



UdK Berlin

Sommersemester 2012

Diplomarbeit

Analyse von *I Wonder Who's Kissing Her Now* (2009 – Noah Creshevsky)

angefertigt an der Universität der Künste Berlin

Fakultät Musik

Studiengang Komposition

**vorgelegt von :**

Grégory d'Hoop

Pfarrstraße 108, 10317 Berlin

E-Mail : [gregorydhoop@gmail.com](mailto:gregorydhoop@gmail.com)

Matrikelnummer : 360337

**angefertigt bei :**

Prof. Dr. Hartmut Fladt

**Eingereicht am :** 20. Juni 2012

# Tables des matières

Introduction.....	3
1. Chemin vers l'analyse.....	11
1.1 La musique dans son contexte.....	11
1.2 Les deux mécanismes.....	14
1.2.1 Les indications d'interprétation.....	14
1.2.2 L'utilisation de l'analyse.....	18
1.3 Les terrains d'observation.....	19
1.3.1 La réflexivité.....	19
1.3.2 Les dispositifs matériels.....	21
2. L'analyse.....	23
2.1 Premier mécanisme.....	23
2.2 Deuxième mécanisme.....	27
Conclusion.....	30

## Introduction

Ce travail propose une analyse de *I Wonder Who's Kissing Her Now* (2009 - Noah Creshevsky)<sup>1</sup>. Cette pièce a été créée dans un studio de musique électronique et est disponible comme CD dans sa forme définitive. La première écoute que j'ai effectuée de cette pièce m'a enthousiasmé directement. J'étais à la fois fasciné, amusé, curieux et hautement absorbé par ce que j'entendais. Il m'apparaissait clairement que je n'avais pas seulement écouté cette musique, mais également vécu une expérience musicale.

Toutefois, l'écoute de cette pièce ne me procura pas un sentiment entièrement satisfaisant. Par moment il m'arriva de penser que "si j'avais écrit cette pièce", j'aurais, à certains endroits "fait ça autrement". J'étais porté par la musique, conquis par ce que j'entendais, mais là, à ce moment précis, j'aurais fait durer le solo de hautbois un peu plus, ou je n'aurais pas fait jouer les violons avec les chanteurs. Cette attitude que tous les compositeurs expérimentent un jour où l'autre m'amène à penser l'acte de composition de manière nouvelle, ce que je voudrais approfondir dans le cadre de ce travail.

En effet, ce moment où je commence à re-composer une musique à la base de l'écoute de celle de Creshevsky me sembla somme toute très similaire à mon comportement lors de l'écriture d'une pièce. Tous les deux me demandent d'*écouter* des sons/notes et de prendre acte de l'enthousiasme alors ressenti, pour, si j'en exprime le besoin, réécrire ce que j'avais entendu. Finalement, le fait d'écrire moi-même les sons que j'entends lors de la composition d'une pièce ne me semble pas influencer le comportement d'écoute qu'ils exigent pour être créés. Ce comportement, c'est avant tout un comportement d'auditeur qui se laisse enthousiasmer par des sons qu'il découvre et qu'il crée.

Ce faisant, je considère l'écoute de sons et l'enthousiasme qui peut leur être associé comme occupant une place non négligeable dans l'acte créatif musical. Que ce soit dans un studio en présence d'une génération sonore inédite où devant une feuille de papier imaginant une structure harmonique complexe, écrire de la musique c'est avant tout vivre, et donc entendre les sons ou les idées qui sont créés. On réduit facilement un compositeur à quelqu'un qui écrit de la musique, qui fixe des notes sur un papier ou sur un format numérique, mais un compositeur est surtout une personne qui vit et s'enthousiasme pour des sons, des trouvailles formelles ou des prouesses

<sup>1</sup> Vgl. Creshevsky. *The Twilight Of The Gods*. Tzadik-8069, New York, 2009.

d'orchestration.

Partant de là, je propose de reconsidérer l'acte de composition de Creshevsky en le pensant comme un premier auditeur de ce qu'il est entrain de créer. Ce moment où Creshevsky s'est, au cours de la création de sa pièce, enthousiasmé pour ce qu'il était en train d'entendre est pour moi une condition essentielle pour que cette pièce puisse somme toute exister. C'est pourquoi je poserai au centre de mon travail cet instant où Creshevsky chipotait, cherchait, ajustait et puis tout à coup le vivait, le stimulant ainsi à le fixer sur un support (ici numérique, support papier pour un compositeur « traditionnel »).

La première partie de ce travail élaborera une stratégie méthodologique qui permettra dans un deuxième temps de mieux comprendre la nature de ce moment d'enthousiasme d'écoute.

Les deux grandes lignes de cette stratégie s'inscrivent d'une part dans l'élaboration de mécanismes qui permettent la transformation d'un enthousiasme d'écoute vécu en un support matériel écrit et fixé (point 1.2 " les deux mécanismes") et, d'autre part, dans l'étude des terrains où ces mécanismes peuvent être adéquatement observés (point 1.3 "Les terrains d'observation").

## **PREMIERE PARTIE : LE CHEMIN VERS L'ANALYSE**

### **les deux mécanismes**

Je dois premièrement constater que l'étude des notes/sons fixés sur un support partition/format numérique ne me renseigne pas sur un quelconque enthousiasme d'écoute. La morphologie, l'organisation, la construction temporelle que l'on peut élaborer lors de l'analyse d'une pièce sont d'une aide très mince quand il s'agit de comprendre comment on peut s'enthousiasmer pour l'écoute des sons/notes qui la constituent.

Ainsi je me différencie des méthodes d'analyse courante, qui, pour ce qui est de la musicologie académique, s'occupe en premier lieux de l'étude d'un texte écrit, mettant tout simplement de côté l'idée que la musique peut se comprendre autrement. Le but de mon travail est bien d'étudier un enthousiasme d'écoute et non un texte. Je prends aussi mes distances avec les nouvelles méthodes d'analyse apparues au cours du 20ième siècle qui se proposent d'analyser la musique électroniquement produite comme un événement sonore pure, pensant de nouveau la musique comme un objet stable et analysable. Je dois, pour étudier cet enthousiasme musical, définitivement

me libérer de penser la musique comme une quelconque organisation sonore.

Le but de mon travail est plutôt la compréhension de l'enthousiasme d'écoute d'un compositeur comme une réalité vécue qui suscite alors sa fixation sous forme de notes/sons sur une partition ou un format numérique. `

Je considère donc ce support et les notes/sons qui y sont inscrites non pas en tant que tel et encore moins comme une organisation en soi, mais bien comme une transformation matérielle et écrite d'un enthousiasme réellement vécu. Une partition ou un Cd ne sont pas pour moi des états stables de la musique - "étant" en soi la musique -, mais bien une forme écrite et matérielle qui peut résulter de l'expérience de celle-ci. C'est ainsi que j'analyse ici ces objets : comme témoin d'une expérience musicale, d'un enthousiasme pour des sons qui ont seulement par la suite pris la forme d'une partition ou d'un format numérique. Ce faisant, je me rapproche de l'expérience musicale qui a précédé sa fixation sur un support.

La première partie de ce travail explorera les processus qui permettent une telle transformation. Comment un enthousiasme pour un son peut-il se noter par écrit? Quelle réalité vécue est à l'origine de l'écriture d'un symbole précis? Est-ce que cette mise par écrit n'influence-t-elle au fond pas la nature même de l'enthousiasme d'écoute et la manière dont un compositeur pense pouvoir le développer tout au long d'une pièce?

Commençons donc par citer les deux mécanismes que je considère comme significatifs pour le passage d'un enthousiasme d'écoute vécu à sa métamorphose en un support fixé (partition ou bande électronique) et la manière dont nous devons étudier ces mécanismes pour nous rapprocher d'une exploration de cet enthousiasme musical. Je détermine ainsi les deux étapes de mon travail, étapes dont je débattrai la pertinence dans les points 1.2.1 " Les indications d'interprétations" et 1.2.2 "l'utilisation de l'analyse."

