travaux de l'équipe Analyse des pratiques musicales à l'Ircam ont proposé d'aborder simultanément les versants documentaire et cognitif de l'activité créatrice à travers des méthodes de « remise en situation de composition » de plusieurs compositeurs contemporains. Au plan épistémologique, cette démarche a emprunté à la fois à l'analyse musicale, à la critique génétique et à l'anthropologie cognitive. À l'origine focalisée sur la musique la plus contemporaine, elle a engagé une relecture de l'histoire de la création musicale du siècle dernier à l'occasion du projet MuTeC¹⁵, donnant lieu à un ensemble de publications sur la genèse d'œuvres telles que le *Requiem für einen jungen Dichter* de Zimmermann, *Les espaces acoustiques* de Grisey, *Traiettorria* de Stroppa ou la toute récente *Gramigna* de Gervasoni¹⁶.

Dans les domaines de l'interprétation et de l'improvisation, d'importants travaux avaient été menés dans la musicologie anglophone, et britannique en particulier, depuis les années 1990 ; ils sont actuellement fédérés et renouvelés

15. Le projet « Musicologie des techniques de composition contemporaines » (ANR SHS, appel « La création : acteurs, objets, contextes », 2009-2011) associait l'équipe Analyse des pratiques musicales, le Centre d'étude des arts contemporain (université de Lille-Nord de France), TechCICO (université de Technologie de Troyes) et la Haute École de musique / Conservatoire de Genève ; voir <http://apm.ircam.fr/mutec/> (consulté le 6 août 2013).
16. Les principes épistémologiques et méthodologiques du projet ainsi que les principaux résultats transversaux aux différentes études de cas sont présentés dans Nicolas Donin, « Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes : Towards a Cross-fertilization », in D. Collins (éd.), *The Act of Musical Composition – Studies in the Creative Process* (Farnham / Aldershot : Ashgate, 2012), p. 1-26.

par une ambitieuse initiative subventionnée par l'Arts & Humanities Research Council pour la période 2009-2014 : le Centre for Musical Performance as Creative Practice¹⁷ associant des chercheurs de Cambridge, Oxford, Royal Holloway et King's College (avec les participations de la Guildhall School of Music & Drama et de la Royal Academy of Music). Ses travaux s'organisent suivant cinq axes principaux : « Shaping music in performance » (Daniel Leech-Wilkinson), « Global perspectives on the "orchestra" » (Tina K. Ramnarine), « Creative learning and "original" music performance » (John Rink), « Creative practice in contemporary concert music » (Eric Clarke), « Music as creative practice » (Nicholas Cook).

Perspectives

L'étude des esquisses se trouve donc progressivement englobée dans un domaine multi- et interdisciplinaire – appelons-le « musicologie des processus créateurs » – qui, tout en s'appuyant sur la qualité et la quantité des connaissances déjà produites, aiguise certains de leurs enjeux et en reconfigure d'autres. Il ne s'agirait plus seulement d'enrichir la compréhension d'œuvres particulières mais aussi de la connecter à (ou, parfois, la remplacer par) d'autres échelles d'observation spatiales et temporelles : celle des évolutions de l'atelier du compositeur (ou performeur), celle des collectifs au sein desquels s'insère son acte créateur, celle des évolutions de longue durée de son infrastructure technique et conceptuelle... Il ne s'agirait plus seulement de reconstruire des états successifs du projet artistique mais aussi de documenter (ou d'émettre des hypothèses sur) les horizons de sens successifs dont ces états témoignent et les mécanismes cognitifs qui les ont accompagnés, ouvrant ainsi la voie à un dialogue entre la musicologie et d'autres disciplines d'étude de la créativité et de l'action humaine. Il s'agirait aussi d'interroger d'aussi près que possible la multiplicité des effets possibles sur le musicien de l'environnement technique et technologique dans lequel il crée : contrainte, source d'inspiration, induction consciente ou inconsciente... Il s'agirait encore de traverser les frontières entre sphère censément privée du travail de conception solitaire et sphère censément publique de l'exécution musicale, c'est-à-dire aussi celles entre analyse, histoire et sociologie. Il s'agirait, enfin, de concevoir des procédures de comparaison et de recoupement entre études particulières (focalisées sur un objet bien circonscrit) afin de rendre possible une certaine cumulativité des connaissances produites, allant de l'établissement de faits locaux à la mise en évidence de traits généraux de la cognition créatrice en passant par le pointage de caractéristiques transversales à un courant esthétique, une tradition

17. Voir <http://www.cmpep.ac.uk/> (consulté le 6 août 2013).

d'apprentissage, etc. Cette liste de nouvelles directions de travail, certainement tributaire des connaissances et des intérêts propres à l'auteur du présent texte, ne saurait bien sûr s'y limiter et gagnerait à être complétée.

À la lumière des pages qui précèdent, il conviendrait de poser un regard rétrospectif sur les travaux parus dans les différentes disciplines musicologiques (ou prenant la musique pour objet), afin de montrer en quoi certaines orientations récentes de la recherche ont déjà connu une première vie chez certains auteurs qui, à cet égard, apparaissent comme pionniers. Outre les deux auteurs déjà cités par l'intermédiaire de Kerman, on mettrait en exergue les travaux de Delalande et Thomas¹⁸, de Marmaras¹⁹, et même de Bahle plusieurs décennies auparavant²⁰, en tant qu'exemples réussis d'une relation organique entre problématique psychologique et prise en compte de la singularité esthétique. On ferait également retour vers l'ensemble des travaux de Howard S. Becker, qui ont durablement influencé la sociologie de la musique (et plus généralement de l'art), notamment dans le domaine francophone²¹. Ou encore, on se pencherait sur les efforts d'auto-analyse du processus créateur qu'ont produits, à leur propre initiative ou sur une sollicitation tierce, des compositeurs aussi variés que Leoš Janáček, Pierre Schaeffer ou Klaus Huber²².

