

Sur l'aléatorisme (1962). Quelques notes en marge de l'oeuvre *Jeux vénitiens*

Witold Lutoslawski

Volume 22, Number 1, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1008969ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1008969ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lutoslawski, W. (2012). Sur l'aléatorisme (1962). Quelques notes en marge de l'oeuvre *Jeux vénitiens*. *Circuit*, 22(1), 59–66. <https://doi.org/10.7202/1008969ar>

Document

Sur l'aléatorisme (1962). Quelques notes en marge de l'œuvre *Jeux vénitiens*

WITOLD LUTOŚLAWSKI

TEXTE ORIGINAL (POLONAIS) PRÉPARÉ ET ANNOTÉ PAR ZBIGNIEW SKOWRON

TRADUIT PAR IZABELA POTAPOWICZ

Je consacre mon dernier cours à une question qui occupe de plus en plus l'attention de ceux qui écrivent au sujet de la musique et ce, non seulement dans les publications professionnelles, mais aussi dans les revues destinées au grand public. Il s'agit de l'aléatorisme.¹

À ceux qui aimeraient se familiariser avec l'aspect théorique de cette question, je suggérerais la lecture de textes élémentaires sur ce sujet, notamment l'adresse de John Cage prononcée à Darmstadt en 1958 et publiée sous le titre «Indeterminacy» dans la collection des écrits de Cage publiée sous le titre *Silence*²;

1. [ndlr] Traduction inédite en français d'une conférence vraisemblablement donnée en anglais en 1962, dont le titre original polonais est «O aleatoryzmie. Uwagi na marginesie *Gier weneckich*» (1962), traduit en anglais sous le titre «Aleatoricism», in W. Lutoslawski, *Lutoslawski on Music*, Zbigniew Skowron (dir.), Lanham, Scarecrow Press, 2007, p. 41-48. Les notes suivantes sont celles de Zbigniew Skowron.

2. Le titre *Indeterminacy* se réfère au deuxième de trois cours donnés par John Cage lors des Cours d'été de musique moderne de Darmstadt en 1958, sous le titre de *Composition as Process*. Voir John Cage (1961), *Silence*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, p. 35-40.

l'article de Pierre Boulez intitulé «Aléa» dans le *Darmstädter Beiträge* de 1958³; les extraits de l'article de Werner Meyer-Eppler dans le premier numéro de la revue *Die Reihe*⁴, etc.

Comme la définition du mot «aléatorisme» que nous pourrions dériver des articles mentionnés ne serait pas cohérente, je préfère traiter le sujet à partir de son aspect pratique et non théorique. Ce qui, dans ma conférence, s'apparentera à une dissertation théorique sera en réalité le compte rendu de mes propres considérations sur le sujet de l'aléatorisme, des considérations strictement liées à ma pratique de composition musicale et nécessaires à ses fins pratiques.

En examinant *grosso modo* la question, je différencie deux types d'aléatorisme que l'on peut appeler le

3. Pierre Boulez (1957), «Aléa», traduction vers l'allemand par Heinz-Klaus Metzger, «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», n° 1, p. 44-56. La version originale de ce texte fut publiée dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 59 (1957), p. 839-857.

4. Werner Meyer-Eppler (1955), *Statistische und Psychologische Klangprobleme*, «Die Reihe», t. 1, *Elektronische Musik*, Vienne, Universal Edition, p. 22-28.

«grand» et le «petit» aléatorisme, ou l'aléatorisme «de la forme» et «de la facture», ou l'aléatorisme «d'ensemble» ou «des détails», ou encore d'une tout autre manière. Dans le premier cas, il s'agit de subordonner au hasard la forme globale de l'œuvre, tandis que dans le deuxième, seulement ses détails, tout en gardant stables ses contours formels.

