



LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
Réalisé par Nathalie Ronxin

Do à do

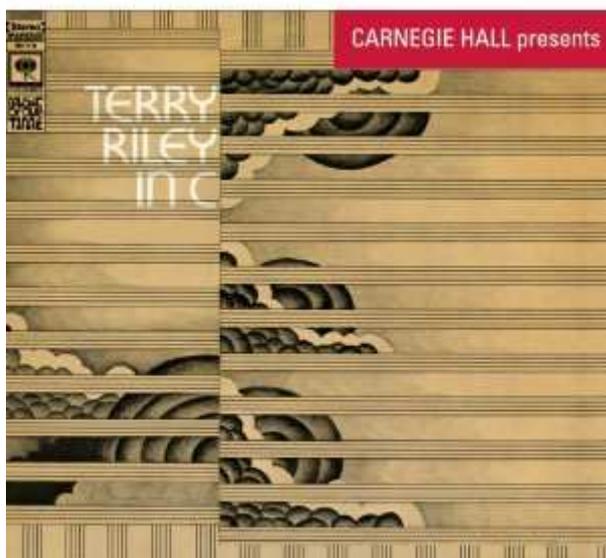
Darrell Ang > direction

Ludwig van Beethoven - *Symphonie n°5 en do mineur, op.67*
Terry Riley - *In C, improvisation pour orchestre*

Renseignements

Thérèse Jaslet
tél. : 02 99 275 283
fax. : 02 23 204 782
jaslet@o-s-b.fr

Do à Do...



ou face à face de la monumentale cinquième symphonie en **do** mineur de Beethoven, et de la pièce minimaliste de Terry Riley, *In C*, qu'un **do** scande de bout en bout.

Réunies au concert par l'Orchestre Symphonique de Bretagne, ces pièces montrent deux facettes, par delà les siècles qui les séparent, de l'élaboration d'une œuvre à partir d'un rien, et à travers elles, deux visages de la modernité. La cinquième symphonie de Beethoven, incarne à elle seule la « grande musique » : rares sont d'ailleurs ceux qui peuvent prétendre n'avoir jamais fait l'expérience de l'impérieux « pom-pom-pom pom » inaugural. Tout son premier mouvement donne à entendre, par delà l'énoncé réitéré de ce motif fracassant assimilé métaphoriquement à l'irruption du destin, l'âpre lutte contre l'adversité qui engage un compositeur demiurge, au faite de sa puissance créatrice, dans un corps à corps avec la matière musicale qu'il pétrit, modèle, déstructure et fait proliférer avec opiniâtreté. C'est riche de cette charge symbolique forte, étoffée par la référence au code morse correspondant à la lettre V, comme victoire . . . — , que ce motif générateur stylisé, introduit les émissions clandestines de Radio Londres, lors de la seconde guerre mondiale :

après avoir ébranlé ses contemporains¹, l'œuvre de Beethoven véhicule encore, deux siècles plus tard, l'image du triomphe de la volonté.

Autre contexte, autre réponse esthétique, l'enregistrement d'*In C* de Terry Riley en 1968, reproduisant intégralement sa partition au revers de la pochette, est rapidement devenu une icône des années soixante. Réhabilitant une musique plus axée sur la communication, après les années de repli dans leur tour d'ivoire des avant-gardes européennes, le minimalisme répétitif venu d'outre-Atlantique semble faire tabula rasa du passé immédiat et proposer à la fois une ode à la liberté et un retour à des valeurs de simplicité et d'immédiateté perceptive :

« In C, n'aurait pu être plus différente, plus transgressive à l'égard des normes de la valeur artistique érigées par la modernité. C'était pulsé et résolument répétitif. C'était modal, souvent basé sur des ensembles de hauteurs beaucoup plus restreints qu'une simple gamme diatonique. L'instrumentation, le nombre même de ses interprètes, était libre. L'œuvre n'entretenait pas de rapport fétichiste à la partition ; son extrême simplicité, son économie semblaient railler la complexité de ses contemporains. Tandis qu'elle impliquait une forme ouverte et un certain degré d'aléatoire par son caractère improvisé, elle rejetait simultanément l'indétermination cagienne ; c'était plus proche du jazz ou du rock par le son et par son apparence de « bœuf »² cosmique. Et peut-être plus menaçant que tout dans les milieux classiques de l'avant-garde, l'œuvre accueillait des musiciens de niveaux variés ; il n'était pas nécessaire d'être un virtuose pour participer à une interprétation réussie. C'était simplement, véritablement de son temps. »³

¹ « La musique instrumentale de Beethoven nous ouvre l'empire du colossal et de l'immense. D'ardents rayons percent la nuit profonde de cet empire et nous percevons des ombres de géants, qui s'élèvent et s'abaissent, nous enveloppant de plus en plus et annihilant tout en nous, et pas seulement la douleur de l'infini désir dans lequel sombre et disparaît tout plaisir sitôt surgi en notes d'allégresse; et c'est seulement dans cette douleur qui se consume d'amour, d'espoir, de joie, mais ne détruit pas, veut faire éclater notre poitrine dans un accord unanime de toutes les passions, que nous continuons à vivre et sommes des visionnaires ravis. »

— E.T.A. Hoffmann, *4 et 11 juillet 1810*

² Bœuf, équivalent ici de « jam session », ou séance d'improvisation collective

³ Robert Carl, *Terry Riley's In C*, Oxford University Press, 2009, Introduction, p. 45

Sommaire

Beethoven : une figure prométhéenne	5
La symphonie, triomphe de la musique instrumentale	7
Clefs d'écoute	9
Pom pom pom pom : une icône de la musique classique	14
Terry Riley : éléments biographiques	15
Autour d'un titre	16
Minimaliste ?	18
Partition	20
Prescriptions, description	21
Clefs d'écoute	24
In C en son temps	28
Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse	31
Pistes bibliographiques	37

Beethoven, une figure prométhéenne

« Prince, ce que vous êtes, vous l'êtes par le hasard de la naissance. Ce que je suis, je le suis par moi-même. Des princes, il y en a et il y en aura encore des milliers. Il n'y a qu'un Beethoven. »⁴

Le hasard de la naissance a voulu que Beethoven voit le jour à Bonn en 1770, d'un père musicien à la chapelle de l'archevêché, (comme l'avait été son propre père) qui le forme à la musique, et lui fait enseigner piano, violon et orgue, tentant en vain de lui faire mener la carrière d'enfant prodige d'un Mozart.

Le jeune Beethoven trouve un maître et protecteur en la personne de Christian Gottlob Neefe, qui, outre le piano et l'écriture, lui transmet le goût des philosophes de l'antiquité ainsi que les idées républicaines. Il le remplace à l'orgue et devient dès 1782 organiste auprès de la chapelle du Prince-Archevêque et se fait grâce à lui présenter aux personnalités influentes de la ville, dont il est bientôt le professeur de piano attitré.

En 1787, son séjour de formation à Vienne est interrompu par la mort de sa mère et il revient à Bonn pour veiller à l'état de son père alcoolique.

Il lui faut attendre 1792, et le soutien financier d'un Prince pour y retourner et s'y installer définitivement, n'ayant plus d'attaches à Bonn du fait de la mort de son père et du chaos politique généré par la présence des troupes françaises. Le comte Waldstein, premier mécène du jeune Beethoven lui avait prédit qu'à Vienne « Par une application incessante, [il recevrait] l'esprit de Mozart des mains de Haydn. »

De fait il trouve en Haydn, à la fois un maître et un rival. Toutefois, malgré des relations difficiles, l'influence du maître de la symphonie sur son élève sera durable.

Contrairement à l'image d'un Beethoven misanthrope et coupé de la société, léguée par la postérité, ses talents de virtuose et d'improvisateur lui gagnent de solides soutiens, en la personne des Princes Lobkowitz et Lichnowsky, ou de l'archevêque Rodolphe, frère de l'empereur.

« Lichnowsky m'a versé une pension de 600 florins, que je dois toucher, aussi longtemps que je ne trouverai pas de position qui me convienne. Mes compositions me rapportent beaucoup, et je puis dire que j'ai plus de commandes que je n'y puis satisfaire. Pour chaque chose, j'ai six, sept éditeurs, et encore plus, si je veux m'en donner la peine. On ne discute plus avec moi : je fixe un prix, et on le paie. Tu vois comme c'est charmant. Par exemple, je vois un ami dans le besoin, et ma bourse ne me permet pas de lui venir en aide : je n'ai qu'à me mettre à ma table de travail ; et, en peu de temps, je l'ai tiré d'affaire. »⁵

⁴ Adresse de Beethoven à son protecteur le Prince Lichnowski, cité in *Beethoven*, Jean et Brigitte Massin, Fayard, 1988, p. 155-156

⁵ Lettre au Docteur Franz Wegeler, 1801

La décennie héroïque

Au tournant du nouveau siècle, il bénéficie de rentes annuelles octroyées par ses riches mécènes et, tandis que ses tentatives pour obtenir un poste fixe à la cour impériale restent infructueuses, sa relative aisance financière est toutefois pour lui synonyme d'indépendance.

Son horizon s'assombrit dès 1798, lorsqu'il est touché, comble de l'injustice pour un musicien, par les premières atteintes de la surdité. Mälzel, l'inventeur du métronome est également connu pour lui avoir confectionné des pavillons acoustiques. C'est pour calmer ses souffrances qu'il commence à se retirer régulièrement dans le village d'Heiligenstadt, à la périphérie de Vienne, dont le nom restera attaché dans l'histoire de la musique au testament du même nom, dans lequel il dévoile le traumatisme de sa surdité naissante à ses deux frères. Jamais envoyée, il fut retrouvé dans un tiroir secret après sa mort.

Ainsi, sa réussite sur le plan créatif et professionnel contraste avec des soucis de santé, des soucis familiaux mais également des déboires amoureux.

La fin de la crise d'Heiligenstadt ouvre la voie à une intense période créative durant laquelle il ne compose pas moins d'un opéra, un oratorio, une messe, six symphonies, quatre concertos, cinq quatuors à cordes, six sonates pour piano, placées sous le signe de la figure de Prométhée, celui qui, osant transgresser les limites posées par les Dieux, donne sensibilité et émotion aux hommes. La **cinquième symphonie**, écrite à partir de 1805, et achevée en 1808 est une jumelle véhémement de la sixième, dite *Pastorale*. Toutes deux furent d'ailleurs créées lors d'un concert fleuve le 22 Décembre 1808 à Vienne. Durant quatre heures dans une salle glaciale, Beethoven dut faire face à un orchestre peu préparé à ses exigences de démiurge. Le fiasco de la première n'empêchera pas la cinquième symphonie de marquer un tournant décisif dans l'histoire de la musique instrumentale, et lui permettra également d'être retenu par les mécènes viennois, alors qu'il menaçait de se mettre au service de Jérôme Bonaparte.

En 1815 Beethoven devient totalement sourd, l'obligeant à communiquer par carnets de conversation interposés. Une fois encore son volontarisme, par delà les obstacles semés sur son chemin, nourrit sa créativité : comme la plupart des grands compositeurs, c'est son oreille intérieure qui dicte ses compositions, et notamment celles parmi les plus innovantes de l'époque, donnant à croire qu'il écrivait à l'intention, non plus de ses contemporains, mais des générations futures. Culminent ainsi au panthéon de la modernité : la *neuvième Symphonie*, la colossale *Missa solemnis* ou bien encore les derniers *quatuors* et *sonates* pour piano.

« Ad astra per aspera » (jusqu'aux étoiles par des sentiers ardu), telle pourrait être sa devise, lui qui a acquis cette stature de grand héros culturel de l'occident moderne. Son aura, reposant sur une perception de sa musique comme symbole d'universalité et comme triomphe de la volonté, n'a pas connu d'éclipse, et n'a cessé depuis sa mort, en 1827, de susciter admiration, exégèse ou récupération.

