

Le point de vue de...

LA LETTRE DU MUSICIEN

supplément au n° 172 ISSN 0766 - 916 X

A propos des concerts du Lundi 19 juin 1995

19h SOLO

Francis FABER	<i>Totem II</i>
	<i>Totem - Cette sombre clarté - Cristal sur bruit</i>
Augusto MANNIS	<i>Tres fragmentos</i>
Arnaud DUMOND	<i>Solo</i>

21h CONCERT

Yoshifumi UMEZAWA	<i>Quatre éléments</i>
Denis LEVAILLANT	<i>Drama Symphonie</i>
Rodolfo CAESAR	<i>Industrial Revolution</i>
Daniel TERUGGI	<i>Variations morphologiques</i>

Francis Faber travaille, en compagnie du guitariste Arnaud Dumond, sur un des instruments les plus socio-historiquement marqués qui soient. Bien qu'elle ait été utilisée de mille façons diverses, la guitare reste dans l'imaginaire l'instrument espagnol. Même Berio, dans sa *Sequenza XI* n'a pas voulu éviter les hispanismes. Tout au long du cycle *Totem II* qui intègre cinq pièces (trois de Faber, une de Dumond, une du compositeur brésilien José Augusto Mannis) on verra comment les sons naturels de la guitare jouent avec les dispositifs électroniques (et déjouent leurs pièges). Il en subsiste encore dans *Cette sombre clarté* mais ce n'est pas tout. Comme c'est l'usage dans les pièces pour instrument et dispositifs électroniques, le son de base change de nature, se fait céleste et

autres percussions sans que cela remette en cause l'unité de style de la pièce, une composition assez spectaculaire (avec notamment une fin très symphonique) qui semble fondée sur le principe de la variation perpétuelle, de timbre, d'intensité, de dynamique, de grain, de maîtrise de l'espace, et met en valeur la souplesse et les possibilités du matériau de base ainsi que celles du dispositif midi.

Tres fragmentos de José Augusto Mannis débute par une brillante cadence de guitare soutenue par les percussions virtuelles de la bande. Le compositeur met en scène la rocaïlleuse nudité (andalouse ?), ses heurts, ses accidents de terrain, dans un grand raffinement de transformations.

Solo d'Arnaud Dumond est d'abord une pièce de virtuosité. Animée d'un souffle large, extraverti, très gestuelle et filant à grande allure, elle est l'intéressante démonstration des possibilités de la transcription électro-acoustique. De même que le compositeur d'une pièce pour piano pouvait en faire une œuvre orchestrale, Faber a élargi le solo de son compère aux dimensions de l'acousmonium.

Totem brille de tous ses feux. Grand jeu de cloches diverses, sonorités menues et délicates, on trouve de tout dans cette pièce pleine d'imagination. Cela sent parfois la joyeuse démonstration du gosse qui joue au petit chimiste – manifestement, Faber s'est grisé de sons, mais cela reste plaisant.

Cristal sur bruit exploite un des fondements de la musique mixte, le combat (le concert ?) entre deux matériaux hétérogènes. La guitare, aux sonorités cristallines de clavecins et de clochettes chinoises est doublée par un étrange couple (les ustensiles et l'« ustensiliste »). Cela engendre une terrifiante musique de *thriller*, panique, vibronnante, un peu dispersée mais théâtralement efficace.

Avec **Quatre éléments**, Yoshifumi Umezawa retourne aux sources de la musique concrètes. Les quatre éléments traditionnels sont bien à l'origine des quatre pièces du cycle. Leur sonorité les nourrit de l'intérieur, tisse – pour le compositeur au moins qui peut y voir des images sonores personnelles – un rapport entre la réalité brute de l'eau, du feu, de l'air, de la terre et la réalité de l'œuvre, mais pour l'auditeur, l'élément concret a fondu et s'est résorbé dans la musique. Il lui serait vain de rechercher des traces dans l'espace de l'acousmonium, de pister les éléments disparus. Il sera en revanche sensible à la qualité de la mise en espace et à la mise en relief du son (1/ *L'eau*), à la variété des événe-

ments (2/ *Le feu*), à l'aspect spatial et paisible (un peu « science-fiction ») de la troisième pièce (3/ *L'air*) qui contraste avec la matière plus âpre et griffue, plus décapante et métallique (4/ *La terre*). Du travail solide, discret et efficace, parfaitement maîtrisé.