Mais ce regard rétrospectif nous informerait surtout sur un phénomène majeur des quarante dernières années : la disjonction presque totale entre *sketch studies* musicales et critique génétique. Alors que ces deux courants se sont développés en même temps, avec des postulats et des démarches relativement proches, et dans une géographie en partie commune, ni les musicologues ni les généticiens n'ont échangé sur leurs résultats respectifs, mis en commun leurs concepts, contribué à des manifestations scientifiques partagées. C'est sur la base du constat décevant de cette indifférence réciproque, et dans la perspective d'un renouveau de la génétique musicale (faisant d'ailleurs écho aux nouveaux développements

18. Philippe Mion, Jean-Jacques Nattiez et Jean-Christophe Thomas, *L'envers d'une œuvre. De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani* (Paris : Buchet/Chastel, 1982). François Delalande, « Éléments d'analyse de la stratégie de composition », in B. Vecchione (éd.), *Structures musicales et assistance informatique, Actes du Colloque International de Marseille du 1^{er} au 4 juin 1988* (Marseille : MIM, 1989), p. 51-65.
19. Nikolas Marmaras, *Identification des contraintes pragmatiques rencontrées lors de la conception assistée par ordinateur : une approche méthodologique*, thèse de doctorat d'ingénieur en ergonomie (CNAM-université Paris XIII, 1984).
20. Julius Bahle, *Der musikalische Schaffensprozess. Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen* (Leipzig : Hirzel, 1936).
21. Voir notamment le numéro thématique « L'art au travail » d'*Ethnologie française*, 38 (2008), sous la direction de Marie Buscatto.
22. Pour un parcours de quelques-uns des textes principaux de cette nature, voir Nicolas Donin « L'auto-analyse : une alternative à la théorisation ? », in N. Donin et L. Feneyrou (éd.), *Théories de la composition musicale au xx^e siècle* (Lyon : Symétrie, 2013), vol. 2, p. 1643-1678.

de la critique génétique au-delà de son champ littéraire d'origine), qu'un dialogue explicite entre les deux disciplines²³ s'est structuré à l'initiative d'Almuth Grésillon (CNRS), de William Kinderman (University of Illinois at Urbana-Champaign) et de l'auteur de ces lignes, à travers deux colloques internationaux réunissant musicologues et généticiens : « Genetic criticism in an interdisciplinary context : literature, visual arts, theater, music » (Urbana-Champaign, mars 2007) et « Genèses musicales : méthodes et enjeux » (Paris, mai 2008)²⁴.

Last but not least, la perspective d'un forum interdisciplinaire – par-delà l'indispensable discussion bilatérale avec la critique génétique – s'est elle aussi concrétisée dans les dernières années avec la création d'une conférence internationale, « Analyser les processus de création musicale / Tracking the Creative Process in Music », dont la première édition s'est tenue en 2011 à Lille (Maison européenne des sciences de l'homme et de la société / université de Lille-Nord de France) et la deuxième en 2013 à Montréal (Faculté de musique de l'université de Montréal / CIRMMT, McGill University). Son projet est « de rassembler pour la première fois les nombreux chercheurs intéressés directement ou indirectement par l'étude des processus de création musicaux / sonores (passés et présents), et de franchir un pas dans la confrontation et la mise en relation des différentes méthodologies développées depuis une trentaine d'années dans des champs de recherche trop souvent disjoints²⁵ ». En effet, ni les *sketch studies*, ni *a fortiori* la musicologie des processus créateurs encore émergente, ne possédaient jusqu'alors un lieu d'échange scientifique international et régulier. La quantité et la qualité des propositions de communications reçues en 2011 et 2013, la grande diversité des méthodologies exposées et des processus étudiés, ainsi que la volonté des participants d'aller au-delà des conventions et des frontières de leur propre discipline, ont constitué autant de signes positifs indiquant la formation d'une communauté de recherche à part entière. Les textes ici rassemblés sont issus de l'édition 2011 et incluent les deux conférences plénières de William Kinderman et Pascal Decroupet. La sélection effectuée par les éditeurs de ce numéro et à laquelle j'ai été associé permet de parcourir à grands pas un large continuum de

23. Ce dialogue avait été amorcé par l'ITEM et l'Ircam à l'occasion de la préparation d'un numéro de *Genesis* sur la musique contemporaine (4 (1993), édité par Peter Szendy) rassemblant des contributions de musicologues et des musiciens, toutefois peu familiers, pour la plupart d'entre eux, des apports théoriques de la critique génétique.
24. Ces colloques ont débouché sur des ouvrages collectifs : William Kinderman et Joseph E. Jones (éd.), *Genetic Criticism and the Creative Process. Essays from Music, Literature, and Theater* (Rochester : University of Rochester Press, 2009) ; et Nicolas Donin, Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave (éd.), *Genèses musicales* (Paris : Presses universitaires de Paris-Sorbonne, à paraître en 2014). Voir également le numéro de *Genesis* consacré à l'activité de composition : 31 (2010).
25. Argument de la conférence TCPM2011, <http://tcpm2011.meshs.fr/> (consulté le 6 août 2013).

tendances significatives, tant au plan théorique qu'à celui des types de sujets abordés : analyses d'œuvres, d'ateliers ou de pratiques ; approches génétiques, ethnographiques ou philosophiques ; musiques populaires ou savantes, d'aujourd'hui ou des XIX^e et XX^e siècles, instrumentale ou électroacoustiques. Cette grande diversité est-elle un risque ou un défi ? Aux lecteurs d'en juger.



L'édition de ces textes est le fruit d'une collaboration étroite entre Yves Balmer, rédacteur en chef adjoint de la *Revue de musicologie*, Anne-Sylvie Barthel-Calvet et Vincent Tiffon, coordonnateurs de ce volume. Qu'ils soient ici vivement remerciés pour l'attention avec laquelle ils ont accompagné les auteurs et pour le travail considérable qu'ils ont mené.

Genetic Criticism as an Integrating Focus for Musicology and Music Analysis

William Kinderman

In the context of music scholarship, the approach of genetic criticism or *critique génétique* offers a valuable means of healing disciplinary wounds inflicted by the arbitrary severing of topics that properly belong together in the same body of knowledge. In his seminal text on “Genetic Criticism: Origins and Perspectives” of 1979, Louis Hay wrote that “Of all the fairy godmothers present at the birth of genetic studies, no doubt the most powerful is the one we shall encounter at every turn, the spirit of paradox.”¹ This capacity to embrace paradox helps explain the promising renewing potential of creative process studies. Elsewhere in his essay, Hay observed that “Today, in a whole series of domains, genetic analysis allows us to glimpse a transcendence of the contradictions that have sometimes divided modern criticism.”²

Now, thirty years later, Hay’s claim remains no less pertinent for musicology and music analysis. It has sometimes been fashionable to complain, as did Joseph Kerman in 1985, that “critical thought in music lags conceptually far behind that in the other arts” and even that “nearly all musical thinkers travel at a respectful distance behind the latest chariots (or bandwagons) of intellectual life in general.”³ Yet here too is lodged a paradox, since the fresh impulses Kerman