« Avec Beethoven, la musique avait commencé à découvrir la langue du pathos, du vouloir passionné, des drames qui se déroulent à l'intérieur de l'homme. »⁶

⁶ Nietzsche, in *Naissance de la tragédie* 1872

La symphonie, triomphe de la musique instrumentale

La symphonie est un genre relativement récent lorsque Beethoven commence à en écrire. Elle consacre l'autonomie de la musique instrumentale, jusqu'alors assujettie à la danse ou à la voix, porteuse de texte. Sa naissance résulte d'une conjonction de facteurs, parmi lesquels, le développement d'orchestres de virtuoses, notamment en Allemagne, à Mannheim, autour des années 1750, mais également les besoins des salles de concert public qui voient le jour en Angleterre ou à Paris, symptômes de l'évolution d'une société caractérisée par l'émergence de la bourgeoisie. À public nouveau, genre nouveau. Moins cultivée que l'aristocratie, elle goûte les émotions fortes que procure l'orchestre, et contribue à faire glisser la création musicale sur le terrain de la loi du marché, tributaire de l'offre et de la demande, mais également des impératifs de rentabilité. La publicité autour des œuvres impose des titres tapageurs dictés par les éditeurs bien plus que par les nécessités compositionnelles.

Portrait-robot

Dans son ouvrage consacré à la symphonie romantique, Michel Chion établit un portrait robot de « la symphonie idéale » à partir des créations qui jalonnent le XIXème siècle. Elle est composée de quatre mouvements de tempo, de caractère et de forme différents.

- Le **premier mouvement**, éventuellement précédé d'une introduction lente, est presque toujours constitué d'une forme sonate. Il affiche, comme un noble portique d'entrée, le sérieux et la grandeur du genre qu'il introduit. La **forme sonate**, héritée du classicisme consiste en une trajectoire allant d'une section de présentation thématique (l'**exposition**), à sa **réexposition**, après avoir traversé les zones de turbulences d'un **développement**, lieu de toutes les tensions : tonale, par des changements de pôle tonal à la fois rapides, imprévisibles, et éloignés du pôle principal de l'exposition (représentés par la courbe au dessous du schéma), et thématique, par répétitions, transformations, déstructuration du matériau de l'exposition.



De même qu'à l'échelle de l'œuvre entière, Beethoven a tendance à investir le dernier mouvement d'un poids particulier, il prolonge assez systématiquement ses réexpositions d'une ultime zone de développement, destinée à absorber les tensions qui n'auraient pas été complètement résorbées, appelée **développement terminal**.

- Le **deuxième mouvement**, respiration expressive, méditative, peut adopter une **forme ternaire A B A**, ou une forme **thème et variations**, dans laquelle un thème présenté au début du mouvement est successivement repris en modifiant un ou plusieurs de ses paramètres, sans que sa structure en soit affectée, autrement dit, le schéma de chacune des différentes variations, conserve toujours les mêmes proportions et peut se superposer à celui du thème initial, selon le modèle :

A A' A'' A''' A''''.

Il peut également recourir à une forme sonate plus lâche que celle du premier mouvement.

- Le **troisième mouvement** avait au XVIIIème siècle une fonction de divertissement incarné par le **menuet**, danse légère à trois temps et en trois volets : **menuet-trio-menuet**⁷, que Beethoven infléchira vers une parenthèse d'énergie à l'état pur, le **scherzo**, en accélérant radicalement son tempo et en lui donnant un caractère incisif et dionysiaque.
- Le **quatrième mouvement**, moment où l'on prend congé avec urbanité de l'auditeur à l'époque classique, s'est mué en synthèse magistrale, censée résoudre toutes les tensions de la symphonie, dans un style triomphal, pas toujours épargné par la grandiloquence. Mouvement du dépassement, il est hanté par le souvenir du grandiose finale de la neuvième symphonie de Beethoven, unissant chœur et orchestre dans un hymne à la fraternité universelle. Il adopte souvent la **forme sonate** ou **thème et variations**.

Les options beethoviennes, souvent prises pour modèle par ses successeurs, tendent à varier le dispositif classique sans le remettre fondamentalement en question : en hypertrophiant les développements à l'intérieur de ses mouvements de forme sonate, en dilatant les thème-et-variations, en ajoutant dans sa 6^{ème} symphonie *Pastorale*, un cinquième mouvement, en instaurant des relations thématiques entre les mouvements qui obligent à considérer l'ensemble des moments de la symphonie comme un tout unifié, mais surtout en déplaçant le centre de gravité du début à la fin de l'œuvre, marquant ainsi l'avènement d'une orientation **téléologique** de la forme, c'est-à-dire conçue comme progressant vers un but, et non comme juxtaposition d'éléments fermés sur eux-mêmes.

⁷ Le trio équivaut à un deuxième menuet de caractère contrastant.

Clefs d'écoute

Une coupe standard, un matériau thématique unique

La cinquième symphonie ne déroge pas à l'organisation générale décrite dans le chapitre précédent : quatre mouvements y alternent leurs tempi : *Allegro con brio*, *Andante con moto*, *Allegro* (scherzo) et *allegro* du finale.

Conformément au portrait-robot dressé ci-dessus, ils adoptent les formes en vigueur dans le genre symphonique :

- 1^{er} mouvement de type **allegro de sonate**
- 2^{ème} mouvement relevant du **thème et variations**, assez libre toutefois
- 3^{ème} mouvement issu de la danse : le **scherzo**, même s'il n'en porte pas le titre.
- 4^{ème} mouvement, enfin, de structure **allegro de sonate**.

Le **premier mouvement** incarne à lui seul l'art beethovenien. Ramassé, tendu, éminemment dramatique, il tire sa substance d'un germe thématique particulièrement lapidaire : trois notes brèves répétées suivies d'une note longue tenue, à intervalle de tierce. Ce motif plus rythmique que mélodique, ne possède qu'un intérêt intrinsèque très limité, et peut même se confondre avec des manifestations sonores bien éloignées de la composition musicale : "So pocht das Schicksal an die Pforte" *ainsi frappe le destin à la porte*, aurait lui-même commenté Ludwig van Beethoven. Stanley Kubrick en a retenu la leçon, lui qui musicalise le bruit de la sonnette d'entrée marquant, dans son film *Orange mécanique*, le début de la scène d'agression de la femme de l'écrivain, en décalquant ce motif de quatre notes⁸.

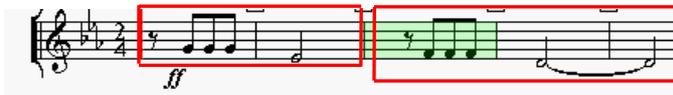


À partir de cette petite « brique » thématique, Beethoven va construire un mouvement entier en recourant aux mêmes modèles d'engendrement que ceux de la nature, générant des structures complexes, à partir de cellules minimales, c'est pourquoi l'on parle à son égard d'écriture **motivique**, voire **organique**.

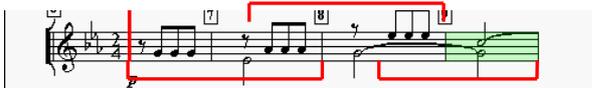
⁸ Voir également dans la vidéo de Rowan Atkinson citée en bibliographie, les coups de baguette préliminaires d'un Mr Bean chef d'orchestre, anticiper le motif générateur de la symphonie en frappant le pupitre.

On peut ainsi lister un certain nombre de procédures d'engendrement des phrases dont voici quelques exemples⁹ :

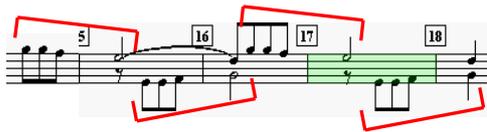
- La duplication transposée (déplacement du motif sur une autre note de départ) [0'25] :



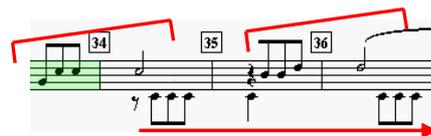
- La duplication transposée, tuilée et répartie à différents instruments en progressant dans les registres (ici vers l'aigu) [0'32] :



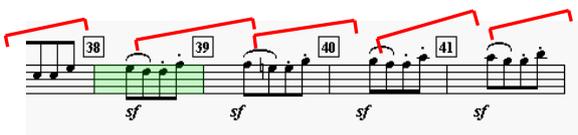
- La duplication alternée à deux instruments - en miroir (par mouvement contraire) [0'37],



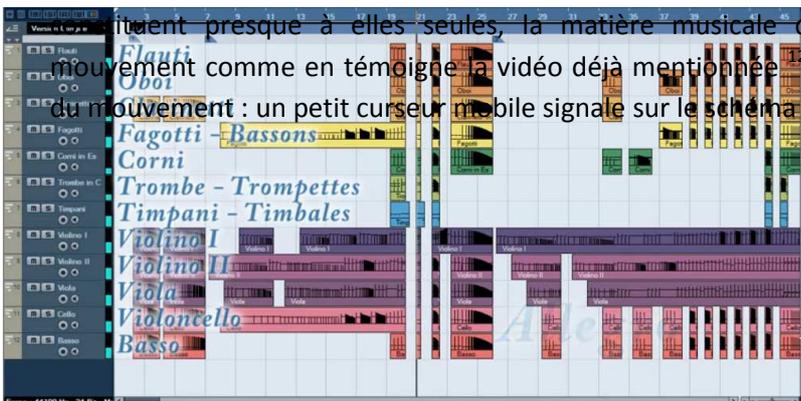
- ou sur pédale¹⁰ [0'54] :



- L'accumulation de duplications renversées et tronquées¹¹ [0'54] et [1'00]



Plus ou moins démultipliées, espacées, agglutinées, décantées, les réitérations de ce motif existent presque à elles seules, la matière musicale qui nourrit la forme de ce premier mouvement comme en témoigne la vidéo déjà mentionnée¹² et dont voici un instantané du début du mouvement : un petit curseur mobile signale sur le schéma le motif au moment où il est entendu.



La combinaison des motifs mélodiques se double d'un modelage dynamique du son, dont Beethoven use comme un sculpteur de la glaise. La postérité de son œuvre symphonique repose ainsi

⁹ Les références chronométriques renvoient à une vidéo dont la qualité audio n'est pas bonne (sons de synthèse), mais qui permet de visualiser en temps réel, l'organisation des motifs et leur répartition aux différents instruments de l'orchestre. À consulter à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=2F6fJl3dWtQ&feature=related>

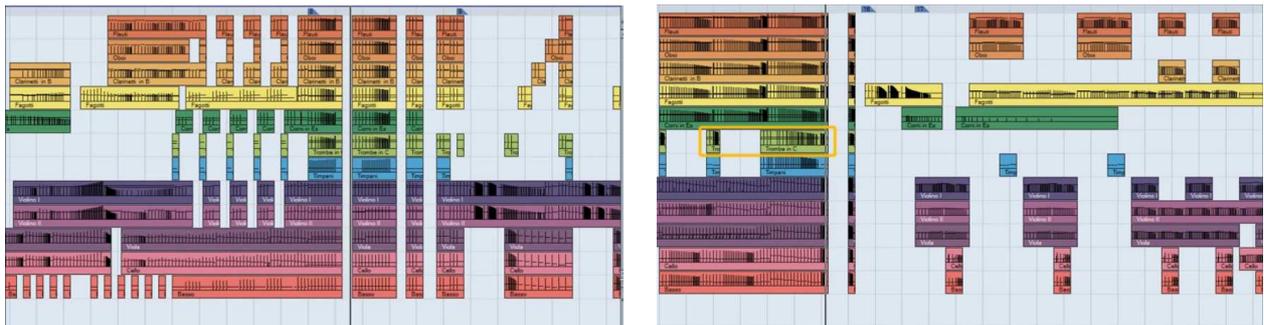
¹⁰ Une pédale est une note tenue, le plus souvent à la basse, à la manière d'un bourdon.

¹¹ En l'occurrence, il manque dans les exemples proposés, la valeur longue du motif principal.

¹² Cf note 9

en grande partie sur son art de l'orchestration qui consiste à conjuguer les différents acteurs de l'orchestre en un jeu de masses évolutif et dont le savant dosage participe du caractère éminemment dramatique des œuvres.

Les extraits ci-dessous, tirés de la vidéo déjà mentionnée, donnent un aperçu de la variété des regroupements instrumentaux, qui couvrent une large palette de combinaisons : du fragile solo de hautbois de la réexposition (à 4'49) au fracas du tutti¹³ de la coda (6'17), interrompant brutalement l'appel lointain des cors, des entrées en imitation échelonnées (ci-dessous à gauche, 3'50) au dialogue de blocs instrumentaux, de part et d'autre d'une ligne de basse ponctuée par le motif « du destin » confié aux timbales (à droite, 5'22).



