Document généré le 12 juil. 2025 09:40

Circuit
Musiques contemporaines

Beautés et cruautés de l'harmonie naturelle
Beauty and Cruelty of Natural Harmony

Michel Gonneville et Jimmie LeBlanc

Volume 29, numéro 2, 2019

Les voies de la pansonorité : la musique microtonale d'hier à aujourd'hui

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1062566ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1062566ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gonneville, M. & LeBlanc, J. (2019). Beautés et cruautés de l'harmonie naturelle. *Circuit*, *29*(2), 33–48. https://doi.org/10.7202/1062566ar

Résumé de l'article

Les propos recueillis auprès du compositeur montréalais Michel Gonneville (né en 1950) pour constituer ce texte sous forme d'entretien proviennent d'une correspondance ayant eu cours durant l'automne 2018 et visent à offrir quelques perspectives sur les principaux axes d'origine et de développement de l'aspect microtonal dans la démarche du compositeur. Dans le contexte d'un langage musical déjà empreint de sérialisme et de thématisme, Gonneville aborde la microtonalité tantôt de manière coloriste, tantôt de manière structurelle, incluant l'intégration d'éléments spectraux doublée d'une recherche sur l'intonation juste et l'exploration de la rencontre de ces univers non tempérés avec les tempéraments égaux en demi-, quarts ou seizièmes de tons.

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Beautés et cruautés de l'harmonie naturelle

Michel Gonneville, en entretien avec Jimmie LeBlanc

Artisan prolifique d'une musique de concert largement diffusée, Michel Gonneville affiche un catalogue de plus d'une quarantaine d'œuvres[1]*, dont environ la moitié fait usage de la microtonalité. Originaire de Montréal, Gonneville étudie la composition auprès de Gilles Tremblay avant d'entamer trois années de perfectionnement en Europe, d'abord auprès de Karlheinz Stockhausen, puis de Henri Pousseur. De retour au Québec en 1978, il se consacre à la composition et à divers projets liés à la musique de création, puis fait un doctorat auprès de Serge Garant, John Rea et Marcelle Deschênes en 1997, année où il commence également à enseigner la composition et l'analyse au Conservatoire de musique de Montréal, jusqu'en 2015*[2]*. Si on peut retracer des éléments de techniques microtonales chez les maîtres qu'il fréquente pendant ce parcours de formation, notamment sous forme d'intégration spectrale chez Gilles Tremblay, d'une pensée plus structuraliste chez Stockhausen, ainsi que dans quelques œuvres de Henri Pousseur, nous comprendrons aisément comment Gonneville, dans le contexte d'un langage musical déjà empreint d'une conjugaison toute personnelle entre sérialisme et thématisme, en vient à diviser sa technique microtonale en deux orientations principales (le tableau à la page suivante dresse une liste des œuvres classées selon celles-ci) : la microtonalité* occasionnelle, *dans l'optique d'enrichir l'harmonie de manière décorative ou coloriste, et une autre plus* structurelle *caractérisée par l'intégration d'éléments spectraux, d'une recherche sur l'intonation juste (c.-à-d. l'utilisation de ratios provenant de la série des harmoniques naturels afin de définir des harmonies ou des échelles), et l'exploration de la rencontre de ces univers non tempérés avec les tempéraments égaux en demi-, quarts ou seizièmes de ton.*

1. www.michelgonneville.net (consulté le 21 janvier 2019).

2. C'est au Conservatoire de musique de Montréal que j'ai connu et côtoyé Michel Gonneville, lorsque j'étais étudiant en composition dans la classe de Serge Provost (2001-2005).

Au-delà de ces considérations plus techniques, la facture microtonale des œuvres de Michel Gonneville n'échappera pas à l'auditeur qui sera immédiatement séduit par les univers harmoniques inédits qui jalonnent ses partitions, toujours dans un esprit de libre intégration, poussé par la passion de la découverte et la recherche du Beau. Les échangent qui suivent, provenant d'une correspondance par courriel ayant eu cours durant l'automne 2018, visent ainsi à ouvrir différentes perspectives sur les axes d'origine et de développement de l'aspect microtonal dans la démarche du compositeur.

TABLEAU Liste de pièces de Michel Gonneville utilisant la microtonalité.

Microtonalité occasionnelle (coloriste)
Se abrasa lumbre con lumbre (1986)
Le messager (1997-1999)
Le cheminement de la baleine (1998)
Microphone Songs (2001), 3e mouvement : « The Joy of Construction »
Quatuor Rosemont. Inventions locales (2007)
HoMa (2007)
Browsing Agon (2008)
Relais papillons (2009)
Microtonalité structurelle
Approximation de l'« intonation naturelle » à l'aide de micro-intervalles en tempérament égal
Solidaires (1981) : approximation de l'intonation « naturelle » via quarts de ton
Naturel tempéré (2003) : approximation de l'intonation « naturelle » via seizièmes de ton
Confrontation entre les tempéraments « naturel » et tempéré
Chute/Parachute (1989) : confrontation tempérament du piano et intonation « naturelle » sur bande
Promenade avec l'anarchiste (1992) : confrontation tempérament du piano et intonation « naturelle » sur bande
Couple au repos (2011) : confrontation tempérament du piano et intonation « naturelle » du violoncelle
Intonation « naturelle » exclusive
Qui vont sur l'eau (1990)
5 Tableaux, 5 Paysages (1994)
Quatre chants pour le regard (1997)
Îles (1991)/*Île arc-en-ciel* (1997)/*Oiseaux migrateurs* (1997)/*Hozhro* (2009)
Utilisation de certaines intonations « naturelles »
Trois scènes de couple (2009)
L'hypothèse Caïn (2018)
Modes microtonaux
Couple moteur (2012)
Quarts de ton
Henricare's Flight (2015)
L'hypothèse Caïn (2018)

Origines

J. L. : En tant que compositeur, tu as certainement eu maintes occasions d'entrer en contact avec la musique microtonale, une réalité bien vivante depuis déjà la fin du XIXe siècle et recoupant, dès ses débuts, des pratiques et esthétiques très variées. Quelles ont été tes premières rencontres, et quelles figures seraient éventuellement à compter au nombre de tes influences ?