1. Louis Hay, “Genetic Criticism: Origins and Perspectives,” in J. Deppman, D. Ferrer and M. Groden (eds), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004), p. 18. Hay’s essay first appeared in French as an afterword to the 1979 volume *Essais de critique génétique*.
2. L. Hay, art. cit, p. 22.
3. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 17.

sought to encourage have in some ways aggravated the problems he identified. By the 1990s, a “bandwagon” had indeed emerged, one bearing the bold banner of “new musicology.” Yet prominent spokespersons for this trend, such as Lawrence Kramer and Susan McClary, displayed what may be described as an anti-historical, anti-analytical bias. Kramer set out in 1995 to recast “musicology as the rigorous and contestable study, theory, and practice of musical subjectivities. This would be a musicology in which the results of archival and analytical work, formerly prized in their own right, would become significant only in relation to subjective values,” whereas McClary proclaimed in 2000 that “music never seems so trivial as in its ‘purely musical’ readings.”⁴

A tendency to indulge in loose polemical discourse is illustrated by Daniel K. L. Chua, who has been described as “the whizziest kid on New Musicology’s block.”⁵ In an essay from 2005 on the “cultural trope” of “Beethoven and freedom,” for instance, Chua took the view that “nothing” or “zero” stands “as the origin of human self-creation [and] generates everything from nothing.”⁶ Although Chua cites Friedrich Schiller and other aesthetic thinkers whose views clearly conflict with his argument, no detailed engagement with their work is offered.⁷ Similarly, the Beethovenian works cited as embodying “nothing”—including the beginnings of the *Third*, *Fifth*, and *Ninth Symphonies*—stand in contradiction to the claims of the author. For those with ears to hear, each of these pieces takes shape in distinctive ways. Since Chua is disinclined to engage in extensive historical commentary or detailed analysis, his argument depends upon assertion and repetition—the words “nothing” or “totality of nothing” are peppered throughout his text. This lack of a grounded perspective itself reflects ironically on the author’s stubborn insistence about a supposed lack of substance in his material.

By contrast, genetic studies of Beethoven’s *Third Symphony*—the “Eroica”—had already documented the specific prehistory of the work’s impressive opening. This genetic background is now revealed in especially rich detail through the recent complete publication with extensive commentary of the sketchbook that

4. Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 25; Susan McClary, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (Berkeley: University of California Press, 2000), p. 169.
5. Marshall Brown, “Absolute Meanings,” *Beethoven Forum*, 10 (2003), p. 69.
6. Daniel K. L. Chua, “The Promise of Nothing: The Dialectic of Freedom in Adorno’s Beethoven,” *Beethoven Forum*, 12 (2005), p. 18.
7. In Schiller’s case, the emphasis falls on a triadic configuration whereby successful artistic activity blends the *Simtrieb* (sensuous drive) and *Formtrieb* (form drive), resulting in a synthesis of sensuous and intellectual components which he described as the *Spieltrieb* (play drive). Schiller’s fundamental orientation is indebted to Immanuel Kant’s notion of human experience as a product of synthesis, something very different from the perspective advocated by Chua.

L'archéologie d'un œuvre : analyse et présentation des carnets de jeunesse de Xenakis

Anne-Sylvie Barthel-Calvet

Au sein du très volumineux fonds conservé à la Bibliothèque nationale de France, les archives concernant les premières années d'activité compositionnelle de Xenakis constituent un ensemble suffisamment important et cohérent pour évaluer de manière pertinente la « réflexion compositionnelle » qu'il a menée à cette époque, l'examen attentif de ces premières archives permettant de mettre à jour à la fois son extraordinaire foisonnement et son cheminement complexe¹.

Ce matériau se trouve pour l'essentiel dans deux catégories de documents différentes : d'une part, les « dossiers d'œuvres » (dans le fonds Xenakis, il y a trente-sept cartons qui en contiennent chacun un grand nombre), d'autre part, les carnets qui constituent en tout un corpus de quarante items couvrant une période allant de septembre 1951 à 1973. L'étude présentée ci-dessous porte sur les treize carnets des années 1951-1954, qui forment à eux seuls un corpus cohérent s'échelonnant précisément de septembre 1951 à juillet 1954². Cette période qui précède

1. Je tiens à remercier Françoise et Mâkhi Xenakis de m'avoir permis de consulter ces documents et de publier cette étude. Il est intéressant de remarquer que Xenakis a gardé cette documentation se rapportant à des œuvres dont il n'a par la suite jamais repris ni l'esthétique ni les principes compositionnels et qu'il n'a pas jugé nécessaire de publier plus tard. Si, comme le notent Giselher Schubert et Friedmann Sallis : « [Composers] will tend to discard the material which refers to what they see as preliminary or out-dated stages of their compositional technique. This is particularly true of those twentieth-century composers who conceived their work as being part of the "progressive thrust" of history » (« Sketches and sketching », in P. Hall and F. Sallis (éd.), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 9), la décision de Xenakis apparaît assez singulière, dans la mesure où elle permet la reconstitution d'une histoire individuelle qui va, d'une certaine manière, modifier la représentation d'une trajectoire voulue et décrite comme faisant exception dans le paysage de l'avant-garde de la seconde moitié du xx^e siècle.
2. Malgré cette assez forte cohérence, il n'est pas exclu que certains carnets de cette époque aient disparu pour une raison ou une autre. Ainsi le décalage chronologique entre le carnet de

et englobe la composition de *Metastasis* est marquée par une évolution des premières pièces folkloristiques pour piano³ aux *Zyia*⁴, puis au cycle des *Anastenaria* et enfin à *Metastasis*. C'est aussi une période de formation pour Xenakis puisque c'est précisément pendant ces années-là qu'il suit les cours d'Olivier Messiaen et de Louis Saguer, après des expériences malheureuses chez Honegger et Milhaud. Trois de ces treize carnets sont d'ailleurs consacrés à ces enseignements.