Arrêtons-nous un instant devant ce premier type d'aléatorisme, c'est-à-dire celui que j'ai appelé le «grand» aléatorisme. Imaginons que l'œuvre est composée de plusieurs sections, par exemple, A, B et C, et que le compositeur laisse à l'interprète la liberté totale du choix de l'ordre de ces sections, c'est-à-dire qu'il permet de produire la forme finale de l'ensemble de l'œuvre à partir de l'aléa. Réfléchissons un moment sur ce que le compositeur a ainsi créé. Il n'est pas difficile de voir qu'il est devenu l'auteur de six pièces très similaires, sans savoir laquelle d'entre elles sera interprétée. Il se peut qu'une d'entre elles, ou même plusieurs, ne soient jamais jouées, car le choix de l'œuvre dépend de l'interprète et il est impossible de prévoir si le sort prendra en compte toutes les possibilités offertes par le compositeur. Il se peut que cet élément de surprise ou d'inattendu soit un atout pour l'œuvre et lui ajoute un charme supplémentaire. N'oublions tout de même pas que ce charme, que nous pouvons ici attribuer à la surprise ou à l'inattendu, ne se produit pas lors de la première exécution, car l'auditeur, écoutant l'œuvre pour la première et seule fois, ne peut pas savoir que le titre de l'œuvre apparaissant dans le programme regroupe en fait six œuvres, qui se ressemblent l'une l'autre, et que la version qu'il entend à cet instant n'est en fait

qu'une de ces versions, ni que le compositeur ignorait laquelle des six sera jouée. Pour l'auditeur écoutant l'œuvre pour la première fois, tous ces faits sont insignifiants. Il entend une certaine œuvre et c'est tout.

C'est seulement la deuxième, la troisième exécutions ou les suivantes qui pourront le familiariser avec le fait que ce même titre s'applique à six œuvres séparées, se ressemblant beaucoup, et qu'il est impossible de savoir laquelle d'entre elles sera interprétée.

Mais la ressemblance même entre ces six œuvres prive de l'essentiel de son charme l'élément de surprise visé par le compositeur. Ainsi, l'élément de surprise n'est pas ici, à mon sens, une raison d'être suffisante pour cette figure aléatoire. Je me suis souvent demandé d'où provenait l'intérêt des compositeurs contemporains pour l'aléatorisme – sans ressentir cet intérêt moi-même. J'ai trouvé une certaine réponse à cette question dans un intéressant article de György Ligeti intitulé «Wandlungen der Musikalischen Form⁵». Ligeti y déclare notamment que le trait caractéristique de nombreux compositeurs contemporains est leur aversion pour la répétition. Cette réticence, appelée par Ligeti «allergie», signifie, dans sa forme extrême, non seulement que dans une même œuvre rien ne doit être répété, mais aussi que chaque interprétation de l'œuvre ne doit pas être une répétition exacte de la précédente. C'est précisément dans cette «allergie» que Ligeti voit la genèse de l'aléatorisme que j'appelle

5. György Ligeti (1960), *Wandlungen der musikalischen Form*, «Die Reihe», t. 1, *Form-Raum*, Vienne, Universal Edition, p. 5-17.

«grand», c'est-à-dire l'aléatorisme de la forme. Je ne peux pas nier la justesse de l'argumentation de Ligeti et j'imagine parfaitement le mécanisme de la formation du «grand» aléatorisme, bien que personnellement je ne partage pas cette «allergie»; je dirai même que les répétitions dans une même œuvre ne me gênent pas et que parfois je les utilise bien volontiers. C'est pourquoi l'aléatorisme décrit ici n'a jamais attiré mon attention et que je ne l'ai jamais appliqué dans ma pratique de compositeur.

La chose est complètement différente avec le deuxième type d'aléatorisme, celui que j'ai appelé «petit», c'est-à-dire l'aléatorisme de la «facture» ou du «détail». Je vois ici d'énormes possibilités d'enrichissement du langage musical et j'ai dans ce domaine certaines expériences que je tiens à partager lors de cette présentation.

Je peux citer ici une définition relativement précise de ce genre d'aléatorisme, que l'on peut trouver dans l'article de Meyer-Eppler: «*Aleatorisch (von alea – Würfel) nennt man die Vorgänge, deren Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt*» («Le terme aléatorisme (de *alea* – les dés à jouer) se réfère aux événements dont le cours est à peu près fixe, mais dont les détails dépendent du hasard») ⁶.