#### Premier mécanisme

**(a) Un compositeur transmet l'effet que cet enthousiasme a sur lui par la transcription des indications d'interprétation (Articulation, nuances & tempo) écrites sur une partition. Celles-ci sont des témoins de la manière dont un compositeur vit lui-même les sons/notes qu'il écrit.**

**La première partie de notre étude devra donc explorer les réalités vécues auxquelles ces indications font référence**

## Deuxième mécanisme

**(b) Un compositeur peut faire durer cet enthousiasme sur un support fixé (papier ou numérique) en mettant en œuvre des concepts analytiques dont il a pu prendre connaissance en étudiant des analyses réalisées sur d'autres œuvres que les siennes**

**La deuxième partie de notre étude devra donc comprendre quelle procédure analytique Creshevsky a pu mettre en œuvre et en abstraire leur utilisation pour mieux comprendre l'enthousiasme musical pour des notes/sons qui en était à la base**

### les terrains d'observation

Pour compléter ce plan je veux dans un deuxième temps présenter brièvement les deux terrains d'observation à l'intérieur desquels je considère ces mécanismes comme judicieusement observables : (I) les écrits de Creshevsky et (II) les dispositifs matériels au sein desquels ils réalisent sa musique.

Les techniques d'observation que je mettrai ici en œuvre seront grande partie inspirées des travaux du sociologue français A. Hennion et de ses recherches sur les pratiques du goût dans le milieu des amateurs<sup>2</sup> de musique classique. Antoine Hennion commença sa carrière par une étude de la musique comme médiation<sup>3</sup>. Ses différents projets de recherche (l'industrie du disque, la redécouverte du répertoire baroque, l'apprentissage musical et la sociologie de l'art) ont entre autres fortement influencé la théorie de l'acteur-réseau<sup>4</sup>. Ses dernières publications se concentrent cependant autour d'une analyse pragmatique du goût au sein de laquelle il tente de décrire

---

2 Hennion définit lui-même une description plus précise de ces amateurs : „[les amateurs] sont [généralement] pris dans un sens très restreint : ceux qui ne sont ni professionnels, ni simples mélomanes ou simples public, comme on dit simple d'esprit ; ceux qui pratiquent un peu : ceux qui écrivent des poèmes le dimanche, ceux qui font du théâtre, qui dansent sans être professionnels. Cela coll[e] très bien avec mes théories, mais à condition de prendre le terme dans un sens plus large : les amateurs sont ceux qui font, ceux qui aiment la musique, mais au sens de ceux sans qui on ne sait pas ce qu'est la musique, qui la prennent comme objet pour en faire quelque chose“ Vlg. Foulx&Schinz. „Engager son propre goût“, entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion. Ethnographiques.org n. 3, April 2003 [online], <http://www.ethnographiques.org/2003/Schinz,Floux> (eingesehen am 31.05.2012) oder Hennion. Figures de l'amateur. Formes, objets et pratique de l'amour de la musique aujourd'hui (avec S. Maisonneuve et E. Gomart), Paris, La Documentation française, 2000.

3 Vlg. Hennion. La Passion musicale. Une sociologie de la médiation. Paris, Métailié, 1993 & Hennion. L'histoire de l'art : leçons sur la médiation. in: Réseaux, 1993, volume 11 n°60, 9-38.

4 Vlg. Latour. Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt a. M., 2007.

l'enthousiasme d'amateurs et les comportements qui lui sont associés. Hennion a dans ce cadre observé et étudié des comportements d'auditeurs de musique classique, mettant ainsi à jour les terrains d'observation où ces comportements peuvent être judicieusement explorés.

Puisque mon travail part du postulat que un compositeur doit être considéré avant tout comme un premier auditeur de son propre travail, il semble pertinent de reprendre les techniques et méthodes d'Hennion sur les comportements d'auditeurs pour étudier celui de Creshevsky, et ceci non pas, comme le ferait Hennion, envers de la musique qu'il aime en tant qu'amateur, mais des sons/notes qu'il est en train de graver sur un support matériel.

### (I) les descriptions de Creshevsky de son propre travail au sein de ses publications

Selon Hennion, le fait de décrire un enthousiasme musical est une des conditions primordiales pour le faire exister au monde. Cette prégnance dont notre enthousiasme empreint le monde peut exister, une fois décrite, reconnue, identifiée et partagée par les autres. Ce concept est emprunté par Hennion aux études fondatrices en ethnométhodologie du sociologue H. Garfinkel qui définit ces pratiques descriptives comme une condition d'existence et de répétitivité des activités courantes de la vie quotidienne :

(...) I mean to call attention to „reflexive“ practices such as the following : that by his accounting practices the member makes familiar, commonplace activities of everyday life recognizable *as* familiar, commonplace activities; that on each occasion that an account of common activities is used, that they be recognized for „another first time“; that the member treat the processes and attainments of „imagination“ as continuous with the *other* observable features of the settings in which they occur; and of proceeding in such a way that at the same time the member „in the midst“ of witnessed actual settings recognizes that witnessed settings have *accomplished* sense, an accomplished facticity, an accomplished objectivity, an accomplished familiarity, an accomplished accountability, for the member the organizational hows of these accomplishments are unproblematic, are know vaguely, and are know only in the doing which is done skillfully, reliably, uniformly, with enormous standardization and as an unaccountable matter.<sup>5</sup>

Hennion développe plus en profondeur cette idée en affirmant que cette pratique de description doit avoir lieu à un stade plus fondateur des activités courantes de la vie quotidienne, et dans le cadre des ses recherches, de l'enthousiasme musicale. Selon lui, c'est par une soudaine capacité d'auto-description individuelle lors de l'acte d'enthousiasme musical qu'un "enthousiasmé" existe en tant que tel. Par ce furtif moment où l' "enthousiasmé" s'observe et se reconnaît comme tel, son acte est

---

5 Garfinkel. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs/NJ, Prentice Hall, 1967.

établi. Hennion délimite ainsi une réflexivité locale, sans laquelle un acte d'enthousiasme ne serait pas reconnu comme tel, et une réflexivité globale, où cette furtive auto-observation se dilate à travers des écrits et des descriptions.

Dans le cas de Creshevsky, je considère que sa description, sa réflexivité globale sur son enthousiasme d'écoute comme indissociable de sa description des deux mécanismes de transformations que j'ai établis ci-dessus (descriptions de ses indications d'interprétations et de sa conception de l'analyse). En effet, comme je le démontrerai, ces mécanismes permettent le passage d'un enthousiasme musical vécu à sa fixation sur un support fixé matériellement. Étudier de manière ciblée la manière dont Creshevsky conçoit ces mécanismes à travers ses écrits, c'est donc aussi étudier la manière dont il a vécu l'enthousiasme d'écoute qui leur sont concomitant.

## (II) les dispositifs matériels au sein desquels Creshevsky écrit sa musique

Je vais considérer en second lieu les traces que Creshevsky laisse sur les dispositifs matériels qui accompagnent son enthousiasme musical. Pour cela je m'inspire de nouveau des recherches d'Hennion, pour qui l'enthousiasme des amateurs pour la musique est une action qui ne peut se réaliser qu'équipée matériellement. Selon lui, la musique ne vient jamais à nous "venant de nulle part" mais son existence est avant tout rendue possible par l'agencement d'objets (Du violon à la salle de concert, en passant par une installation hi-fi) créant ainsi un véritable dispositif matériel au sein duquel l'enthousiasme pour la musique peut se réaliser.

Ce dispositif a un grand rôle à jouer dans l'étude de l'enthousiasme d'écoute que Creshevsky a pu ressentir lors de l'écriture de sa pièce. Celui-ci (un CD et une installation sonore) est d'une part témoin de l'enthousiasme d'écoute "pure" de Creshevsky, car celui-ci ne peut se réaliser qu' "équipé" de ce dispositif et d'autre part également témoin de la transformation de cet enthousiasme en un support matériel, car ce support même *est* un dispositif par lequel Creshevsky s'enthousiasme pour des sons lors de la composition de sa pièce.

Étudier la transformation de ce support - la manière dont Creshevsky l'utilise, dont sa présence l'a transformé - c'est donc étudier les deux mécanismes de passage entre un enthousiasme vécu et de sa fixation sur un support, ce support étant *à la fois* témoin de cet enthousiasme et de sa transformation simultanée en de la matière.

## DEUXIEME PARTIE : L'ANALYSE

L'étude à proprement parlé de cet enthousiasme prendra place dans la deuxième partie de mon travail. Celle-ci se composera d'une observation des deux mécanismes "de transformation" de l'enthousiasme musical vécu par Creshevsky lors de la création de sa musique en un support écrit et matériel. (point 3.1 "premier mécanisme", point 3.2 "deuxième mécanisme"). Cette observation se fera alternativement au sein des deux terrains présentés ci-dessus.