M. G. : Mon premier contact avec la musique microtonale remonte à ma jeune vingtaine. J'ai écouté en boucle le disque (vinyle !) *Odyssey* où figuraient les *Three Quarter-Tone Pieces* pour deux pianos de Charles Ives (1903/1923). C'était alors un plaisir d'auditeur devant ce monde sonore si particulier engendré par la microtonalité, articulé selon une syntaxe de début du XXe siècle, langage d'une extraordinaire variété, notamment sur les plans rythmique et formel, allant du sauvage dissonant au contemplatif, en passant par un humour bien réel. Quelle œuvre ! Plus tard, ce seront les œuvres microtonales de Bruce Mather qui attireront mon attention, de celles qu'il commença de composer à partir de 1978. Plusieurs titres de ces pièces faisant référence à de grands vins mythiques, il est indéniable que mon audition était fortement orientée par cette référence et que cela poussait à y entendre une ivresse où les intonations microtonales agissaient métaphoriquement dans ce sens, aux côtés de leur rythmique souple et flottante. Puis, après la découverte d'une microtonalité plus « incidente » (comme celle résultant des transformations électroniques dans *Mantra* de Stockhausen) ou de celle, carrément structurelle, de la *Studie II*, ce fut la révélation des déploiements microtonaux chez les compositeurs de l'école spectrale (principalement Gérard Grisey et Tristan Murail), et incidemment, chez Claude Vivier.

En somme, les compositeurs mentionnés plus haut, et ceux chez qui j'apprécierai plus tard l'utilisation de la microtonalité, ont été moins des sources d'influence que des générateurs de plaisirs d'auditeur. Je pense à Giacinto Scelsi – surtout son *Anahit* ; à Manfred Stahnke – dont l'écriture fréquente souvent une légèreté et un humour bienvenus ; au Georg Friedrich Haas de l'impressionnant *in vain* ou des *limited approximations* ; au Henri Pousseur de *Naturel* pour cor et des petits fragments électroacoustiques de *Liège à Paris* ; et, chez nous, aux Raynald Arsenault, Denys Bouliane et Émilie Girard-Charest. Cette découverte avec eux des vastes possibilités expressives et « narratives » de ce domaine a sans doute stimulé chez moi l'envie de le fréquenter et d'y laisser une trace personnelle.

Développements

J. L. : Il est vrai que la multitude de points de vue sur la manière dont la microtonalité peut modeler ou influer sur le discours musical nous permet d'envisager d'innombrables avenues à éventuellement emprunter, développer, voire combiner ou hybrider. Depuis ces premières découvertes, comment dirais-tu que tes idées sur la microtonalité ont évolué ou changé au fil des œuvres et des années ?

M. G. : Je ne peux pas dire que j'aie eu « des idées » sur le domaine de la microtonalité, que j'aie théorisé sur cette réalité, avant d'en être rendu au moment d'envisager sa fréquentation dans mon travail de compositeur. Et ce moment est venu parce que le type de matériau avec lequel je choisissais de me coltailler pouvait avoir une « acception » microtonale. J'ai expliqué ce cheminement dans le cadre d'un article où je me suis attaché principalement à l'évolution de mon « terrain de jeu » harmonique[3]. Parti de l'utilisation de séries dodécaphoniques où j'essayais de prendre en compte les notions de consonance et dissonance d'une note de la série par rapport à une note de référence (la note initiale de la série, par exemple), une conscience plus aigüe de la relation de ces notions avec le phénomène des harmoniques naturels m'a mené à une exploration de modes inspirés de certains segments de la série desdits harmoniques naturels (les harmoniques 8 à 15, par exemple), exploration où, à côté d'une version tempérée de ces modes, s'imposait de plus en plus la possibilité d'une prise en charge de la microtonalité qui leur était inhérente. Huit ans avant *Chute/Parachute* (1989), pour piano et bande[4], qui juxtaposait/superposait les mondes d'intonation tempérée du piano, et « naturelle » de la bande (voir les exemples 1 et 2 ci-après), il y avait eu un essai dans cette direction de la microtonalité « naturelle », mené lors de la composition de *Solidaires* (1981) pour quatre ondes Martenot, où l'intonation « naturelle » était approximée au quart de ton. Dans les œuvres d'après 1989 qui ont employé la microtonalité, c'est la « naturelle » qui a dominé ; donc, une microtonalité non tempérée. Les musiques composées pour les chorégraphies… *qui vont sur l'eau* de Catherine Tardif et *Îles* de Jean-Pierre Perreault, l'ont été principalement pour des synthétiseurs de type DX-7, mais avec capacités microtonales. Les intonations « naturelles » pouvaient y être programmées avec un très grand degré d'exactitude. Même chose pour *Promenade avec l'anarchiste* (1992), courte pièce pour piano et bande, sur le modèle de *Chute/Parachute*, et pour les musiques des vidéos *5 Tableaux, 5 paysages* (1994) et *Quatre chants pour le regard* (1997) de Mario Côté.

3. Gonneville, 1997.

4. **(M. G.)** Œuvre contemporaine du *Tombeau de Messiaen* de Jonathan Harvey qui abordait pour le même médium une problématique similaire : bel adon !

* * *

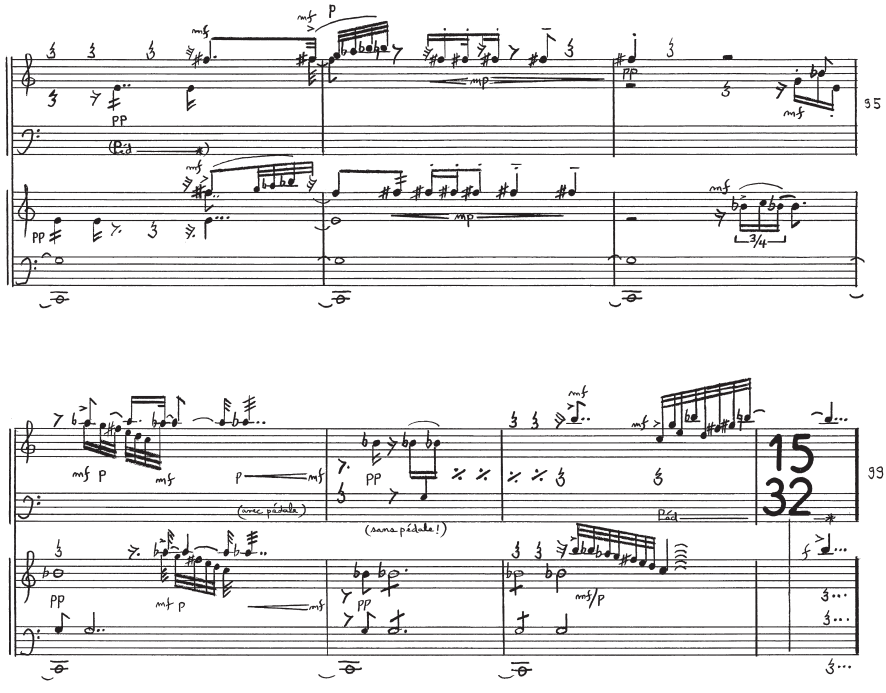
a) Exemple 1[5]. Mode naturel et tempérament égal dans *Chute/Parachute*[6]

