

Jean-Yves Bosseur

TEXTURE ET MATÉRIAU DANS LA PENSÉE MUSICALE CONTEMPORAINE

Résumé: Le mot texture désigne, selon la définition du dictionnaire Robert, la disposition des fils d'une chose tissée, s'appliquant tout naturellement aux principes du tissage et, par extension, peut concerner l'arrangement d'éléments sonores.

Dans le vocabulaire musical, le terme "texture" est peu fréquent et le plus souvent ignoré par les dictionnaires spécialisés; cette notion occupe pourtant une place déterminante dans la réflexion d'un grand nombre de compositeurs depuis les années cinquante. Permettant d'envisager notamment sous un angle nouveau les questions du timbre et la conception de l'écriture orchestrale, elle sera envisagée successivement dans des œuvres de Ligeti, Lutoslawski, Brown, Carter, Feldman et à travers la démarche électro-acoustique.

Mots-clés: texture, structure, György Ligeti, Elliott Carter, Morton Feldman

Signalons tout d'abord que ce terme vient du verbe désignant l'action de tisser (au XVe siècle) et que, initialement utilisé à propos des "tissus" organiques, il s'étend par analogie (au XVIIIe siècle, selon le dictionnaire Robert), à l'arrangement, à la disposition des éléments. Par métaphore, on parle, dans le contexte narratif, de "tisser une intrigue" et, plus généralement, ce mot s'applique volontiers à l'agencement des parties d'une œuvre, à la manière de les lier entre elles. A noter également que peut lui être rattaché le terme "tessiture", qui concerne l'espace de registre correspondant aux facultés d'une voix ou d'un instrument.

Dans le vocabulaire musical, le mot "texture" est peu fréquent et le plus souvent ignoré par les dictionnaires musicaux, comme le souligne Reginald Smith-Brindle (*Serial Composition*, Oxford University Press, 1966, p. 136) :

"Texture, en un sens, peut être définie comme structure, ou 'arrangement des parties constituantes'. Toutefois, bien que l'on puisse parler de 'texture contrapuntique', le genre précis ou la nature du contrepoint ne peut être décrit par une telle terminologie. On se réfère au caractère général du son, plutôt qu'au type précis de *construction*. La définition alternative de texture comme "grain, réseau, surface ou nappe" est plus juste. Elle définit le "sentiment" extérieur de la musique, plutôt que la structure interne. Les adjectifs habituellement utilisés en relation avec la 'texture' musicale confirment cette définition – rude, lisse, épais, fin, chaud, froid, lourd, riche, maigre, léger, soyeux, velouté, dentelé – toutes décrivent des sensations extérieures".

Et Smith-Brindle poursuit : "Notre conscience de la texture extérieure est immédiate, tandis que notre reconnaissance de la structure intérieure est plus lente".

Cette notion occupe une place très importante dans la démarche analytique de Wallace Berry, qui lui consacre un chapitre entier dans son ouvrage *Structural Functions in Music* (Dover Publications, New York). A partir d'exemples musicaux couvrant une très large étendue historique (depuis Josquin jusqu'à Krenek et Carter), l'auteur envisage différents cas de progression, récession et variation de texture en tant que facteurs structurels et démontre dans quelle mesure cette problématique s'applique aussi bien au rythme qu'à l'espace, à la densité, à la délinéation de la forme, voire au style. Plus généralement, W. Berry considère que la texture de la musique "est en partie conditionnée par le nombre de ses composants intervenant simultanément ou de manière consécutive, ses qualités étant déterminées par les interactions, interrelations" (p. 184) ainsi mises en jeu. Il instaure par ailleurs une distinction entre l'aspect quantitatif de la texture, induit par la densité des événements (le nombre des éléments et leur inscription dans un intervalle donné) et son aspect qualitatif, engendré par la nature des interactions entre les divers composants. La pertinence de la notion de texture, aussi bien pour l'écriture tonale que pour des recherches contemporaines où la dimension du timbre apparaît prédominante est également soulignée par Joel Lester dans *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (W.W. Norton & Company, New York, 1989).

Dans une telle hypothèse, parler de texture pourrait permettre de s'écarter de l'approche trop schématique du son selon les paramètres classiques de hauteur, intensité, durée, timbre et conduire à envisager plus globalement le phénomène acoustique comme un lieu d'entrecroisements concernant conjointement les caractéristiques de densité, couleur instrumentale, mouvement dans l'espace, configuration rythmique, registre...