Dans ce processus, les dispositifs matériels offriront un parfait contrepois aux descriptions de Creshevsky. En effet, celles-ci nous permettent de comprendre comment Creshevsky lui-même décrit son travail, c'est-à-dire comment il pense la mise en œuvre de ces fameux mécanismes. Les dispositifs matériels me permettront de mettre en doute, d'affiner et de subtiliser ces descriptions, car, en permanence présents, ils se font oublier et deviennent une toile de fond sur laquelle cette description prend forme.

Finalement, l'observation de ces dispositifs permettra de revenir à l'enthousiasme que j'ai personnellement vécu en écoutant la musique de Creshevsky que j'ai mentionné en ouverture à cette introduction. Je l'avais laissé provisoirement de côté pour m'intéresser uniquement à celui de Creshevsky écrivant sa musique.

En effet, ces dispositifs forment une aptitude singulière à s'enthousiasmer pour la musique. A chaque époque correspond certains dispositifs matériels qui sculptent une certaine manière dont nous nous enthousiasmons pour de la musique. Ainsi l'historien W. Weber montre que les conditions matérielles d'écoute du 18ième siècle appelaient une autre forme d'attention à la musique, qui, bien qu'ayant son intégrité propre, pouvait différer fortement de ce nous considérons aujourd'hui comme une attitude d'écoute et d'enthousiasme musicale :

Eighteenth-century musical life adhered to a social etiquette that tolerated forms of behavior more diverse than those generally permitted today. But that does not mean people did not listen at all or they had no serious interest in the music. They paid attention to it in ways different from our own, and they wrote about it from a perspective that, though seemingly strange to us, had musical and intellectual integrity. (...) I shall examine (...) contexts in 18th-century courts and churches where serious listening did go on in conjunction with many other activities.<sup>6</sup>

Dans le cas de Creshevsky je suis en présence d'une musique qui nous parvient grâce à un dispositif

---

<sup>6</sup> Weber. Did people listen in the 18th century? in: Early music Nov. 1997, 678-691.

matériel aujourd'hui hyper-réandu : le CD. Cet objet est en permanence dissimulé dans notre quotidien. La manière dont la musique vient à nous par l'intermédiaire de cet objet a donc formé une manière globalement répandue de s'enthousiasmer pour la musique que nous écoutons. La singularité, la manière dont nous vivons - nous tous - une expérience musicale est fortement influencée et façonnée par cette modalité matérielle, car expérimentée et vécue par le grand nombre. Et car ils prennent place au sein de ce dispositif matériel identique (un Cd et une amplification sonore), je peux par conséquent affirmer que les deux enthousiasmes d'écoute (le mien et celui de Cresehvsky) peuvent tous les deux être étudiés de manière semblable.

Je dois cependant bien nuancer la nature commune de ces enthousiasmes si je veux en établir une définition pertinente.

-> cet enthousiasme commun ne peut pas gommer les expériences et écoutes musicales qui sont propres à chacun et qui font que chacun vit la musique de manière singulière (ce qui signifierait de tomber dans un absolutisme esthétique non pertinent).

-> cet enthousiasme ne peut pas non plus être uniquement déterminé par son support technique, ce qui effacerait les différentes manières que chacun a de le vivre (ce qui signifierait tombé dans un déterminisme technique à la Mc Luhan *the medium is the message* lui non plus non pertinent).

Je considère en conséquence au cours de l'étude cet enthousiasme comme le résultat d'une expérience personnelle (dépendant de l'histoire d'auditeur de chacun) et d'une expérience matérielle partagée collectivement (dépendant du dispositif matériel par lequel la musique vient à nous), le résultat d'une interdépendance entre une musique que l'on écoute - si on la connaît ou pas- et le format matériel qu'elle prend.

Cette étude tentera ainsi de mettre à jour ce que mon enthousiasme pour la musique Creshevsky et son enthousiasme d'avoir vécu la composition de celle-ci ont en commun - car ils se sont élaborés au sein d'un dispositif matériel partagé - et de noter la part individuelle qui rend l'expérience que nous faisons de cette musique singulière à chacun.

En confrontant ainsi cette interdépendance individuelle/matérielle, je tente d'approcher au plus près la nature de ce moment où des sons produits pas des objets enthousiasment des hommes qui les écoutent ou qui les écrivent.

# 1. Le chemin vers l'analyse

## 1.1 La musique en son contexte

*I Wonder Who's Kissing Her Now* est une des œuvres les plus représentatives du travail de Noah Creshevsky. Né en 1945 à New York/Rochester, Creshevsky étudie dans un premier temps auprès de Nadia Boulanger à Paris et par la suite à la Juilliard School auprès de Luciano Berio. En 1966 il retourne à New York et écrit en 1971 *Circuit*<sup>7</sup>, où les principales caractéristiques de son travail peuvent déjà être observées : la pièce se compose uniquement d'enregistrements d'instruments de musique retravaillés; ici de clavecin. Depuis lors le re-travail d'enregistrements en studio est devenu l'attribut principal du travail de Creshevsky.<sup>8</sup>

Deux distinctifs définissent son style musical : d'une part sa musique fait référence à l'héritage de la *musique concrète*. Cette tradition de musique électronique française avait pour base principalement le traitement d'une réalité enregistrée reconnaissable (comme des bruits du quotidien ou une voix humaine par exemple). Elle s'opposa ainsi à l'école de Cologne créée par Stockhausen dans les années 50 qui travaillait elle plus à la création et à la manipulation de sons produits en studio.

Cette scission esthétique s'est par la suite effacée avec le développement de la musique acousmatique. Creshevsky fait tout de même référence à ces deux courants :

Mechanical generation and manipulation of electronic sounds have never been significant elements in my work. What has the potential to move me is the inhuman manipulation of natural sounds.<sup>9</sup>

Essential to [my music] is that its sounds are generally of natural origin, and that they remain sufficiently unprocessed so that their origin is perceived by the listener as being „natural“. [...] [That work] has precursors, most notably the tradition of *musique concrète*.<sup>10</sup>

Creshevsky emprunte d'autre part le terme *Hyperrealism* à l'art pictural pour expliquer son langage musical. L'idée d'hyperréalisme est apparue pour la première fois dans les années 60 au sein le mouvement artistique américain *Photorealisme*. Le but de ces peintres était de produire des

7 Vgl. CD im Anhang oder Creshevsky. The tape music of Noah Creshevsky. 1971-1992, EM 1042CD, Japan, 1992.

8 Z.B. in den Werke *Momento Mori* (Man & Superman, Centaur Records CRC 2126) und *Who* (Who, Centaur Records CRC 2476)

9 Vgl. Creshevsky. Borrowed Time. in : Contemporary Music Review, Routledge, 2001, Vol.30, Part. 4, 91-98, 96.

10 Vgl. Creshevsky. Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette. in: Arcana II, hg. von Hips Road / Granary Books, 2005.

peintures qui, avec l'aide des nouvelles techniques photographiques alors naissantes, semblaient être de réelles photographies.

Ce travail a inspiré au début des années 2000 les peintres américains hyperréalistes. L'apparition de la photographie digitale et des images hautes résolutions ont poussé les ambitions de ces artistes à représenter de manière encore plus précise l'illusion d'une photographie sur un tableau.

L'*Hyperrealism* diffère cependant du *Photorealism*. Son but n'est pas seulement de se rapprocher de la représentation d'une image photographique, mais aussi à l'aide d'effets de lumière et d'une texture de peinture particulière, de créer une interprétation touchante d'une image et ce faisant de développer une illusion convaincante d'une réalité. En s'éloignant de ce concept de reproduction la plus fidèle possible d'une photographie, ces artistes créent de réelles scènes, au sein desquelles les formes et les contours du sujet d'un tableau peuvent, car représentés de manière si expressive, être perçus comme vivant.

La conception d'Hyperréalisme de Creshevsky ne diffère fondamentalement de ces concepts :

Hyperréalisme est un langage électroacoustique musical construit à partir de sons qui sont trouvés dans notre environnement („réalisme“), traités de manière qui est quelque peu exagérée ou excessive („hyper“).<sup>11</sup>

L'idée est la suivante : une musique développée à la base d'un enregistrement („sounds *that are found* in our shared environment“) pour produire une réalité sonore simulée.

Creshevsky divise en outre sa conception de la musique Hyperréaliste en deux catégories.