La forme résultante de cette ingénierie **organique** est quant à elle, tout à fait conforme au traditionnel **allegro de sonate** qui ouvre les symphonies de l'époque, mais se singularise par sa compacité et l'extrême homogénéité de son matériau thématique.

Une vision globale de la structure est consultable sur <http://www.youtube.com/watch?v=8QUHL0cT7-g>. Elle rend visible l'une des marques de fabrique de la forme sonate beethovenienne : l'amplification de la zone conclusive appelée **développement terminal**, qui tend à déporter le centre de gravité vers la fin du mouvement (conforme en cela la symphonie dans sa globalité, tout entière tournée vers le finale pensé comme une apothéose). À tous les niveaux, l'œuvre semble donc en devenir, tendue vers une finalité qui couronne le trajet parcouru dans une conclusion d'autant plus énergique et imposante qu'elle doit résoudre toutes les tensions accumulées depuis le premier mouvement.



EXPOSITION (Reprise)

Thème 1 Thème 2
Thème Con-clusif

DÉVELOPPEMENT

sur le Thème 1 et la transition vers le Thème 2

RÉ EXPOSITION

décalque de l'exposition ramenant le Thème 2 dans la même région tonale

DÉVELOPPEMENT

TERMINAL sur Thème 1 + C

roule une série de variations douces et d'intensité du premier mouvement, sans toutefois en altérer régulièrement interrompu par une percée martiale au rythme énergique, dans une tonalité qui

¹³ Désigne l'orchestre jouant au complet : tutti = tous.

tranche nettement avec la tonalité principale. Autant le premier mouvement était tout énergie et mobilité, autant le deuxième mouvement joue la carte de la constance et de la solennité, qui atteint son comble lorsqu'elle se glisse dans le souvenir d'une sarabande à l'ancienne : *la follia*¹⁴ (13'21), danse d'origine portugaise sur basse obstinée. Ce thème, déjà sujet à mille variations à l'époque baroque depuis Corelli, propage à l'ensemble du mouvement, son caractère antique et noble, se substituant momentanément au thème initial qui en possédait déjà la structure en filigrane. Cette même follia sera arrangée avec un caractère proche, dans un esprit de procession inexorable, pour la musique du film *1492, Christophe Colomb*, composée par Vangelis¹⁵.

Ce détour par une musique récente, mais puisant à la même source et faisant intervenir la voix, permet de faire ressortir leur caractère commun d'hymne, hiératique et scandé. Il révèle, derrière le statut de musique purement instrumentale de la symphonie, sa capacité à incarner le modèle de symbiose collective que représente le chœur en général, et l'hymne en particulier. La musique romantique, dans le sillage de Beethoven, lui-même porté par le souffle révolutionnaire né en France, multiplie les références à cette forme profane de communion. L'exemple le plus célèbre en est bien sûr l'Ode à la joie qui couronne le finale de la neuvième symphonie.

Le **troisième mouvement**, scherzo qui ne s'affiche pas comme tel mais en possède toutes les caractéristiques, alterne des épisodes très contrastés dans le cadre assoupli de la forme scherzo-trio-scherzo. Le caractère mystérieux du premier thème semblant surgir de nulle part est brutalement confronté à une fanfare de cors qui reprend le schéma rythmique du motif « du destin » du premier mouvement. Beethoven manifeste ainsi un souci d'unité à l'intérieur des différents composants de la symphonie, qui préoccupera de plus en plus les compositeurs, jusqu'à évoluer vers la forme dite « cyclique », entièrement irriguée par des matériaux présents ou sous-jacents du début à la fin de l'œuvre.

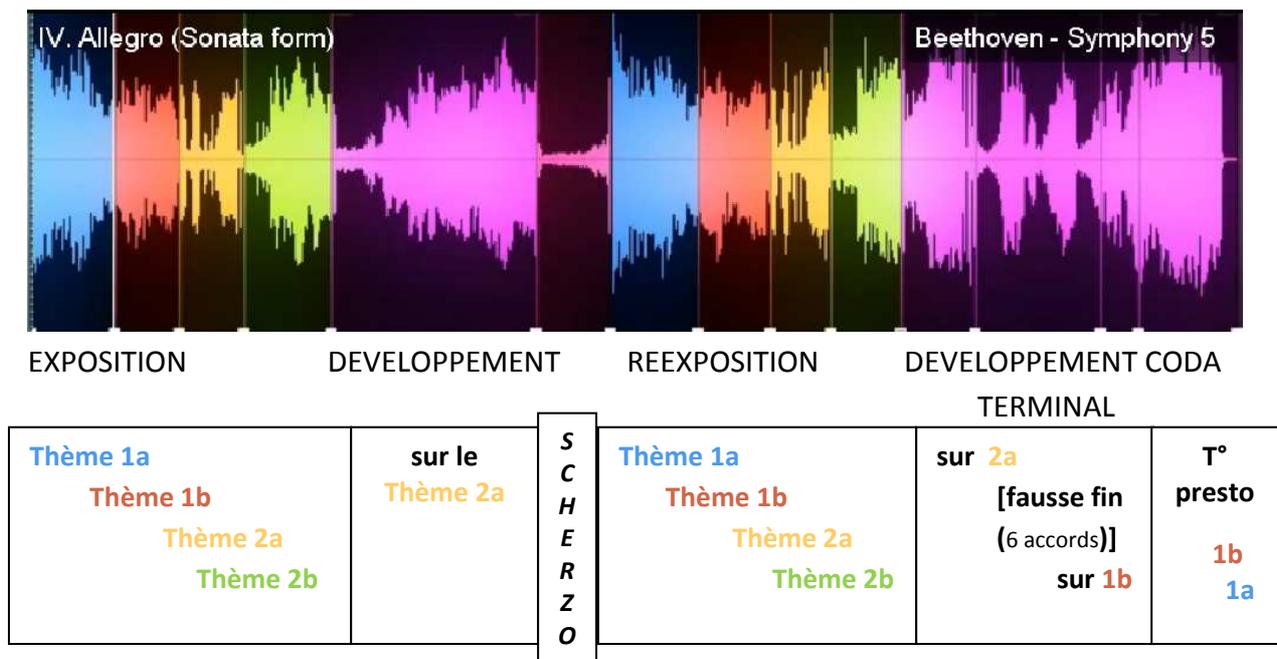
Deux particularités à relever dans ce mouvement : l'écriture contrapuntique, voire fuguée de toute la partie centrale (le trio), mettant les timbres les plus graves à contribution dans un tourbillon frénétique, et le raccourcissement du scherzo lors de sa reprise à l'issue du trio. Dans cette réexposition tronquée, la souplesse du legato des cordes graves du premier scherzo laisse place aux gloussements sardoniques des petites notes d'alto et aux pizzicati généralisés des cordes, ponctués par l'insistant motif du destin confié à un hautbois ironique dans un tournoiement à la limite de l'audible et de l'éclatement. Le mystère de sa présentation initiale s'est mué en atmosphère fantomatique, qui, passé le virage imprévisible d'une cadence évitée, débouche sur un ostinato inquiétant de timbales, lequel finit par nous précipiter dans l'énergique finale. Tout ce passage, semble annoncer le climat fantastique qui règnera dans le poème symphonique *L'apprenti sorcier* de Paul Dukas.

Le **quatrième mouvement** constitue l'apogée triomphal de l'œuvre. Beethoven y montre qu'il se sent à l'étroit dans les cadres légués par les classiques : s'il en respecte les éléments structurels fondamentaux il en amplifie bon nombre de paramètres : l'orchestration, les contrastes de nuances, le nombre de thèmes, les dimensions générales et celles de la conclusion en particulier. Ainsi le finale

¹⁴ A écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=YOTHiaqFhqk>

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=zQLqZASplc0>

s'étoffe-t-il d'instruments supplémentaires (trois trombones, un contrebasson et un piccolo) qui amplifient encore la puissance d'un orchestre déjà bien fourni, et étendent sa palette vers les registres extrêmes (grave et aigu). Il élargit considérablement la structure de la **sonate** (exposition-développement, réexposition), en insérant un retour impromptu du scherzo qui diffère de façon très théâtrale la réexposition, et en la prolongeant d'un développement terminal hypertrophié dont la raison d'être est bien de fournir une résolution à l'ensemble des mouvements de la symphonie, et non au seul finale.



On ne s'étonnera pas, dans ce contexte de synthèse ultime, de retrouver à plusieurs reprises, des allusions marquées au motif « du destin » du premier mouvement présentées de diverses manières : proclamé en tutti fortissimo juste avant le développement terminal [26'54], en ponctuation sourde aux basses pendant l'énoncé de 1b aux cordes, et afin d'amorcer le pont qui conduit au deuxième thème [21'45], ou bien repris en boucle dans ce même thème 2a, dans une version accélérée.

Le travail sur la confrontation du motif du destin dans différentes vitesses est d'ailleurs symptomatique de cet apport typiquement beethovénien qui travaille moins sur la présentation de beaux thèmes immuables que sur la mise en mouvement de motifs par une énergie cinétique qui fait de l'espace de l'orchestre un champ de forces contradictoires en perpétuelle transformation.

Pom, pom, pom, pom... ou la musique classique incarnée

En tant qu'icône absolue de la musique classique, la cinquième symphonie a connu des avatars innombrables à travers lesquels se manifestent une multitude de filiations oscillant entre allégeance et iconoclasme. Le premier, E.T.A. Hoffmann, auteur de contes, critique musical clairvoyant et compositeur lui-même, s'en fit l'apôtre et l'érigea en modèle de la musique instrumentale, voire de toute la musique, en vertu de sa capacité à exprimer jusqu'à l'ineffable, toute la palette de l'expression humaine :

« On parle de la musique comme d'un art qui se suffit à lui-même, mais ceci n'est vrai que de la seule musique instrumentale, qui repoussant avec dédain toute aide, toute ingénierie d'un autre art (la poésie), exprime si clairement l'essence propre de la musique qu'on ne peut vraiment la saisir qu'en elle. C'est le plus romantique de tous les arts ; on pourrait presque dire le seul véritablement romantique, car l'infini seul est son objet. » in *Allgemeine musikalische Zeitung*, Juillet 1810

L'émission *La boîte à musique*, animée actuellement par Jean-François Zygel, a clairement pour dessein de donner accès à la musique classique, celle qu'on appelle encore, lorsqu'elle intimide « grande musique », au public le plus large. Cette mission de vulgarisation s'affiche dès le générique¹⁶, introduit par le motif clef de la *cinquième symphonie* de Beethoven dans une version jazz. Sans revenir à nouveau sur l'empreinte laissée par les génériques de Radio-Londres, il faut reconnaître au motif de Beethoven la capacité à se charger de multiples strates de significations, tout en restant immédiatement identifiable et ce d'autant plus efficacement que le support sonore en est très court. Les professionnels de la publicité ne pourraient rêver meilleur medium...

Voici pour prolonger l'écoute de l'œuvre une petite liste de ces avatars plus ou moins distanciés, mais toujours friands de cette impulsion rythmique initiale

Walter Murphy (**Disco**) *A fifth of Beethoven* (1976) présent dans le film *Saturday night fever*

A+ (**Rap**) *Enjoy yourself* (1999) <http://www.youtube.com/watch?v=mWDIqKF8XnU>

Les quatre barbus (**chanson humoristique**) *La pince à linge* (avant 1969):
<http://www.youtube.com/watch?v=0sPcbMbpzo0>

café & crème (**chanson**) *Le pom-pom-pom de Beethoven* <http://www.youtube.com/watch?v=CknAxqCDRIc>

Aziza Mustafa Zadeh *Take five* (**jazz**): http://www.youtube.com/watch?v=4_ujwShg2o (4'27) et mêlé à une citation du Take Five de Dave Brubeck

Redneck tenors (**trio vocal**): <http://www.youtube.com/watch?v=rVBil96Puu4>

Metallica (**métal**): <http://www.youtube.com/watch?v=TL-Jmigkql&feature=fvwrel>

Dubstep (**électro**): http://www.youtube.com/watch?v=4G_R8Rg3TxQ&feature=related

Classic meets cuba (**salsa**): http://www.youtube.com/watch?v=pX1dw5v_Hew

¹⁶ À écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=sYtgpysxoFg>

Terry Riley - Eléments biographiques

Compositeur américain né en Californie en 1935.