Globalement, ceux-ci présentent un contenu très diversifié, y compris à l'intérieur d'un même item : matériau pré-compositionnel d'œuvres spécifiques, mais aussi éléments « méta-compositionnels » au sens xenakien du terme⁵, avec en particulier des textes, des tableaux, des notes, des calculs, témoins d'une réflexion menée sur les outils mis en œuvre dans une écriture en cours d'élaboration – et enfin des notes de nature très diverse et des réflexions sur la musique en général. Il s'agit donc d'un matériau très riche de potentialités inexploitées⁶, du moins dans l'immédiat, mais surtout d'un matériau révélateur de « l'état d'esprit » de Xenakis. À cet égard, ces carnets dont Xenakis semble avoir toujours eu un exemplaire sous la main, ont eu une fonction d'enregistrement de sa pensée au quotidien – malgré des lacunes potentielles dont il faut bien rester conscient. Leur ensemble apparaît comme un véritable « sismographe » de l'ébullition intérieure du jeune compositeur à cette époque. Le caractère éruptif des idées se reflète

notes de cours prises à la classe de Messiaen (carnet 9 : octobre 52 – juillet 54) et celui contenant les exemples (carnet 7 : avril 52 – octobre 53) correspondants incite à penser qu'il est possible qu'un carnet de notes couvrant l'année 52 ait été perdu, de même qu'un autre carnet d'exemples. De plus, à la page 144 du carnet 13, Xenakis mentionne une suite du texte « Nous allons essayer de rompre les cloisons étanches... » dans un « cahier jaune » dont je n'ai pas trouvé la trace.

3. Pour la liste de ces œuvres, voir François-Bernard Mâche, « L'hellénisme de Xenakis » in *id.*, *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine* (Paris : L'Harmattan, 2000), p. 303-305.
4. Il y a deux pièces de 1952 qui portent le nom de *Zyia* : *Dipli Zyia* (traduit par *Duo*) pour violon et violoncelle et *Zyia*, initialement appelée par Xenakis *Tripli Zyia* pour la différencier de la précédente et qui existe en deux versions : une pour trio soprano, flûte, piano et une dans laquelle s'ajoutent à cet effectif cinq voix de ténors. Dans la suite de cet article, on recourra au titre simple de *Zyia*, sauf dans des citations de textes dans lesquels Xenakis emploie spécifiquement le terme de *Tripli Zyia*.
5. Xenakis désigne par ce terme le domaine des principes abstraits qui régissent la composition de ces œuvres : « Le compositeur actuel doit être un pionnier. Il est forcé de tout remettre en question sur le plan de la forme et de la réalisation sonore. Il est entraîné dans la région des lois qui coiffent les structures. Il évolue dans le camp de la *méta-composition*. » (Iannis Xenakis, *Musique-Architecture*, 2^e éd., Tournai : Casterman, 1976, p. 31). Certains de ces principes, comme les cribles, acquièrent par leur universalité une véritable dimension théorique.
6. Giselher Schubert et Friedmann Sallis (art. cit., p. 6) soulignent « les potentialités multiples toujours présentes dans le processus compositionnel et dont seulement une petite part émerge dans l'œuvre finale » (« the multitude of potentialities always present in the creative process and of which only a small portion emerge in the finished work »). Dans le cas présent d'une période de « gestation » d'une personnalité créatrice, ce phénomène se voit démultiplié par le fait que nombre de pistes envisagées n'aboutissent même pas à une œuvre !

Improvisation, Exploration, Imagination: Techniques for Composing Music Orally

Juniper Hill

In this essay, I illustrate a spectrum of creative techniques used by contemporary folk musicians in Finland to create music orally.¹ These encompass: 1) the manipulation of patterns, such as melodic and textual phrases and motifs; 2) the amalgamation and arrangement of diverse materials and devices, often referred to by musicians as their “toolbox;” and 3) the exploration of systems, such as idioms, forms, pitch sets, and sound production conventions. Finally, I relate some of the strategies Finnish musicians use to stimulate the creative imagination.

As techniques for creating music orally, these processes entail artistic decision-making in the moment of performance as well as preparation in advance. They thus present models for generative creative activities that embrace the concepts of both improvisation and composition, with perhaps a sense of time more fluid than that normally associated with these activities. The lack of reliance on text or notation clearly heightens the overlapping and permeability of boundaries between improvisation and composition. The absence of an authoritative script, the dependence on human memory, the availability of rich material in the public domain, and the high valuation of personal expression combine to provide contemporary folk musicians with considerable artistic freedom.

As an ethnomusicologist, I employ methods that are ethnographic and qualitative. The data and conclusions presented herein draw upon extensive fieldwork that I conducted in Finland between 2002 and 2012, which entailed: observation and documentation of hundreds of performances; personal interviews with over

1. I define creative activities in music as generative processes entailing the exercise of agency to make artistic decisions that result in sound products containing some original or novel elements.

seventy-five musicians;² study through individual and group lessons with leading musicians in the scene; participation in music and dance ensembles and events; and residency at the Folk Music Department of the Sibelius Academy during six academic terms (first as a visiting post-graduate student and later as a visiting lecturer and researcher).³ In addition to the rich data collected through in-depth interviews and documented performances of original work, the relationships I built and the transformative experiences I underwent as I learned how to create music orally have allowed me to gain a deeper understanding of the personal experiences and thought processes of contemporary folk musicians.⁴ In this essay, I privilege the voices of musicians themselves with the aim of offering insight into how they experience and perceive their own creative processes.

A Brief Overview of Contemporary Folk Music in Finland

The Finnish contemporary folk music scene is highly innovative and stylistically eclectic. A local listener would be accustomed to hearing a broad range comprising minimalistic ancient music; eighteenth- and nineteenth-century dance music; tangos; avant-garde experimentalism; fusions with pop, jazz, and world music; and genre-defying new music. The diverse creative output of these cosmopolitan folk musicians stems from a set of shared beliefs, values, and pedagogical approaches—many of which were developed at and disseminated from the Folk Music Department of the Sibelius Academy. The leaders of this radical department have emphasized that folk musicians should:

- learn the traditions and then express them in their own personal ways;

2. Musicians were interviewed for an average of two hours each, though some interview sessions with key figures lasted as long as four hours. All interviews were transcribed in their entirety, and selected interviews were analyzed using MaxQDA qualitative data analysis software. For more on qualitative data analysis methods, see Clive Seale (ed.), *Researching Society and Culture*, third edition (London: Sage Publications, 2012), pp. 366-478. For more on ethnographic research methods, see Gregory Barz and Timothy Cooley (eds), *Shadows in the Field, New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 2008).
3. I am grateful for the support for this research provided by two Fulbright Fellowships, an Alexander von Humboldt Research Fellowship, and a Marie Curie Intra-European Fellowship from the European Community Seventh Framework Program.
4. For a discussion of the hermeneutic arc ethnomusicologists traverse as they go from outsiders to insiders in a foreign musical tradition, see Timothy Rice, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), pp. 3-8 and pp. 72-73. For an exposition of my own experience becoming a relative insider in Finnish folk music, see Juniper Hill, "Ulkomaalaisen kokemuksia matkalta Suomalaiseen Kansanmusiikkiin" (A Foreigner's Experiences on Her Journey into Finnish Folk Music), *Musiikin Suunta* (Directions in Music, published by the Finnish Ethnomusicology Society), 4 (2011), pp. 53-61.

Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination

Clément Canonne

L'improvisation est sans doute l'une des manifestations les plus évidentes de la créativité dont l'homme peut faire preuve : cette capacité à réagir rapidement, de manière originale et inventive, à quelque chose d'imprévu est en effet une facette de l'agir que l'on retrouve dans une multitude de domaines – et l'on pourra se retrouver à improviser aussi bien un repas, une excuse ou un plan d'intervention d'urgence qu'un discours, une pièce de théâtre ou une fantaisie sur un thème donné. À cet égard, l'improvisation semble constituer un appui conceptuel idéal pour questionner la dimension créative de l'agir.

Cependant, l'analyse réflexive et organisée des phénomènes d'improvisation semble particulièrement problématique, précisément parce que ceux-ci se trouvent avant tout caractérisés par leur évanescence (ils s'évanouissent dans le temps de leur réalisation) et leur imprévisibilité (c'est parce qu'une personne se retrouve dans une situation qu'il n'avait pas anticipée qu'il doit improviser). Une solution peut alors être d'interroger l'improvisation au prisme des phénomènes d'improvisation *musicale*, pratique documentée et observable qui, en « instituant » l'imprévisible, autorise l'examen minutieux de ces comportements improvisés et donne prise à une analyse systématique¹.

Pour reprendre les mots d'Alessandro Bertinetto, l'improvisation musicale, en tant que performance *ex tempore* fait partie de ces actions « qui inventent leur

1. Cette idée selon laquelle l'improvisation musicale peut être éclairante pour explorer les comportements créatifs dans une multitude de domaines a été notamment défendue par R. Keith Sawyer, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration* (Londres: Erlbaum, 2003). Voir aussi plus récemment: Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne *et al.*, « Improvisation: usages et transferts d'une catégorie », *Tracés*, 18 (2010), p. 5-20, et Frank J. Barrett, *Yes to the Mess: Surprising Leadership Lessons from Jazz* (Harvard: Harvard University Press, 2012).

mode d'agir dans le temps même de l'action. [À cet égard] l'improvisation est un symbole de la créativité artistique en acte, qui met en scène les caractéristiques spécifiques et "symptomatiques" d'un comportement créatif² ». À travers l'examen du produit musical, c'est donc bien à une réflexion sur les conditions mêmes de l'action créative – et donc sur les processus de création sous-jacents – que peut nous inviter l'analyse de l'improvisation. En particulier, l'improvisation peut servir d'appui conceptuel pour étudier trois aspects particulièrement importants des questions de création et de créativité: 1) la nature *dynamique* et temporellement ancrée des processus créatifs – et c'est la spécificité de l'improvisation que de donner à voir ce temps de la création; 2) la dimension *incarnée* de ces processus – et l'improvisation présente dans le même temps l'invention d'une idée musicale et sa réalisation instrumentale; 3) les aspects *collaboratifs*, implicites ou explicites, que sous-tendent souvent ces processus – quand l'improvisation s'inscrit dans une pratique collective.

C'est la pertinence de cette idée que nous tenterons de défendre dans ce qui suit en analysant en détail les phénomènes d'improvisation collective libre, d'un intérêt tout particulier pour une réflexion sur les processus de création. Une fois la parenté entre situations d'improvisation collective libre et problèmes de coordination établie, il s'agira de montrer comment les musiciens inventent, dans le temps même de la performance, les moyens leur permettant de répondre au défi de la coordination, mettant ainsi en lumière de manière particulièrement nette certains comportements créatifs et mécanismes de création propres à l'improvisation.

L'improvisation comme processus

Il y a une ambiguïté profonde de l'improvisation, qui peut être considérée de deux points de vue, comme l'a bien montré Philip Alperson dans un article largement discuté depuis³: « l'action d'improviser » et « ce qui est improvisé », le *modus operandi* et l'*opus operatum*, le processus et le produit. On pourrait faire remarquer que cette ambiguïté n'est en rien spécifique à l'improvisation, qu'elle est simplement la marque d'un certain ensemble de substantifs fort communs dans la langue française, dérivés de verbes d'action. Après tout, le terme « composition » contient également cette ambiguïté: quand on parle d'une « composition rapide », on peut désigner tantôt l'activité de composition elle-même, tantôt le produit de

2. Alessandro Bertinetto, « Improvisation and Artistic Creativity », *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 3 (2011), p. 99. Nous traduisons.
3. Philip Alperson, « On Musical Improvisation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984), p. 17-29.

Improvisation électroacoustique : analyse musicale, étude génétique et perspectives numériques

Pierre Couprie

Introduction

L'improvisation musicale libre est toujours difficile à cerner, tant sur le plan ontologique¹ que sur celui de l'analyse. Mettant en jeu des processus compositionnels synchrones² élaborés sur l'instant par un ou plusieurs musiciens, elle semble se jouer des contraintes. Les musiciens se laissent d'ailleurs bien souvent la possibilité de modifier ces dernières au moment même de la performance. Cette caractéristique est probablement ce qui distingue le plus fortement l'improvisation libre de l'improvisation dite idiomatique³. La performance, qu'elle soit réalisée à huis clos lors des répétitions ou en présence du public, participe à sa propre genèse et à celles des performances suivantes. Ainsi, contrairement à l'étude d'une œuvre écrite ou fixée sur support électronique, dans laquelle le compositeur réalise hors-temps un travail qui deviendra l'objet d'étude d'une analyse génétique, l'improvisation libre se construit en-temps, pendant la durée des performances. Est-ce à dire que l'étape préparatoire du musicien n'existe pas ? Probablement pas, mais les sources sont alors bien difficiles à réunir et à mettre en perspective avec le moment de la performance. De plus, l'usage de la

1. Talia Bachir-Loopuyt, Clément Canonne, Pierre Saint-Germier et Barbara Turquier, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracé*, 18 (2010), p. 5-20.
2. Kevin Dahan, « Émergence, enaction et propagation des dimensions temporelles dans les processus compositionnels », *Filigrane*, 10 (2009), p. 151-170.
3. Jacques Siron, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », in J.-J. Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. L'unité de la musique* (Paris : Actes Sud/Cité de la Musique, 2007), p. 690-711 (p. 700).

technologie brouille les pistes, les esquisses numériques (logiciels ou fichiers) sont en perpétuelle mutation jusqu'au résultat musical sans que le musicologue ne puisse bénéficier d'un quelconque *versioning*⁴.

