

Analyse et texture chez Gérard Grisey

MUSIQUE CONTEMPORAINE / ANALYSE MUSICALE / TEXTURE / ECRITURE / NOTATION / TIMBRE

I. Notation et analyse

Si le but d'une analyse musicale est de rendre compte du signe écrit d'une oeuvre pour arriver à en cerner la logique et à en saisir une partie du sens, ceux qui entament l'analyse d'une oeuvre composée avec des critères dits spectraux, comme dans le cas des pièces de Gérard Grisey dont il sera question ici, doivent affronter un problème qu'une formation musicale traditionnelle n'aide pas à résoudre. Il s'agit de la question du rôle et de la pertinence de la représentation graphique de l'oeuvre. Avec nos habitudes d'une partition écrite équivalent à un fiable dépositaire du langage et de l'idée musicale, on risque de se trouver dépaysé devant ces partitions où la logique de construction n'est nullement lisible à travers le signe graphique.

Il faut bien distinguer entre les cas où la complexité de l'écriture d'une oeuvre rend impossible d'analyser à fond sa structure - là où l'écriture est donc opaque mais quand même pertinente - et ceux où l'écriture est par sa nature même non graphique, comme elle a tendance à l'être dans les oeuvres spectrales. Dans ces oeuvres, le système de signes, qui jadis constituait le moyen de formalisation d'une idée musicale, mais en même temps la conditionnait, la filtrait, ne contient subitement plus les coordonnées de base de la construction formelle, car celles-ci se sont déplacées dans le monde physique. La partition ne reste qu'une approximation, un compromis avec la notation, rendu nécessaire pour la réalisation de l'idée.

Encore faut-il ici faire une distinction entre l'approximation de l'écriture traditionnelle par rapport à une idée qui n'existe pas dans l'absolu et cette approximation de l'écriture spectrale par rapport à un objet physique, réel en quelque sorte. Lors d'une de mes premières rencontres avec Gérard Grisey, j'ai commis une erreur typique du musicien entraîné à raisonner de façon "linguistique", en lui suggérant que le spectre écrit était finalement une sorte de métaphore qui évoluait dans l'écriture. La réponse fut catégorique : non, le spectre était un objet physique, bien qu'artificiel (citation non textuelle). Aussi ai-je mis longtemps à comprendre par exemple que, lorsqu'il commençait un son sur la troisième croche d'un quintolet, le compositeur n'attribuait souvent aucun rôle ni à la figure du quintolet, ni à ses rapports avec d'autres signes rythmiques (Gérard Grisey a d'ailleurs continué toute sa vie à noter les sons tenus avec des traits noirs striés par des valeurs rythmiques traditionnelles, comme pour souligner le fait que les valeurs écrites n'avaient pas de sens en elles-mêmes, comme si la partition songeait plutôt à ressembler à un sonogramme).

La logique de construction réside donc ailleurs que dans le signe. S'il est vrai qu'elle reste souvent visible quand même, il s'ensuit toutefois qu'elle n'est pas lisible. La prise de conscience de ce fait peut entraîner chez le musicien une certaine méfiance envers cette musique qui dédaigne les signes, lesquels ont toujours offert un moyen efficace pour établir des correspondances, voire une certaine cohérence structurelle. Cette méfiance devrait néanmoins disparaître une fois compris le type de cohérence que cherche cette musique et qui ne peut être établi à l'intérieur de l'écriture.

Le côté pratique du problème de la notation - ce qui concerne la possibilité de comprendre les principes de construction des oeuvres spectrales - ne doit pas trop nous inquiéter du moment qu'il en existe des analyses très approfondies, et une approche tenant compte des calculs spectraux nous permettra de continuer à en révéler le contenu structurel. Un autre aspect de ce problème devrait plutôt occuper davantage les musicologues : si la notation n'existe plus que par défaut, si elle n'a plus valeur représentative, qu'en est-il alors des nombreux artifices de l'écriture musicale jadis consacrés par la cohérence de la notation et qui normalement font l'objet d'une analyse musicale? Que faire d'un concept si typiquement graphique que le contrepoint ou d'autres qui ne semblent pas séparables de la notation, tels l'accord, le canon, la transposition, la séquence, le rythme ou la texture? Leur emploi à propos d'une oeuvre spectrale ne risque-t-il pas d'en fausser la poétique même?