L'extrait choisi ici utilise un mode déduit des harmoniques 8 à 15 d'une fondamentale de *do*. La fondamentale est tenue à la basse et le synthétiseur DX-7 est préenregistré et accordé selon l'intonation des harmoniques concernés. On notera les écarts suivants, en cents, par rapport au tempérament égal en douze demi-tons, en partant de *do* en tant qu'harmonique 8 : *do* (0) ; *ré* +3,8 ; *mi* –13,8 ; *fa#* –48,8 ; *sol* +1,8 ; *la* bémol +40,3 ; *si* bémol –31,4 ; *si* –12. La différence d'intonation sera notamment audible lorsque de faux unissons se rencontrent, comme les *fa#* des mesures 93-94, ou les *la* bémol et *si* bémol au début du second système.

5. Les extraits de partitions et tableau reproduits dans ce texte ont été généreusement fournis par le compositeur.

6. Pour de plus amples détails sur cette œuvre, voir Gilbert, 2014.

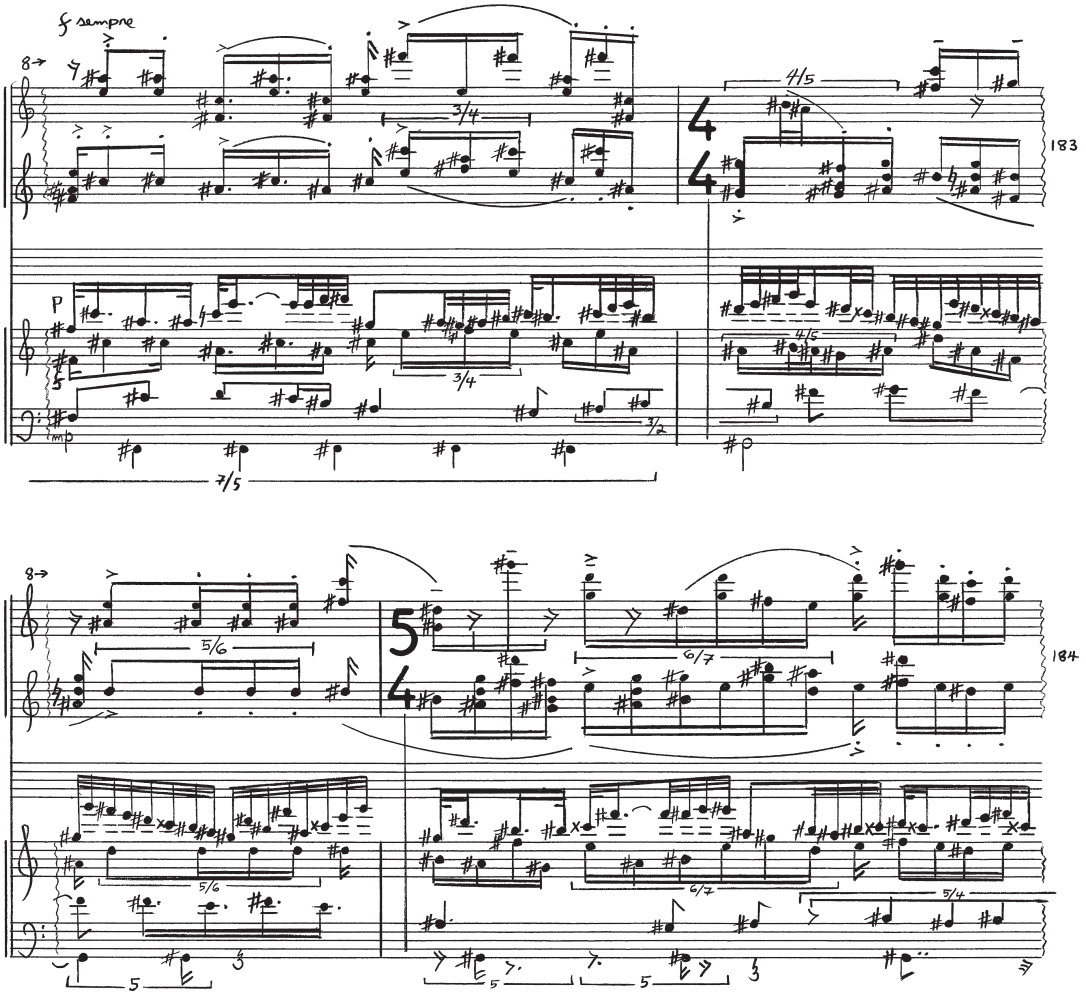
FIGURE 1 *Chute/Parachute*, mes. 93-99.



b) Exemple 2. Mode naturel et extensions par transposition dans *Chute/Parachute*

Passage où se déploie un contrepoint à quatre couches exposé par le DX-7 ; la seconde voix du haut (jouée *forte*) est doublée par le piano. Le contrepoint est aussi écrit en mode 8 à 15, mais ce mode est transposé sur les notes de la

FIGURE 2 *Chute/Parachute*, mes. 182-184.



transposition originale (selon les variations en cents exposées plus haut). La nouvelle fondamentale, exposée en notes répétées à la basse, est ici le *fa#* harmonique 11 de *do* (donc –48,8 cents plus bas que le *fa#* tempéré). Les harmoniques 8 à 15 de cette transposition sont conséquemment transposés selon le même rapport. La superposition de la version du synthétiseur et de celle du piano donne un effet de brillance très particulier à ce passage. L'effet est similaire à partir de la mesure 183, où le mode est transposé sur *sol#* (ou *la* bémol, harmonique 13 de *do*).