Au cours de ses études musicales à l'université Berkeley en Californie, il rencontre **La Monte Young**, pionnier de la musique **minimaliste**. Fruit de leur collaboration, le *concert pour deux pianos et cinq magnétophones* enregistré en direct sur le campus. Fasciné par le saxophoniste de Jazz John Coltrane, et influencé par John Cage, il s'implique dans l'improvisation libre et l'avant-garde musicale.

Mescaline Mix, est, en 1960, sa première pièce de musique concrète sur bande.

Entre 1962 et 1964, il travaille en Europe pour l'O.R.T.F. et s'intéresse aux effets de répétitions et de déphasage à partir d'enregistrements sur bandes magnétiques. Il entre en contact avec le groupe **Fluxus** mouvement artistique iconoclaste actif aux Etats-unis et en Europe, valorisant le caractère événementiel et éphémère de l'œuvre, à travers théâtre de rue et happenings.

Au carrefour du jazz et des musiques expérimentales, il réalise en 1963, une musique pour la pièce "*The gift*" de Ken Dewey, en manipulant des enregistrements de Chet Baker dans une interprétation du "So What" de Miles Davis

1964 voit la création d'*In C* œuvre fondatrice du minimalisme. **Steve Reich**, figure de proue de la musique répétitive américaine y tient la partie de piano.

En 1965 il rejoint **La Monte Young** à New York et participe occasionnellement à son **Theatre of Eternal Music** (Théâtre de la musique éternelle, également connu sous le nom de syndicat du rêve, Dream Syndicate), formation musicale axée sur la musique expérimentale qui comptera également dans ses rangs deux membres du futur Velvet underground : **John Cale** et **Angus Mc Lise**.

Le Philadelphia College of Art inaugure en 1967 la série de ses "**all night concerts**", nuits entières d'improvisation.

1969 *A rainbow in curved air*

Sa fascination, à l'instar de nombreux occidentaux, pour la musique et la spiritualité indiennes, le pousse à devenir, à partir de 1970, disciple du chanteur classique hindoustani **Pandit Pran Nath** que **La Monte Young** avait persuadé de s'installer aux Etats-unis.

Il va dès lors se rendre à maintes reprises en Inde, et participer à de nombreux concerts à ses côtés, à la tampura¹⁷, aux tablas¹⁸ ou au chant.

Parmi ses compositions ultérieures, on remarquera une fructueuse collaboration avec le Kronos Quartet.

¹⁷ Instrument à cordes pincées et long manche de la famille du luth, ayant pour fonction le maintien, tout au long de la pièce d'un **bourdon** (drone en anglais) et la répétition d'ostinatos assurant un arrière-plan rythmique.

¹⁸ Percussion à peau composée de deux fûts, typique de la musique indienne hindoustanie (Nord).

Autour d'un titre

Souvent, premier contact avec une œuvre, le titre revêt plusieurs fonctions. Selon Roland Barthes sa fonction en littérature est apéritive, lorsqu'il doit appâter, abrégatrice, lorsqu'il doit résumer, ou distinctive, lorsqu'il fait apparaître la singularité de l'œuvre. S'agissant du domaine musical, si ces trois fonctions pèsent d'un poids variable suivant les époques, on peut souligner l'importance de la troisième dans le titre des musiques contemporaines. Là où de nombreuses pièces, à l'exception des musiques à programme basées sur un argument littéraire ou pictural, se sont longtemps contentées de manifester leur appartenance à un genre, à une tonalité, à un rang dans la chronologie des œuvres de l'auteur (Concerto pour cor n°2 en Mib Majeur de Mozart, Missa pro defunctis a 4 de Roland de Lassus, Symphonie n°3 en Fa Majeur opus 90 de Brahms, par exemple), les œuvres du XX^{ème} siècle arborent des titres qui contribuent à les singulariser. Pour rester dans le domaine de la sémiologie, on constatera qu'à des titres **dénotatifs** (qui désignent des réalités objectives dont le sens fait l'objet d'un consensus, comme le genre concerto, la tonalité de Mib majeur) on préfère alors des titres **connotatifs**, possédant une « auréole de sens, plus ou moins importante, qui flottent autour du sens immédiat et officiel. Ceux-ci sont des sens supplémentaires, plus marginaux, diffus, instables, qui se greffent sur le premier »¹⁹.

On y cultive l'ambiguïté, l'énigme, le décalage, la poésie, le jeu de langue, le raccourci analytique ou encore le faux-semblant, pourvu qu'il fasse preuve d'originalité et se distingue parmi tant d'autres. Si d'aventure il reste neutre, il faut sans doute alors l'envisager au second degré. Il brouille parfois à ce point les frontières, qu'on n'est pas sûr d'avoir toujours affaire à une œuvre musicale : First construction in metal²⁰, Ionisation ou encore Match, semblent de prime abord renvoyer aux domaines de l'architecture, de la chimie ou du sport. Le romantisme a amorcé cette obsession de l'originalité, au point de devenir un impératif esthétique, un gage de modernité cultivé à l'extrême par un XX^{ème} siècle se refusant à redire ce qui a déjà été dit.

Terry Riley prend en partie le contrepied de cette tendance en désignant sa pièce par la seule mention de son échelle : In C, c'est-à-dire, En Do²¹. Désespérément laconique, celle-ci semble d'une objectivité radicale qui la range du côté des titres dénotatifs : cette pièce est signalée comme étant dans le ton de Do. Cependant, réduit à un complément circonstanciel, il oblitère le sujet, la nature de la pièce dont « en Do » ne viendrait que préciser « les circonstances ». L'œuvre serait elle (une symphonie) en do ? mais en do Majeur ou mineur?²²

¹⁹ Laurence Bardin, *le texte et l'image*, in *Communication et Langages*, n° 26, Paris, Retz, 1975.

²⁰ Cf les titres listés ci-dessous.

²¹ Dans les pays anglo-saxons, les hauteurs de notes sont désignées par des lettres : A=la, B=si, C=do, etc...

²² Imaginons l'effet produit par une telle omission sur quelques titres célèbres [*Rhapsodie in blue*] de Georges Gershwin, ou [*Toccatte et fugue en ré mineur*] de Jean-Sébastien Bach : l'imagination prendrait aussitôt le relais pour combler les lacunes informatives du titre.

En déplaçant le centre d'intérêt sur une indication a priori secondaire, et en gommant sciemment toute référence à une forme, un genre, ou une gamme précise, l'ellipse du titre engendre la connotation. Il apparaît alors que le son minimal (do) convoqué par le titre constitue l'enjeu de l'œuvre, en tant que terrain d'expérimentation ouvert à tous les possibles.

Par ailleurs ce « quelque chose qui doit advenir » *en Do*, constitue, dans le contexte des années 60, une provocation à l'égard des tenants de la musique contemporaine valorisant l'hypercomplexité, l'instabilité et le refus de la tonalité comme des gages de modernité, et plus particulièrement, les musiciens sériels²³. Face à l'Art avec un grand A, En Do peut se comprendre comme le degré zéro de la musique, le b-a-Ba du musicien, la simplicité incarnée.

Ci-dessous, quelques titres d'œuvres de musique contemporaine, propices à la réflexion :

4'33 , J. Cage (1952)

First construction in metal, J. Cage (1939)

Match, M. Kagel (1964)

Erewhon, H. Dufourt (1972)

Drus, flous, débridés, des bouts s'ébrouent, J-M. Singier (1996)

Algorithms I et II, L. Hiller, R. Baker (1966)

Ionisation, E. Varèse (1933)

Rrrrrr ! , M.Kagel (1981)

Son avec action oblique, G. Aperghis (1983)

Votre Faust, H. Pousseur (1963)

Variations pour une porte et un soupir, P. Henry (1963)

The second dream of the High Tension Line Stepdown Transformer, La Monte Young (1962)

²³ Cf notes 51 à 53

Minimaliste ?

À titre minimal, pièce minimaliste.

De même que le porche d'une cathédrale annonce sa structure intérieure, la pièce de Riley affiche son projet au seuil de l'œuvre. Pourtant, si le terme **minimal** évoque sobriété et concision, on pourra s'étonner d'avoir affaire à une élaboration sonore de si longue haleine. Le compositeur préconise dans son avant-propos, le choix d'un tempo tel, que la durée de l'œuvre s'établisse entre 45 mn et 1h30.

Balayant l'histoire de la musique occidentale pour trouver des équivalents, on ne trouvera guère que des œuvres monumentales très éloignées du concept de minimalisme : le finale de la 9^{ème} symphonie de Ludwig van Beethoven avoisine les 25', le premier mouvement de la 3^{ème} symphonie de Gustav Mahler atteint 35', tandis que chaque acte de l'opéra Tristan et Iseult de Richard Wagner dépasse 70' : autant d'œuvres plus luxuriantes que laconiques, représentatives de l'héritage romantique.

Élargissant le champ des références culturelles possibles, on trouvera dans certaines musiques traditionnelles, ce rapport au temps long, et plus particulièrement dans celles de l'Asie. On pensera par exemple au raga indien dont la durée peut excéder plusieurs heures.

À une époque où le zapping engendre une écoute fractionnée à l'extrême, où l'on entend sur les antennes des « edits » (versions courtes de chansons spécialement formatées pour la radiodiffusion) en lieu et place des versions originales, comment envisager l'appréhension d'un tel monolithe ? Soulignons que, contrairement à l'opéra, nul récit, nulle sollicitation visuelle autre que celle de la performance (dans le cas d'un concert en direct) ne viennent divertir l'auditeur de son écoute.

Si l'on ne peut imputer le minimalisme de l'œuvre à sa durée, faut-il l'attribuer à l'économie des moyens humains mis en œuvre ? Les indications de l'auteur suggèrent pourtant 35 interprètes, à savoir l'équivalent d'un orchestre classique, celui de Mozart donc, base de l'Orchestre Symphonique de Bretagne. Nous sommes certes loin de l'orchestre hypertrophié rêvé par Hector Berlioz, requis par Gustav Mahler et réactualisé par Olivier Messiaen dans sa Turangalîlâ Symphonie (plus de 103 musiciens) mais le nombre d'interprètes n'étant pas imposé, on trouve une version réunissant 124 musiciens, donnée au Walt Disney Concert Hall en 2006²⁴. En outre, certaines interprétations annonçant un effectif restreint recourent, en situation d'enregistrement, aux effets démultiplicateurs de l'« **overdubbing** ²⁵ » ou réenregistrement, dont Terry Riley fit usage lors de sa première

²⁴ Le début de cette version est accessible à l'adresse suivante:

<http://www.youtube.com/watch?v=vJSEcoeCgus>

version enregistrée, avec pour effet un foisonnement polyphonique contrastant avec la limpidité suggérée par la partition.

Au-delà du nombre d'interprètes, la palette des couleurs de l'ensemble, des timbres donc, peut, selon les choix opérés par les interprètes, s'avérer non pas sobre et monochromatique, comme le suggère le terme minimal, mais au contraire bariolée, voire hétéroclite. On consultera avec intérêt une liste des enregistrements de l'œuvre mentionnant les effectifs choisis²⁶. Ainsi coexistent des versions pour percussions seules (Ensemble Percussione Ricerca, 1983), ou pour une déclinaison de claviers allant du grand piano de concert au clavecin, en passant par le piano électrique Rhodes (Piano Circus, 1990), pour grand orchestre symphonique (Walt Disney Concert Hall, 2006) ou bien pour un mélange psychédélique de voix, guitares électriques, synthétiseurs, támara, sruti box, zuruna (Acid Mother temple & the Melting Paraiso U.F.O, 2002), sans oublier la version « œcuménique » pour instruments traditionnels chinois réunissant entre autres, luths, cithares, orgues à bouche (Shanghai Film Orchestra, 1989).

Il faut chercher ailleurs le bien-fondé de l'appartenance d'In C au courant minimaliste.