Analyse et texture chez Gérard Grisey

13

14

10 J

(part 1: boîte à musique)

Figure 1 – Grisey : *Le noir de l'étoile*, p. 13 et 14

Il sera bon de préciser maintenant que, bien que j'aie fait référence à l'affirmation de Gérard Grisey concernant le caractère physique du spectre, il en va pour sa musique comme pour celles qui sont regroupées sous la même étiquette, à savoir que les spectres sonores et leur déploiement dans le temps ne sont ni le seul, ni le principal matériau des oeuvres (il faudrait entreprendre ici une discussion sur la notion de matériau dans la musique spectrale, mais une telle discussion dépasserait le but de cet article). Qu'il suffise de rappeler que "le devenir du son" dont il était le promoteur nécessite en réalité une réflexion qui touche tous les niveaux de l'expression musicale. Le côté physique ou biomorphe de sa musique, tout en restant fondamental pour notre compréhension de sa démarche esthétique, n'était qu'une extension d'une pensée avant tout musicale. On sait d'ailleurs quelle place dans sa pensée occupaient des notions empruntées à la tradition telles que mètre, rythme et neume, au delà de l'idée de tension et détente formelles. Elles intervenaient largement dans le procès créatif, mais en raison de leur interprétation particulière elles n'en affaiblissaient nullement la rigueur poétique. Elles constituent toutefois l'un des éléments d'ambiguïté dont la musique de Grisey est si riche, une ambiguïté sur plusieurs niveaux, tout à fait consciente et voulue, - un état liminal comme il aimait à dire - et qui constituait l'une des raisons d'être de son langage musical. Cette recherche du liminal a été mise à jour sans ambiguïté par lui même ("Structuration des timbres dans la musique instrumentale", dans *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM 1991). Le point de départ des oeuvres demeurant quand même toujours un modèle physique (réel ou artificiel), il nous reste à découvrir les termes de son compromis avec l'écriture dans la réalisation de la forme. En bref, quand est-ce que ce qu'on lit (entend) est issu de l'intérieur de l'écriture et quand est-ce que ce qu'on lit est purement le résultat de l'évolution physique ou biomorphe de l'objet sonore?

Pour mieux amorcer cette question, on pourrait prendre un exemple dans la partition de *Le noir de l'étoile* pour six percussionnistes et bande (figure 1). Aux pages 13 et 14, on voit l'aboutissement d'un processus géré par des proportions logarithmiques - mises en évidence ici par les traits en diagonales - pendant lequel les coups de tambours de bois se synchronisent progressivement. Jusqu'à la page 14, les six percussionnistes jouent chacun dans un tempo différent. Le rapport entre les tempos peut être exprimé par les proportions 3:4:5:6:7:8 (à 3 temps du premier percussionniste correspondent 4 temps du deuxième, etc.). A la page 14, la musique semble entrer dans la notation ; les musiciens jouent tous dans le même tempo et la polyrythmie à l'intérieur des mesures suit un parcours tout à fait lisible : sur le premier temps de chaque mesure, les musiciens jouent 3 (1er) contre 4 (IIème), contre 5, 6, 7 et 8 notes - ce qui représente la condensation maximale des tempos du passage précédent - mais ici ces proportions revêtent l'aspect d'une figure polyrythmique qui prend part à un bref processus rythmico-métrique. Que se passe-t-il donc entre les pages 13 et 14 ? En ce qui concerne les critères d'organisation, faut-il y voir une continuité ou une rupture ? La question peut sembler superflue devant cette réalité musicale tout à fait évidente et efficace. Mais, plus que la musique, elle met peut être en question le musicologue et son interprétation. A la page 14, il ne s'agit pas simplement de l'introduction d'un système pour gérer au niveau local un discours développé auparavant dans des termes substantiellement compatibles. On semblerait plutôt assister là à un changement de qualité phénoménologique de la surface sonore, un changement qui n'efface quand même pas la solide cohérence musicale. La musique de Gérard Grisey joue souvent de cette façon autour du seuil entre le physique et le raisonné et nous invite à trouver un point de vue analytique au delà de leur dichotomie.