On peut dès lors le mettre en relation avec la question de la morphologie de l'objet sonore et nous servir à ce propos de la terminologie avancée par Pierre Schaeffer, en particulier lorsque celui-ci souligne l'intrication du couple forme/matière en distinguant sept critères d'évaluation : masse, timbre harmonique, dynamique, grain, allure, profil mélodique, profil de masse.

Texture et micro-polyphonie chez György Ligeti

György Ligeti apporte à cet égard la contribution la plus claire à cette problématique lorsqu'il déclare : "Tandisqu'il faut comprendre par 'structure' une constitution plus différenciée dont les éléments peuvent être discernés les uns des autres et qui est à considérer comme le produit des rapports mutuels de ses détails, on entend par 'texture' un complexe plus homogène, moins articulé, dans lequel les éléments constitutifs se dissolvent presque complè-

tement. Une structure peut être analysée d'après ses composantes; une texture doit plutôt être décrite d'après ses caractéristiques globales, statistiques".

L'apport le plus notable de ses expérimentations au studio de Cologne à l'époque de la réalisation d'*Artikulation* était d'ailleurs, selon lui, "la manipulation de textures claires et troubles". C'est un aspect qui sera développé ultérieurement, de manière décisive, dans ses oeuvres pour orchestre.

Dès ses premières partitions orchestrales, G. Ligeti tente en effet d'élaborer un nouveau style polyphonique qu'il nomme "micropolyphonique" à partir de textures extrêmement serrées, technique qui lui permet de préserver l'autonomie de chaque ligne. Pour lui, la composition ne consiste pas à appliquer des normes harmoniques ou mélodiques transmises par l'histoire, ni à adopter un style musical, mais bien à laisser la matière sonore décider de sa propre forme d'expression. Chaque œuvre exige une approche formelle différente et détermine une démarche qui dépasse parfois toute règle établie, toute définition possible. A propos d'*Apparitions* (1958–59), G. Ligeti note que "l'ouvrage est caractérisé par l'absence de notion d'intonation et d'intervalle. Il n'y a donc ni mélodie ni harmonie, mais en revanche, des sonorités complexes qui ne sont ni vraiment des sons, ni vraiment des bruits". Face à cette "imprécision", la fonction de l'interprète sera de "tisser" des combinaisons sonores, de faire en sorte que l'on ne puisse discerner à l'écoute aucune voix séparée, celle-ci disparaissant dans la complexité sonore générale puisque "c'est précisément cette *dissolution* des voix qui engendre des valeurs sonores proprement inouïes".

Par là même, G. Ligeti tend à estomper les dualités qui jalonnent l'histoire de la composition musicale et que la nouvelle musique accuse d'une certaine manière dans son insistance à s'opposer aux systèmes préexistants. A partir des années 60, il pense l'harmonie indépendamment de tout système, tonal ou atonal, la pose au-delà de l'antagonisme historique. "Les harmonies ne changent pas soudainement mais mûrissent les unes dans les autres... Une combinaison d'intervalles clairement audibles s'efface peu à peu et à partir de brouillage, une nouvelle combinaison d'intervalles se cristallise". Ligeti renforce sa conception harmonique par des transformations lentes et progressives de clusters et par le souci de faire régner une sorte d'équilibre d'importance entre les parties instrumentales. Dans *Atmosphères* (1961), chaque instrument a une identité propre, chaque instrumentiste de l'orchestre étant "individualisé", au lieu de se trouver dans l'alternative classique *solitutti*. Sa musique donne, de ce fait, une sensation de flou, d'informel; pourtant, contrairement à K. Penderecki qui se sert dans ses œuvres pour grands ensembles instrumentaux, comme *Thrènes*, d'une écriture très "schématique", réduite à quelques signes, et donne à ses œuvres un aspect plus dynamique tout en contrastes, G. Ligeti conserve la notation classique et fixe avec minutie chaque détail de l'instrumentation.

Lontano (1967) pour grand orchestre apparaît comme l'élaboration finale d'un cheminement vers une nouvelle construction "harmonique-polyphonique". *Lontano*, comme *Atmosphères* ou *Volumina* (1962) pour orgue, appartient "au type de la continuité", fait partie des compositions "en réseaux statiques" ou en "textures" pour lesquelles l'auditeur est amené à suivre de façon ininterrompue un ou plusieurs groupes, et à se concentrer sur la micro-polyphonie.