L'improvisation électroacoustique existe dès les débuts de la musique concrète à la fin des années 40. Les compositeurs enregistraient alors des séquences jeux souvent improvisées afin de créer des matériaux qu'ils recombinaient ensuite dans leurs œuvres. Depuis la fin des années 90, l'accès facilité aux technologies numériques portables a mis en avant un ensemble de pratiques intégrant l'interactivité, l'improvisation libre et la collaboration avec d'autres formes artistiques. Que les musiciens utilisent un dispositif standard (un ordinateur, une carte son et un contrôleur MIDI) ou un dispositif construit par eux-mêmes (par exemple, en utilisant la plateforme Arduino⁵), ils se situent tous à la frontière de l'électroacoustique et explorent plus que jamais les liens entre la création musicale et les autres formes artistiques.

Pour le musicologue, l'étude d'une performance improvisée électroacoustique combine donc plusieurs difficultés : les difficultés liées à l'analyse d'une performance improvisée libre et celles liées à l'analyse de la musique électroacoustique même. Les technologies du son apportent à l'improvisation de nouveaux modes de jeu, une complexité du matériau sonore bien plus grande ou un rapport au geste très différent. Ainsi, l'instrument électroacoustique n'a bien souvent aucune homogénéité car il réunit une profusion de timbres et de modes de jeu dans un dispositif modulaire. De plus, le geste du musicien, souvent déconnecté de sa réalité visuelle ou acoustique, nécessite un apprentissage musical très différent. Le musicologue doit donc étudier ces performances dans une visée prospective. En effet, s'appuyer sur les rares études précédemment réalisées ne suffit pas, le dispositif électroacoustique étant à chaque fois renouvelé et nécessitant une approche analytique différente.

Afin de mettre en évidence ces enjeux, je vais interroger le contexte tant technologique qu'analytique de l'étude de telles improvisations. Une série de performances électroacoustiques improvisées réalisées sur le film *Emak bakia* de Man Ray⁶ me serviront d'exemple. Ce film, un cinépoème réalisé en 1926, explore différentes techniques permettant de créer des textures visuelles⁷ et des montages

4. Le *versioning* est une activité de programmation qui consiste à conserver les différentes versions d'un développement. Elle peut consister en un simple historique linéaire ou, comme c'est souvent le cas, en une gestion complexe selon une structure arborescente.
5. Arduino est une plateforme permettant de construire facilement des machines électroniques autonomes ou contrôlées par un ordinateur : <http://www.arduino.cc>.
6. Le titre *Emak Bakia* est tiré du basque et peut être traduit par « Fichez-moi la paix » ou « Laissez-moi tranquille ».
7. Ces textures sont réalisées à l'aide de photogrammes, doubles expositions, incrustations, surimpressions, flous artistiques, jeux de miroirs, déformations ou rayures de la pellicule.

***Orphée 53* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, aux origines du scandale de Donaueschingen**

Cyrille Delhaye

Depuis *Orphée 51*, premier opéra de musique concrète où une seule chanteuse intervient sur scène face à une partie musicale fixée sur bande magnétique, la figure orphique n'a cessé de hanter l'univers créateur de Pierre Henry et Pierre Schaeffer. De cette fascination va naître un vaste cycle – composé en tandem d'abord, puis séparément¹ –, consacré au *Chantre du Rhodope*². *Orphée 53*, seconde version du cycle, constituera le terrain d'investigation du présent article. Le processus de création de cette œuvre est éclairé par un dossier d'archives suffisamment dense – ce qui n'est pas le cas pour la première pièce du cycle – et le choix de cet opus rend possible l'étude des origines du scandale que suscita sa création au Festival de Donaueschingen, le 10 octobre 1953³.

1. Pierre Henry et Pierre Schaeffer se sépareront dès 1958 en raison de divergences esthétiques trop importantes, cf. Michel Chion, *Pierre Henry* (Paris: Fayard, 2003), p. 55-60; Evelyne Gayou, *GRM, le Groupe de Recherches Musicales* (Paris: Fayard, 2007), p. 105-106.
2. Ce cycle est composé de onze opus, écrits entre 1951 et 2010. Les versions dérivées présentent différents effectifs: *Orphée 51* est conçu pour bande magnétique et voix de soprano (Orphée) en direct, tandis qu'*Orphée 53* fait intervenir un clavecin, un violon, une soprano (Orphée), une alto (Eurydice) et une bande magnétique. Les neuf versions suivantes seront toutes pour bande seule.
3. Au sujet de l'histoire de ce Festival de musique contemporaine, voir notamment: Josef Häusler, *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen* (Kassel: Bärenreiter, 1996). Concernant la réception d'*Orphée 53*, cf. Esteban Buch, « La Scène concrète », in M. Kaltenecker et K. Le Bail (éd.), *Pierre Schaeffer, les constructions impatientes* (Paris: CNRS Éditions, 2012), p. 162-163; Cyrille Delhaye, *Orphée de Pierre Henry et Pierre Schaeffer (1951-2005): de palimpseste en palimpseste* (thèse de doctorat, dir. Pierre-Albert Castanet, université de Rouen, 2010), p. 188-206; E. Gayou, *op. cit.*, p. 82; Martial Robert, *Pierre Schaeffer: des transmissions à Orphée* (Paris: L'Harmattan, 1999), p. 165-170.

Après avoir présenté le dossier génétique conservé pour *Orphée 53*, les parties de l'œuvre fixées sur bandes magnétiques, actuellement dispersées, feront l'objet d'une reconstitution, cette dernière servant de point d'appui à notre réflexion. Les trois principales veines documentaires du dossier génétique d'*Orphée 53* seront ensuite exploitées : les différentes ébauches du livret qui illustrent le rôle changeant d'Eurydice ; l'unique esquisse manuscrite d'une partition qui révèle les hésitations structurelles de Pierre Schaeffer ; et enfin la correspondance de Pierre Schaeffer qui éclaire les canaux de production et la mise en scène de ce premier opéra de musique concrète.