II. Textures : induction ou déduction ?

Le musicologue qui vise à garder une certaine indépendance envers l'oeuvre examinée, qui ne conçoit pas son travail comme un simple déchiffrement de ses lois de construction mais vise au contraire à mettre ses différents aspects dans un contexte musical qui dépasse les prémisses d'une seule oeuvre, doit se forger des outils d'analyse efficaces pour atteindre ce but. L'un des outils fréquemment employé dans l'analyse depuis quelque temps est la notion de texture. Bien que nommée ci-dessus parmi les artifices de l'écriture, son contenu est plus souple : elle a été proposée comme point de rencontre de l'écriture et du timbre, représentant en quelque sorte la volonté du langage à devenir timbre, à s'anéantir par ses propres moyens pour ainsi dire, ou à exaspérer le sens local pour aboutir à un sens global. La notion de texture, par sa nature ambiguë, pourrait nous fournir un premier outil pour observer le rapport entre l'objet sonore et le signe dans la musique de Gérard Grisey.

Au départ, ceux qui connaissent bien les bases philosophiques de l'oeuvre de Grisey devraient se méfier d'une approche analytique qui semblé vouloir l'apparenter à une démarche inverse. Je m'explique: bien que la texture soit vue comme le point de rencontre entre l'écriture et le timbre, dans la musique sérielle et post-sérielle l'orientation de cette rencontre est univoque. Même quand l'écriture y est inspirée par des modèles physiques ou biologiques, c'est elle qui informe la texture, qui à son tour aboutit à la définition, la

composition d'un timbre global. Le timbre global est ainsi généré par induction. Gérard Grisey, au contraire, ne composait pas le timbre. Il le posait et, dans un certain sens, le décomposait dans le temps en exploitant ses différentes potentialités, en réalisant dans la forme ses différentes tendances inhérentes. Où se situe donc la texture ?

Il est vrai que l'écriture musicale n'est pas un monde aussi abstrait et pur qu'on voudrait le croire parfois. Les artifices y ont certainement une valence purement structurelle, mais ils ont aussi chacun une correspondance dans le monde physique des sons, correspondance dont ils ne sont pas forcément l'imitation ou la métaphore, mais qui représente toutefois une possibilité de leur interprétation. Ainsi, le canon se rapproche de l'écho, le mètre des modes périodiques de vibration dans un son, le rythme de la fluctuation irrégulière de certaines de ses composantes, et ainsi de suite. On peut les voir comme des images de certaines fonctions internes du son. Il est certain que Gérard Grisey n'oubliait jamais ce possible point de vue sur l'écriture : même dans sa pièce qui semble s'approcher le plus du geste instrumental traditionnel, *Vortex Temporum* pour six musiciens, il voyait les arpèges - inspirés originellement par Maurice Ravel - comme l'expression de différents types d'ondes sonores. C'est bien dans cette optique qu'il faudrait voir les textures dans sa musique, là où il est utile d'en parler. Les moments des oeuvres où la notion de texture devient pertinente sont surtout ceux où le compositeur a mené l'évolution de l'objet sonore vers une certaine complexité locale, où il y a plusieurs champs de force qui se croisent (voir *Modulations*, chiffres 31 à 44, passage analysé plus bas, ou *Le temps et l'écume*, chiffre 68 à 81, ou encore *L'icône paradoxal*, chiffre 47 et suite). La texture y intervient comme mode d'organisation d'une réalité complexe. On pourrait y voir uniquement du pragmatisme perceptuel, mais les raisons esthétiques sont tout aussi fortes. Pour rester fidèle à la vision physique de la forme, il faudrait voir dans ces moments un phénomène tout à fait naturel : quand deux champs de force se heurtent, les particules qu'ils contenaient sont forcées de se réorganiser selon des lois nouvelles qui n'étaient parties inhérentes ni à l'un ni à l'autre. Ces lois émergent justement dans la combinaison de deux éléments contrastants pour rétablir un certain équilibre et seulement dans ce cas. La texture ne serait ainsi presque qu'une écume du temps, un produit accidentel du son. Ceci ne doit pas nous amener à sous-estimer l'attention que Grisey réservait à la structuration de ces passages et que nous verrons par la suite.

Il y a d'autres moments dans ses oeuvres où une définition texturale représente une étape de la forme, un point de vue provisoire sur le son. La directionnalité de ces passages, qui sont toujours conçus comme partie d'un processus global, nous autorise à constater que dans cette musique la texture est toujours dérivée par déduction. Plus qu'écrire la forme, elle la décrit. Le projet sonore, le devenir du son, précède toujours la texture.