Timothy Johnson, dans sa monographie sur le sujet, dégage un certain nombre de marqueurs de la musique minimaliste²⁷ :

- Structure formelle continue
- Texture rythmique régulière
- Sonorité brillante
- Palette harmonique simple
- Absence de ligne mélodique étendue
- Palette rythmique répétitive

In C est bien une pièce privilégiant la continuité ; la pulsation ininterrompue de do croches lui assure bien un cadre rythmique régulier ; même si ses timbres relèvent du choix des interprètes, une majorité de versions privilégie une palette de timbres multicolores ; le contexte harmonique est minimal, et quasiment exclusivement centré sur une échelle de Do ; les éléments mélodiques relèvent plus du fragment que du thème (y compris le n°35 qui compte 32 temps mais se subdivise en petites unités) et ne génèrent à aucun moment de grande phrase continue ; enfin le principe moteur qui l'anime est bien la répétition.

Tous les marqueurs énoncés sont présents dans la partition de Terry Riley. Celle-ci fait donc non seulement figure de pionnière, mais de paradigme de la musique minimaliste.

²⁵ Technique permettant de réenregistrer les interprètes sur leur propre prestation.

²⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/In_C#Recordings_of_the_piece

²⁷ Timothy Johnson in *minimalism : aesthetic, style or technic ?*, traduit par Johan Girard, in *L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass* p.99

Partition

in C.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53.

© 1984
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

In C, prescriptions²⁸

Tous les interprètes jouent à partir de la même partition, les 53 motifs mélodiques successivement.

N'importe quel nombre de n'importe quel instrument peut jouer. Un groupe de 35 est optimal mais des ensembles plus petits ou plus grands conviendront. Si des chanteurs participent, ils peuvent chanter sur n'importe quelles voyelles ou consonnes.

Les motifs doivent être joués de manière consécutive, en laissant à chaque interprète la liberté de déterminer combien de fois il ou elle doit répéter chaque motif avant de passer au suivant. Il n'y a pas de règle établie concernant le nombre de répétitions d'un motif, cependant, étant donné que les performances doivent normalement durer entre 45 mn et 1h30, on peut établir que chaque motif devrait être répété de quelque chose comme 45 secondes à une minute et demi ou plus.

Il est très important que les interprètes s'écoutent très attentivement les uns les autres, et ceci signifie qu'il faut parfois s'arrêter de jouer pour écouter. En tant qu'ensemble, il est vraiment souhaitable de jouer piano ou forte, diminuendo et crescendo simultanément.

Chaque motif peut être joué à l'unisson ou en canon à n'importe quelle distance de lui-même ou des ses motifs voisins. L'un des plaisirs générés par In C résulte de l'interaction des musiciens dans des combinaisons polyrythmiques qui découlent naturellement de l'entrelacs des motifs. Des formes assez fantastiques vont surgir et se désintégrer au fur et à mesure de la progression du groupe dans la pièce lorsqu'elle est bien jouée.

Il est important de ne pas se précipiter d'un motif à l'autre, mais de rester suffisamment longtemps sur un motif pour interférer avec ceux des autres. Au cours de l'exécution les interprètes doivent conserver une distance de 2 ou 3 motifs les uns par rapport aux autres. Il est important de ne pas trop courir en tête, ni de rester trop en arrière.

L'ensemble peut être soutenu par la pulsation d'un do croche aigu au piano ou sur un instrument à percussion. Il est aussi possible d'improviser strictement en rythme sur une percussion (batterie, cymbales, cloches, etc), à condition d'être réalisé correctement et sans masquer le reste de l'ensemble. Tous les instrumentistes doivent jouer strictement en rythme et il est essentiel que chacun joue chaque motif avec application. Il est recommandé de répéter les motifs à l'unisson avant de jouer la pièce, pour vérifier que chacun joue correctement.

Le tempo, laissé à la discrétion des interprètes, ne doit bien sûr pas nuire au confort de jeu par une lenteur ou une rapidité excessive.

Il est important de penser aux motifs dans le cadre de périodes, de sorte que lorsque vous vous reposez, vous ayez à l'esprit la période plus large dans laquelle s'inscrivent les accents composites, et qu'en y entrant de nouveau, vous ayez conscience de l'impact de votre entrée sur le flux musical.

Le groupe doit avoir pour objectif de se fondre dans un unisson au moins une ou deux fois au cours de la pièce. Dans le même temps, si les instrumentistes semblent être trop synchrones dans la présentation de leurs motifs, ils doivent essayer de décaler d'une croche ou d'une noire par rapport à ce qui se produit dans le reste de la polyphonie.

Il est possible de transposer les motifs d'une octave, particulièrement vers l'aigu. La transposition à l'octave inférieure fonctionne mieux pour les motifs en valeurs longues. L'augmentation des valeurs rythmiques peut également être efficace.

Si pour une raison ou une autre, un motif ne peut être joué, l'interprète doit l'omettre et continuer.

Les instruments amplifiés ainsi que les claviers électroniques sont les bienvenus.

In C se termine de la sorte : lorsque chacun des exécutants arrive au motif 53, il ou elle reste dessus jusqu'à ce que l'ensemble des musiciens y parvienne à son tour. Le groupe peut alors réaliser un large crescendo puis diminuendo un certain nombre de fois et chaque interprète cesse de jouer lorsqu'il le désire.

Terry Riley

²⁸ Consignes de jeu de la partition, traduction personnelle.

Première observation, cette partition a très vite circulé de par le monde puisqu'elle figurait sur la pochette du premier enregistrement. Contrairement à la majorité des œuvres contemporaines dont il faut acheter le support écrit, elle est désormais en libre accès. Sa facilité d'exécution ainsi que son format, une seule page, ce qui la rend duplicable à l'infini, contribuent également à sa très large diffusion, relayée par internet, et amplifient son aura, en tant que symbole de liberté.

In C se présente donc sous la forme d'un feuillet simple. Tous les musiciens en possèdent un exemplaire identique. Bien qu'elle requière une interprétation **polyphonique**²⁹, elle ne propose qu'une succession de motifs **monodiques**³⁰ numérotés de 1 à 53.

Afin de mesurer ce qui la différencie d'une partition d'orchestre standard, comparez-la ci-dessous, à la première page du **conducteur**³¹ de la *Cinquième symphonie* de Beethoven. Cette dernière comporte de 12 à 16 portées superposées, reliées par une ligne verticale en début de page signifiant qu'elles doivent être jouées simultanément. La première page (des presque 150 de l'œuvre) ne contient que 16 mesures, et dure³² environ 13 secondes.

Allegro con brio. $\text{♩} = 108$.

auti.
boi.
etti in B.
gotti.
ni in Es.
mbe in C.
ni in C.G.
lino I.
lino II.
iola.
loncello.
Basso.

in C.

1. 2. 3. 4. 5. 6.
7. 8. 9. 10.
11. 12. 13. 14. 15.
16. 17. 18. 19. 20. 21.
22. 23. 24.
25. 26. 27. 28.
29. 30. 31. 32. 33. 34.
35.
36. 37. 38. 39. 40. 41. 42.
43. 44. 45. 46. 47.
48. 49. 50. 51. 52. 53.

© 1984
Terry Riley
P. 1980
Columbia TriStar

²⁹ Dans une **polyphonie** plusieurs sons différents sont entendus simultanément. On parle des différentes **voix** de la polyphonie, même lorsqu'il s'agit de musique instrumentale. C'est pourquoi la plupart des partitions d'orchestre se présentent sous la forme d'un **conducteur**, qui rassemble pour le chef d'orchestre toutes les parties (voix) des musiciens.

³⁰ **Monodique** s'oppose à **polyphonique**, dans la mesure où une monodie ne donne à entendre qu'un son à la fois, y compris lorsque plusieurs interprètes la jouent. On parle alors d'**unisson** : si un chœur entier ou un orchestre entier jouent la même mélodie, on parlera toujours de monodie. En revanche, un pianiste, seul devant son clavier, et parce qu'il peut jouer plusieurs notes différentes simultanément pourra interpréter une polyphonie.

³¹ Partition lue par le chef d'orchestre, comprenant toutes les parties des différents instruments, ordonnés par famille (de haut en bas : bois, cuivres, percussions, cordes), et du plus aigu au plus grave.

³² À écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=FKnOYSWT5BM&feature=related> à partir de 0'27

Autrement dit, à tempo constant et si tous les instrumentistes étaient sollicités tout au long de la pièce, le chef d'orchestre tournerait ses pages toutes les 13 secondes ! A contrario, l'unique page d'*In C* vaut pour les 45 à 90 minutes de jeu préconisées par le compositeur. Elle contient **tout ce que les musiciens jouent**, mais ne reproduit pas **tout ce que l'on entend** lorsque la pièce est exécutée. D'où vient cet écart entre musique notée et musique entendue ?

Il tient au fait qu'un facteur modéré d'**indétermination** intervient dans l'œuvre. Cette part d'aléatoire est une des marques de l'appartenance d'*In C* à la musique contemporaine, particulièrement à partir des années 1950, et dont le compositeur **John Cage** est l'un des pionniers. Ainsi le nombre de répétitions des 53 motifs, encadrés par des barres de reprise, est laissé à l'appréciation des interprètes. De même, les nuances ne sont pas précisées par le compositeur, enfin des octavations³³ libres peuvent être appliquées à la partition, modifiant ponctuellement les hauteurs notées.

La musique est donc bien notée, il ne s'agit pas de tradition orale, mais le filtre de l'interprétation peut déboucher sur des résultats sonores très différents³⁴ répondant pourtant tous au projet initial. Le compositeur n'entend ni contrôler l'intégralité des paramètres, ni abdiquer totalement sa responsabilité en s'en remettant au seul hasard. En valorisant la performance, l'œuvre acquiert donc une vie propre aux visages multiples.

³³ Transposition de hauteurs vers les mêmes notes mais dans un registre plus aigu ou plus grave, à distance d'octave donc.

³⁴ On peut s'en persuader en écoutant les nombreux enregistrements d'*In C* référencés dans le dossier pédagogique déjà consacré à l'œuvre en 2011 et disponible en ligne sur le site de l'Orchestre Symphonique de Bretagne à l'adresse suivante : <http://www.orchestre-de-bretagne.com/Ressources-pedagogiques>

Clefs d'écoute

Terry Riley présente ainsi ses objectifs : "L'un de mes principaux soucis fut d'établir une structure où les paramètres musicaux seraient assez simples de façon à ce que même des instrumentistes aux moyens techniques limités puissent jouer aisément. Un autre fut de créer un cadre ordonné donnant aux exécutants une base solide et stimulante. Cela se réalise à travers un nombre limité de fréquences et un taux constant de pulsations auxquelles l'ensemble doit se référer à tout moment. En outre il y a un ordre séquentiel défini de cycles auquel l'ensemble doit également se soumettre. Les cycles sont de longueurs variables ; le nombre de leurs répétitions et la façon dont ils sont arrangés sont laissés au choix spontané des exécutants ; les cycles surgissant et se développant concurremment, l'effet consiste en un nombre de structures en orbite à l'intérieur de sphères concentriques. »³⁵

Une structure transparente³⁶, un matériau simple

Les mécanismes en jeu dans *In C* sont **audibles**, rompant ainsi avec nombre de partitions contemporaines. Dans les œuvres **dodécaphoniques** et **sérielles**³⁷ par exemple, s'il existe bien une règle compositionnelle a priori, ce point de départ n'est plus perceptible au moment de l'écoute, masqué par la complexité des développements auxquels il donne naissance. Une série de douze sons aux paramètres en perpétuel changement résiste à la mémorisation³⁸, et n'est plus du tout repérable lorsqu'elle est variée et combinée.

A contrario, le principe de répétitions décalées qui sous-tend *In C* s'entend parfaitement, d'autant que les motifs³⁹ de base sont simples, courts, et de faible **ambitus**⁴⁰ pour la plupart.