Dans *Lontano*, la structure canonique s'entremêle ainsi avec une texture de longs sons tenus sur une, deux ou trois hauteurs simultanément : "La principale différence entre la texture canonique et ce type autonome de sons tenus, au niveau de la dynamique, repose sur le fait que, dans le premier cas, les nombreuses entrées des hauteurs structurelles importantes sont douces et presque imperceptibles, tandis que, dans l'autre cas, les entrées individuelles sont claires et distinctes" (Robert L. Rollin, *Ligeti's Lontano : Traditional Canonic Technique in a New Guise*, Music Review, 1980, p. 294).

Mais si *Lontano* se rapproche des deux autres œuvres quant à la construction où "des transformations harmonie-polyphonie prennent l'aspect de modifications de couleurs", techniquement cependant, elle correspond en fait à l'aboutissement du processus amorcé dans le *Requiem* (1963–65) et dans *Lux aeterna* (1966) pour 16 voix solistes, où G. Ligeti se "dirige vers les régions jusqu'alors inexplorées de l'harmonie". Sans revenir à l'harmonie traditionnelle, il imagine une technique où "ce ne sont pas tant les principes de relation ou d'évolution qui importent, qu'une sorte de croissance, d'un étage harmonique à un autre".

Pierre Michel insiste sur les aspects dynamiques de l'écriture en "trames" que l'on peut par exemple observer dans le premier mouvement du *Concerto de chambre* (69/70) :

"Le compositeur utilise ces trames selon différentes textures; elles servent à la fois de matériau mélodique pour les parties instrumentales (traitées en contrepoint le plus souvent) et de matériau harmonique pour les superpositions verticales (clusters ou autres). Les textures peuvent être très variées, cela grâce aux multiples possibilités de l'écriture; plusieurs éléments concourent à leur différenciation : l'ambitus, la fusion ou l'individualisation des parties instrumentales et le degré de mouvement, d'agitation. De ce point de vue, deux grandes familles de textures se dégagent à l'audition : l'une, caractéristique de la première partie, faite de lignes instrumentales savamment mêlées au point qu'il est souvent impossible de distinguer les timbres individuels (même lorsqu'il y a peu d'instruments); l'autre, caractéristique de la seconde partie, représentée par des textures beaucoup plus éclatées et agitées où les instruments ressortent nettement de l'ensemble (mais le plus souvent de façon très ponctuelle)."

Texture et discontinuité

A partir du moment où les compositeurs se sont efforcés de se dégager d'une discontinuité généralisée, on peut pressentir l'émergence d'une réflexion sur la structure qui inclut la problématique de la texture, réintroduisant du même coup certains types de repère pour la perception. On pourrait même avancer que, pour les musiciens issus de la pensée sérielle, cette préoccupation apparaît au moment où la technique des groupes tendrait à se substituer au ponctualisme des débuts du sérialisme généralisé. Comparer les premier et second Cahiers de *Structures* de Pierre Boulez, ou bien l'écriture orchestrale de *Punkte* par rapport à *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen serait éloquent à cet égard.

Même s'ils n'ont pas explicitement recours au terme de texture, on peut considérer que, au moyen de procédures de composition très diversifiées, nombreux sont les compositeurs qui, tels Xenakis, Penderecki et les "sonoristes" polonais, ont cherché à mettre en place, à partir des années soixante, de tels phénomènes susceptibles de remettre en question l'expérimentation cloisonnée des paramètres musicaux afin d'envisager plus globalement, plus organiquement aussi, les faits acoustiques. Comme nous l'avons constaté chez Ligeti, l'approche électro-acoustique a certainement constitué, pour beaucoup, un catalyseur très fécond en ce sens.

La texture peut par ailleurs permettre d'envisager une séquence sonore de manière plus flexible que lorsque l'on conçoit une structure où les rapports entre les sons sont étroitement déterminés. C'est ainsi que les notions d'*ad libitum*, d'"aléatoire contrôlé" mises au point par Lutoslawski, par exemple dans son *Quatuor à cordes*, a très fréquemment pour conséquence l'émergence de textures qui, pour le compositeur, constituent des événements dotés de caractéristiques clairement identifiables et dynamiques afin d'éviter le risque d'indifférenciation susceptible de surgir de l'application des principes de mobilité ou d'indétermination dans l'écriture.