L'esthétique de Denis Levaillant, dans **Drama Symphonie**, est l'exact opposé et aura pu déconcerter voire irriter les tenants d'une écriture concrète-électro-acoustique-acousmatique « pure ». Dans toute sa production, Levaillant s'est toujours montré un éclectique, plus connu d'ailleurs pour ses travaux théâtraux et cinématographiques. Ici, la base lui est fournie par une œuvre d'orchestre, mais ce matériau « concret » n'est pas complètement digéré par le traitement des machines. Dès le premier mouvement (*La découverte du mystère*), le geste même du compositeur de musique symphonique et de musique de film est bien reconnaissable, même si les instruments sont « déréalisés ». Grandes vagues réverbérées, échos, bribes de mélodies tonales flottent dans l'espace. Mais on entend aussi des sons concrets, des bruits d'industrie et de foule rappelant les préoccupations de Varèse – à qui l'œuvre est dédiée – pour la musique urbaine (*La menace d'une folie*); une matière épaisse et fluctuante où l'on peut percevoir en filigrane des fragments mélodiques évoque, en contraste (*L'étendue intérieure*) une pluie de métal, une mitraille de cuivres agressifs mime l'agitation d'un *Carnaval nocturne*; de longues bandes de sonorités effilées rythment la *Danse solennelle* avant le *Final tragique*, un peu confus. Au total, un aspect séduisant au premier degré, une réalisation parfois maladroite dans la mise en espace et dans le traitement « acousmatique » de sons : c'est là le charme – et le danger – de la création mixte qui emprunte à tous les genres (symphonie, électroacoustique, musiques pures, musiques d'accompagnement visuel) sans se limiter à aucun.

Avec **Industrial Revolutions** de Rodolfo Caesar, on retourne aux strictes disciplines concrètes. J'avais déjà signalé cette rigueur à propos de *Volta redonda* (mai 1993). Cette démarche est à la fois fertile et risquée. Fertile parce que le travail sur une échantillon limité de sonorités assure à l'œuvre une unité stylistique. De fait, ici le discours est facilement perceptible, on voit où l'on va, la matière est aérée et point trop compacte. On entend par exemple une intéressante séquence de rebondissements de sons utilisés dans un but mélodique sur fond de larges nappes. Risquée parce que les possibilités de certains sons ne paraissent pas inépuisables, et que vient un moment où il ne se passe plus grand chose...

Les **Variations morphologiques** de Daniel Teruggi montrent une fois de plus comment seul un vrai tempérament poétique peut transfigurer le matériau de base, de même que le système tonal peut engendrer Mozart ou Salieri, Wagner ou Théodore Dubois, seule l'imagination personnelle faisant la différence. La maîtrise technique de Teruggi n'est plus à prouver. Il sait clarifier le discours, mettre en place non un « thème » (comme dans les *Enigma Variations* d'Elgar – quelle comparaison ! – celui-ci restera comme un noyau caché au centre du fruit) mais des sons bien repérables. Il sait développer une polyphonie aérée utilisant tout l'espace. Il sait sans cesse relancer l'invention, opérer les transformations en douceur d'un épisode à l'autre, évoquer des climats dramatiques (une séquence sombre et caverneuse grouillant de forces sourdes; un impressionnant tremblement de tout l'espace débouchant soudain sur une séquence pulsée et plus aérée...). Bref, il possède le savoir-faire mais aussi toute la fine imagination qui fait de l'assembleur de sons un vrai créateur. S'il avait vécu un siècle plus tôt, il aurait sûrement écrit de belles symphonies.

Jacques Bonnaure

recherche/musique

Faber, Mannis, Dumond : dans de la guitare nue, sèche comme on dit, ou bien classique... de la vraie guitare... entre Fernando Sor et Leo Brouwer... s'immiscent progressivement des tranches de sonorités flûtées, lisses... de plus en plus franchement électroniques, hétérogènes : c'est comme une accumulation de gags à la Gotlib : le personnage – le repère-référence – se dégingue progressivement vers un délire : les yeux bientôt sautent au bout d'un ressort, etc.; on entendra bientôt de l'orgue, puis des choses japonaises, etc.