III. Polyphonie et texture

Modulations pour 33 musiciens (quatrième partie des *Espaces acoustiques*) est l'oeuvre de Grisey qui semble le plus se prêter à une analyse texturale. En particulier, un passage de cette pièce est souvent cité par sa complexité et en même temps son originalité, à savoir la "grande polyphonie spectrale" des chiffres 31 à 44. Je vais maintenant examiner quelques traits de sa texture, en laissant de côté son contenu harmonique (expliqué par le compositeur même dans l'article cité plus haut). Sur le plan de l'harmonie, il suffit de dire qu'il s'agit de quatre extraits complémentaires du spectre, répartis dans quatre groupes de l'orchestre comprenant cinq instruments chacun, et qui évoluent d'un état harmonique vers l'inharmonicité, en s'orientant vers le grave.

A quel titre faut-il parler ici d'une polyphonie? S'agit-il vraiment de vingt parties réelles dans une sorte de contrepoint gigantesque? C'est ici, dans la complexité, qu'intervient la capacité de l'auteur à gérer ses textures. En réalité, il s'agit d'une seule voix qui génère le mouvement de toutes les autres. La voix la plus grave du groupe A (en haut de la partition) joue des cellules de 3 à 7 notes, appartenant à une partie du spectre qui lui est réservée. Ces notes désignent un contour, un fragment mélodique, qui sera repris par la voix basse du groupe B, puis de C et finalement de D, dans une imitation "tonale", c'est-à-dire en respectant uniquement mais rigoureusement le contour de l'original. Au dessus de ces fragments de la voix basse, les quatre autres voix constituent une sorte de réverbération spectrale, le nombre de notes des voix augmentant en allant vers le haut : si la voix la plus basse joue un fragment de cinq notes, la voix au-dessus d'elle en jouera le plus souvent six, la suivante sept et ainsi de suite.

Dans la *figure 2*, nous voyons la page 39 de la partition où le processus est déjà avancé. Nous y observons que les sons tenus ne sont pas les seuls faisant ressembler les partitions de Grisey à une représentation graphique du son. Il suffit de tirer des traits entre l'entrée et la sortie des instruments de chaque groupe pour que la page prenne l'aspect d'une superposition d'ondes sonores. La vitesse des fragments mélodiques, croissant en allant vers le haut de chaque groupe, correspond aussi idéalement aux fréquences de vibration des partiels d'un son. Les traits de la *figure 2* sont tirés comme des droites, mais on peut

voir que le contour des groupes est plutôt dessiné par une courbe exponentielle. Les carrés indiquent les rapports "en canon" entre les voix basses des groupes. Mais plutôt que d'une polyphonie, l'image qu'on en reçoit autorise à parler d'une texture en blocs enjambés.

35

The musical score is a complex orchestral arrangement with 24 staves. The instruments listed on the left are: Vn 1, Vn 2, Perc 2 crotals/fls, Fl 2, Tr 1, Vn 3, Piano, Vn 4, Cl 1, Tr 2, Vn 5, Vln 1, Perc 3 vibra., Ob 1, Cor 1, Vln 2, Vln 3, Arp., Cl 2, and Cor 2. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. A prominent feature is the use of curved lines that connect notes across different staves, illustrating the 'exponential contour' mentioned in the text. In the Tr 1 staff, there are handwritten annotations: '3,6"', '3,4"', '3,2"', '3"', and '2,8"', which represent ratios between parts. A box containing the number '35' is located at the top center of the page.

Figure 2 – Grisey : *Modulations*, p. 39

Je disais que le tout était généré par le contour d'une seule voix. En effet, les voix qui s'y superposent, en sont dérivées d'une façon tout à fait rigoureuse (figure 3). Elles représentent les variantes "traditionnelles" d'une série dodécaphonique, appliquées non plus aux notes mais au profil du fragment de la voix basse, ainsi que la variante obtenue par la relecture "en éventail" (pour la voix supérieure). Pour obtenir la densité croissante du bas vers le haut, les voix rejouent simplement une partie de leur variante jusqu'à obtenir le nombre de notes nécessaire. Je répète qu'il s'agit uniquement du contour des fragments. Pour cette raison, il m'a semblé utile de prendre comme exemple un bloc où la voix du bas joue cinq notes qui peuvent ainsi être représentées de façon relative par les cinq lignes du pentagramme. Ainsi, nous voyons que la trompette joue un fragment de cinq notes considéré comme la forme originelle de la "série". Au dessus d'elle, la flûte joue la version rétrograde, la percussion la version inversée (renversement), le violon 2 l'inverse-rétrograde (renversement rétrograde), et finalement le violon 1 l'éventail. Ce schéma des rapports reste valable pour tous les blocs jusqu'au chiffre 37.