³⁵ Terry Riley, cité par Dominique et Jean-Yves Bosseur, in *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, 1986, p.173

³⁶ Terme emprunté à Johan Girard, in *l'esthétique musicale de Terry Riley...*

³⁷ Cf notes 51 à 53

³⁸ Cf exemple de série à l'origine des *Variations pour orchestre* d'Arnold Schönberg à écouter à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=u5dOI2MtvbA&feature=related> . L'original est isolé à 2'33 et on peut entendre ses différentes variantes issues de techniques contrapuntiques héritées de la musique ancienne et réactualisées par le dodécaphonisme. Sont présentés, à 2'40, son mouvement **rétrograde** (c'est-à-dire en le jouant à reculons en commençant par la dernière note), à 2'47 son **renversement**, ou **mouvement contraire** (tous les intervalles sont inversés dans un axe vertical : les mouvements ascendants deviennent descendants et vice-versa), à 2'55 son **rétrograde contraire**, combinaison des deux précédentes opérations. Enfin on peut entendre la série assortie d'un rythme et d'un timbre, telle qu'elle se présente, au violoncelle, dans la partition de Schönberg, à 3'24.

Consulter également (en anglais) http://www.youtube.com/watch?v=c6fw_JEKT6Q&feature=related

³⁹ Les chiffres renvoient aux numéros des motifs figurant sur la partition.

⁴⁰ Ambitus : limites supérieure et inférieure des hauteurs d'un groupe de notes donné.

Ils obéissent à quelques principes mélodiques générateurs : notes répétées (1-6-7), fragments conjoints (4-8-34), oscillations (3-17-28), fragments plus ou moins disjoints (14-29-39) qui se combinent entre eux (11-20-39).

La perception de leurs composants est facilitée par une différenciation rythmique relativement aisée. Les durées relèvent de trois grandes catégories :

- les minimales : dérivées de séries de double-croches (1/4 de temps) (7-9-10-11-16-17-31-36 à 41-49 à 53)
- les médianes : de la croche (½ temps) à la noire pointée (1 temps et ½) (1 à 5-19-22 à 26-44-45)
- les maximales, longues tenues s'échelonnant entre la blanche pointée (3 temps) et les rondes liées (8 temps)

Les motifs qui résultent de la combinaison de ces catégories (12-13-32-35-43-46) sont les plus difficiles à percevoir. Un des aspects essentiels du minimalisme tient à cette homogénéité des unités de base, qui facilite à la fois leur réalisation, et leur réception.

La permanence du do qui pulse en croches l'ensemble de la pièce permet d'étalonner les hauteurs et durées perçues, même lorsque l'abondance des superpositions brouille les limites des différents motifs. Ainsi, à n'importe quel moment de l'œuvre la relation entre microcosme et macrocosme est toujours perceptible, à l'instar des musiques traditionnelles s'élaborant à partir de bourdons stables, s'opposant ainsi radicalement au changement perpétuel, et à l'absence de repères qui caractérise nombre de musiques contemporaines.

Chacun peut s'entraîner à repérer dans le flux de l'œuvre l'apparition des motifs 8, 14 ou 29 qui semblent flotter au dessus du fourmillement polyphonique.⁴¹

De la machine vers l'instrument

La répétition proliférante, modèle compositionnel d'*In C*, résulte du transfert d'une technique inspirée par les machines vers le domaine de la musique instrumentale. Le procédé a été qualifié de « technomorphe », par opposition à une écriture « biomorphe » inspirée elle de modèles naturels, comme en l'occurrence, la répartition des partiels d'un son⁴².

⁴¹ Exemple de repérage : en écoutant le fragment suivant, dans l'interprétation du Salt Lake Electric Ensemble <http://www.youtube.com/watch?v=7UxmcEYVtmQ&feature=related> . On identifie assez rapidement un motif en valeurs longues de 2 notes conjointes descendantes. Il ne peut s'agir que du motif 8 ou du motif 48. L'examen des éléments environnants, multipliant les si bémols, permet de situer l'extrait à la fin de la pièce, à proximité du motif 48.

⁴² Peter Niklas Wilson, « Vers une écologie des sons », *Partiels* de Gérard Grisey et l'esthétique du groupe l'itinéraire », cité par Johan Girard op. cité p. 44

Le principe de répétition est aussi vieux que la musique elle-même, en témoignent toutes les formes sur ostinato, les formes strophiques ou à refrains ou les thèmes et variations, mais l'enregistrement sur bande a permis, au XX^{ème} siècle, de travailler sur de nouveaux types de répétitions. Deux techniques seront expérimentées par Terry Riley, notamment durant son séjour à Paris dans les studios de l'O.R.T.F. :

Le **Tape-loop**, qui consiste en une mise en boucle d'un fragment enregistré

Le **Tape-delay**, qui génère un écho en réinjectant un signal pré-enregistré

Ces opérations feront le bonheur des musiques techno à partir des années 80, et sont déjà présentes dans la chanson *Tomorrow never knows* des Beatles, dernière plage de leur album *Revolver* paru en 1966⁴³.

La densité polyphonique résultant de cette utilisation de répétitions superposées rend l'œuvre plus proche d'un **réseau** d'évènements que d'une **succession** d'évènements.

Une musique hypnotique

La durée et les procédés répétitifs d'*In C*, mettent au défi notre perception de l'espace et du temps. Renonçant à la dramaturgie du discours, propre aux musiques de tradition occidentale depuis l'époque baroque, abandonnant une conception téléologique de la forme, c'est-à-dire orientée vers une finalité, l'œuvre invite à expérimenter le son de l'intérieur. Les motifs simples se diffractent sous l'effet des répétitions et produisent un équivalent sonore de la vision à travers un kaléidoscope⁴⁴.

La répétition est au cœur des mécanismes propices à l'hypnose ou à la transe, caractérisées par l'accession à un état modifié de la conscience et il est difficile d'oublier qu'au moment de la création d'*In C*, drogues et autres substances hallucinogènes circulent beaucoup, particulièrement dans les milieux artistiques. Cependant, si Terry Riley admet en avoir fait l'expérience, la musique en elle-même est investie de pouvoirs spécifiques.

« Je pense que ce que j'expérimentais dans la musique à cette époque était un monde nouveau. À côté de la musique ordinaire qui poursuivait son chemin, la musique était aussi capable de nous transporter soudain d'une réalité à l'autre. De nous transporter au point d'avoir presque des visions en jouant. C'était ce à quoi je pensais avant d'écrire In C. »⁴⁵

⁴³ On remarquera d'ailleurs dans ce titre contemporain d'*In C*, et qui amorce la période psychédélique du groupe, des préoccupations du même ordre : Un accord de do constant, une référence à la musique indienne (présence d'une támara enregistrée), batterie et mélodie très répétitives, superposition d'écho, intégration de boucles.

⁴⁴ D'ailleurs la version du Salt Lake Electric Ensemble (voir dossier pédagogique Terry Riley déjà paru) s'accompagne d'une vidéo basée sur l'accumulation de prismes changeants reproduisant la vision à travers un téléidoscope (forme perfectionnée du kaléidoscope).

⁴⁵ in *Talking music*, William Duckworth, entretien avec 17 compositeurs et musiciens expérimentaux, 1999

En cela, le domaine musical n'est pas isolé, mais participe du psychédélisme des années soixante, et le parallèle est fructueux entre musique répétitive et **Op'art**⁴⁶, qui crée des illusions optiques basées sur des graphismes répétitifs.

Le caractère hypnotique de la pièce résulte également de son statisme global : malgré les incessantes superpositions de motifs, on reste obstinément *En do...* Bien que le titre de la pièce évoque pour un mélomane occidental la **gamme de do**⁴⁷, bien que presque toutes les notes utilisées appartiennent à cette même gamme, son absence de directionnalité est fondamentalement étrangère à la musique tonale. Cette dernière exige une hiérarchie des notes de la gamme, propre à engendrer des mouvements d'attraction des faibles vers les fortes. Les conduites mélodiques y sont donc tributaires d'une syntaxe relativement normalisée, à laquelle échappent les motifs retenus par Terry Riley. Ceux-ci combinent des notes qui appartiennent à la tonalité mais dont le regroupement n'est pas compréhensible tonalement.

Un exemple : le tournoiement des motifs 11, 31 ou 32 fait songer, par sa non-résolution, à une échelle de type **pentatonique**⁴⁸ à la base de nombreuses musiques traditionnelles d'Asie ou d'Afrique. Le parallèle avec la musique pour **Gamelan**⁴⁹ (orchestre de percussions) de Bali ou Java s'impose très vite à l'esprit, en raison de ce type de tournures mélodiques, mais également parce qu'elle repose, comme *In C*, sur l'élaboration d'une polyrythmie complexe à partir de superposition d'unités de base très simples, combinant diverses strates de durées (de notes longues, médianes, et courtes), le tout scandé en continu par une pulsation de référence.

Si Terry Riley n'a jamais témoigné avoir subi l'influence de la musique de gamelan (tandis que Steve Reich l'a étudiée à Seattle) il n'en reste pas moins que certaines techniques en sont proches, instaurant un nouveau rapport au temps, une autre façon de s'installer dans le son, que le compositeur a pu chercher dans d'autres musiques appartenant elles aussi aux esthétiques venues d'Asie, si fondamentales pour les compositeurs occidentaux des années soixante.

⁴⁶ Avec pour représentant illustre **Victor Vasarely**. Il est instructif de voir rassemblées plusieurs réalisations plastiques de ce type sur : <http://www.google.com/search?q=op%27art&biw=1013&bih=541&tbm=isch>

⁴⁷ dont on aurait seulement omis de préciser le mode (**majeur** ou **mineur**, mais le mi bécarré invite plutôt à entendre un mode majeur). Le mode majeur consiste en une organisation particulière des 7 sons de la gamme de do à do, de sorte qu'elle reproduise le modèle de succession de tons (T) et demi-tons (dt) suivant : T-T-dt-T-T-T-dt, référence de la musique tonale. Le mode mineur correspond à une autre organisation qui induit un caractère différent : T-dt-T-T-dt-T-T

⁴⁸ Une échelle **pentatonique** n'utilise que cinq sons à l'intérieur d'une octave. On peut facilement en générer une en ne jouant que sur les touches noires d'un piano (do#-ré#-fa#-sol#-la# (do#)). Elle a pour particularité de ne pas générer d'attractions fortes.

⁴⁹ Pour entendre une utilisation pédagogique du gamelan, comme outil d'expression collectif, voir :

<http://www.youtube.com/watch?v=oYYldmuEfeQ&feature=related>

In C en son temps

La musique contemporaine d'après la seconde guerre mondiale éclate en tendances multiples qui ont pour dénominateur commun la soif d'**expérimenter** et de **se libérer des catégories**⁵⁰. Dans un contexte où techniques, société et esthétiques subissent de profondes mutations, les compositeurs doivent interroger la matière musicale, leur inscription dans l'histoire, et leur statut même de créateurs, alors que se profile ce qui quelques décennies plus tard s'appellera la mondialisation.

L'héritage européen pèse encore de tout son poids : Paris et Darmstadt sont les phares de l'avant-garde, *l'introduction à la musique de douze sons*, diffusant le **dodécaphonisme**⁵¹ hérité de l'école de Vienne⁵² sa bible, et René Leibowitz son apôtre. Étendue, sous l'impulsion notamment du compositeur Olivier Messiaen, à tous les paramètres du son (durée, timbre et intensité) la combinatoire basée sur une **série** (de hauteurs, de notes) se radicalise pour devenir musique **sérielle**⁵³. Son emploi est à l'origine d'une esthétique qui, en valorisant l'autonomie des sons les uns par rapport aux autres, privilégie la rupture, la fragmentation, l'évolution permanente. Par ailleurs, les structures complexes préétablies des œuvres y semblent subordonnées à une objectivité qui bannit expressivité et spontanéité. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué, occupent alors le devant de la scène et Darmstadt accueille lors de ses cours d'été, des compositeurs venus du monde entier... y compris un certain La Monte Young en 1959.

Parallèlement, l'exploration de toutes les ressources du son, ainsi que l'apparition de nouvelles technologies d'enregistrement et de traitement du son, font naître la **musique concrète** (Pierre Henry et Pierre Schaeffer) et les musiques **électroniques** ou **électroacoustiques** (Edgar Varese), brouillant également les lignes de démarcation entre homme et machine, entre musique et bruit.

Outre-Atlantique l'avant-garde emprunte d'autres chemins, notamment celui de la **musique conceptuelle** d'abord préoccupée par la réflexion même sur l'art, l'idée primant sur les propriétés esthétiques de l'œuvre, héritage du Ready-made légué par Marcel Duchamp au début du XXème siècle.

