

## ALÉATOIRE (MUSIQUE)

### Prise de vue

On range sous la dénomination de musique aléatoire les pratiques compositionnelles qui rejettent totalement ou ponctuellement la fixité. Cette musique fondée sur le hasard et l'indétermination est née au cours des années 1950, en réaction au sérialisme intégral. La part d'indétermination et de hasard est désormais acceptée, annulant les oppositions binaires classiques : le continu ne s'oppose plus au discontinu, l'ordre au désordre, le hasard au contrôle. Toute idée de relation hiérarchisée dans le temps et dans l'espace est abandonnée.

### I - L'œuvre ouverte

Le concept d'œuvre ouverte est spécifique aux compositeurs européens, qui sont inspirés par des recherches essentiellement littéraires (alors que les compositeurs américains sont surtout influencés par des recherches picturales). Des écrivains comme Stéphane Mallarmé ou James Joyce ont en effet totalement repensé la notion de forme en ne concevant plus l'œuvre dans un déroulement linéaire, avec un départ et une arrivée fixés pour toujours. Le « Livre » de Mallarmé – qui n'a ni commencement ni fin obligés et dont les pages peuvent être lues dans n'importe quel ordre – exerça ainsi une influence très forte sur Pierre Boulez, qui tenta d'en donner l'équivalent musical dans sa *Troisième Sonate pour piano* (1957).



Pierre Boulez

Le compositeur et chef d'orchestre français Pierre Boulez.

Le contrôle de tous les paramètres de la partition avait fini par priver l'interprète de toute liberté. Pour sortir de ce carcan, des compositeurs comme Boulez, Luciano Berio ou Karlheinz Stockhausen ont proposé de laisser à l'appréciation de l'interprète le choix du parcours de l'œuvre, qui va reposer sur des éléments permutable.



Luciano Berio

Le compositeur italien Luciano Berio (1925-2003) lors d'un concert au Queen Elizabeth Hall à Londres.

---

L'œuvre ouverte désigne donc une œuvre mobile, c'est-à-dire à l'intérieur de laquelle plusieurs trajectoires sont possibles. Dans ce type de pièce, la structure n'est pas fixée une fois pour toutes mais change à chaque exécution en fonction de l'interprète, car c'est lui qui donne à l'œuvre une forme parmi les multiples possibilités que la combinatoire rend possibles. La partition constitue un véritable programme d'action : c'est une œuvre à faire et cela suppose un nouvel état d'esprit car l'œuvre ouverte entraîne une nouvelle répartition des pouvoirs entre le compositeur et l'interprète, dont le rôle se trouve revalorisé.

Stockhausen , qui cherchait à dépasser les principes stables de la tradition occidentale, expérimenta dans son *Klavierstück XI* ( 1957) la notion de processus ouvert générateur de l'œuvre : le compositeur propose un ensemble de dix-neuf séquences indépendantes de contenu déterminé pour ce qui est de la hauteur et du rythme, à organiser dans un ordre arbitrairement choisi par l'interprète. Les indications de tempo, de dynamique et de mode de jeu notées à la fin de chaque séquence s'appliquent à la suivante mais, lorsque l'interprète tombe pour la troisième fois sur la même séquence, l'œuvre est achevée. Le parcours et la durée globales sont indéterminés et donc aléatoires.

---



Karlheinz Stockhausen

Le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen en studio d'enregistrement en 1971. Il fut l'un des pionniers de la musique électronique.

---

## II - Le hasard chez John Cage

L'aléatoire est au centre de la musique de John Cage . Le compositeur avait déjà expérimenté le hasard des sonorités avec son piano préparé (*Concerto pour piano préparé et orchestre de chambre*, 1951) en insérant des corps étrangers (gommes, écrous, vis, clous, papier...) à l'intérieur des cordes du piano afin d'en modifier la hauteur et le timbre.

---



John Cage

Le compositeur américain John Cage (1912-1992) en 1966. Il eut une forte influence sur la danse et la musique d'avant-garde. Il inventa le piano préparé en plaçant entre les cordes divers objets destinés à modifier le timbre de l'instrument.

---

Mais il y a prolifération chez Cage des techniques de hasard. Pour lui, libérer la musique consistait à la faire sortir de la forme fixe et, surtout, à accepter le son comme un organisme autonome, le laisser se déployer en dehors de toute considération logique ou esthétique car les sons préexistent dans la nature et le rôle du compositeur est précisément de les libérer.