Présentation du dossier génétique d'*Orphée 53*

Le corpus de sources s'est construit autour de trois fonds principaux : les archives privées de Pierre Henry⁴, le fonds Schaeffer conservé à l'IMEC (Institut mémoire de l'édition contemporaine)⁵ et les archives du GRM (Groupe de recherches musicales). Plusieurs émissions radiophoniques, conservées à l'Inathèque, sont venues enrichir ce matériau.

Les archives privées de Pierre Henry

Le classement chronologique fin et précis des archives de Pierre Henry, riches de plusieurs milliers de documents et contenant brouillons musicaux, correspondance, notes de programmes, documents administratifs ou articles de presse, a permis d'isoler plusieurs sources relatives à *Orphée 53*. Outre la présence du journal de composition que tenait Pierre Henry de 1950 à 1965⁶, les archives du Studio Son/Ré ont également révélé deux documents relatant des instructions de composition de Pierre Schaeffer à Pierre Henry⁷, une lettre plus personnelle de Pierre Schaeffer⁸ et trois enregistrements musicaux. Ces copies DAT⁹ (Digital audio tape) offrent trois états différents de l'œuvre : la bande originale du concert

4. Consultation des archives du Studio Son/Ré avec l'aimable autorisation de Pierre Henry et d'Isabelle Warnier.
5. Les archives de Pierre Schaeffer ont été consultées avec l'aimable autorisation de Jacqueline Schaeffer.
6. Pierre Henry, *Chronologie autobiographique*, document manuscrit, 65 p., 1950-1965 (Paris : Archives privées de Pierre Henry / Studio Son/Ré).
7. Pierre Schaeffer, *Instructions diverses et urgentes*, archive typographiée, 3 p. [08/09/1953] (Paris : Archives privées de Pierre Henry / Studio Son/Ré) ; Anonyme, *Adresses de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry*, archive typographiée, 1 p. [15/08/1953] (Paris : Archives privées de Pierre Henry / Studio Son/Ré).
8. Pierre Schaeffer, *Lettre à Pierre Henry* (Paris : Archives privées de Pierre Henry (Studio Son/Ré), Archive typographiée, 1 p., 08/09/1953).
9. À partir de 1982, Pierre Henry a transféré la plupart de ses bandes magnétiques sur des DAT.

Traiettoria, l'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa

Noémie Sprenger-Ohana & Vincent Tiffon

Introduction

Traiettoria, œuvre mixte pour piano et sons électroniques¹ composée entre 1982 et 1988, est le premier véritable projet compositionnel de Marco Stroppa². Avant sa concrétisation et le choix du titre actuel, Marco Stroppa avait l'idée d'écrire une série d'études sur la résonance du piano. Selon les documents de genèse consultés³, les *Studi per interferenze* (*Études pour interférences*) sont nées au fil des entrelacements entre recherche spéculative, rencontres intellectuelles, et pratiques de la composition de sons de synthèse. Ces études deviendront une œuvre en trois parties

1. La partie de sons de synthèse a été réalisée par ordinateur grâce au logiciel Music V. Les sons obtenus ont ensuite été fixés sur bande magnétique – aujourd'hui, ces sons synthétiques sont stockés sur ordinateur, et commandés *via* le logiciel Max/MSP – puis projetés sur des paires de haut-parleurs de type « acousmonium » au moment du concert. La phase d'interprétation des sons électroniques est d'une importance capitale dans cette pièce, en raison de la neutralisation de l'amplitude des sons de synthèse réalisée par le compositeur lors de leur fixation sur support. Ainsi, l'interprète à la console doit tout particulièrement travailler la projection spatiale, les dynamiques et les effets de timbre en fonction des indications portées par le compositeur sur la partition mixte. Seule la partition de *Deviata* offre la notation des sons électroniques. La quantité de travail nécessaire a conduit Marco Stroppa, après la finalisation du premier mouvement, à renoncer à l'achèvement et à la publication des deux derniers mouvements.
2. Stroppa venait d'achever au cours de l'été 1982 la pièce *Métabolai*, pour orchestre, créée le 10 mai 1983 à Florence, programme du 46^e Maggio Musicale, par l'Orchestre régional de la Toscane sous la direction de Maurizio Dini Ciacci. La pièce est éditée chez Ricordi (n° 133531). Elle sanctionne la fin de la période de formation de Stroppa : à ce titre, Stroppa la considère comme une « pièce d'école » (cf. 1^{er} entretien – 1 h 31 min).
3. Le dossier génétique de *Traiettoria* et les documents pédagogiques sont des archives personnelles de Marco Stroppa.

intitulée *Tre Studi per un progetto* (*Trois études pour un projet*), puis enfin *Traiettoria... deviatea, Dialoghi, Contrasti*⁴ – cette dernière étant initialement appelée *Contrasti ou quelques rappels du Nicaragua*. Les trois mouvements peuvent être joués séparément, soit par paire, soit dans leur intégralité, sans obligation d'ordre. Lorsque l'œuvre est jouée dans son intégralité⁵, les trois mouvements s'enchaînent dans l'ordre de progression de la composition. C'est pourquoi les auditeurs sont invités à éprouver une complexité musicale progressive : de la première pièce qui laisse la place à une écoute contemplative des résonances du piano et des sons électroniques, jusqu'à la troisième pièce, plus resserrée sur l'écoute d'entités musicales dont la similarité ou, à l'inverse, le contraste constituent l'architecture de pensée. Ainsi, le savoir-faire de Marco Stroppa s'affirme tout au long de la composition des trois mouvements : amplification, complexification, conscientisation des procédures, et virtuosité de la réalisation.

Aussi, l'analyse du dossier génétique de *Traiettoria* (élargi aux différents documents pédagogiques et « autoréflexifs » de Stroppa lui-même, aux relevés des cours de sa formation), à laquelle s'ajoute l'observation des transferts des procédés de composition dans des œuvres plus récentes (par le biais de logiciels contemporains) apparaît stratégique non seulement pour comprendre l'œuvre elle-même et le moment de cristallisation de sa pensée compositionnelle, mais pour décrire l'atelier général du compositeur.