* * *

(M. G.) Composer pour des instruments à vents ou à cordes traditionnels, voire pour la voix, selon cette microtonalité « naturelle » – de façon à obtenir, entre autres, ce bel effet de fusion si typique lorsque la registration des notes se rapproche du modèle de la série harmonique – relève d'une quasi-utopie, tant la précision exigée est grande. À mon avis, il est, à la limite, beaucoup plus facile – rationnellement – de se plier à un modèle tempéré (à intervalles égaux, comme les quarts ou tiers de ton) que de réaliser les intonations toujours irrégulières des différents harmoniques d'une série d'harmoniques naturels, à moins d'avoir ces intonations dans les oreilles et dans les doigts… Pour l'instant, je n'ai osé cette transposition technique aux instruments traditionnels que dans *Trois scènes de couple* (2009) – trois courtes pièces pour deux trompettes –, dans *Couple au repos* (2011) – pour violoncelle et piano –, et dans la cantate scénique *Hozhro* – pour voix, saxophone soprano, quatuor à cordes et orgue microtonal préenregistré. Dans la première sont entendus – inévitablement dans l'aigu… – quelques harmoniques naturels (principalement le 7e et le 11e) de certains des sons pédales des trompettes. Dans la seconde, le violoncelle ne joue que des harmoniques naturels sur ses quatre cordes, elles-mêmes accordées selon les harmoniques 4, 6, 10 et 14 d'un *si* bémol très grave et virtuel (*si* bémol, *fa*, *ré*, *la* bémol bas), le piano jouant, bien sûr, selon le tempérament habituel (Exemple 3). L'un des intérêts et des charmes de ces deux pièces est justement dans la confrontation entre des intonations différentes pour une même note, ou dans l'introduction d'intervalles mélodiques inhabituels.

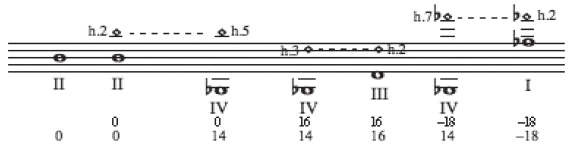
* * *

c) Exemple 3. Harmonie naturelle et *scordatura* dans *Couple au repos*

Dans la *scordatura* du violoncelle utilisée dans cette pièce, seul le *ré* (IIe corde) correspond à une note du tempérament égal en 12 demi-tons (où *la* = 440 Hz). Les autres notes de la *scordatura* sont dérivées de ce *ré* considéré comme harmonique 6 d'un *si* bémol haut, ainsi IVe corde = *si* bémol en tant qu'harmonique 2 (+14 cents), IIIe corde = *fa* (h. 3, +16), et Ire corde = *la* bémol (h. 7, –18). La Figure 3 donne la série des seize premiers harmoniques naturels pour chaque corde, avec leurs écarts respectifs par rapport au tempérament habituel. Dans la pièce, le violoncelle joue presque exclusivement sur ces harmoniques naturels.

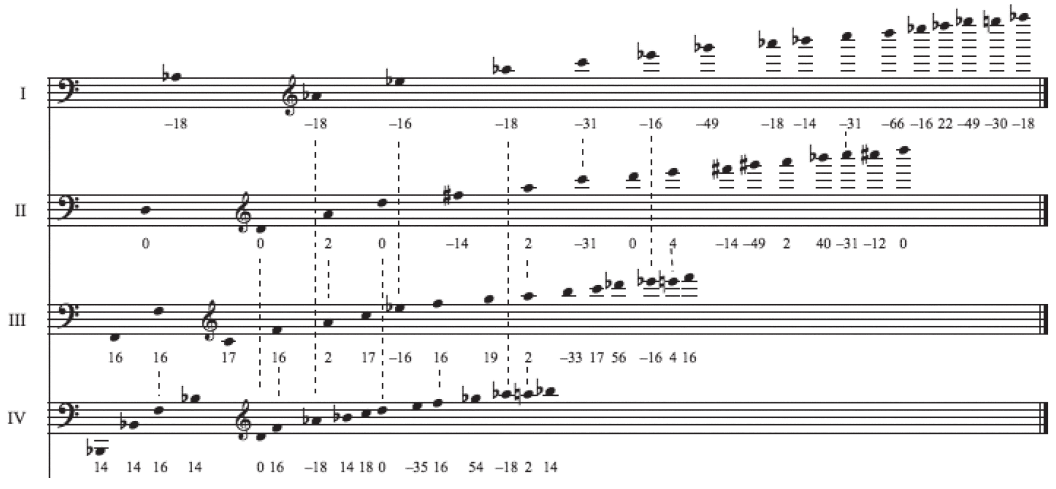
FIGURE 3 *Scordatura* du violoncelle pour *Couple au repos*.

Scordatura *Couple au repos* nécessite une *scordatura* particulière pour le violoncelle. Seul le Ré de la IIe corde reste inchangé par rapport au tempérament et au mode d'accordage habituels de l'instrument. Pour accorder le violoncelle, on prendra donc le Ré du piano (où La = 440, 442 ou 444 Hz) pour accorder cette IIe corde, et à partir de là, on accordera les 3 autres cordes dans l'ordre suivant : II, IV, III, I en se basant sur la comparaison des harmoniques naturels, tel qu'illustré ici :



Il en résultera pour les harmoniques naturels joués sur ces cordes (sauf pour le Ré et ses octaves) un écart plus ou moins grand par rapport aux notes écrites de manière équivalente dans le tempérament en 12 demi-tons égaux. Ces écarts sont donnés ici en cents (centièmes de demi-ton).

50 cents = 1/4 de ton
40 cents = 1/5 de ton
33 cents = 1/6 de ton
25 cents = 1/8 de ton



