

Improvisation au XXème siècle :

L'apparition de l'enregistrement sonore dans le courant du XXème siècle, et tout particulièrement l'invention du disque vinyle en 1948 motive un renouveau dans le rapport des compositeurs à l'improvisation. Puisqu'il est possible d'enregistrer puis d'écouter à souhait une 'improvisation' cette dernière perd de son essence, de sa spontanéité, de l'effet de surprise qui faisait tout son sel. En conséquence l'improvisation se fait timide dans la première moitié du 20ème, voir absente. A l'apparition des enregistrements s'ajoute un contexte peu favorable. En effet la fin du XIXème marque un tournant et met fin à l'excès de l'ornementation. Les compositeurs exaspérés s'oppose de plus en plus à l'improvisation excessive de l'interprète qui dénature les oeuvres du compositeur au profit de la démonstration de ses capacités techniques. *Liszt*, lui même interprète et improvisateur prodigieux déclara en 1837 dans ses *Lettres d'un bachelier ès musique* à propos de l'ornementation 'Je déplore ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l'esprit et de la lettre, car le respect absolu pour les chefs-d'oeuvres des grands maîtres a remplacé chez moi le besoin de nouveauté. [...] Je ne sais plus séparer une composition quelconque du temps où elle a été écrite, et la prétention d'orner ou de rajeunir les oeuvres des écoles antérieures me semble absurde.' Évoquons également *Rossini* dans l'opéra du XIXème qui, déçu de la dénaturation de ses oeuvres par l'improvisation excessive des chanteurs, décide de tout écrire sur ses partitions, mentionnant notamment les fioritures. *Stendhal* dans *Vie de Rossini* témoigne également de l'exaspération et de la déception de ce dernier vis à vis de l'interprétation excessive de certains interprètes.

Un peu de contexte musical Il y a trois forces majeures en musiques entre la fin du XIXème et le début du XXème, le romantisme tardif allemand, l'impressionnisme français et la musique populaire d'Europe de l'Est.

Le rapport à l'écriture et à l'enregistrement

Histoire de la notation musicale

- Au début la musique n'est pas notée, ou alors uniquement avec des lettres, notamment chez les Grecs.
- Les lignes apparaissent au XIème siècle pour indiquer la hauteur des notes, on retrouve quatre portées chez *Guido d'Arezzo*. On considère habituellement le 15 mai 1501 et Venise comme, respectivement, la date et le lieu de naissance de l'imprimerie musicale, lorsqu'*Ottaviano Petrucci* signe la dédicace de son *Harmonice musices odhecaton*.
- En 1584 le compositeur *Dalla Casa* demande à son typographe de breveter un nouveau caractère représentant une nouvelle valeur rythmique : il cherche à accéder à des zones intermédiaires plus riches que la division binaire afin de rendre l'écriture des rythmes plus fluide et continue. Cela n'a pas vraiment fonctionné, peu de compositeurs l'ont adoptée.
- Les partitions à proprement parler, comme on l'entend aujourd'hui, apparaissent au XVIIème, mais elles restent assez rares puisque leur écriture représente un travail conséquent. Cela favorise notamment la mise en avant de l'improvisation par rapport à la réinterprétation durant cette période, d'autant plus que les improvisations ne sont pas toujours notées, *Beethoven* par exemple avait horreur de noter ses improvisations.
- Finalement il est bon de mentionner la difficulté de retranscrire la musique de façon exhaustive, l'enharmoine est un exemple de la complexité théorique que la notation musicale peut atteindre lorsque le compositeur tente de retranscrire au mieux la façon dont il pense son oeuvre. Des idées nouvelles émergent au XXème siècle, de nombreux compositeurs repensent le rapport à l'écriture musicale, *John Cage* avec son piano arrangé explore une nouvelle dimension de l'improvisation, la forme, le matériel, la méthode. *Cardew* avec sa notation musicale unique dans son oeuvre *Treaties*, sans instrumentalisation précise et sans norme, laissant l'interprète beaucoup plus libre en cherchant à suggérer un idée, un thème, une émotion par l'usage de formes géométriques. *John Cage* adopte également des notations plus abstraites dans *Esquisse*

pour un opéra tragique en 1 acte ou Georges Crumb dans *Spiral* en 1972 qui suggère un rythme, un mouvement, une intention par sa notation en spirale.

Béla Bartok : 'Il est bien connu que notre notation enregistre sur le papier à musique, plus ou moins insuffisamment, l'idée du compositeur ; par conséquent l'existence d'astuces avec lesquelles on peut enregistrer précisément chaque intention et idée du compositeur est en effet très importante... Cela offre la possibilité aux compositeurs de léguer au monde leurs compositions non seulement sous forme de partition, mais également sous forme d'une apparition personnelle ou d'une présentation conforme à leurs idées.'