The figure shows five staves of music. The top staff is labeled 'violin 1' and contains a sequence of notes with a box labeled 'EV' above it. The notes are numbered 1 to 5. The second staff is labeled 'violin 2' and contains a sequence of notes with a box labeled 'IR' above it. The third staff is labeled 'percussion 2' and contains a sequence of notes with a box labeled 'I' above it. The fourth staff is labeled 'flûte 2' and contains a sequence of notes with a box labeled 'R' above it. The fifth staff is labeled 'trompette 1' and contains a sequence of notes with a box labeled 'O' above it. The notes are numbered 1 to 5 at the bottom of the staves.

Figure 3 – Grisey : *Modulations*, chiffre 35, groupe A
Prototype des rapports entre les 5 voix de l'objet

Il peut être surprenant que Grisey, souvent considéré comme un détracteur de la musique sérielle, prenne comme modèle pour la dérivation des voix supérieures les trois formes dérivées de la série, ainsi que la relecture en éventail, chère à Messiaen (voir le *Livre pour orgue*), pour la voix supérieure. Tout en étant une réminiscence de sa formation académique, ces formes ne sont ici que des outils pour établir un rapport fixe entre les voix du bloc afin qu'elles contiennent le moins possible d'information individuellement, et qu'elles rendent le bloc le plus concentré possible sur lui-même. En outre, grâce à la correspondance "tonale" et non réelle, les variantes sérielles n'ont pas une vraie fonction structurelle ici. Elles s'inscrivent dans une évolution harmonique indépendante et en déterminent uniquement la représentation texturale. Il n'y est pas non plus question de polyphonie : ce n'est que la coagulation contrôlée de résonances autour d'un contour mélodique.

L'influence de l'écriture en textures de Ligeti sur ce passage est probable : les formes de dérivation sérielles ont ici une pareille importance. La grande différence est néanmoins qu'ici cette écriture est employée pour décrire un objet symétrique qui n'est pas en expansion. Au lieu de la micropolyphonie on trouve une macromophonie - pour jouer avec les mots -, ou une grande synthèse d'un objet sonore unique. Un seul objet, le bloc du groupe A, réverbéré mais en même temps contracté progressivement.

Les réminiscences sérielles n'en restent toutefois pas là. La direction générale du processus est d'une part le passage vers l'inharmonicité, d'une autre le progressif raccourcissement (resserrement) des blocs, en même temps que le nombre de notes internes aux blocs s'accroît. Une coagulation se produit donc, qui nous mènera vers le mouvement parfaitement synchrone des voix de chaque groupe. Comment évolue en même temps la voix génératrice (voix basse du groupe A) ? De toute évidence le compositeur utilisait une évolution non-vectorielle du contour de cette voix. Bien qu'on dénomme cette voix génératrice, cela ne signifie pas que son rôle dans la forme perçue soit plus important que les autres (les quatre voix graves des groupes doivent pourtant, selon les indications du compositeur, maintenir une dynamique légèrement supérieure à celle des voix "résonantes"). Elle ne fait qu'introduire les éléments qui donneront lieu à la texture. En relevant l'évolution du contour de cette voix, on découvre qu'il subit des transformations rappelant elles aussi la technique sérielle. Il s'agit de la permutation cyclique utilisée par Messiaen entre autres (voir *Chronochromie* pour orchestre). Ce type de permutation se caractérise par son imprévisibilité. Pour expliquer sa fonction, prenons par exemple les

deux premières séquences de chiffres de la quatrième ligne de la *figure 4* (transcription de la série de chiffres qui gère le contour de la voix basse à partir du moment où il y a cinq notes par bloc, 1 mesure avant 34). En confrontant les deux séquences, on voit que la première commence par 2 et la deuxième par 5, ceci est interprété de sorte que dans la troisième séquence, le chiffre 5 aura la position qu'avait 2 dans la deuxième, c'est-à-dire l'avant dernière place. Confrontant de cette façon tous les chiffres des deux premières séquences, on obtient la troisième séquence, et ainsi de suite. Mais l'importance de cette opération consiste surtout en sa combinaison de l'imprévisible et du déterminé : l'essentiel y est que la permutation se conclut, ou achève sa phase, dans un cycle correspondant au nombre de chiffres de la séquence. Une séquence de 5 chiffres rentrera ainsi dans sa forme originelle après 5 permutations et il y aura donc cinq blocs avec cinq notes permutoyées dans la voix basse.