* * *

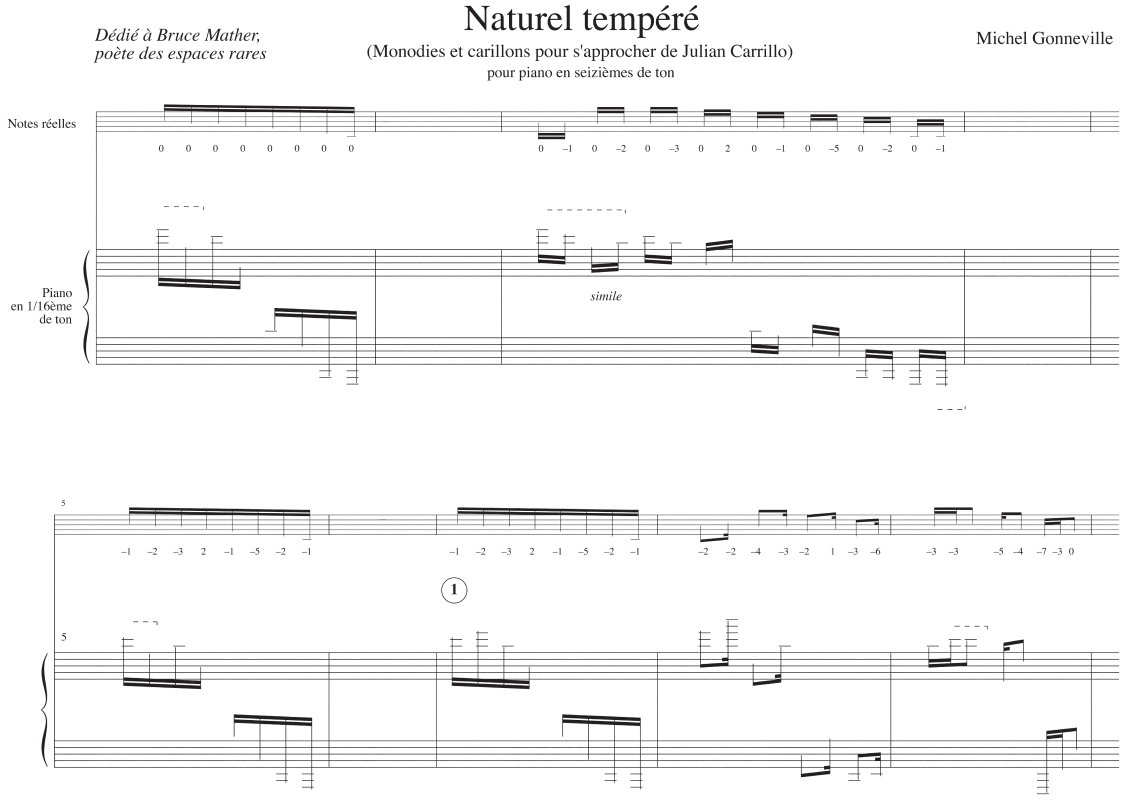
(**M. G.**) Enfin, dans *Hozhro*, dont le point de départ est la musique composée pour la chorégraphie *Îles* mentionnée plus haut, un grand travail d'exactitude d'intonation a été réclamé de la part des interprètes, qui étaient parfois aidés par la partie d'orgue microtonal préenregistré ou, carrément – pour la partie de voix – par une simulation de sa propre partie diffusée sur écouteurs privés lors de l'interprétation en direct. En ce qui concerne *Naturel tempéré* (2003) pour piano en seizièmes de ton, le titre de l'œuvre évoque son projet technique (Exemple 4). En effet, le tempérament de cet instrument me permettait de m'approcher assez près de l'intonation « naturelle » pour accepter le compromis et « faire comme si » j'écrivais selon cette microtonalité.

* * *

d) Exemple 4. Mode naturel et tempérament égal en seizièmes de ton dans *Naturel tempéré*

L'ambitus du piano en seizièmes de ton est d'une seule octave, mais cette octave est divisée en quatre-vingt-seize seizièmes de ton. La première mesure fait entendre, sous forme de gamme descendante, le mode 8 à 15 sur *si* (*si*, *do#*, *ré#*, *mi#*, *fa#*, *sol*, *la*, *la#*), en version tempérée, puis en version naturelle approximée au seizième de ton à la mesure 5, après que la mesure 3 ait fait entendre les deux versions interpolées. Puis les mesures 7 à 9 constituent le début d'une monodie où différents profils mélodiques sont entendus sur des

FIGURE 4 *Naturel tempéré*, mes. 1-9.



Note : La portée "notes réelles" donne les notes entendues et leur écart en 1/16 de ton par rapport au tempéranent habituel en demi-tons.
Pour les notes jouées simultanément, ces écarts sont donnés, séparés par une virgule, dans l'ordre ascendant des notes.

© Michel Gonneville 2003

transpositions du mode 8 à 15 : mes. 7, transposition sur *si* ; mes. 8, sur *la#* (ou *si* bémol) – harmonique 15 de *si* (voir la 2e note de la mes. 7) ; mes. 9, sur *la* – harmonique 17 de *si* (voir la 3e note de la mes. 7).

* * *

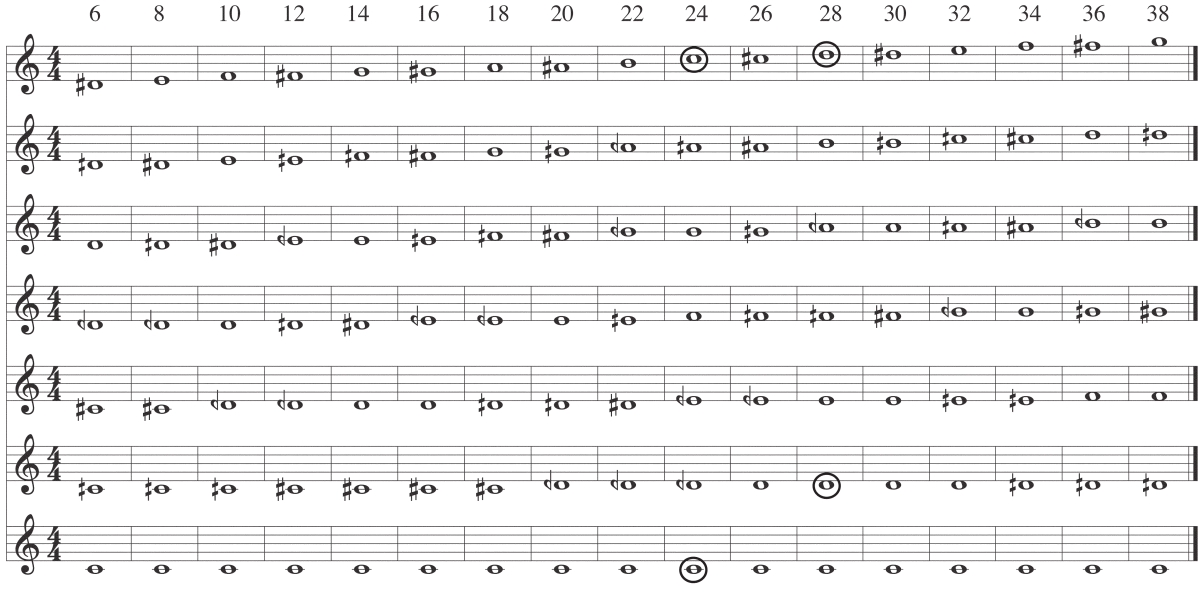
(M. G.) Mes autres fréquentations de la microtonalité incluent l'emploi de modes irréguliers comportant des quarts de ton (dans *Couple moteur* [2012] pour violon et violoncelle) et une utilisation systématique du tempérament en quarts de ton (dans *Henricare's Flight* [2015] pour flûte solo et ensemble) :

* * *

e) Exemple 5. Modes dans le système en quarts de ton pour *Henricare's Flight*

La Figure 5 montre un tableau des modes heptatoniques en quarts de ton pour *Henricare's Flight*. Les modes sont à lire en colonnes, de bas en haut. Les chiffres au-dessus de chaque colonne (6, 8, 10, 12, etc.) indiquent l'ambitus total du mode, en nombre de quarts de ton, et on observe ici les ambitus en ordre croissant.