Il y a deux domaines dans lesquels ce genre d'aléatorisme offre au compositeur des possibilités qu'aucune autre technique ne permet d'obtenir. Ce sont, en premier lieu, des possibilités rythmiques; en deuxième

lieu, il s'agit de certaines manières d'exploiter les possibilités expressives et techniques d'interprètes particuliers, mises en œuvre dans le jeu d'ensemble. J'essaierai d'analyser ces deux techniques aléatoires à partir d'exemples tirés de mon œuvre *Jeux vénitiens*.

Mais je voudrais d'abord attirer votre attention sur l'importance de la seconde des deux caractéristiques mentionnées ici, à savoir l'utilisation des possibilités expressives et techniques des artistes individuels dans le jeu d'ensemble.

Nous savons tous que la direction du développement de l'art du jeu d'ensemble était basée, jusqu'à maintenant, sur un degré croissant de synchronisation, une précision de plus en plus grande lors de l'exécution simultanée des différentes parties. Le développement du style dans la performance musicale a conduit à ce qu'aujourd'hui de grands ensembles composés de cent personnes jouent comme si un seul instrument ayant de multiples timbres était utilisé. On y trouve évidemment une forme particulière de beauté, qui peut même fasciner l'auditeur. Dans ce perfectionnement du jeu d'ensemble, il reste néanmoins peu de place pour l'expression artistique individuelle des interprètes, qui sont plutôt des éléments d'un mécanisme collectif fonctionnant de manière merveilleuse plutôt que des co-interprètes autonomes de la composition. Cette réalité s'est fait durement sentir dans les œuvres récentes, qui fixaient des exigences particulièrement difficiles sur le plan de la rythmique et du jeu d'ensemble. De nombreuses partitions de la période du pré-aléatorisme réduisaient le rôle de l'interprète à la fonction d'une machine à calculer, lui enlevant

6. Meyer-Eppler, *op. cit.*, p. 22.

ainsi tout le plaisir lié normalement à l'interprétation de la musique d'ensemble. Dans cette situation, l'avènement de l'aléatorisme fut véritablement libérateur, redonnant à l'interprète la possibilité d'exploiter ses atouts naturels, contrairement aux techniques préalables qui menaient vers une complète mécanisation et l'automatisme.

L'exemple élémentaire, que je présenterai ici, éclairera le point de départ de mes recherches dans le champ de la technique aléatoire.

Imaginons l'accord de trois notes *do-mi-sol* censé durer dix secondes. À l'époque de Monteverdi, nous nous serions probablement limités à la version suivante :

FIGURE 1 Accord de *do* majeur à la manière de Monteverdi



À l'ère de Mozart, nous aurions plutôt trouvé quelque chose comme cela :

FIGURE 2 Accord de *do* majeur à la manière de Mozart (premier exemple)



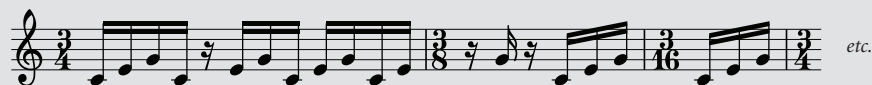
ou :

FIGURE 3 Accord de *do* majeur à la manière de Mozart (second exemple)



Un adepte du Stravinsky de la deuxième période aurait probablement préféré quelque chose comme ceci, ce qui pose déjà certaines difficultés d'interprétation :

FIGURE 4 Accord de *do* majeur à la manière de Stravinsky



Un jeune compositeur de notre temps, les yeux fixés sur les premières œuvres de Stockhausen ou de Nono, aurait écrit quelque chose comme ceci :

FIGURE 5 Accord de *do* majeur à la manière de Stockhausen ou Nono

The image shows a musical score for a C major chord in 3/4 time, arranged in four staves. The notation is highly complex, featuring numerous slurs and fingerings (5, 7, 3) over the notes. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and fourth staves have a similar rhythmic complexity. The third staff ends with a dashed arrow pointing to the right and the text "etc.". The first staff has a dashed arrow pointing down to the text "etc.".