Premièrement, le traitement de sons instrumentaux traditionnels par des manipulations électroniques dans le but de donner l'impression d'entendre des *superperformers*, musiciens possédant des capacités instrumentales humainement nous réalisables :

[...] The first [genre] uses the sounds of traditional instruments that are pushed beyond the capacities of human performers in order to create superperformers - hypothetical virtuosos who transcend the limitations of individual performance capabilities.<sup>12</sup>

Deuxièmement : l'élargissement de la matière de base de la musique :

---

11 Ebd.

12 Ebd.

Fundamental to the second genre of hyperrealism is the expansion of the sound palettes from which music is made.<sup>13</sup>

Celui-ci s'étend à l'utilisation d'un grand nombre de sons les plus différenciés possible, libres de toutes caractéristiques ethniques ou nationales :

This is a language whose vocabulary is an inclusive, limitless sonic compendium, free of ethnic and national particularity.

Hyperrealism [...] aims to integrate vast and diverse sonic elements to produce an expressive and versatile musical language. Its vocabulary is an inclusive, limitless sonic compendium, free of ethnic and national particularity.<sup>14</sup>

---

13 Ebd.

14 Ebd.

## 1.2 Les deux mécanismes

Je veux maintenant explorer plus en détails les deux mécanismes cités dans l'introduction, qui permettent à un compositeur de transformer son enthousiasme d'écoute lors de la composition d'une pièce en un support matériel fixé.

### 1.2.1 Les indications d'interprétations

#### PREMIER MECANISME

**Un compositeur transmet l'effet que cet enthousiasme a sur lui par la transcription des indications d'interprétation (Articulation, nuances & tempo) écrite sur une partition. Celles-ci sont des témoins de la manière dont un compositeur vit lui-même les sons/notes qu'il écrit.**

Quand je me mets à ma table de compositeur et que je commence à écrire des notes de musique, il me paraît tout à fait normal de les accompagner d'indications de tempo, nuance ou articulation, qui permettent aux musiciens de savoir comment les notes que j'ai écrites doivent être jouées. Je suis conscient du fait que ma pièce pourrait être jouée par des musiciens que je ne connais pas et qui n'ont jamais joué ma musique. Je peux donc préciser sur ma partition à ce musicien inconnu la manière dont les notes qui sont écrites sur cette partition doivent être jouées. Je peux évidemment décider de laisser ma partition vide de ces indications. Je dois alors accepter le fait, que ce musicien inconnu pourra jouer mes notes selon sa volonté.

On peut supposer que cette réalité est due à la disparition d'une certaine tradition orale qui permettait aux musiciens de se transmettre la manière dont les notes qu'ils jouent sous les yeux devaient être jouées. Si l'on compare tout simplement une partition du 17<sup>ième</sup> et une partition contemporaine, on remarque que la partition de musique contemporaine est beaucoup plus chargée en indications qui permettent aux musiciens de savoir comment jouer la musique, à la différence de la partition du 17<sup>ième</sup> siècle qui a été écrite à une époque où la grandeur de la population européenne permettait l'existence d'une certaine tradition orale.

L'apparition du concept d'édition originale (Ur-text) est elle aussi une conséquence de la disparition de cette tradition orale. En effet, le théoricien et analyste musical allemand Heinrich Schenker déplorait déjà en 1912 l'état inhomogène de l'édition des œuvres de Beethoven, dont les éditeurs „nichts von [dem originalen Autograph] gesehen haben“, und mit ihrer Arbeit „giengen sie blos

ihrer Natur nach.<sup>15</sup>

Liegt es nicht also auf der Hand, daß die paar Bearbeiter<sup>16</sup> aus Eitelkeit u. Frechheit sich putzig machen mit ihren „Phrasierungen“<sup>17</sup>, die das volle Gegenteil von *Beeth'schen* Phrasierungen sind? [...] [D]iese niederträchtige Protzerei ließ natürlich den zweiten, dritten Bearbeiter nicht ruhen, u. So phrasieren sie um die Wette [...].<sup>18</sup>

Le texte musical de Beethoven était alors selon les différents souhaits des interprètes et éditeurs complété de phrasés et d'octaves supplémentaires ou même réécrit dans une mesure différente : le besoin se fit ressentir d'éditer une édition originale des oeuvres de Beethoven. Schenker se consacra alors à l'édition de l'oeuvre originale de Beethoven. Celle-ci prendra forme d'une *Erläuterungs-Ausgaben* des sonates op. 109, 110, 111 et 101, au sein desquelles il précise en particulier :

Die vorliegende Ausgabe stütze ich *in erster Linie* auf das vollständige Autograph des Meisters [...]. Nach dem handschriftlichen Material kam *in erster Reihe* die Originalausgabe (Steiner) in Betracht.<sup>19</sup>

Ce phénomène est donc lui aussi étroitement lié à la disparition d'une certaine tradition orale unifiée : ce manque fut la cause d'une criante disparité d'interprétations pour un texte musicale donnée, contexte dans lequel la naissance du concept d'Urtext, qui s'est imposée.

Ces observations me conduisent vers une conclusion décisive : si de la disparition de cette tradition orale nous conduisit à noter de plus en plus précisément un texte musical et son interprétation (sous forme d'Ur-text ou de notation contemporaine hyperprécise), c'est que ces indications connaissent une vie uniquement « orale » tout aussi intense que peut l'être leur notation. Avant de prendre la forme écrite d'un *p*, d'un *Adagio* ou d'un *legato*, ces indications représentent des choses que tout le monde sait sans devoir le dire, car elles sont vécues, joués et imités de tous. Ces indications écrites trouvent donc leur origine dans des gestes et des conventions. Qu'est-ce dans un *staccato*, sinon le geste sautillant du bras droit d'un violoniste? Qu'est-ce qu'un *p*, sinon un regard entre chanteurs lors d'un passage doux? Et qu'est-ce qu'*Andante*, sinon le lever de tête d'un organiste indiquant au chœur le tempo d'un choral?

---

15 Handwritten letter from Schenker to Hertzka (UE), dated November 27, 1912, in: Schenkers Documents online, [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb\\_143\\_112712.html](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_143_112712.html) (eingesehen am 21.04.2012).

16 Hier sind Herausgeber gemeint.

17 Wortspiel zwischen „frisieren“ und „Phrasierung“.

18 Handwritten letter from Schenker to Hertzka (UE), dated April 17, 1918, in: Schenkers Documents online, [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb\\_298\\_4-17-18.html#fn10](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_298_4-17-18.html#fn10) (eingesehen am 21.04.2012)

19 Vgl. Schenker, Die letzten Sonaten von Beethoven, Erläuterungsausgabe der Sonate A-Dur op.101 von L.v. Beethoven, Wien 1921.

C'est dans ce sens que nous devons lire ces indications sur la partition d'un compositeur aujourd'hui, si nous voulons plus nous rapprocher de son expérience musicale que du texte qu'il a écrit. Ces gestes et ces attitudes que représentent ces indications sont des situations qu'un compositeur a du vivre lors d'un concert ou par l'écoute d'un enregistrement. Un *ppp* n'existe pas en soi mais est d'abord vu et entendu, bref vécu comme un *ppp*. Nous devons bien l'avouer, nous compositeur, nous n'écrivons jamais un piano sans penser au flûtiste, qui, pour le réaliser, lèvera délicatement son instrument en serrant les lèvres. Ces indications sont des traces primordiales de la manière dont un compositeur vit la musique aujourd'hui avant qu'il ne décide de l'écrire.

### 1.2.2 L'utilisation de l'analyse

#### DEUXIEME MECANISME

**Un compositeur peut faire durer cet enthousiasme sur un support fixé (papier ou numérique) en mettant en œuvre des concepts analytiques dont il a pu prendre connaissance en étudiant des analyses réalisées sur d'autres œuvres que les siennes**

La musique écrite en Europe a depuis le 14<sup>siècle</sup> suscité une manière de la comprendre et de l'analyser. Je veux d'abord brièvement présenter les différentes approches analytiques que ce support fixé a pu engendrer.