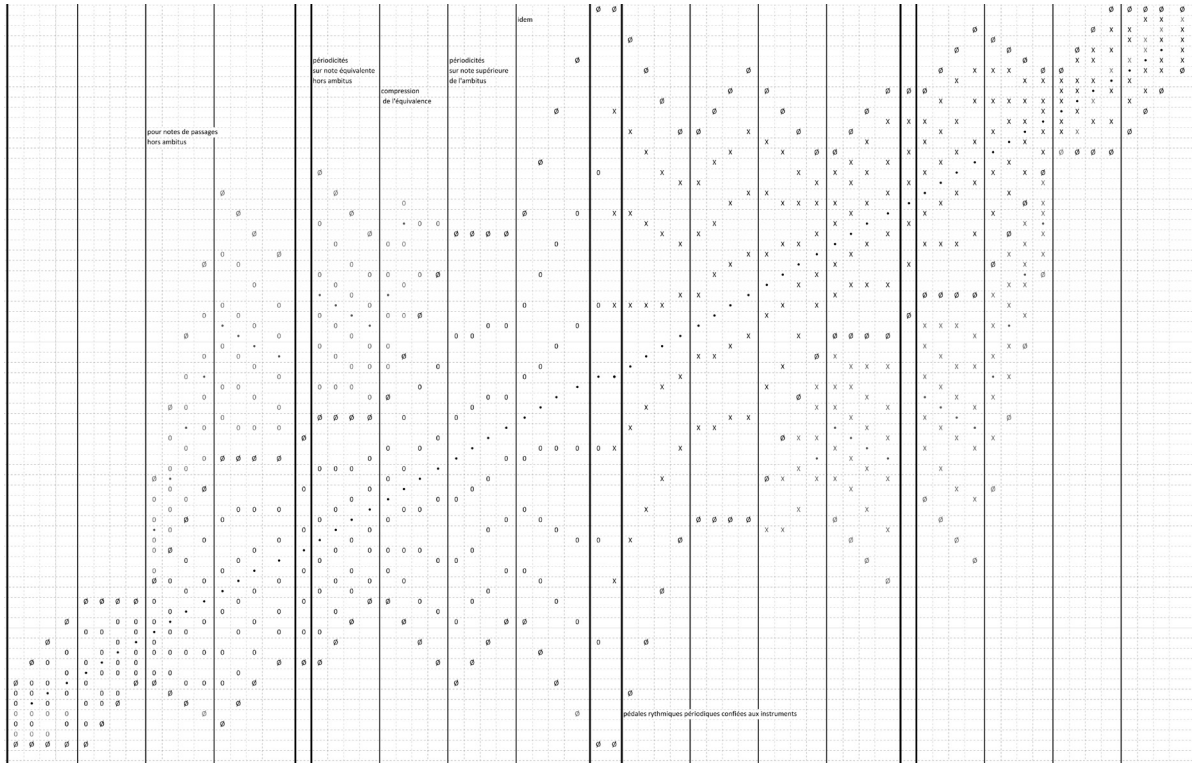
FIGURE 5 Modes en quarts de ton pour *Henricare's Flight*.



f) Exemple 6. Modes et projections formelles dans *Henricare's Flight*

Le tableau permet de visualiser les mouvements d'ascension et d'expansion/contraction des modes précédents, en regard du registre complet de la flûte divisé en quarts de ton (visible en abscisse, chaque ligne du tableau correspondant à un quart de ton à partir du *do* grave de l'instrument). La note centrale de chaque mode heptatonique (représentée par un petit point) suit une droite continue traçant une diagonale ascendante, et le reste du mode se contracte ou se dilate de part et d'autre de ces points.

FIGURE 6 Tableau formel des modes pour *Henricare's Flight*.



* * *

(**M. G.**) Des emplois épisodiques de microtonalité se retrouvent aussi dans *Le cheminement de la baleine* (1998) pour clarinette et ondes Martenot principales et dix-huit instrumentistes ; dans *Le Messager* (1997-99) pour récitant et orchestre ; dans le troisième mouvement de *Microphone Songs* (2009)

pour voix et six instruments avec dispositif électronique ; dans *Quatuor Rosemont. Inventions locales* (2007) pour violon, violoncelle et piano ; dans *HoMa* (2007) pour vingt-quatre vents, cinq percussionnistes et grand orgue ; dans *Browsing Agon* (2008) pour dix instruments et chef ; et dans *Relais papillons* (2009) pour cinq instruments. Mon plus récent projet, *L'hypothèse Caïn*, opéra d'une durée de cent trente-cinq minutes pour huit chanteurs et treize instrumentistes, inclut des sections écrites en polymodalité de modes « naturels » ou en tempérament de quarts de ton.

Perspectives

J. L. : L'intégration de la microtonalité dans ton langage musical démontre une large palette de solutions compositionnelles. Lorsque tu regardes les choses à une certaine distance, décèles-tu certaines tendances dominantes ? Comment positionnes-tu ton approche de la microtonalité par rapport aux principales orientations qui tendent à se démarquer dans l'histoire relativement récente de ce domaine, que l'on pense aux filiations modales, spectrales ou axées sur l'intonation juste ?

M. G. : Comme les réponses précédentes ont pu le laisser voir, mon « approche » de la microtonalité en tant que compositeur s'est faite dans le courant du cheminement évolutif de mon « langage musical », ou encore : de ce que j'appelle mon « terrain de jeu », ce petit champ d'action bien matériel (notes, rythmes, schémas formels) où se déploie mon activité « créatrice » (ou manipulatrice-constructrice) quotidienne. Cette approche m'a amené à fréquenter une microtonalité souvent « naturelle » (assimilable à la *just intonation*) et parfois tempérée (surtout en quarts et une fois en seizièmes de ton). Elle ne se base pas, comme chez les spectraux, sur des techniques d'analyse du spectre sonore et sur l'importation, dans la technique compositionnelle, de modèles de physique acoustique issus de ces techniques d'analyse. Elle intègre plutôt une pensée modale, mais la marie avec une palette de techniques de type sériel que j'ai développées sur une quarantaine d'années. Ces techniques (de type combinatoire, ou faisant appel à des structures numériques) me sont toujours apparues intéressantes et idoines aux objectifs que je poursuivais, sur le plan de la construction et de l'expression de mon goût musical. La modalité s'exprime alors dans un contexte dont les règles syntaxiques n'ont rien à voir avec celles des compositeurs que l'on associe à l'utilisation d'échelles particulières, différentes des tonalités classiques. Le thématisme, le motivisme dont je peux m'approcher – basé sur la répétition claire d'éléments mélodico-rythmiques – se conjugue de la même façon, en s'hybridant de techniques inspirées par le sérialisme d'après 1950.