"L'oeuvre contient un certain nombre de sections longues, qui durent chacune plusieurs minutes et impliquent de grandes différences d'une exécution à l'autre. [...] Je voudrais souligner que je n'ai pas visé spécifiquement cette variabilité à l'intérieur des sections longues. Je voulais seulement relâcher les rapports de temps et parvenir à une texture spécifique, que l'on pourrait qualifier de "fluide" (Kaczynski, Tadeusz, *Conversations with Lutoslawski*, Chester, Londres, 1984, p. 12).

Cette possibilité de confronter, au sein d'une forme ouverte, plusieurs textures en préservant une large part de variabilité au moment de l'exécution se retrouve dans des œuvres orchestrales de Earle Brown comme les *Available Forms I* et *II*; dans ce cas également, on peut considérer que la mise en place de caractères généraux pour chacune, sans répondre pour autant pas à une fixation note à note dans la durée, est un des aspects qui

distingue l'attitude de Brown de celle de John Cage, lorsque ce dernier prône la démarche plus radicale de l'indétermination.

Texture et temporalité chez Elliott Carter

Certains compositeurs, tel Elliott Carter expriment toutefois une relative méfiance vis-à-vis de la notion de texture, dans la mesure où celle-ci risque de sous-entendre une attention trop manifeste à la mise en œuvre de matières sonores où les effets s'imposeraient comme prédominants, au détriment de la dimension temporelle, préoccupation essentielle pour lui : "J'ai tout à coup compris, du moins en ce qui concerne ma propre éducation," déclare Carter à la suite de constats qu'il avait faits vers le milieu des années quarante, "que les gens ne s'étaient préoccupés consciemment que de telle ou telle combinaison rythmique, texture sonore ou nouveauté musicale particulière en oubliant que l'aspect intéressant par excellence dans la musique était le temps – la façon dont il s'écoule. J'ai de surcroît été frappé de constater qu'en dépit de la nouveauté et de la variété du vocabulaire musical post-tonal, la plupart des pièces modernes "suivaient en général leur cours" d'une manière par trop uniforme dans les niveaux architectoniques supérieurs. En d'autres termes, alors que nous avons entendu toute les combinaisons imaginables d'harmonies et de timbres et qu'il y avait eu, jusqu'à un certain point, une innovation rythmique *au niveau local* dans la musique de Stravinsky, Bartok, Varèse et Ives en particulier, il me semblait néanmoins que la façon dont tout cela se mariait à chacun des niveaux rythmiques supérieurs se cantonnait dans une sphère qui avait commencé à m'apparaître comme la routine rythmique plutôt limitée de la musique occidentale antérieure" (Elliott Carter, *La dimension du temps*, Contrechamps, Genève, 1998, p. 172).

Carter reprend pourtant à son compte la notion de texture, lorsque celle-ci s'avère à même de canaliser les énergies sonores qu'il déploie et d'offrir les jalons nécessaires à la perception auditive, aux prises avec une construction formelle d'une haute complexité.

"Le fait de se préoccuper de réduire les idées musicales à leur terme le plus simple devint une tendance formelle générale de plusieurs de mes œuvres. Ainsi, l'*adagio* de mon premier *Quatuor à cordes*, avec sa forte opposition entre la musique étouffée des deux violons et le récitatif sonore vigoureux de l'alto et du violoncelle, constitue la présentation dans leurs termes les plus simples des oppositions de rythme, de thème et de caractère qui sont typiques de l'œuvre entière, alors que l'*allegro scorrevole* est une réduction de la texture typiquement diversifiée à un flux de doubles croches avec un thème de sept notes fragmenté en petites parties diversifiées qui forment une mosaïque en constant changement. L'une des caractéristiques de cette section est sa tendance à être interrompue puis à repartir. L'une des

interruptions est formée par la pause habituellement placée entre deux mouvements" (Elliott Carter, *ibid.*).

Carter dit "improviser à partir d'un matériau de base réunissant les différents éléments qui vont être joués" (*ibid.*, p. 118), ne répétant donc jamais un même thème. "Parfois sont répétées certaines vitesses et textures qui dominent plusieurs sections dont le caractère (changements subits de forte à piano, par exemple) peut réapparaître; la forme, pourtant, est une forme dépourvue de répétitions littérales et repose uniquement sur une répétition constante d'un principe général" (*ibid.*).