La méthode génétique employée pour l'analyse de *Traiettoria*

Le travail d'analyse du processus de création de *Traiettoria* a été réalisé par les auteurs de cet article dans le cadre d'un projet de recherche MuTeC⁶, dont l'enjeu

4. Voici l'argument spécifique à chaque mouvement, reflété dans leurs titres : les déviations sonores pour le premier ; le dialogue des entités sonores pour le second ; les contrastes pour le troisième.
5. *Traiettoria* est une pièce bien intégrée dans le répertoire de la musique contemporaine : à ce jour, à notre connaissance, l'on compte au minimum neuf représentations publiques de *Traiettoria* dans sa version intégrale, jouées systématiquement dans l'ordre chronologique de composition : le premier concert de la création le 21 septembre 1985 à la Biennale de Venise (par Adriano Ambrosini) ; la création de la version remaniée complète le 12 février 1989 au centre De Yjsbreaker à Amsterdam (par Pierre Laurent Aimard) ; les trois concerts de Pierre Laurent Aimard les 16 et 19 juin 1986 et le 28 juin 1996 (référéncés sur le site de la Médiathèque de l'Ircam, <http://ressources.ircam.fr/> (consulté le 10 août 2013) ; le concert en 2000 à l'Académie Sibelius, à Helsinki (par Jyrki Lähteenmäki) ; les concerts de Graz le 4 juillet 2003, de Tanglewood le 9 août 2013. Pour information, en plus des ces représentations intégrales, on dénombre au minimum onze concerts aux cours desquels un ou deux mouvements de *Traiettoria* ont été donnés (sources de la Médiathèque de l'Ircam).
6. Les auteurs de cet article remercient chaleureusement l'équipe Analyse des pratiques musicales (Ircam) de Nicolas Donin (François-Xavier Féron, Samuel Goldszmidt, Laurent Feneyrou), ainsi que Pierre-Laurent Aimard, Jean Bresson, Sergio Canazza, Serge Lemouton,

Le rôle des clés et algorithmes dans le décryptage analytique

L'exemple des musiques sérielles de Pierre Boulez,
Karlheinz Stockhausen et Bernd Alois Zimmermann

Pascal Decroupet

À Robert Piencikowski, pour ses soixante ans

Qu'espère-t-on trouver lorsque l'on consulte les archives de compositeurs de la seconde moitié du xx^e siècle afin de comprendre le fonctionnement interne de leur musique ? Si tout analyste a l'ambition de démonter des processus compositionnels, la question reste posée quant à savoir sur quels aspects de la « machine compositionnelle » d'une œuvre porte son analyse. Quelques emprunts à la cryptologie et à sa terminologie permettront d'encadrer cette réflexion.

Dans la musique contemporaine, les compositions ne sont pas uniques au point que chacune d'elles – selon l'ancienne formule structuraliste – témoignerait à la fois d'une langue nouvelle et de l'acte unique de parole prononcé dans cette langue. Qu'il s'agisse d'œuvres différentes d'un même compositeur ou d'œuvres de divers compositeurs partageant leur réflexion sur la création, il existe bien des principes généraux d'ampleur variable, qui sont valables pour plusieurs compositions. Dans un tel cas, la cryptologie parle d'un *algorithme*. L'organisation multiparamétrique adoptée par différents compositeurs au tournant de l'année 1950 constitue selon moi un tel algorithme. Un autre serait le report des intervalles de hauteurs sur les proportions de durées et les tempi, tel qu'il fut pratiqué par Stockhausen et plusieurs autres à sa suite. Par conséquent, analyser une musique, ce n'est pas en déterminer l'algorithme : rien n'aura été dit si l'on conclut qu'une symphonie de Mozart est tonale ou une partition de Boulez, sérielle. Dans le domaine des messages secrets, les crypteurs et les inventeurs de machines de cryptage doivent partir du principe que l'algorithme est connu de l'adversaire. Pour une machine comme la célèbre *Enigma* allemande, la puissance du cryptage résidait dans la multiplicité des combinaisons possibles : même si l'ennemi était

en possession d'un exemplaire de la machine et pouvait se faire une idée de son fonctionnement, y compris la démonter afin de connaître le câblage interne des rotors, le cryptage était considéré comme sûr. En effet, un message secret est protégé non par l'algorithme, mais par la *clé de cryptage*. Dans le cas de l'*Enigma*, le choix des rotors, leur disposition et le réglage de la position initiale pour chaque rotor donnaient déjà trois *niveaux de clé* distincts, le tout étant encore augmenté par un système de permutations binaires en nombre variable grâce à des câblages supplémentaires.

Quel enseignement en retirer pour l'étude des esquisses musicales ? Si certaines permettent de connaître la lecture particulière qu'un compositeur fait d'un principe général pour construire un algorithme¹, d'autres esquisses contiennent bien souvent des clés spécifiques, particulières pour une seule œuvre, voire une partie d'œuvre. Cependant, dans de nombreux cas, il est impossible de savoir à l'avance si un indice trouvé dans les esquisses constituera une partie d'un algorithme ou une partie de clé.

Les exemples qui suivent mettent en évidence différentes conditions et différents stades d'une démarche analytique qui se donne pour objet la compréhension de l'interaction entre algorithmes et clés. Il faut tout d'abord comprendre la réciprocité indispensable entre ces deux niveaux au sein d'un univers spéculatif restreint. Ensuite, le décryptage de « machines compositionnelles » dépend de connaissances qui sont conditionnées par l'évolution de la situation documentaire. Puis, les algorithmes n'étant pas nécessairement explicités dans les esquisses des compositeurs, il est tentant d'en construire qui hiérarchiseront un maximum de résultats en fonction de quelques clés identifiées. Enfin, les partitions peuvent accueillir des passages qui demeurent irréductibles à la *lettre* de l'engendrement « automatique » que proposent certaines machines à composer, même complexes, alors que *l'esprit* de certains aspects de ces machines se trouve non seulement sauvegardé mais réalisé à un niveau supérieur.

Algorithmes et clés : un espace unifié

Aucune esquisse de la *Sonate pour deux pianos* de Michel Fano n'aurait été conservée, selon une information communiquée par le compositeur qui, cependant, a donné des indices précieux quant à l'algorithme. Outre le fait qu'il s'agit d'une pièce sérielle multiparamétrique (niveau encore très général de l'algorithme), le compositeur se souvient avoir utilisé non seulement des séries de hauteurs, de durées

1. Dans *Le Marteau sans maître*, Boulez combine ainsi les déterminations des intensités et des modes d'attaque en une donnée unique alors que dans le premier livre de *Structures*, il traite ces dimensions séparément.