John Cage, Mauricio Kagel ou La Monte Young dépassent les limites du concert traditionnel en organisant des happenings ou performances largement ouvertes à l'**aléatoire**⁵⁴ et **participatives**.

⁵⁰ D'ailleurs l'énumération de courants proposées ci-dessous ne doit pas être considérée comme cloisonnée : de nombreux compositeurs appartiennent à l'une ou/puis l'autre, quand d'autres suivent une voie personnelle irréductible à une seule catégorie (György Ligeti, Luciano Berio) mais s'autorisent le compagnonnage.

⁵¹ Le **dodécaphonisme**, utilisé pour la première fois par Arnold Schönberg dans sa *suite pour piano opus 23* (en 1923), est un système d'écriture qui, dans le sillage de l'**atonalité**, propose une alternative à la tonalité (cadre de la musique européenne depuis le XVIIème siècle) en renonçant à la hiérarchie des degrés de la gamme, nécessaire à l'établissement de centres tonals, en émancipant la dissonance, et en refusant le principe de répétition littérale. Il s'appuie sur une série de 12 notes combinées en de multiples variations déjouant sciemment toute prévisibilité.

⁵² Arnold Schönberg-Anton Webern- Alban Berg

⁵³ Dans la musique **sérielle**, on parle également de **sérialisme intégral**, qui résulte d'une extension des principes du dodécaphonisme à tous les paramètres du son, nuances, rythmes et timbres font à leur tour l'objet d'une sérialisation, sont numérotés de 1 à 12 et démultiplient la complexité combinatoire.

⁵⁴ Ainsi, dans son œuvre *Music of changes*, (1951), les notes sont déterminées par la consultation d'un ancien livre chinois, le *I Ching* (livre des changements), en fonction de la face sur laquelle retombe une pièce de monnaie au hasard d'un lancer.

À la fois actif aux États-unis, en Allemagne et au Japon, le groupe **Fluxus** (fondé en 1962 par George Maciunas et rassemblant des personnalités comme Nam June Paik, Joseph Beuys, Ben) s'engage également sur cette voie. Il est un des acteurs les plus subversifs de la scène artistique contemporaine et contribue à saper le rôle traditionnel de l'art et de l'artiste.

Perçue comme une troisième voie, la musique **minimaliste** et/ou **répétitive** s'élabore en réaction, à la fois au rigorisme sériel et au désengagement du compositeur dans la musique aléatoire inspirée de Cage. Le **minimalisme**, largement redevable à la personnalité hors normes de **La Monte Young** dont les musiques s'élaborent à partir de bourdons infiniment dépliés dans le temps, se répand partout dans le monde, avec un foyer particulièrement actif aux États-unis rassemblant outre Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass, pour ne citer que les trois plus connus.

La musique **répétitive** peut être considérée comme une émanation de la musique minimaliste. Si l'on peut faire remonter aux *Vexations* d'Éric Satie⁵⁵ la systématisation de la duplication comme procédé compositionnel, ce dernier reste marginal et sa pièce ne sera d'ailleurs exhumée qu'en 1963 par les soins de ... John Cage.

Dans les deux postures, de la musique sérielle et de la musique indéterminée, la répétition est taboue. En témoignent les écrits d'Arnold Schönberg⁵⁶ ayant modelé l'esthétique sérielle : « plus on désire qu'un morceau soit accessible, plus souvent il faudra en répéter des éléments, brefs ou développés ; en revanche, plus courts seront les éléments répétés et moins souvent ils seront répétés, plus l'ensemble sera difficile à saisir ». « Ma musique opère [...] en associant des éléments complexes dont je suppose que l'auditeur a déjà une bonne connaissance, en sorte que d'autres éléments plus complexes pourront ensuite intervenir sans que l'auditeur manque d'en appréhender toutes les relations réciproques, les similitudes, les différences, etc... et d'en saisir les articulations logiques »⁵⁷.

Alors que la musique des émules de Schönberg s'adresse à un public connaisseur, la musique américaine minimaliste valorisera, au nom d'idéaux à la fois plus démocratiques et individuels, une accessibilité plus grande. Sa concomitance avec le développement des sociétés de consommation et de la culture de masse n'est pas fortuite.

À une échelle plus large, la répétition comme procédé d'écriture à l'intérieur de l'œuvre trouve un écho dans la reproduction de masse des œuvres grâce à l'industrialisation, du disque entre autres. Cette faculté de duplication à l'infini interroge la notion d'originalité, d'authenticité dans la pratique artistique et questionne tous les arts. Déjà, en 1936, le philosophe Walter Benjamin avait mis en lumière, dans *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, l'impact de la diffusion à grande échelle, à partir d'une réflexion sur la photographie et le cinéma. Si la spécificité, le caractère « sacré » de l'œuvre d'art, réside dans son inscription dans l'histoire, hic et nunc (ici et maintenant), alors, il manque quelque chose à sa reproduction, aussi parfaite soit-elle. « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde »

⁵⁵ Qui se propose de répéter 840 le même motif...

⁵⁶ Arnold Schönberg, *Le style et l'idée* (1950) Editions buchet-Chastel, 1977, p.85

⁵⁷ Id.p.87

s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique du monde. »⁵⁸



L'image la plus frappante de l'usage de la reproduction dans ce contexte, est signée Andy Warhol grand prêtre du **Pop'art**⁵⁹ et figure incontournable de l'underground américain.

Transcendant les écoles et les nationalités, on peut dégager une autre tendance lourde de la musique des années soixante : le rapprochement entre **orient et occident**. La découverte des musiques asiatiques a pour beaucoup de compositeurs permis de s'interroger sur la nature même du son, sur l'inscription temporelle de la musique, mais également ouvert la voie à une nouvelle forme de spiritualité. Terry Riley a approfondi sa connaissance et sa pratique de la musique indienne, formé et transformé par **Pandit Pran Nath**. La Monte Young partage cette influence à laquelle on peut ajouter celles du chant gregorien, du gagaku et du gamelan indonésien.

Postérité

Pionnier de la musique répétitive, Terry Riley cristallise dans son œuvre un certain nombre d'attitudes qui seront propres aux musiques de la **post-modernité**, étendant bien au-delà des années soixante sa sphère d'influence :

- Réfutation de la notion de progrès en rompant avec la conception d'une évolution linéaire de la musique : le retour à la tonalité ou à la modalité, à la répétition, à la simplicité et à une forme d'accessibilité, sont les marques d'une forme de restauration, d'un regard vers le passé.
- Recherche de l'immédiateté de la perception, immersion dans le présent du son en abandonnant les préoccupations formelles : temps dilaté, limites floues de la pièce, recherche de communicabilité
- Dépassement des clivages sur lesquels se sont élaborées la modernité puis les avant-gardes : opposition du neuf et du vieux, du savant et du populaire, du pur et de l'impur.

Sa postérité déborde le cadre de la musique savante puisqu'on a pu voir en lui un précurseur de la musique **New Age** et de l'**Ambient**. Ses boucles musicales intègrent les chansons du **Velvet underground**, mais inspirent également des musiciens comme **Brian Eno** qui s'inspire du son de ses claviers atmosphériques, **Soft Machine** qui lui consacre un album, **Kraftwerk** ou encore **les Who** qui lui dédie l'un de leur titre "Baba O'Riley".

⁵⁸ Walter Benjamin, *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (version 1939), Gallimard, folio 2008, p.18

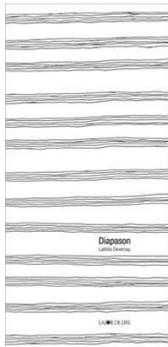
⁵⁹ Réunissant des artistes tels John Jaspers, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, le mouvement emprunte ses matériaux à la culture de masse (comics, objets de consommation...)

Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse

Voici une suggestion commentée de quelques titres de littérature jeunesse qui peuvent servir de contrepoint visuel aux deux œuvres au programme : *In C* puis La *Symphonie n°5* de Beethoven.

In C

Diapason, Laetitia Devernay, La joie de lire, 2010



Le déploiement de ce livre « accordéon » (format dit « Leporello ») qui dépasse les 9 mètres rend palpable le temps long : il faut s'installer dans l'espace du livre comme on s'installe dans le temps de la musique de

Terry Riley. Non événementiel, il ne contient pas de texte et constitue un pur plaisir visuel résultant de la transformation progressive de motifs répétés dérivés de feuilles ou d'oiseaux qui emplissent ou désertent l'espace au gré des mouvements d'un petit chef d'orchestre.

Tout l'ouvrage est élaboré à partir de la mise en mouvement d'un **processus**. Les arbres naissent du rythme de portées alignées verticalement dans les pages de garde, et engendrent à leur tour une nuée d'oiseaux / de feuilles dont le tournoiement, le mouvement collectif, alterne pleine occupation de l'espace (comme le **tutti forte**⁶⁰ d'un orchestre) et lignes dépouillées de quelques oiseaux (comme un groupe de **solistes piano**⁶¹ faisant office de **refrain**).

Travail sur les masses, création de rythmes, jeux de lignes, occupation variée de l'espace, contrastes de densité, répartition des vides et des pleins, autant d'outils communs aux graphistes et aux compositeurs de musique. En outre la quasi abstraction des figures favorise le transfert d'une lecture visuelle à une lecture sonore, et la sobriété du noir et blanc, à peine teinté de coquille d'œuf fait écho au minimalisme d'*In C*, surtout dans les interprétations privilégiant l'homogénéité de **timbres**⁶².

⁶⁰ **Tutti**, terme italien indiquant que la totalité d'un ensemble de musiciens doit jouer. **Forte**, terme italien également, est une indication de nuance désignant un volume fort.

⁶¹ Les **solistes** sont des instruments qui sont mis en avant en se dégageant du groupe : **solo** s'oppose à **tutti**. **Piano** est lui le contraire de **forte**. Quant au **refrain**, il est constitué par le retour périodique d'un matériau musical inchangé.

⁶² Le **timbre** est grosso modo l'équivalent musical de la couleur : un thème joué à l'identique par des instruments différents aura à chaque fois une couleur différente.

Le traitement ambigu du plein et du vide, des formes oiseau/feuille, fait également penser aux œuvres de Maurits Cornelis **Escher**⁶³, illusionnistes et hypnotiques. Effet obtenu, comme de nombreuses musiques minimalistes répétitives, par la combinaison de motifs évoluant graduellement.

Blanches, Anne Bertier, Mémo, 2009



Ouvrage purement visuel, sans texte, alors même que chaque page est remplie de lettres. Le projet relève du genre de l'abécédaire, non pas pour apprendre à connaître les 26 lettres de l'alphabet, mais pour les reconnaître à travers des réseaux denses de courbes et de droites. Traitées comme de pures figures graphiques, l'auteur en magnifie la géométrie et les démultiplie jusqu'à créer des paysages hypnotiques de lettres.

Comme dans *In C*, il y a matière à jouer à cache-cache : avec les motifs mélodiques qui sont parfois dissimulés par le jeu des superpositions polyphoniques dans l'œuvre de Terry Riley, comme avec les lettres dont la stylisation et la mise en séquence estompent parfois le tracé et les limites dans *Blanches*.

La tension entre l'apparent et le caché se double d'une confusion entre forme et fond. Le recours au seul contraste du noir et blanc permet, grâce à la répétition, de faire surgir les contre-formes. Émergeant du fond, elles finissent parfois par concurrencer les formes des lettres pour devenir de nouvelles figures autonomes.

L'auteur joue de la proximité de certaines lettres réduites à leur essence géométrique pour faire oublier leur fonction de véhicule du sens, au profit d'une contemplation purement esthétique : elles ne servent pas plus un discours que les motifs de Terry Riley ne se combinent en un thème qui les dépasse. De moyens, elles deviennent fin en soi.

L'auteur cherche moins à les différencier, qu'à révéler leur parenté plastique. Le **p** affiche sa gemmellité avec le **q**, et par symétrie renversée, avec le **d** et le **b**. Le mouvement général, la combinatoire, priment sur les spécificités des unités mises en œuvre.

De même, les motifs d'*In C*, semblent la plupart du temps découler des précédents, ou tout au moins relever d'une filiation très perceptible : cf les clefs de lectures.