L'exploration de textures va donc, chez lui, dans le sens d'une particularisation, volontiers dramatique, des matériaux qu'il distille dans la partition. Ce qui le conduit à déclarer à propos du deuxième *Quatuor* : "En tentant de traiter cette idée de façon viable, j'ai utilisé de nombreuses méthodes différentes – notamment la production d'une texture de strates ou de flux musicaux, à progression lente pour l'un et rapide pour l'autre, ou à progression très irrégulière d'une part et très continue d'autre part, etc. En fait, la notion entière de la pièce est parfois directement dérivée de cette idée de continuités de caractères hétérogènes en interaction simultanée".

Texture et pattern chez Morton Feldman

Même s'il n'utilise que peu le terme "texture", la manière dont Morton Feldman envisage, plus particulièrement pour ses œuvres des années soixante-dix et quatre-vingt, l'agencement de ses "patterns" révèle une orientation en définitive très proche de l'acception ancienne du mot, en tant que dérivation du procédé de tissage.

Dans *Three Clarinets, Cello, and Piano* (1971), l'organisation compositionnelle repose notamment sur la distinction entre les sons d'attaque franche (piano, violoncelle en pizzicato) et les sons d'attaque douce (les clarinettes, le violoncelle arco); le violoncelle devient ainsi une sorte de dénominateur commun entre ces deux catégories; après avoir évolué dans les registres moyens, l'œuvre se déploie dans des registres tour à tour dilatés et contractés, jusqu'à se réduire parfois à des zones très étroites, ce qui crée des sortes d'orientations latentes pour l'écoute. Une fois encore, Feldman introduit subrepticement, au sein de textures qui n'évoluent souvent que très peu, des repères qui ne s'affirment jamais comme tels, mais permettent de rompre avec l'impression d'une omniprésente uniformité entraînant à la longue une simple indifférenciation pour la perception.

Routine Investigations (1976) pour hautbois, trompette, piano, alto, violoncelle et contrebasse est, pour E. de Visscher, une "courte étude (ou investigation) sur la surface et la profondeur"; le matériau est principalement constitué de deux éléments qui interviennent de manière complémentaire: des sons tenus dont la dynamique se transforme plus ou moins insensiblement,

et une texture pointilliste. La partition s'achève sur un motif répété de quatre notes confié successivement au hautbois, à la trompette, à l'alto et au piano, dont les interventions s'apparentaient jusque là à des sortes de ponctuations.

La partition de *Piano* est constituée de trois parties rythmiquement écrites de manière précise, qui se superposent. La partition correspond à son intérêt croissant pour les tapis turcs anciens, qui l'amène à une conception originale de la notion de "pattern", que l'on retrouve dans *Chosroes* pour violon et piano (1977) et *Why Patterns?* (1978). Le texte "Crippled symmetry" rend parfaitement compte du jeu entre principes symétriques et procédés d'altérations, irrégularités (notamment en ce qui concerne les rapports de durée) qu'explore Feldman dans sa musique à partir de cette époque. C'est ainsi qu'il déclare à la pianiste Paula Kopstick Ames¹: "J'introduis un *matériau*, et à nouveau se pose le problème du décalage entre le fait d'analyser ce qu'est le matériau et de le séparer des *idées* (compositionnelles) [...] On ne réalise pas suffisamment que, lorsque j'agis ainsi (en introduisant un nouveau matériau), ce n'est pas différent de ce que fait Beethoven lorsqu'il ajoute une mélodie ou quoi que ce soit dans un mouvement. Il n'était pas intéressé par les idées compositionnelles; il écoutait ce foutu machin et quelque chose le rendait capable de traiter l'idée; "passons à une autre!", même si elle n'a pas de précédent. "Mettons une autre mélodie ici". Voilà comme je travaille. Je me dis, O.K., nous échafaudons une sorte de similarité de texture ou quelque chose de ce genre. Apportons quelque chose d'un peu...(silence). Ou bien resserrons-le et rendons-le un peu plus sévère; ou encore étalons-le et rendons-le un peu plus sensuel; ou bien ajoutons-lui quelque autre type d'accord. C'est ça le *matériau*. Bien qu'il ne s'agisse pas d'idées compositionnelles. Les gens ne comprennent pas cela."