Ce principe, de l'instrument excitateur, réduit à n'être que l'excitateur, d'un corpus de sons en eux-mêmes hétéroclites... et qui, de plus, n'ont plus rien à voir (c'est le cas de le dire) avec lui – est un peu critiquable. Cet instrument, il n'est pas là pour qu'on l'oublie : noble et belle guitare !... il n'est pas sur la scène pour « faire acousmatique »... et immanquablement, sur lui on se repère, à lui, nous, pauvres, l'on s'accroche, on le mange des yeux... Or, engendrant des *morphologies* qui n'ont rien à voir avec ses compétences... naturelles et culturelles (nébulosités évanescences, glissandi en gerbes, fusées : toute la petite famille moderne des masses et des sons lisses impossibles à noter), il devient vite absurde l'instrument, déconnecté, ridicule, quasi fou... Il vaudrait mieux pour nous qu'il n'y fût pas... Car les monstruosité qu'il engendre – dans la mesure où elles ne forment pas en soi forcément un discours – on ne peut s'empêcher de les écouter en les arrimant à la belle guitare : avec laquelle, le plus souvent, tout lien auditif je l'ai dit est coupé (sauf les meilleurs passages, ces pièces n'ont rien de guitaristique). L'intéressant, bien sûr, serait pour le compositeur de faire un discours malgré tout, avec

ces monstres; pourquoi pas : on peut les coudre, on en a vu d'autres, souvenez-vous de Frankenstein... Ou bien il faudrait préserver un rapport amusant (d'expansion, de perversion) avec l'instrument-source. Alors une homogénéité serait garantie, assurée sous l'égide visuelle de la machine à cordes culturelle; au point où l'on en est – vu la rareté aujourd'hui des discours – on se contenterait de ça; on ne demanderait pas plus de cohésion que ça : celle, faite toute d'apparences, instrumentale...

Ces remarques surtout valables pour les pièces : *Cette sombre clarté*, et : *Totem*; où l'on entend de durs gamelans balinaï – avec des « cuivres » froids à la Messiaen d'*Et expecto...* : saisissante métamorphose ! Sauf résurgence centrale, pure et rêche, la guitare y est complètement phagocytée; pire que le sens des textes musiqués par Boulez, où la musique est comparée par lui-même, on le sait – dans son action sur le poème – à celle sur un objet abandonné de fontaine pétrifiante...

De Solo la « version électronique » m'a paru consister dans l'ajout d'un conjonctif justement électronique, d'une colorisation vaguement oiseuse.

Sinon, tout ce qui est de la « pure » guitare dans ces morceaux (par exemple dans *Tres Fragmentos*, *Sombre Clarté*) m'a beaucoup intéressé; moins déjà ce qui n'est « que » guitaristique (amplifications cohérentes, astucieuses, ou modérément aberrantes, du jeu); presque pas ce qui ne l'est plus du tout.

Quant à *Cristal sur Bruit* (sons s'affaissant, brindilles sonores), guère de cristal, much ado about nothing, et un criard percussionniste les avait pris

pour cible : on les aurait bien cloués nus (?) aux poteaux de couleurs... (A nous, un peu, de délirer).

Ah, maintenant, les jolis discours ! (Umezawa) Quand la musique parle, elle nous coupe la parole : c'est elle ou nous. Voici quatre pièces bien brèves et denses : sons durs et fluides, à la fois solides et liquides... Assez de phénoménologie. Va-t-on parler aussi de « l'écriture », de « l'articulation » ? C'est écrit comme avec des notes, mais ce ne sont pas des notes; pas tout-à-fait... C'est-à-dire qu'il y a un débit « discret » – plutôt rare dans les musiques *morphologiques* pour bande : on ne s'ennuie pas, ici, comme avec les musiques dites d'événements (où un « événement », pas si sensationnel, fait parfois tout un mouvement). Le mouvement 1, avec ses sons légèrement concrets sur les bords, et bourrés d'une subtile truculence invisible (humoristique, même) est mon préféré. Le 2 un peu plus rugueux me rappelle le meilleur Dufour (*Suite en trois mouvements*), mais en moins ramenard, plus délicat; cette intériorité, aujourd'hui, est un luxe. En fait, cette œuvre (*Quatre éléments*), c'est de la « musique des années cinquante » qui serait fabriquée aujourd'hui : quelle aubaine ! Le confort moderne avec l'intelligence d'autrefois. Derrière chaque son, présence d'une intention : dans le 3 j'entends des échos du *Gesang der Jünglinge* : dans ces arpèges qui font des ascensions archi-agiles, sur des escaliers aux dix mille marches de verre... Et le dernier mouvement m'évoque la plus impondérable des *Etudes aux Objets* (la troisième). Faut-il dire quelque chose du charme – pour nous – « oriental » ? En plus d'un point exquis, le japon s'entend :