Dans cet exemple, nous sommes confrontés à un type de rythmique très subtil, introduit normalement dans ces cas à l'aide des opérations sérielles. Notre accord de trois notes *do-mi-sol* exigera ici de grands efforts de la part des exécutants. Chacun d'entre eux sera surtout occupé à veiller à ce que chaque note soit exécutée au bon moment et qu'elle ait la bonne durée, ce qui représente déjà une grande difficulté. Dès lors qu'on y ajoute une dynamique variable et indiquée

avec précision, il devient impossible de parler de la possibilité de faire de la musique de manière libre et sans encombrement. L'activité effectuée ici par l'interprète peut être comparée à celle d'un mécanisme, qui, dans la plupart des cas, fonctionne malheureusement avec une précision insuffisante.

Et maintenant la dernière version de notre accord *do-mi-sol* durant dix secondes. Cette fois il s'agit de ma propre proposition :

FIGURE 6 Accord de *do* majeur à la manière de Lutosławski

The image displays a musical score for a piece titled 'Accord de do majeur à la manière de Lutosławski'. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando) are used throughout. There are also various articulation marks, including accents and slurs, indicating phrasing and emphasis. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

Que pouvons-nous observer dans ce texte?

Toutes les parties doivent être jouées *ad libitum* et les interprètes n'ont pas à se soucier de la manière dont chaque partition individuelle sortira par rapport aux autres partitions. Le chef d'orchestre donne un premier signe au début du jeu et un deuxième à la fin. Les signes de répétition signalent le retour au début, si la situation l'exige, c'est-à-dire lorsque l'interprète a terminé de jouer sa partition et le chef d'orchestre n'a pas encore signalé la fin. La rythmique, étant la somme de toutes les parties, ne peut pas être prévue en détail, néanmoins sa physionomie générale est largement tributaire de la rythmique de chaque partition individuelle, et donc de la volonté du compositeur. Les césures permettent aux interprètes de libérer leur souffle et de se concentrer sur chaque intervention suivante. Le jeu *ad libitum* permet une grande diversité et richesse d'expression dans le jeu individuel

de chaque interprète, ce qui n'est pas diminué par le jeu en groupe. Sans oublier que tout est basé sur une idée tout à fait élémentaire, l'accord *do-mi-sol* d'une durée de dix secondes.

J'ai donné cet exemple élémentaire pour montrer quel était le point de départ dans l'application de l'aléatorisme dans ma pratique de composition.

Je passerai maintenant aux exemples concrets tirés de mon œuvre *Jeux vénitiens*.

Voici la première page de la partition. En fait, elle diffère peu de mon exemple avec l'accord *do-mi-sol*, seulement, ici, un autre accord entre en jeu. Il s'agit de l'accord de douze notes *g-a-c'-d'-e'-fis'-h'-cis'-es'-f'-as'-b²* (*Jeux vénitiens*, partie I, du début jusqu'à B)⁷.

Le prochain fragment donne l'exemple d'un jeu libre, capricieux, éminemment soliste dans lequel tous

7. [ndlr] Les extraits musicaux sont tirés de Witold Lutosławski (1962), *Jeux vénitiens*, Celle, Moeck.

les éléments sont subordonnés au soliste. Ici toutes les valeurs rythmiques sont traitées de manière approximative et la seule limite temporelle est celle de la frontière entre les différentes sections indiquées par des barres verticales. Ce qui se passe toutefois à l'intérieur de ces frontières est exécuté en toute liberté. Le chef d'orchestre donne seulement le signe du début d'une nouvelle section, s'adaptant au jeu du soliste.

Il serait exagéré de parler ici d'aléatorisme. Il s'agit plutôt d'un relâchement des liens temporels entre les sons, permettant à tout l'ensemble un jeu libre, rhapsodique, impossible à obtenir avec une technique traditionnelle (*Jeux vénitiens*, partie III, du début jusqu'à J).

Avant de passer au prochain exemple, j'aimerais dire quelques mots sur la notion d'*objet sonore*, une notion introduite par Pierre Schaeffer, le créateur de la musique concrète⁸.