En introduction à la partition de *Coptic Light* (1985) pour orchestre, Feldman écrit : "Ayant un intérêt avide pour toutes les variétés de tissages du Moyen Orient, j'ai récemment contemplé les étonnants tissus coptes anciens à l'exposition permanente du Louvre. Ce qui m'a frappé dans ces fragments d'étoffes colorées, c'est la façon dont ils transmettent l'atmosphère essentielle de leur civilisation. Transposant cette idée dans un autre domaine, je me suis demandé quels aspects de la musique depuis Monteverdi pourraient restituer leur atmosphère, si on les écoutait dans deux mille ans. Selon moi, l'analogie serait une des figures instrumentales de la musique occidentale. Un aspect technique important de la composition fut déclenché par l'observation de Sibelius selon laquelle l'orchestre diffère principalement du piano en ce qu'il n'a pas de pédale. Dans cet esprit, je me suis attaché à créer une pédale orchestrale, constamment variée dans ses nuances. Ce "clair obscur" est à la fois le centre d'intérêt compositionnel et instrumental de *Coptic Light*." L'effectif orchestral de l'oeuvre est très important : vents par quatre, tuba, quatre percussions, timbales, deux harpes, deux pianos, 18

¹ In DeLio, Thomas, *op. cit.*, p. 101.

premiers violons, 16 seconds violons, 12 altos, 12 violoncelles, 10 contrebasses. La texture est exceptionnellement serrée, toutes les familles instrumentales jouant tout le long de la partition. On peut observer de multiples jeux de symétrie et de fausse symétrie, ainsi que de miroir, soit à l'intérieur d'un ensemble instrumental (par exemple au sein des vents, ce qui s'impose de manière tout à fait explicite dans l'organisation visuelle de la partition), soit entre des couples de parties (en particulier des vents et des violons) : une ligne présente une succession de hauteurs, tandis qu'une autre ligne expose ce même groupe, mais sous forme inversée et rythmiquement décalée, car aussi bien aux niveaux des rythmes que des motifs de hauteur, la partition ne semble pas répondre à quelque procédé simplement mécanique. L'écriture tend ainsi vers une imbrication d'entrelacs particulièrement intriqués dans lesquels se dissolvent fréquemment les couleurs instrumentales spécifiques, accomplissant ainsi l'effet de pédale évoqué par Feldman. A cette impression contribuent notamment les accords arpégés des pianos qui entrecroisent leurs résonances avec les sonorités des vibraphones et des harpes. La complexité chromatique de l'ensemble est comme contrebalancée par la polarisation sur certains intervalles (par exemple la quinte la-mi alternée par les violons et les flûtes dans l'aigu, qui domine pendant les soixante premières mesures et réapparaît pendant une vingtaine de mesures, seulement par les violons, vers la fin, des intervalles de septième, de quarte et de neuvième); la seule indication dynamique est le *ppp* indiqué au début. Toutefois, au cours des cinquante dernières mesures, des attaques brèves, synchrones, des vents, en tutti ou par groupes, viennent altérer l'aspect de fluidité et de flexibilité qui avait prévalu jusque là. Plusieurs fois, peu après le premier quart de l'oeuvre, viennent s'inscrire des reprises de groupes de quatre à huit mesures dont l'appréhension est comme obscurcie par la complexité globale de ce qui est donné à entendre. L'oeuvre apparaît ainsi comme une sorte de bloc apparemment monolithique, mais à l'intérieur duquel se propagent toutes sortes de mouvements qui produisent de multiples effets de miroitement. L'orchestre devient comme un seul instrument dont le caractère d'unification est rendu possible par la conjonction de toutes les couleurs de timbre subtilement mises en jeu et mélangées. Plus encore peut-être que dans ses oeuvres pour des effectifs plus réduits, Feldman parvient à se rapprocher de l'impression émanant des tapis et textiles qu'il décrit notamment dans "Crippled Symmetry", et cette parenté transparait aussi bien à l'écoute qu'à la lecture "visualisée" de la partition.