La possibilité d'analyser une musique est déjà suggérée en 1537 par Heinrich Listenius. Celui-ci la conçoit comme un *musica poetica* :

Ausgedrückt wird damit eine Anlehnung der Musik an Kategorien, die der Poetik und Rhetorik entnommen wurden, speziell den Traktaten von Aristoteles oder Quintilian.<sup>20</sup>

La musique est alors analysée comme la correspondance musicale d'un discours rhétorique. Cette conception a perduré jusqu'en 1739, où Mattheson la redéfinit dans son *Der Vollkommene Kapellmeister* comme „die Form eines Satzes nach dem Modell einer Gerichtsrede“<sup>21</sup>

Au 19<sup>ième</sup> siècle apparaîtra une nouvelle manière de concevoir la musique : „das organistische Modell“, qui „von der Vorstellung von Keimen oder Zellen geleitet wird, die die innere Kohärenz

20 Vlg. Kaltnecker, Hören als Analyse?, in: Musitheorie 2007, Heft 3. 97-221, 198.

21 Ebd., 198.

des Werkes garantieren (...). Der Organizismus deutet sich bereits am Ende des 18. Jahrhunderts [in] Goethes Morphologie an“

Le théoricien de la musique Heinrich Schenker (1869-1935) est particulièrement représentatif de ce courant de pensée. Il développa une théorie analytique, qui fût entre autres fortement influencée par la morphologie des plantes de Goethe. Il définit ainsi :

eine „Urlinie“ als den tieferen Kern eines klassischen Werks, der es von innen wie ein Magnet zusammenhält. In jedem Werk unterscheidet Schenker einen Vordergrund, wie er in der Partitur festgehalten ist, einen Mittelgrund, der das Schema der harmonischen Verbindungen und das Geflecht der hauptsächlichlichen Linien des Satzes wiedergibt, sowie einen Hintergrund, der als endgültige Reduktion die Urlinie mit dem dazugehörigen Bass darstellt.<sup>22</sup>

Cette méthode analytique a eu dans la deuxième moitié du 20<sup>ème</sup> siècle une répercussion significative aux USA. Celle-ci fut en effet développée à travers la *set theory* par Milton Babbitt, George Perle, David Lewin. Leur conception prend pour base le modèle organique de Schenker tout en laissant de côté l'idée d'urline. Leur approche se résume plutôt à une analyse stricte et rigoureuse de la réduction harmonique du texte musical :

It should be apparent that Schenker's major concept is not that of the *Ursatz*, as is sometimes maintained, but that of structural levels, a far more inclusive idea.<sup>23</sup>

In der *set theory*, die jeden Akkord als Menge von Intervallen begreift und auf diese Weise den harmonischen Verlauf mit Identitäten, Segmentierungen, Schnittmengen und Inklusionen beschreibt, spaltet sich die Komposition in extremer Weise in zwei „Existenzformen“, da Tonhöhen unabhängig von Registerlagen festgestellt werden [...].<sup>24</sup>

La musique sous sa forme écrite a donc engendré toute une série de manières de la concevoir, de l'analyser en tant que telle. L'analyse musicale est donc intimement liée à ce support écrit : elle étudie des notes sur un papier et le rapport que celle-ci peuvent avoir entre-elles.

Lorsque je suis en tant que compositeur, confronté à ce support écrit ou finalement à n'importe quel support qui fixe la musique matériellement, je suis donc aussi inévitablement confronté à l'*organisation* latente à ce support et aux différentes approches analytiques qui lui sont liées. L'*écriture* d'une pièce, c'est à dire passage sur papier d'un enthousiasme musical, est toujours lié à des questions de ce genre : "Dois-je écrire toutes ces notes selon une certaine organisation? Devrais-

---

22 Ebd., 206.

23 Vlg. Forte. „Schenker's Conception of Musical structure“. *Journal of Music Theory* 3, (1959), 1-30, 9; in : Kaltnecker. Hören als Analyse? in: *Musitheorie* 2007, Heft 3., 97-221, 209.

24 Vlg. Kaltnecker, Hören als Analyse?, in: *Musitheorie* 2007, Heft 3. 97-221, 210.

je établir un rapport quelconque entre elles?"

La présence même de ces questions signifie que, en tant que compositeur, je suis donc conscient qu'au moment où je veux mettre sur papier et développer un enthousiasme d'écoute pour une idée musicale, je peux, si j'en ressens le besoin, utiliser ces différentes approches pour mettre à bien ce travail. L'analyse est aussi finalement un moyen de développer ce que nous écrivons.

Cela ne veut cependant pas dire que tout compositeur confronté à un support écrit ou matériel pense à un système analytique en écrivant. Ce serait bien évidemment aller contre la nature de l'art. Mais les compositeurs ne sont pas des personnes naïves et connaissent tous ces approches analytiques, qu'ils peuvent, si ils le souhaitent, utiliser comme un moyen pour mettre en forme, développer un enthousiasme qu'ils ont pour une idée musicale, un son, un rythme qu'ils ont vécus.

Mon but sera premièrement de bien comprendre le système analytique que Creshevsky aurait pu utiliser dans sa pièce et d'épurer deuxièmement la pièce de ces méthodes, pour tenter de retrouver le moment où Creshevsky. s'enthousiasme pour des sons, vit réellement un musique, avant qu'il ne décide de la construire.

## 1.3 Les terrains d'observation

Dans un deuxième temps, je vais ici développer les deux terrains d'observations, où je considère ces deux mécanismes comme judicieusement observables.

### 1.3.1 La réflexivité

Selon Hennion, l'action descriptive d'un enthousiasme d'écoute musicale est une condition d'existence de cet enthousiasme en tant que tel. Hennion envisage cette réflexivité comme présente à un niveau local et global. La réflexivité locale correspond à un acte d'auto-observation instantané lors de l'acte d'enthousiasme des amateurs. Celle-ci est considérée par Hennion comme un acte fondateur de l'enthousiasme des amateurs :

[The] reflexive nature of taste is almost a definition, a founding act, that of attention, suspension, a pause on what happening [...]. If one drinks a glass casually while thinking about something else, one is not an amateur. [...] But if one stops even just for a fraction of a second and observes oneself tasting, the act is established.<sup>25</sup>

Cette réflexivité locale se dilate par des écrits à un niveau global. Par ces descriptions plus détaillées et débattues, l'acte d'enthousiasme peut être partagé identiquement par un plus grand nombre d'amateurs :

The [local] reflexivity [...] is equally present at the more global level of a domain of taste or form of amateurism, like music or the love of wine. As the domain becomes more general we see it held or strained by critiques, guides, accounts, prescriptions, norms, debates on what must or must not be done, and various types of self descriptive discourse.

(...) Reflexivity as a tool tends to take the more classic form of writing and, characteristically, each domain spawns its own jargon that slots in between the physiological or technical description of objects and the literary account of the amateur's emotion : in this regard opera lovers' rich magazines are not so different from heavy metal or house music fanzines. Through these over-coded self-expressions, for example of the taste of wine (red berries, roots, mushrooms, truffle, wood, ect.) neither purely technical nor only imagery, taste is identified, equipped, and can be shared with others.<sup>26</sup>

Cette conception de la réflexivité à un double niveau peut se retrouver dans l'acte d'enthousiasme d'écoute lors de la composition musicale. La réflexivité locale d'abord : tout acte de composition

---

25 Vlg. Hennion, Pragmatics of Taste, in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. von Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004, 131-144, 134. Hennion bezieht sich dazu auf : Ulrich Beck, Anthony Giddens, & al. (1994), Reflexive Modernization, Cambridge, Polity Press.

26 Vlg. Hennion. Pragmatics of Taste. in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. von Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004, 131-144, 135.

exige du compositeur ce regard sur lui même et son travail pour que ceux-ci puissent se réaliser en tant que tel. En effet, écrire de la musique, sous forme de notes sur un papier ou bien d'enregistrements retravaillés, c'est avant ou effectuer un choix, une sélection entre tout ce qu'on peut entendre, imaginer ou concevoir. De ce choix résulte un texte fixé, à propos duquel on peut affirmer qu'on en est le compositeur. Il ne s'agit pas ici d'exiger une certaine autorité créatrice de ce texte et de s'en définir comme son *auteur*. Il s'agit plutôt d'un stade plus antérieur, dans lequel on se reconnaît comme être créateur de ce texte.

Ce processus exige lui aussi un minime regard, un recul sur ce qui se passe pendant l'acte de composition et, ce faisant, accepter cette image sur soi-même comme créateur ce texte. Sans ce petit moment réflexif d'auto-acceptation, une pièce ne peut être créée en tant que tel.