Dans ces deux propositions artistiques, visuelle et musicale, on perçoit une démarche commune qui tend à révéler l'inouï dissimulé dans l'archiconnu. Le motif 11 de la partition,

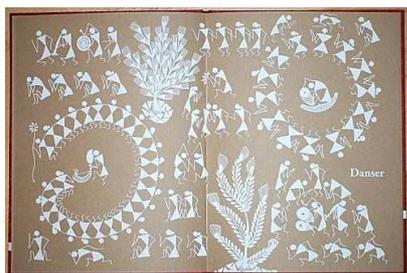
⁶³ Voir le site du musée des Beaux-arts du Canada

http://www.gallery.ca/cybermuse/youth/escher/themes/themes07_f.jsp et <http://www.mcescher.com/>

fa-sol-si est un accord commun⁶⁴ de la musique tonale, dans laquelle son cheminement est très normalisé. Par sa mise en boucle, son absence de résolution, il finit par sonner comme un motif de musique pour gamelan représentatif de la musique balinaise. La répétition abolit et déstructure notre perception du connu.

Dans le même ordre d'idées, la disposition de quatre G blancs répartis en miroir aux quatre coins d'une page, génèrent une contre-forme noire émanant du centre de la page, tel un totem ou un signe cabalistique.

Faire, Gita Wolf, Ramesh Hengadi, Shantaram Dhadpe, Rue du monde, 2009



Cet ouvrage propose une énumération d'actions réduite à l'énonciation de verbes à l'infinitif : faire, boire, travailler, jouer, danser, illustrée par des peintures Warli, art traditionnel indien de la région de Bombay, qui dupliquent des motifs extrêmement stylisés, donnant à voir la permanence des gestes ancestraux de l'humanité.

Comme dans l'œuvre de Terry Riley, le statisme des fresques en double pages est animé de micro-mouvements. L'agencement des personnages en ronde ou autres figures géométriques, conjugué à leur abstraction, invite à lire le livre rythmiquement, comme une partition.

Autres titres permettant un rapprochement fructueux avec la pièce de Riley :

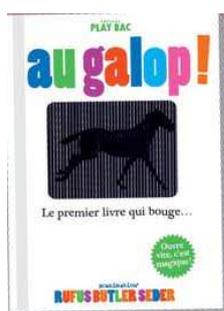
Les animaux dans la neige, Emmanuel Polanco, Gallimard, 2010



Pour le travail en (un peu) de noir et (beaucoup) de blanc, sur les superpositions de formes qui se multiplient et s'emmêlent, sur l'ambiguïté entre plein et vide, sur les illusions qui en résultent, et sur la répétition des figures dont le dénombrement s'avère parfois problématique, malgré les indications (laconiques) du texte.

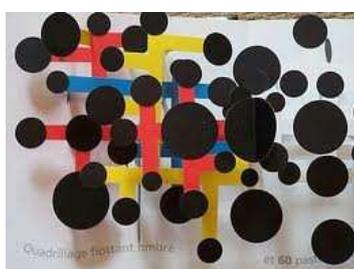
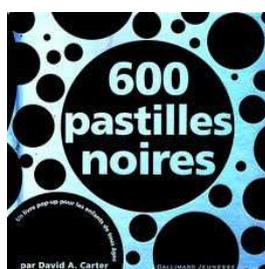
⁶⁴ En l'occurrence une **dominante** chiffrée +4 qui devrait se résoudre sur la sixte mi-sol-do

Au galop! Rufus butler Seder, Play Bac, 2008



Pour les illustrations animées par le procédé de scanimation⁶⁵ créées par un artiste passionné d'optique et de jeux visuels. Le lecteur agit directement sur la vitesse de mouvement des silhouettes en tournant plus ou moins rapidement les pages.

600 pastilles noires, David Carter, Gallimard, 2007



Pour entrer dans l'univers à trois dimensions du livre pop-up grâce à l'un des maîtres du genre : David Carter. Poursuivant la voie de ses précédents ouvrages : *2 bleu*, *point rouge*, dont les titres sont aussi minimalistes que *In C* de

Riley, l'auteur crée un espace mobile basé sur l'accumulation de petits motifs (ici des points noirs) dont la mise en espace, variable d'une page à l'autre, représente toujours une prouesse d'équilibre fragile qui ne se laisse pas embrasser d'un seul coup d'œil. Semblable à un mobile de Calder il faut en contempler les micro-variations en faisant cheminer le regard d'un angle de vue à l'autre, de même que l'auditeur entend la matière sonore d'*In C* se métamorphoser insensiblement⁶⁶. Temps du regard et temps de l'écoute s'élargissent pour appréhender le fourmillement des microformes.

⁶⁵ Cf une démonstration vidéo sur : <http://www.allboatsavenue.com/idee-cadeau-rufus-butler-seder-au-galop-le-premier-livre-pour-enfant-qui-bouge>

⁶⁶ Démonstration vidéo sur : <http://www.youtube.com/watch?v=gYLVih7T3lo>

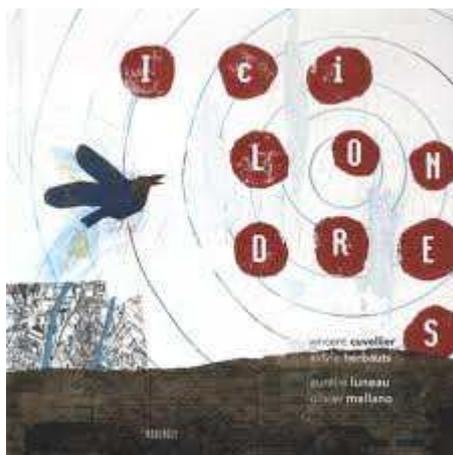
Symphonie n°5 de Beethoven

La nature du plus près au plus loin, René Mettler, Gallimard 2004



Cet album, à mi-chemin entre le documentaire et le pur jeu visuel, offre une plongée vertigineuse, à la fois dans l'infiniment petit et l'infiniment grand, en variant les échelles de perception. Du gros plan sur une cerise en pleine double-page laissant apparaître la moindre nervure des feuilles, on passe par les paliers successifs d'un zoom arrière à une vue aérienne qui en prenant du recul contribue à mettre en lumière le rôle des différents composants du paysage au sein d'un tout. La relation entre microcosme et macrocosme rendue perceptible par l'image, peut éclairer par analogie un des aspects de la composition de Beethoven, qui bâtit de grandes fresques en mettant en mouvement des éléments minuscules, à la limite de l'insignifiance (comme par exemple le motif principal du premier mouvement de la *Symphonie n° 5*.)

Ici Londres, Vincent Cuvelier, Anne Herbauts, Olivier Mellano, Aurélie Luneau, Rouergue, 2009



Comme le titre le laisse entendre, il est question dans cet ouvrage, de Radio-Londres, qui fut la cheville ouvrière clandestine de la guerre des ondes pendant la seconde guerre mondiale en diffusant la voix de la résistance. On retrouve pour texte la guirlande fantaisiste d'aphorismes tantôt poétiques, tantôt terre à terre, mais toujours décalés, qui annonçaient outre-Manche, de façon cryptée, les opérations en cours ou à venir. Hormis leur caractère laconique et sibyllin, rien ne relie entre eux le contenu des messages. Les illustrations semblent de même ne raconter aucune histoire cohérente, mais donnent à voir des micro-tableaux juxtaposés, unis toutefois par un motif récurrent : une série de points rouges plus ou moins visibles, imprimés avec application sur chaque page, disparaissant çà et là sous la surimposition de plans colorés ou de masques partiels. Ce Leit-motiv minimaliste agit comme la cellule génératrice de la *cinquième symphonie* de Beethoven : recombinaison, travestis, changeant de signification à chaque page sur le modèle des quatre notes du destin qui devenaient tour à tour exorde péremptoire, ponctuation sourde ou pur moteur rythmique, les taches colorées se confondent avec des fruits ambigus (les grenades), avec des radis de rêve (période de rationnement oblige), des taches de sang, ou à la fin du livre, en armée de parachutes, offrant au regard un miroir en négatif de la couverture. Ce rapprochement de deux moments distants dans le temps et confondus par leur matériau renversé, s'inscrit lui aussi dans une continuité avec la métaphore musicale qu'offre cet ouvrage. Ainsi, le recours à la polysémie, au double-sens, s'il entre en résonance avec le

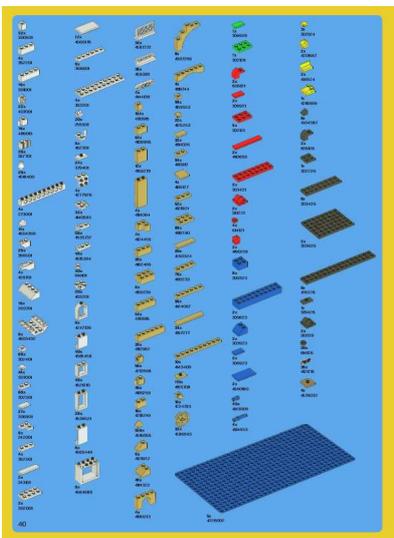
cryptage des messages de Radio-Londres, ouvre également une fenêtre sur la musique dont les significations sont fondamentalement à *interpréter*.

L'intertextualité donne de l'épaisseur à cette interprétation, qu'elle fasse coexister chez Beethoven, le romantisme le plus fougueux et la citation de la Follia baroque, ou que l'illustration d'Anne Herbauts suggère, sans le nommer, *le dormeur du val* de Rimbaud dont le souvenir hante, a posteriori, la lecture tout entière de l'album :

Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Il reste à évoquer le CD qui fait partie du projet éditorial au même titre que texte et illustrations. Comme ces derniers, il répète à loisir des fragments de texte, jusqu'à leur faire perdre leur sens et les transformer en pure musique. Olivier Mellano qui signe ici la musique donne l'impression de défendre le rôle précurseur de Beethoven dans une sorte d'anticipation des techniques de sampling (échantillonnage) de la musique électro. Le motif générateur de la cinquième y est mis en boucle, transformé, dans une double référence au compositeur allemand et au générique de Radio Londres.

Notice de montage Lego Tower Bridge 10214 On pourra s'étonner de trouver au beau



milieu d'une bibliographie constituée d'albums, un répertoire d'éléments de mécanique, mais il est tentant de voir là le mode d'emploi le plus proche de la méthode compositionnelle d'un musicien comme Beethoven qui élabore (cf infra) de vastes constructions à partir d'éléments de base très modestes, au même titre que les jeux de lego ou de meccano. Au passage on notera que la présentation de cette notice se rapproche d'un type d'analyse musicale hérité de la linguistique qui décompose les phrases musicales en unités minimales classées par famille, et appelé analyse paradigmatic. Plus hautes et moins nombreuses sont les colonnes de paradigmes (modèles), plus homogènes sont les partitions, du fait d'un réemploi massif d'éléments de même catégorie.

Quelques lectures pour aller plus loin

- Girard, Johan, *Répétitions, L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass* Presses Sorbonne nouvelle, 2010
- Bras, Jean-Yves, *Les courants musicaux du XXème siècle*, Editions Papillon, 2003
- Ghosn, Joseph, *La Monte Young, une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Les mots et le reste, 2010
- Lussac, Olivier, *Fluxus et la musique*, Les presses du réel, 2010
- Lecomte, Michel, *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*, Fayard 1995
- Chion, Michel, *La symphonie à l'époque romantique, de Beethoven à Mahler*, Fayard, 1994

Consulter également la truculente version d'un fragment de la cinquième symphonie, dirigée par Rowan Atkinson, l'humoriste britannique, qui s'attaque, par le truchement de son personnage, Mr Bean, à ce monstre sacré orchestral en révélant par la caricature, quelques ressorts importants de l'œuvre (la répétition, le travail concertant, la spatialisation (lorsqu'il semble scruter les cors entendus dans le lointain), les effets de surprise...).

<http://www.youtube.com/watch?v=K2tpBwVuSKc>

La 5ème expliquée aux enfants par Myung Wung Chung

<http://www.youtube.com/watch?v=7LNx2N39D6s>

Et enfin l'émission de Jean-François Zygel La boîte à musique : Beethov'on the rocks (consultable sur youtube)