Le terme *objet sonore* peut aussi être parfaitement appliqué à la musique instrumentale et vocale, et dans certaines conditions l'introduction de ce terme facilite la compréhension de la construction de l'œuvre. Que représente l'*objet sonore* dans la musique instrumentale et vocale? C'est un ensemble de sons possédant un temps et une tessiture précis, et les sons individuels de ce groupe sont en relation plus proche entre eux qu'avec les sons des autres *objets sonores* apparaissant avant, après ou même simultanément. Qu'est-ce qui fait que le lien des sons entre eux est plus étroit au sein d'un seul objet? Cela peut être dû à de mul-

tiples facteurs : des sons rapprochés dans le temps, des similarités de rythmique, de tonalité, d'attaque, de dynamique, d'expression, etc. Dans mon exemple, un grand rôle est joué par la physionomie harmonique de l'objet, car chacun se caractérise par un autre type d'accord de douze notes, que l'ensemble de tous les sons d'un objet donné permet de créer.

Le fragment que nous allons entendre est une construction typique créée avec l'aide d'objets sonores. Chacun d'entre eux est joué *ad libitum* ; le chef d'orchestre indique seulement le début. Le tempo et le rythme à l'intérieur de chaque objet diffèrent considérablement du tempo et du rythme des autres objets. Chacun a donc son propre tempo et sa physionomie rythmique. Portons notre attention sur le fait qu'en plus de cette « microrythmique » survenant dans les sujets individuels, il existe aussi la « macrorythmique ». C'est la rythmique qui résulte de la distribution dans le temps des sujets individuels traités comme un tout. Cette macrorythmique se présente dans notre fragment comme un cycle de séquences temporelles de plus en plus courtes, marquées par les débuts des objets particuliers. Présenté en secondes, ce macrorythme s'illustre de la manière suivante :

5 5 4 4 4 3 3 3 3 3 3 3 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 etc.

Vers la fin du fragment, nous arrêtons de différencier clairement les débuts des objets particuliers, arrivant graduellement à un épais *tutti* orchestral polyrythmique presque à la frontière du chaos. C'était, par ailleurs, l'intention de l'auteur (*Jeux vénitiens*, partie IV, à partir de a, jusqu'à G).

8. Voir Pierre Schaeffer (1952), *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil.

Comme dernier exemple, prenons la conclusion de toute l'œuvre. Il s'agit aussi d'une construction typique à partir de quatre objets sonores. Chacun d'eux a sa physionomie caractéristique, qui le différencie des autres. J'aimerais ici attirer votre attention sur un trait que les quatre objets partagent. Il s'agit de la distribution de la densité des impulsions de chacun de ces objets. La plus grande densité se trouve vers le début, suivi d'une dilution graduelle. Grâce à cela, chaque objet possède un parcours « définitif » distinct et individuel. Je rappellerai ici la notion du « caractère définitif » de la musique, que j'ai utilisée dans mon cours sur les formes. Ces « caractères définitifs » individuels appartenant aux objets variés s'additionnent dans notre perception, créant une fin de l'œuvre divisée en quelques étapes.

Les parties particulières sont jouées *ad libitum*, le chef d'orchestre indique seulement le début de chacun

des quatre objets particuliers (*Jeux vénitiens*, partie IV, à partir de J [s. 44] jusqu'à la fin).

À partir de ce que j'ai dit et grâce aux exemples donnés, nous pouvons voir que l'introduction d'un aléatorisme de la facture, du détail, autrement dit ce que j'appelle le « petit » aléatorisme, nous confronte à toute une série de questionnements nouveaux sur la composition, que nous devons résoudre en travaillant à l'œuvre. Deux points à explorer ressortent de ces questions. Le premier, c'est la création d'un système de règles qui limiteraient l'action du hasard pour respecter les paramètres exigés par l'auteur. Le deuxième point a trait aux nombreuses difficultés d'exécution et aux problèmes de notation qui y sont liés. Le cours que vous venez d'écouter avait seulement pour but de signaler ces questions. Les explorer en profondeur nécessiterait un plus grand nombre de cours et d'activités pratiques.