Ce furtif moment réflexif se retrouve également à un niveau plus global dans le cas de Creshevsky. Les différents articles écrits par Creshevsky sur son activité de compositeur sont à considérer comme moyen de mettre en mots de ce fugace instant d'auto-observation fondateur qu'est la réflexivité locale. L'enthousiasme d'écoute que suscite - tout en étant suscité par – ce petit moment réflexif est alors élargi et globalisé - du local au global - et permet d'être reconnu, identifié et partagé par les autres.

Cette globalisation, cette consolidation d'un l'acte d'enthousiasme d'écoute correspond, dans le cadre de mon analyse, à la description que Creshevsky effectue du passage de cet enthousiasme d'écoute sur un support matériel. Comme je l'ai démontré par le détail des mécanismes qui permettent cette transformation matérielle, cette transformation et ces mécanismes sont, dans le cas d'un enthousiasme d'écoute "de compositeur", une partie indissociable de la nature même de cet enthousiasme. Un compositeur qui écrit une pièce c'est inévitablement un compositeur qui s'enthousiasme pour des sons. Cet enthousiasme vécu ne peut être conçu que parce qu'il prend forme matérielle. Étudier cet enthousiasme doit donc forcément passer par l'examen de son accouchement sur un support matériel.

Cela demandera de retrouver, par une lecture attentive de ses écrits, sa conception des deux mécanismes de transformation - de l'enthousiasme d'écoute à un support matériel -, mécanismes, que j'ai mis en œuvre dans la première partie de ce travail.

### 1.3.2 Les dispositifs matériels

Pour explorer ce deuxième terrain d'observation, je m'inspire de nouveau d'Hennion. Selon lui, un enthousiasme d'écoute ne peut se réaliser qu'"équipé" d'objets, d'un dispositif matériel, sans lesquels cet enthousiasme ne pourrait se s'exprimer. Ce dispositif doit ainsi être agencé par l'"enthousiasmé" pour pouvoir avoir un impact sur l'enthousiasme d'écoute de celui-ci :

Taste closely depends on its situations and material devices: time and space frame, tools, circumstances, rules, ways of doing things. It involves a meticulous temporal organization, collective arrangements, objects and instruments of all kinds, and a wide range of techniques to manage all that.<sup>27</sup>

Ecrire de la musique peut également être compris de manière identique : différents dispositifs matériels (une piano, des notes, une salle de concert, une enregistrement studio, une onde sonore) produisent un effet musical, une fois agencés et disposés en ce sens par un compositeur. Dans l'exemple d'un concerto pour piano, différents dispositifs seront mobilisés par le compositeur (le piano, l'orchestre, les notes, une salle et un publique) pour que la musique surgisse.

[ Nota bene : Ces différents dispositifs ne doivent cependant pas à la base être empreints d'une potentialité musicale. Un exemple un peu moins classique serait celui de la représentation d'un rythme cubain sur une boîte en carton devant ma grand mère dans ma cave. Au sein de cette situation j'agence différents dispositifs (un rythme, une boîte en carton, ma grand mère & ma cave) qui possèdent à la base un potentiel musical inégal.]

L'étude de ses dispositifs aura trois avantages principaux, que je j'ai déjà cités à différents endroits dans ce travail. Je veux pour terminer et avant de commencer l'analyse les résumer ici :

- ces dispositifs ne sont dans les descriptions de Creshevsky généralement pas pris en compte comme pouvant jouer un rôle dans la formation de la nature de son enthousiasme d'écoute. Pourtant, comme expliqué dans l'introduction, ces objets matériels *disposent* réellement un agencement, au sein duquel un enthousiasme musical peut se réaliser selon des modalités liées à ce dispositif. A la fois non considérés sous cette forme par Creshevsky dans la description de son travail mais formant toutefois la manière dont celui-ci se réalise, ces dispositifs offrent, à cet égard, un outils parfait pour pousser plus loin mon analyse de cet enthousiasme d'écoute, qui, sans l'aide de ceux-ci, se résumerait à une simple répétition des

---

27 Ebd., 136.

idées et concepts de Creshevsky.

- l'étude des dispositifs permet également l'étude de la nature singulière de l'enthousiasme d'écoute d'un compositeur. En effet, cette nature est inévitablement liée à la transformation d'un enthousiasme d'écoute comme une réalité vécue en un support matériel, écrit. Mais ce support étant *à la fois* témoin de cette transformation matérielle et un dispositif formant un enthousiasme d'écoute, l'étude de ce support devient par conséquence l'étude d'un enthousiasme d'écoute et *simultanément* de sa transformation matérielle, et donc l'étude de cet enthousiasme "de compositeur" si particulier.
- enfin, ces dispositifs forment une certaine disposition collectivement partagée à être enthousiasmés par cette musique. Cette disposition, autant répandue que ce dispositif peut l'être, permettra au sein de mon analyse de tenter de déterminer dans quelle mesure les effets de cet enthousiasme d'écoute dépendent d'une part de cette aptitude globalement formée et d'autre part de nos prédispositions individuelles.

## 2. L'analyse

### 2.1 Premier mécanisme

**Un compositeur transmet l'effet que cet enthousiasme a sur lui par la transcription des indications d'interprétation (Articulation, nuances & tempo) écrites sur une partition. Celles-ci sont des témoins de la manière dont un compositeur vit lui-même les sons/notes qu'il écrit.**

**La première partie de notre étude devra donc explorer les réalités vécues auxquelles ces indications font référence**

Le premier mécanisme ne semble pas, au premier regard, être d'une quelconque pertinence pour l'analyse du travail de Creshevsky. Celui-ci se réalise, comme nous l'avons expliqué, uniquement en studio et est disponible comme CD dans sa forme définitive. Il n'y a donc ici pas de partition, et encore moins d'indication d'interprétation qui me renseigneraient sur une manière dont ce compositeur a lui-même vécu les sons/notes qu'il écrit.

Cependant, la musique de Creshevsky peut être « jouée », « interprétée » par de nombreux auditeurs<sup>28</sup>. En effet, faire tourner un CD n'est rien de moins qu'un acte hautement interprétatif : Dois-je mettre le volume à fond? Ou au contraire à peine audible? Dois-je faire jouer ce CD sur une chaîne Hi-Fi top-moderne ou est-ce que le haut-parleur de mon portable suffira?

Si cette musique peut être interprétée, c'est qu'il existe une certaine manière selon laquelle Creshevsky lui-même a vécu cette musique lors de sa création. Celle-ci, à défaut de ne pouvoir être directement observée dans les indications d'interprétation – qui ne sont pas ici écrites par Creshevsky -, a en revanche laissé des traces dans les écrits de notre compositeur.

En effet, il est assez frappant à la lecture des articles de Creshevsky de constater qu'il utilise lors de la réalisation d'une pièce uniquement des « sons naturels » :

Mechanical generation and manipulation of electronic sounds have never been significant elements in my work. What has the potential to move me is the inhuman manipulation of natural sounds.

---

28 Sur les recherches détaillées de la culture d'auditeur Vlg. Maisonneuve. The history of the record. The collective production of listening, music and taste. Third WTNC/CSI Workshop, Maastricht, 17-18, 1999. & Maisonneuve. L'invention du disque 1877-1949, éditions des Archives contemporaines, Paris, 2009 & Sterne. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

Il considère comme « sons naturels » des sons enregistrés, qui, suffisamment brut – non retravaillés en studio – pourraient être reconnus par l'auditeur comme naturels, c'est-à-dire *familiar to nearly all of us* :

Essential to the concept of hyperrealism is that its sounds are generally of natural origin, and that they remain sufficiently unprocessed so that their origin is perceived by the listener as being „natural“. Since the sounds of our environment vary from year to year, generation to generation, and culture to culture, it is impossible to isolate a definitive encyclopedia of „natural“ sounds, but there are great many sounds that are familiar to nearly all of us.<sup>29</sup>

Il paraît donc assez logique que, puisque ces sons sont considérés comme *familiar to nearly all of us* par Creshevsky, il en va de même pour l'interprétation de ceux-ci. En effet, nous, auditeurs-interprètes de la musique de Creshevsky, nous connaissons et reconnaissons les sons avec lesquels celui-ci réalise sa musique. Nous sommes donc par conséquent capables d'interpréter ces sons selon l'idée que nous en avons tous – selon la manière dont il devrait sonner dans une réalité hypothétique. Dans le cas d'un piano par exemple, c'est un son que tout le monde connaît pour l'avoir entendu et vécu ici ou là. Nous pouvons donc, au moment où nous entendons l'enregistrement d'un piano, interpréter l'enregistrement de cet instrument pour que cet enregistrement se rapproche de la représentation que nous avons de la manière dont un piano « sonne ». La manière dont nous interprétons, dont Creshevsky interprète aussi lui-même ces sons qu'il entend et qu'il crée, est donc inscrit dans la musique même, dans le fait que nous identifions son matériel de base.