Rapport aux enregistrements Depuis le milieu du XIX^{ème} l'improvisation et plus particulièrement la diminution et l'ajout de fioritures se font de plus en plus rares, les 'improvisations' n'en sont plus au sens premier et seul le titre des oeuvres y fait référence.

On retrouve ainsi *Béla Bartok* et ses *Huit improvisations sur des chants paysans hongrois*

- Chants composés à Budapest en 1920, basés sur des enregistrements sonores il s'agit d'un arrangement des chants populaires paysans pour violon et piano.
- On retrouve une véritable architecture autour de la mélodie, avec des transformations et des variations.
- En opposition à *Liszt Bartok* s'implique personnellement afin d'offrir une retranscription aussi fidèle que possible de la musique populaire hongroise. Il voyage dès 1904 en Europe de l'Est et visite entre autres la campagne Slovaque cette année là.

Musique aléatoire

La *musique aléatoire* est un courant de la musique occidentale savante du XX^{ème} siècle, né dans les années 1950, explorant le hasard, auquel sont laissés certains éléments de la composition. Il s'agit d'une musique expérimentale, mélange parfois de geste, de danse, de peinture, *etc.* Le hasard redonne à la rationalité fantaisie et diversité. L'oeuvre intègre le hasard et l'instant en suivant l'idée d'oeuvre ouverte, de travail en cours. Le compositeur peut notamment fournir un ensemble de motifs que l'interprète peut jouer dans l'ordre de son choix avec autant de répétitions que souhaité. Par exemple la *Sequenza VIII* composée en 1976 par *Luciano Berio*, une pièce pour violon seul, propose six motifs à l'interprète. *Berio* rend hommage tant à l'instrument qu'il considère comme 'le plus subtil et complexe', qu'au répertoire classique et romantique auquel le violon a donné naissance. On y retrouve les bruissements d'une *Chaconne* de *Bach* ou d'un *Caprice* de *Paganini*. Le rapport entre l'interprète soliste et son instrument est naturellement théâtral. *Berio* laisse jaillir cette théâtralité et peut aussi la rendre explicite par des jeux de scène ou d'expressions. De plus, ces *Sequenze* inaugurent des sonorités inouïes. Elles poussent jusqu'à leur limite les modes de jeu de l'instrument. La virtuosité que leur interprétation exige est essentielle.

Un autre exemple de musique aléatoire, plus discret, est *Pli selon pli* de *Pierre Boulez*, ce dernier utilise l'écriture de *Mallarmé* comme modèle et présente une véritable alliance du texte poétique et de la musique. Composé entre 1957 et 1990 l'oeuvre peint un portrait de Mallarmé sur un cycle de 5 pièces. Les improvisations I, II, III sur texte de Mallarmé sont écrites pour voix soprano et orchestre. Par exemple l'*Improvisation sur Mallarmé I* d'après le sonnet 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...' dont la forme est ainsi donnée par celle-même du poème, comme d'ailleurs pour les deux autres improvisations. Il s'agit d'une oeuvre ouverte présentant deux données essentielles, l'ordonnancement libre des différentes parties (*Trope*) et le choix des parcours possibles de l'oeuvre (*constellation*), renvoyaient à cet idéal, d'une oeuvre parfaite exigeant l'ajout permanent et la mobilité de ses constituants.

Improvisation libre

Il s'agit d'un courant ou genre musical développé aux États Unis et en Europe dans les années 1960, la structure des pièces est d'une extrême liberté, le choix de l'instrumentalisation l'est aussi avec à l'appui des enregistrements audio notamment. On retrouve par exemple le groupe *Musica Elettronica Viva* d'improvisation acoustique formé à Rome en 1966. Cela peut faire penser à l'oeuvre *City Life* de *Steve Reich*.

Improvisation et cinéma

Dans son ouvrage *Playing to Pictures, a Guide for Pianists and Conductors of Motion Picture Theatres*, *W. Tyacke George* dénonce le manque de connaissances cruel des pianistes de cinéma et de théâtre, qui se targuent de pouvoir improviser sur des images, de toute nature, afin d'apporter à l'audience des émotions appropriées, mais ne fournissent qu'une médiocre prestation. Selon lui il est d'une grande difficulté d'improviser tout au long d'un film en apportant de la nouveauté, de la fantaisie, sans que le jeu ne devienne répétitif, monotone, lassant. Il ajoute que seuls les plus y parviennent et joue sur des grandes scènes et non pas des petits cinéma. On peut faire le lien avec *Mozart* qui impressionnait son audience en improvisant pendant une demie heure, ou encore avec *Bernacchi* qui insistait sur l'importance d'avoir un registre musical et une bibliothèque personnelle riche et variée pour un interprète lorsque ce dernier se prête à l'improvisation.