21354/32154/13254/
 21354/14235/45123/53412/32541
 213546/521346/352146/135246
 213546/536124/164352/342615/625431/351264
 2136574/3265174/6351274/5612374/1423674
 2136574/7351246/4523761/6275413/2643751/2467153/5614327
 2136574/3514627/4356712/6547321/5674321/6754321/654321

Figure 4 – Grisey : *Modulations*
 Permutation cyclique en expansion du contour des cellules primaires
 (groupe A à partir de 1 mesure avant chiffre 34)
 avec la cristallisation finale du contour descendant (1 = note plus grave)

Bien que dans ce passage la séquence mélodique évolue d'une façon si mécanique, ses effets qualitatifs sur la texture sont importants : la durée de phase des cycles de permutations acquiert ici un certain poids, car ce sont les fragments qui déterminent par leur nombre de chiffres la densité de notes dans la texture globale, et par la phase du cycle ils déterminent également le délai entre les changements de la densité globale. Les chiffres soulignés de la figure 4 représentent une partie des séquences qui est cristallisée pendant que les autres tournent. Par ce moyen le compositeur peut ralentir le processus d'expansion de la cellule mélodique. D'une façon très cohérente (à quelques exceptions près, sans doute dues à des distractions), Grisey obtient ainsi un cycle de 3 (première ligne de la *figure 4*) et ensuite de 5 (deuxième ligne), 4, 6, 5, 7 et de nouveau 7 permutations (lignes suivantes). On voit que vers la fin le nombre de chiffres soulignés augmente et forme progressivement une séquence décroissante : au chiffre 39 de la partition, le bloc A s'est transformé en une séquence descendante de 6 notes, avec mouvement parallèle de toutes les voix du groupe. Par l'intervention "manuelle" du compositeur, les blocs se sont donc dégagés du mécanisme numérique pour changer de qualité. Le passage vers le mouvement parallèle des voix supérieures du groupe se réalise progressivement au chiffre 37 (*figure 5* ; EV : éventail ; IR : inverse rétrograde ; O : forme originelle).

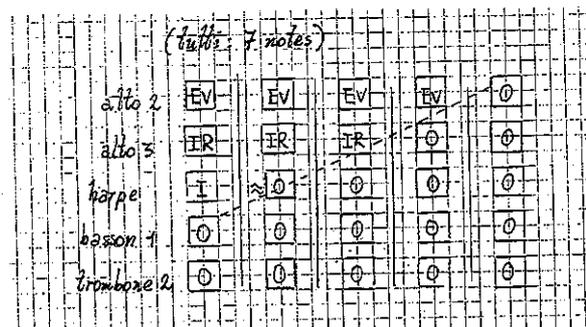


Figure 5 – Grisey : *Modulations*, chiffre 37, groupe A'
 Passage de l'objet vers le mouvement parallèle

La *figure 6* montre l'évolution complète de la densité des blocs du groupe A du chiffre 31 à 37, mais à partir de 37 le nombre de notes par voix devient le même pour toutes les voix. Comme je l'ai dit auparavant, la densité (ou vitesse) de la voix basse est le résultat des permutations cycliques, et on voit comment elle déclenche des augmentations de densité dans les autres voix. En même temps que le nombre de notes s'accroît, la durée des blocs diminue très graduellement. Du point de vue de la densité, exprimée en notes par seconde, ceci engendre une croissance qui tend vers une courbe logarithmique. Le graphe

de la figure 6 fait uniquement référence aux données pour le groupe A. Pour dessiner la courbe de densité concernant tout l'orchestre, il faudrait multiplier chaque point du graphe par 4, donnant lieu ainsi à une courbe logarithmique d'un contour beaucoup plus accentué. Deux processus quasi arithmétiques peuvent ainsi engendrer un résultat perceptuel à caractère logarithmique, une croissance "psychomorphe" de la densité de la texture.