Voilà dans un premier temps ce que peut m'apprendre l'observation des écrits de Creshevsky. Il est intéressant maintenant d'observer ce phénomène à travers mon deuxième terrain d'observation : les dispositifs matériels.

Réalisé un enregistrement d'un piano est en effet quelque chose qui ne peut se faire autrement qu'équipé matériellement. Un ingénieur sonore opère un choix défini de microphones et un agencement particulier de ceux-ci dans la salle où l'enregistrement est effectué. Il peut par exemple poser un micro très proche du piano et un autre – un plus gros, qui enregistre donc tout à fait différemment – au fond de la salle, où le piano résonne particulièrement bien. Il mixera ces différentes pistes par la suite dans un studio et produira une réelle image sonore des instruments qu'il aura enregistrés. Ceci montre clairement que l'enregistrement sonore est tout sauf une simple et uniforme reproduction sonore, mais bien une production artistique, qui fut comprise comme telle

---

29 Vgl. Creshevsky. Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette. in: Arcana II, hg. Von Hips Road / Granary Books, 2005.

dès le début de son histoire :

From the very beginning, recorded sound was a studio art. From before the technology was commercially available, users were aware of the special conditions of sound production accompanying reproduction.

(...) The studio was a necessary framing device for the performance of both performer and apparatus: the room isolated the performer from the outside world, while crude soundproofing and physical separation optimized the room to the needs of the [...] machine and ensured the unity and distinctness of the sound event being produced for reproduction. (...) sound engineers quickly learned to prefer studio recording to on-location recording because the studio allowed them to control the acoustic environment much better—and thereby to control the actual sound of the recording.

(...) The physical placement of performers during the recording process is different from that during live performance (...). This is the salient point for all reproduced music: it is not just eavesdropping on live performance; it is a studio art.<sup>30</sup>

L'observation de ces dispositifs matériels m'apprend donc que si nous (auditeurs virtuoses) reconnaissons et interprétons les sons enregistrés de la musique de Creshevsky, nous devons avant tout prendre acte, lors de cette reconnaissance, de tout le travail fourni par l'ingénieur sonore, c'est-à-dire tout l'agencement qu'il a réalisé pour que ces instruments sonnent entourés et emballés d'

“ein Optimum an Wohlklang, an Deutlichkeit und passender Räumlichkeit anzustreben, neben der Forderung, Balanceunterschiede zwischen verschiedenen Instrumenten auszugleichen“<sup>31</sup>

L'interprétation de la musique de Creshevsky, témoin à la fois de la manière dont nous auditeurs et lui compositeur nous vivons et nous nous enthousiasmons pour celle-ci peut donc être définie comme dépendante des facteurs suivants :

- d'une représentation sonore de sons et d'instruments que nous connaissons déjà, dont nous interprétons l'enregistrement selon le souvenir que nous avons de ceux-ci. Cette représentation est vraisemblablement très distincte chez chacun d'entre nous, et dépend fortement des différentes expériences que nous avons faites de ces sons et ces instruments.
- du travail de l'ingénieur du son, dont nous devons prendre acte pour reconnaître un instrument au sein de son enregistrement et donc pour interpréter judicieusement celui-ci. Comme nous l'avons vu, ce travail peut être réalisé de manière très variée et peut donc probablement aussi être interprété de manière variée. Cependant, la reconnaissance de ce

30 Vlg. Sterne. Media or Instruments? Yes. In: Offscreen, Vol. AA, Nos. 8-9, Aug/Spet 2007. Diesbezüglich : Sterne. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

31 Matthes. Skript zu den Vorlesungen zur Aufnahmepraxis. Band I (nicht erschienen)

travail est une condition essentielle pour que cette musique puisse être vécue et interprétée.

## 2.2 Deuxième mécanisme

**Un compositeur peut faire durer cet enthousiasme sur un support fixé (papier ou numérique) en mettant en œuvre des concepts analytiques dont il a pu prendre connaissance en étudiant des analyses réalisées sur d'autres œuvres que les siennes**

**La deuxième partie de notre étude devra donc comprendre quelle procédure analytique Creshevsky a pu mettre en œuvre et en abstraire leur utilisation pour mieux comprendre l'enthousiasme musical pour des notes/sons qui en était à la base**

La lecture des écrits de Creshevsky montre assez clairement les concepts analytiques dont celui-ci peut faire usage pour construire sa musique :

Hyperrealism is an electroacoustic musical language constructed from sounds that are found in our shared environment („realism“), handled in ways that are somehow exaggerated or excessive („hyper“).

(...) Hyperrealist music [...] uses the sounds of traditional instruments that are pushed beyond the capacities of human performers in order to create superperformers – hypothetical virtuosos who transcend the limitations of individual performance capabilities.<sup>32</sup>

Ces concepts se laissent aisément déceler à l'écoute de *I Wonder Who's Kissing Her Now* : la pièce se compose de *sounds of traditional instruments* (principalement Orchestre, Voix, Hautbois et violon solo) qui, retravaillés électroniquement en studio, donnent l'impression d'entendre des musiciens qui posséderaient des capacités instrumentales surhumaines – des *superperformers*, hypothétiques virtuoses.

Comme je l'ai fait pour le premier mécanisme, je vais maintenant examiner comment ces concepts peuvent être observés au sein des dispositifs matériels qui accompagnent leur création. Creshevsky utilise dans son studio une technique bien particulière afin de pouvoir créer ses *superperformers* : il juxtapose différents enregistrements. Cette juxtaposition peut prendre différentes formes, que je voudrais citer ici :

- Ces enregistrements se limitent à un même instrument ou groupe d'instruments (Orchestre,

---

<sup>32</sup> Vgl. Creshevsky. Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette. in: Arcana II, hg. Von Hips Road / Granary Books, 2005.

Voix, Hautbois, ou violon solo) et se succèdent les uns aux autres à une telle vitesse, qu'ils donnent l'impression que les musiciens qui en seraient à l'origine posséderaient des capacités surhumaines.

- Ces enregistrements se limitent également à un même instrument ou groupe d'instruments mais ce succèdent cette fois-ci à une vitesse raisonnable, ce qui donne l'impression d'entendre une musique qui pourrait être jouée par des musiciens possédant des capacités humaines. Ces différents enregistrements seront en revanche réalisés chacun de manière différente, selon une disposition à chaque fois bien particulière des instruments par rapport aux microphones dans la salle. La cadence du violon (à partir de 8'10") est un exemple remarquable de cette technique. Tous les enregistrements de ce passage sont effectués sur un seul instrument et dans une même salle. La perspective microphonique diffère cependant à chaque fois entre chacun de ces enregistrements. Un son grave du violon, qui produit une certaine présence dans la salle et donc une certaine image sonore sur un enregistrement se juxtaposera sans transition à une gamme dans le suraigu de cet instrument, qui produit quant à elle un tout autre effet sur la disposition microphonique dans la salle.
- Le début ou la fin des enregistrements sont coupés de manière inhabituelle. Les enregistrements dont le début (c'est-à-dire l'attaque des instruments) est retiré [par exemple la voix et le hautbois à partir de 30"] sonneront très forts et abrupts, à la fois très présents et intangibles. Les enregistrements, dont la fin (en générale juste la résonance des instruments) est retirée [par exemple l'orchestre à partir de 1'50"] sonneront comme si ils avaient été subitement réalisés dans une pièce très sèche acoustiquement.

Je peux donc maintenant, après avoir d'une part mis à jour les concepts analytiques décrits par Creshevsky au sein des ses articles et d'autre part détaillé leur mise en œuvre matérielle, en abstraire leur utilisation et mieux comprendre ce qui a pu l'enthousiasmer lors de création de sa pièce au moment où ces concepts sont rentrés en action.