Texture et matériau sonore

Le terme "texture" est peu utilisé par les électro-acousticiens (à la différence de "trame", par exemple). Reprenant l'analyse des fonctions structurales élaborées par Stéphane Roy, qui envisage la texture dans une des catégories concernant les fonctions relationnelles désignée sous le qualificatif

de stratification (relations simultanées dans des contextes de textures – par exemple, fond, figure, premier plan), Denis Smalley considère que la notion de texture "suppose la stabilité temporelle (par opposition à la notion de geste) et l'emploi d'une métaphore comportementale" ("Etablissement de cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefferienne", *Ouïr*, Buchet/Chastel, INA/GRM, 1999, p. 208). Il cite, dans une acception rejoignant en définitive son hypothèse, le travail de Lasse Thoresen (*Layers and Their Functions*, Oslo, Norwegian State Academy of Music, 1983), qui prend en compte les relations de texture dans la musique tonale et s'occupe également de stratification.

Comme on a pu le constater, le mot texture implique généralement plus, pour les compositeurs qui emploient ce terme, que la définition d'un matériau possédant des caractéristiques aptes à le faire percevoir comme une entité distincte pendant un laps de temps donné. Ce n'est pas seulement l'articulation des sons entre eux qui conduit à produire un semblable effet, mais peut-être plus encore le fait que les propriétés acoustiques sont "tissées" les unes par rapport aux autres de telle sorte que l'on assiste à une interaction effective de ses diverses composantes et à une sorte de brouillage des critères d'analyse et segmentations catégorielles auxquels étaient soumis l'écriture musicale jusque là. L'approche de la notion de timbre s'en trouve considérablement élargie, ce qui transparait notamment dans les œuvres de la mouvance "spectrale". Il semblerait à ce propos que les compositeurs de cette tendance aient ressenti, dans un premier temps, quelque réticence à utiliser le mot "texture", par trop attaché à la recherche de matériaux nouveaux. Sans doute l'approche organique d'une telle notion qu'avance Ligeti dans les partitions précédemment citées ainsi que leur pratique du couplage entre l'instrumental et l'électro-acoustique ont-elles pu amener des compositeurs comme Tristan Murail ou Gérard Grisey à la reconsidérer en tant que facteur d'organisation susceptible de favoriser l'émergence de modèles inédits, à la fois pour la conception créatrice et la perception.

Жан-Ив Босер

ТЕКСТУРА И МАТЕРИЈАЛ У САВРЕМЕНОЈ МУЗИЧКОЈ МИСЛИ

(Резиме)

Појам текстуре се у основном значењу односи на распоред нити у тканини, па се по аналогији примењује на организацију звучних елемената у музици. Од средине 20. века овај појам почиње да заузима значајно место у размишљању великог броја композитора. Анализом текстуре могуће је начинити отклон од схематичног прилаза звуку (тј. према класичним

параметрима висине, интензитета, трајања и тембра), па остварити целивностије разматрање акустичког феномена као места укрштања чинилаца густине, инструменталне боје, покрета у простору, ритмичке конфигурације, регистра. На тај начин се може из новог угла сагледати тембр и концепција оркестарског писма код Лигетија, Лутославског, Брауна, Картера и Фелдмана. За Лигетија је структура диференцирана целина чији се елементи могу раздвојити једни од других и која је резултат међусобних деловања њених ситних саставних делова, док под текстуром разуме хомогенији комплекс који је мање артикулисан и у коме се његови елементи скоро потпуно растварају. Из таквог схватања проистиче Лигетијев став да се структуре могу анализирати према својим саставним деловима, док се текстуре морају описивати глобално, узимајући у обзир њихове статистичке карактеристике. Уочава се да композитори који имају искуство са серијализмом почињу да у своје рефлексije о структури укључују проблематику текстуре управо онда када техника група почиње да замењује пунктуализам. У том смислу би требало упоредити прву и другу свеску *Структура* Пјера Булеза или *Тачке и Групе* Карлхајнца Штокхаузена. За многе композиторе, као и за Лигетија, рад са електро-акустичком музиком је представљао катализатор за третирање акустичких "чињеница" на свеобухватнији, органскији начин. Елиот Картер спада у композиторе који испољавају извесну резерву према појму текстуре, јер се њеним пренаглашавањем ризикује да се сувише скрене пажња на звучне ефекте на рачун временске димензије која је за њега битна. Ипак, он прихвата појам текстуре онда када му она помаже да њоме каналише звучне енергије са којима ради и када му обезбеђује неопходна упоришта за аудитивну перцепцију дела. У неким делима Мортона Фелдмана из 1970-их и 1980-их година може се запазити кореспонденција између текстура и појма ткања с којим су повезане.

UDK : 781.22 "19"