J. L. : Et en tournant maintenant notre regard vers les interprètes et le public, as-tu senti des stades, des changements d'attitude, des tabous qui se brisent avec le temps, une curiosité qui se développe, des moyens techniques ou de nouvelles compétences facilitant l'accueil et la réalisation de nouvelles idées en lien avec la microtonalité ? Et est-ce que cela a affecté ta démarche artistique ?

M. G. : Il est certain que l'utilisation de la microtonalité pose aux musiciens, et au public, certains défis. Du côté des interprètes, la question de la jouabilité, de l'exactitude dans la production d'intonations pour lesquelles leur formation ne les a que peu ou pas préparés, cette question est bien réelle, et peut agir de façon inhibitrice. Comme chez le compositeur (qui s'empêcherait de fréquenter le domaine pour cette raison), le musicien pourra reculer devant les nombreuses heures qu'il devra consacrer à se familiariser avec ce nouveau monde, pour véritablement « l'incorporer », « l'assimiler » (au sens *quasi* organique de ces termes) ; car il s'agit bien d'acquérir de nouveaux réflexes physiques devant mener à l'exécution la plus aisée possible de ces intonations. Il s'agira aussi d'explorer et de trouver des façons de produire ces intonations sur des instruments (je pense aux vents et aux cordes) dont la facture a été pensée pour le monde devenu conventionnel du tempérament en 12 demi-tons égaux (même si les musiciens se livrent en fait dans ce monde, en cours d'exécution, à de nombreux ajustements d'intonation qui s'éloignent légèrement de cette exactitude mathématique).

Quant au public (terme trop vaste ! disons : le public familier des concerts de musique de tradition « classique » où s'inscrivent les « musiques contemporaines »), je dirais que le problème de la familiarisation avec la microtonalité se subordonne à celui de la familiarisation avec les langages individuels des compositeurs, et donc à la malléabilité et l'adaptabilité du goût musical de l'auditeur. La microtonalité devient un obstacle si on l'isole de la démarche créative globale du compositeur pour devenir un « sujet de discussion » théorique plus qu'une expérience musicale susceptible de transformer et d'élargir le goût. Certains qualifieront alors l'approche microtonale d'utopique, d'irréaliste, d'infréquentable, alors que les convaincus s'émerveilleront des mondes auxquels elle donne accès et qu'elle permet d'explorer.

Personnellement, je suis fasciné par les efforts des compositeurs pour surmonter, au moins, les obstacles techniques. Pour satisfaisantes qu'elles soient quant à l'exactitude de la reproduction des hauteurs microtonales, les pièces pour pianos ou claviers ou harpes multiples accordés à distances d'intervalles microtonaux divers (Mather, Haas, Stahnke) posent déjà un défi à des

accordeurs qui se veulent consciencieux, voire aux producteurs des concerts où figurent ces œuvres. L'effort de précision dans la notation des écarts microtonaux (chez Haas ou certains spectraux, chez Pousseur en microtonalité tempérée) écrits pour des instruments à vents ou à cordes est parfois remarquable, même si les résultats ne sont pas toujours à l'avenant. Ainsi, un Stahnke qui demande de désaccorder tout un groupe de vents un quart de ton plus bas qu'un autre doit s'accommoder de l'irrégularité de cet intervalle selon le registre de l'instrument désaccordé : une correction physique apportée à l'instrument (augmenter la longueur du tuyau) ne produira pas automatiquement le quart de ton souhaité dans l'aigu comme dans le grave de l'instrument… Quant aux cordes, la production d'un quart de ton exact sera beaucoup plus difficile dans l'aigu de l'instrument que dans le grave, à cause de la diminution des distances inhérente à la physique des cordes.

Personnellement, ma limite de perplexité est rejointe lorsque l'on parle de systèmes théoriques divisant l'octave (voire : la douzième !) en 19 ou 31 intervalles égaux, à cause de leur difficulté d'assimilation perceptuelle et rationnelle. Mais là comme ailleurs, dans le beau domaine de la microtonalité, il se pourrait que le développement de nouveaux outils pédagogiques (grâce aux moyens numériques – logiciels de notation, de simulation instrumentale, etc.) permette, chez les interprètes de bonne volonté, une « assimilation » et une précision impressionnante et presque inespérée, ce qui est toujours le premier pas vers des interprétations susceptibles de convaincre un public ouvert.

J. L. : Finalement, dans une veine plus esthétique et philosophique, comment parlerais-tu de l'aspect microtonal dans ton œuvre ou de ton point de vue sur le musical en général ?

M. G. : Depuis assez longtemps (depuis les Grecs, puis après Rameau, puis avec le développement d'outils de mesure du son), on a rapproché les notions (physiques, musicales) de consonance/dissonance et la série des harmoniques naturels. De la physique vers la philosophie, l'imagination métaphorique ne se gêne pas pour se laisser aller… Entre ses acceptions musicale et philosophique, le concept d'harmonie peut avoir le dos large ! On a vu beaucoup de prescriptions normatives (sur les plans du langage musical et esthétique) se nourrir de pareilles métaphores (lire les cours d'histoire et d'analyse de Jacques Chailley, par exemple). Je regarde avec curiosité, avec fascination, et avec un certain sourire (teinté de méfiance…) ces dérives que nos mots nous permettent, ces associations auxquelles se livre notre « pensée ».