- au moyen de juxtapositions rapides de différents enregistrements, Creshevsky crée l'illusion que ce que l'auditeur/lui-même entend pourrait être joué par des musiciens aux capacités surhumaines. Cette illusion dépend vraisemblablement de la connaissance et de l'expérience de chacun/ de Creshevsky par rapport à ces instruments et à leur limites techniques
- au moyen de manipulation du travail de l'enregistrement (celui qui réaliserait un ingénieur

du son), Creshevsky crée des enregistrements, dont l'auditeur/Creshevsky doit prendre continuellement acte de la réalisation technique « instable ». L'impression de la salle, la localisation des instruments dans l'espace, la balance sonore entre les différents instruments : tous ces paramètres seront mis en évidence pour l'auditeur/Creshevsky à chaque fois que Creshevsky/lui-même les manipule. Cela empêche de manière inhabituelle l'auditeur/Creshevsky de percevoir une image sonore durable et régulière d'un instrument/groupe d'instruments. A l'inverse de la technique citée ci-dessus, il est remarquable que cette technique n'exige pas de l'auditeur/Creshevsky une connaissance préétablie d'un instrument et de ses limites techniques. Au contraire elle permet, une fois cet instrument reconnu, de se laisser surprendre par le continuel remodelage de sa mise en scène sonore.

## Conclusion

Je voudrais en guise de conclusion synthétiser les résultats de mon analyse.

1. Le facteur qui « déclenche » un enthousiasme musical chez un auditeur/un compositeur ne semble pas dépendre de ce qu'on entend, des sons et des notes directement perçues. Cette perception est, comme je l'ai démontré, dépendante de l'histoire d'auditeur de chacun et de sa capacité accumulée de connaître et de reconnaître ce qu'il entend. Le vernis, l'emballage, l'éclairage et la mise en scène des sons et des notes que nous entendons semblent jouer un rôle beaucoup plus décisif dans l'enthousiasme que nous pouvons leur porter. Ceux-ci ne sont pas dépendants de notre passé d'auditeur et de l'influence qu'il peut avoir sur enthousiasme que nous portons à des sons et des notes, mais forment un certain état de perception spatial et scénique de la musique. Cet état est façonné par une façon particulière de mettre des objets – une salle de concert, des instruments, ou dans le cas de Creshevsky, des microphones et leur disposition dans un espace - en relation les uns avec les autres et peut, par sa grande plasticité, être partagé par un grand nombre d'auditeur.

2. J'ai refusé dès le début de mon analyse de considérer que l'étude de l'enthousiasme pour une musique pouvait se limiter à l'étude d'une partition ou d'un enregistrement comme un objet musical stable et analysable. Elle a été, lors de cette analyse, finalement considérée comme une réalisation incertaine, dont le succès peut dépendre de différents paramètres : son texte, les écrits de son compositeur, les dispositifs matériels qui la mettent en œuvre, et ses auditeurs. C'est pourquoi j'ai au cours de mon analyse, confondu expressément un auditeur quelconque de la musique de Creshevsky et Creshevsky lui-même : ils ont en fait un rôle à jouer assez semblable dans la naissance de l'enthousiasme que nous pouvons porter à cette musique. Le fait que Creshevsky connaisse, pour l'avoir écrite, la pièce que nous entendons, ne semble pas influencer la manière dont, nous (Creshevsky et ses auditeurs), *l'entendons*.

3. L'objectif de mon analyse n'est donc pas de discourir sur un compositeur, sur une pièce, sur un format matériel ou sur des écrits musicaux. Mais plutôt de mettre à jour les mécanismes qui permettent de faire tenir ces différents objets ensemble, le temps qu'un enthousiasme pour une

musique naisse. L'analyse qui ne dit pas grand chose sur une œuvre, mais bien sur sa possible réalisation. Ce faisant, je suis bien conscient de remettre en question les méthodes de l'analyse musicale. Cependant, il n'est pas question pour moi de débattre sur la question de savoir si la musique doit être analysée ou non. Je refuse simplement de limiter cette analyse à l'étude d'un format écrit (une partition ou un Cd) en réduisant la musique à ces objets pour ce que sont ces objets. Une analyse qui se limite à ce présumé, est somme toute une analyse qui en dira plus sur la métamorphose écrite et matérielle de la musique, que sur la musique elle-même.

(...) bodies, devices, arrangements, duration, an ungraspable object, a passing moment, states that suddenly appear... After all, outside laboratories and schools, what else is music?<sup>33</sup>

---

33 Vlg. Hennon. Pragmatics of Taste. in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. von Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004, 131-144, 137.

## Bibliographie

Creshevsky. The tape music of Noah Creschevsky. 1971-1992, EM 1042CD, Japan, 1992.

Creshevsky. Borrowed Time. in : Contemporary Music Review, Routledge, 2001 , Vol.30, Part. 4.

Creshevsky. Hyperrealism, Hyperdrama, Superperformers and Open Palette. in: Arcana II, hg. Von Hips Road / Granary Books, 2005.

Creshevsky. The Twilight Of The Gods. Tzadik-8069, New York, 2009.

Foux&Schinz. „Engager son propre goût“, entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion. Ethnographiques.org n. 3, April 2003 [online],  
<http://www.ethnographiques.org/2003/Schinz.Foux> (eingesehen am 31.05.2012).

Garfinkel. Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs/NJ, Prentice Hall, 1967.

Hennion. La Passion musicale. Une sociologie de la médiation. Paris, Métailié, 1993.

Hennion. L'histoire de l'art : leçons sur la médiation. in: Réseaux, 1993, volume 11 n°60, 9-38.

Hennion. Sociology of Art: New Stakes in a Post-Critical Time. in: Sociology: Advances and Challenges in the 1990s, ISA Research Council, Stella Quah and Arnaud Sales eds. Sage Publications (Studies in International Sociology Series), 1999

Hennion. L'écoute à la question. in: Revue de musicologie, Tome 88, 2002, Paris.

Hennion. Quelques remarques sur la pragmatique et la réflexivité / Remarks on Pragmatics and Reflexivity. in: Sociologie et sociétés, vol. 34 n°2, 2002, 219-222.

Hennion, Pragmatics of Taste, in: The Blackwell Companion to the Sociology of Culture, hg. Von Mark Jacobs & Nancy Hanrahan, Oxford UK/Malden MA, Blackwell, 2004.

Kaltnecker, Hören als Analyse?, in: Musitheorie 2007, Heft 3.

Latour. Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk Theorie. Frankfurt a. M., 2007.

Maisonneuve. The history of the record. The collective production of listening, music and taste. Third WTNC/CSI Workshop, Maastricht, 17-18, 1999.

Maisonneuve. L'invention du disque 1877-1949, editions des Archives contemporaines, Paris, 2009

Marx. Wenn Musik Wissen schafft, Gedanken zum Erkenntnisinteresse einer Wissenschaft zwischen Kultur und Kunst. in: Musiktheorie 2009, Heft 4.

Matthes. Skript zu den Vorlesungen zur Aufnahmepraxis. Band 1 (nicht erschienen)

Schenker. Die letzten Sonaten von Beethoven, Erläuterungsausgabe der Sonate A-Dur op.101 von L.v. Beethoven. Wien, 1921.

Schenker. Handwritten letter to Hertzka (UE). dated November 27, 1912, in: Schenkers Documents online, [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb\\_143\\_112712.html](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_143_112712.html) (eingesehen am 21.04.2012).

Schenker. Handwritten letter to Hertzka (UE). dated April 17, 1918, in: Schenkers Documents online, [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb\\_298\\_4-17-18.html#fn10](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/wslb_298_4-17-18.html#fn10) (eingesehen am 21.04.2012)

Schroeder. Die Akustik von Konzertsälen. Physikalische Blätter 55, 1999, 47-50.

Sterne. The Audible Past: Cultural Origins of Sounds Reproductions. Durham: Duke University Press, 2003.

Sterne. Media or Instruments? Yes. In: Offscreen, Vol. 11, Nos. 8-9, Aug/Sept 2007.

Weber. Did people listen in the 18th century? in: Early music Nov. 1997, 678-691.

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Zuhilfenahme anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungskommission vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Berlin, den 20. Juni 2012

## Annexe

Track 1 : *I Wonder Who's Kissing Her Now*<sup>34</sup>

Track 2 : *Circuit*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Vlg. Creshevsky. *The Twilight Of The Gods*. Tzadik-8069, New York, 2009.

<sup>35</sup> Vlg. Creshevsky. *The tape music of Noah Creshevsky. 1971-1992*, EM 1042CD , Japan, 1992.