L'aléatoire se situe autant au niveau de l'acte compositionnel que dans l'immense liberté laissée à l'interprétation. Le *Concerto pour piano et orchestre* (1958) n'a ainsi pas de durée définie : le chef décide lui-même du temps de l'exécution, il a la possibilité d'accélérer, de ralentir ou de suspendre le temps avec des gestes ; en face des musiciens qui sont en position d'attente, le chef donne des signes ; ces musiciens adoptent des positions d'attente en fonction de ces signes. Dans cette pièce le chef décrit des cercles avec ses bras ; il décide par exemple de décrire un quart de cercle en quinze secondes, fournissant ainsi des points de repère, mais il peut également choisir de ralentir ou d'accélérer son mouvement, ce qui perturbe le temps des événements choisis par les musiciens. Ceux-ci ont des choix à effectuer à l'intérieur même de leur partition. L'indétermination ou l'aléatoire de ce concerto – qui se compose de quatre-vingt-deux parties d'instrumentistes et dont chaque partie comprend seize pages et chaque page huit portées – réside dans le fait que chacun des musiciens décide de jouer tel nombre de pages ou de portées de sa partie. Le compositeur ou le chef n'interviendront pas sur ce choix. Il en résulte une partition différente à chaque exécution du concerto, même si cette partition ne sera jamais fixée sur du papier.

En détruisant la conception traditionnelle de la durée, cette introduction du hasard rendait inutile ce qui constituait l'arête centrale d'une pièce, c'est-à-dire sa structure. Ainsi, le procédé de composition, qui était jusqu'alors l'élaboration d'une structure impliquant un début et une fin, un tempo et donc une durée, devenait superflu. Disparaît alors le rôle de contrôle du phénomène sonore. Désormais, la musique ne vit que dans l'instant où l'exécutant actualise les sons.

### III - L'aléatoire organisé chez Iannis Xenakis

L'aléatoire tient une place singulière dans l'œuvre de Iannis Xenakis. Ce compositeur-mathématicien sait que, loin de relever du hasard, les phénomènes naturels comme la pluie, la grêle, la neige, les nuages, le vent, les bruits et mouvements de foules sont en fait régis par la loi des grands nombres. Au début des années 1950, le but de Xenakis est de reconstituer dans la musique qu'il compose ces événements naturels. Considérant les sons comme statiquement indépendants les uns des autres, hanté par les états massiques de la matière et ses transformations graduelles, il invente des combinaisons auxquelles il applique la notion de densité et cherche à contrôler n'importe quelle distribution sonore (*Metastasis*, 1955 ; *Pithoprakta*, 1957). Il trouve dans le calcul des probabilités un outil conceptuel qui lui permet d'organiser l'aléatoire sur le plan sonore. Mais cet aléatoire mathématique est parfaitement contrôlé, contrairement à celui de Cage. C'est cette formalisation générale, applicable à tous les paramètres du son et qui s'appuie sur la loi des grands nombres, que Xenakis appelle musique stochastique (du grec *stochos*, « but »). Mais cet aléatoire se situe toujours au niveau de la composition, jamais au niveau de l'interprétation ; et, dans tous les cas, le compositeur aboutit à une partition fixe extrêmement précise.

Au début des années 1960, l'utilisation de l'ordinateur apportera à celui-ci un gain de temps précieux et lui permettra de créer une forme de composition qui n'est pas un objet en soi mais un concept, c'est-à-dire que chaque œuvre contient l'ensemble des œuvres possibles.

Juliette GARRIGUES

### Bibliographie

- \* P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966 ; *Leçons de musique-Points de repère III*, Bourgois, Paris, 2005
- \* P. BOULEZ & J. CAGE, *Correspondance*, Bourgois, 1991
- \* M. BREATNACH, *Boulez and Mallarmé : a Study in Poetic Influence*, Scolar Press, Aldershot (G.-B.), 1996
- \* M. BUTOR, « Mallarmé selon Boulez », in *Melos*, vol. XXVIII, pp. 356-359, 1961
- \* D. CHARLES, « L'Interprète et le hasard », in *Musique en jeu*, n° 3, pp. 45-51, 1971
- \* U. ECO, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1965
- \* J. SCHERER, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1957
- \* I. STOIANOWA, « La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre », in *Musique en jeu*, n° 16, pp. 9-28, 1974.