N'empêche… Il est significatif que j'aie quand même associé le titre *Hozhro* (qui veut dire « harmonie », « beauté » en navajo – *Hozhro* est un

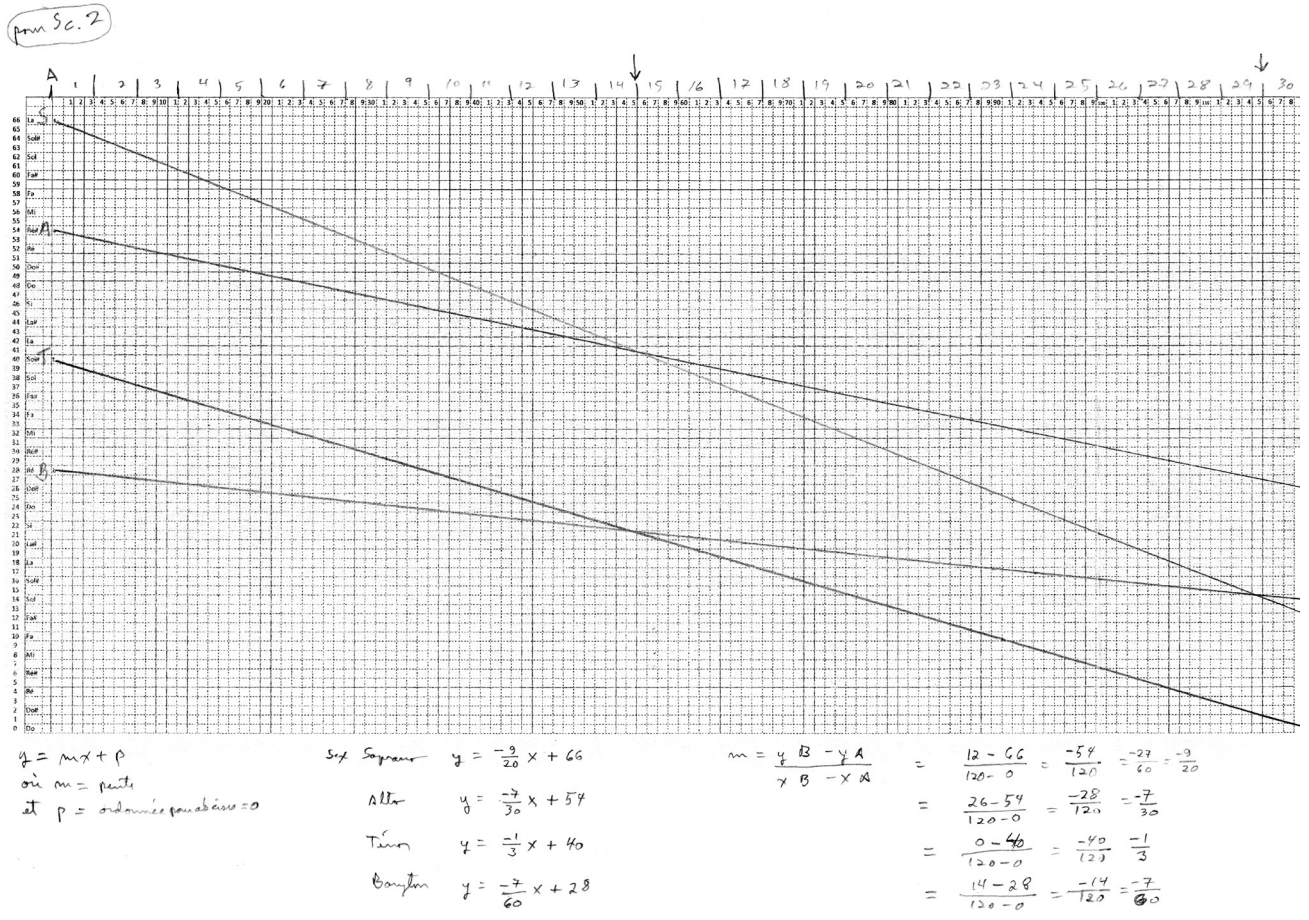
concept central de la « philosophie » navajo) à une œuvre qui « traite » essentiellement – et métaphoriquement – de l'harmonie entre l'homme et la nature, et de l'harmonie « intérieure », et dont le matériau n'utilise qu'un seul et même mode issu de la série des harmoniques naturels d'une seule fondamentale (*do*). Or, je suis un peu spinoziste dans ma conception de la Nature : celle-ci n'a rien d'idyllique ; tout comme le dieu de ce philosophe (*Deus sive Natura*), la Nature est comme elle est, aussi souvent cruelle – à nos yeux – qu'elle peut parfois nous sembler belle… Et je retrouve dans les sonorités/harmonies que j'ai construites à partir du mode susdit, tout aussi bien une magnifique fusion (lorsque la répartition des notes suit le modèle physique), une consonance encore plus grande que celle que l'on obtient dans le monde tempéré conventionnel), que d'acerbes dissonances, les unes et les autres évoquant tout autant les consonances ou dissonances que la nature peut produire. Ai-je besoin de pousser plus loin la métaphore ? En tout cas, il me semble que « l'euphonie » de la série harmonique (dont la fondamentale absorbe en quelque sorte les harmoniques les plus éloignés) ne saurait nécessairement se confondre avec la sensualité relâchée que l'on pourrait associer avec certaines harmonies des impressionnistes. Il me semble, là aussi, que les compositeurs spectraux de tradition française, dans leur utilisation – syntaxique, formelle – des spectres harmoniques, vont plus loin que le simple hédonisme des sonorités[7].

Plusieurs des conceptions structurelles qui articulent mes œuvres sont basées sur des spéculations « sémantiques » de ce genre. Ainsi, la succession des notes polaires autour desquelles gravitent différentes sections d'une œuvre sera pensée en fonction de leurs rangs harmoniques respectifs par rapport à une note principale de référence, considérée comme une fondamentale. Ce qui induit, au moins subliminalement, une dynamique formelle comparable aux hiérarchies tonales : tensions/résolutions, éloignement/retour.

Par ailleurs, et assez curieusement, j'ai remarqué que, dans deux de mes œuvres, l'emploi de la microtonalité tempérée (essentiellement, en quarts de ton) s'est associé avec l'idée de la mort : *Henricare's Flight* en hommage posthume à Henri Pousseur, et la scène de la mort d'Abel dans *L'hypothèse Caïn*. Les deux passages ont d'ailleurs été conçus quasi géométriquement, un graphique cartésien rendant compte de la progression mélodique des instruments, selon des parcours de lignes droites (Figure 7). Comme si la « rationalité » de la division mathématique de l'octave s'associait dans mon esprit à une certaine fatalité…

7. **(M. G.)** … quand ils ne rejoignent pas carrément les abstractions des sérialistes qu'ils décriaient…

FIGURE 7 Graphique modélisant les descentes en quarts de ton des quatre saxophones dans *L'hypothèse Caïn*, partie 4, scène 2.



BIBLIOGRAPHIE

GILBERT, Nicolas (2014), « *Chute/Parachute* de Michel Gonneville : pensée sérielle, écriture postmoderne (ou l'inverse) », *in* Jonathan Goldman (dir.), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 203-221 ; initialement paru dans *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 19, nº 3, 2009, p. 91-108.

GONNEVILLE, Michel (1997), « Jeu de raclures », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 8, nº 1, p. 9-18.

ADRESSE URL

www.michelgonneville.net (consulté le 21 janvier 2019).