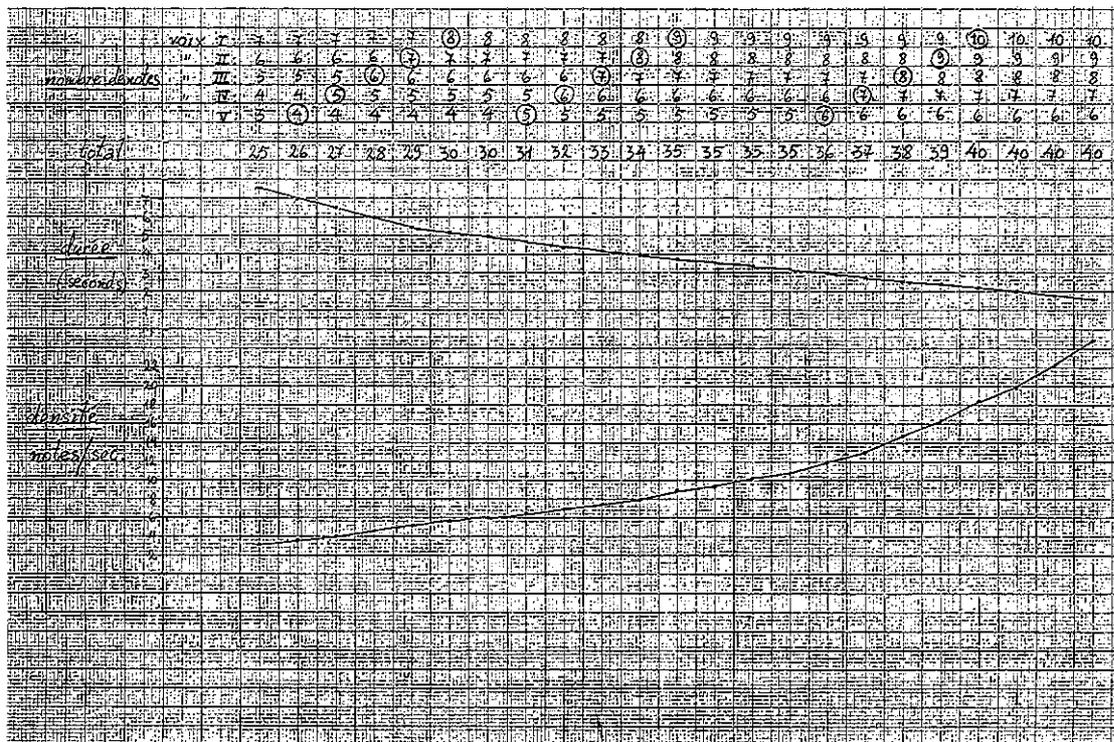


Figure 6 – Grisey : *Modulations*, chiffres 31 à 37
Evolution des blocs du groupe A

Ce passage est donc un cas très éloquent quant au rapport complexe et ambigu entre l'écriture et le timbre dans la musique de Gérard Grisey. Nous en avons examiné seulement le côté textural en découvrant qu'il y a beaucoup d'écriture, et même qu'un aspect de l'évolution de la texture dépend d'un artifice combinatoire (notamment l'évolution de la densité qui est issue des permutations). Il faudrait en conclure que cette musique ne renie pas la valeur de l'écriture "structurelle", mais qu'elle l'inscrit seulement dans un contexte nouveau où sa valeur est subordonnée à la nécessité de l'évolution globale du son. En effet, les artifices n'aboutissent jamais à la définition d'un matériau, visible en lui-même; ils ne semblent être que le résultat des forces en jeu, de leurs tendances ou de leur rencontre. Peut-être faudrait-il entrevoir dans cette coexistence du physique et du combinatoire la naissance d'une nouvelle conscience phénoménologique de la musique, une conscience qui semble se manifester de façon toujours plus claire dans les travaux des générations plus jeunes.

Discographie

- *Les Espaces Acoustiques*, Frankfurter Museumorchester - Sylvain Cambreling ; Ensemble Court-Circuit, Pierre-André Valade, ACCORD/Una Corda
- *Vortex temporum I, II & III, Talea*, Ensemble Recherche, ACCORD/Una Corda

Partitions

L'éditeur des œuvres de Grisey est Casa Ricordi – BMG Ricordi SPA.
Les exemples de l'article sont reproduits avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

(*) Atli Ingólfsson, compositeur, s'est formé en Islande, en Italie et en France, où il a étudié avec Gérard Grisey et collaboré à la réalisation graphique de certaines de ses œuvres.