une figurine, subitement sémantique, surgit au fond des sons. C'est un « plus », en tout cas, dont nous profitons.

Attachons-nous à la « poétique » (elle est assez insistante) de la pièce de Levaillant, *Drama Symphonie*; elle a du reste un côté « archétype de la musique acousmatique » – et, même, « contemporaine » : c'est de la musique fondue. L'écho d'une fête ou d'un désastre : d'un bout à l'autre, une dérive de nébuleuses, l'onde de choc résorbée de tout un monde, lointain : qui est, nous dit l'auteur, ce monde, une sienné pièce d'orchestre, « échantillonnée puis traitée et mixée comme matière concrète » : on s'y attendait. Donc nous voilà (comme Parmegiani dans ce fameux mouvement de *De Natura Sonorum*) dans le « méta », dans la déconstruction, l'hybride, et le virtuel; en tout cas plus dans le réel : l'image qui nous est donnée des sources est d'autant plus image qu'elle est résolument voilée, mal définie, floue et brumeuse : le son de Levaillant – ça n'est pas un reproche – est ici très systématiquement *terne* : contrairement à son auteur, « un des musiciens – nous rappelle sa notice – les plus *brillants* de sa génération »; cette paire (brillant/terne) serait-elle pertinente dans une analyse poétique ? L'avenir le dira. En même temps cette image, donc, est l'image d'un réel indéniable : dans ce poudroïement harmonique issu de la pulvérisation atomique d'un univers instrumental, quelques détails, quelques objets, comme toujours autour des naufrages, poignants, surnagent : strideurs étranges, ouvrant l'œil à demi sous leur voile, timbre sourd d'un saxo, accord égrené bartokien, poudroïement de cymbale, debussyste, antique.

Tout cela n'est pas sans charme, on s'en doute. On s'endormirait presque ? que non pas : cela n'est pas si long (un peu, quand même). Et tout ce poudroïement est quadrillé : en six mouvements, chacun de quatre minutes ! Le flou se tient donc à carreau, et le marasme, de ces substances légèrement délétères. Tout dans cette œuvre est tamisé, sous la sourdine de feutre. Pourtant (et ceci me rappelle la *Symphonie* de Schwarz) on entend des échos de violence, en coulisses;

cela ferraille; entre sables tragédies shakespeariennes; il y a des tournoisements, funèbres, à la façon du début de la *Valse*, de Ravel; derrière les velours carminés, tentures épaisses, peluches poivrées, quelque chose se complote, le drame couve sous l'acousmatique...

Ce ne sont quand même, tout ça, que des effets de musique (comme on dit effets de manches). Voici maintenant (*Industrial Revolutions*) quelque chose de plus simple, et en même temps de plus savant. De moins schizophrénique. De moins moderne ? de plus classique ? d'austère ? Ca ne mène à rien de dire cela. Disons plutôt que c'est... abstrait : c'est-à-dire intéressant. Le sens poursuivi sans chichi – celui qu'on a décidé de poursuivre – on se dépouille de tout ce qui n'est pas lui. (Malgré parfois quelques coquetteries kitch). Comme toujours dans les pièces de Caesar, il y a quelque chose d'obstiné, de fidèle à son fil; à ses personnages, choisis une fois pour toutes, au début, comme les rimes d'un duel : ici ce seront les itérations, les nappes, etc. Chaque personnage ira vers son destin, évoluant sans rien renier vers des transformations pourtant spectaculaires. Ainsi, les « nappes » – les plans de sonorités lisses et larges, euphoriques – prennent de l'ampleur, se multiplient, et à la fin s'enfoncent doucement, inéluctablement, comme on coule, vers les graves... Pendant ce temps, des chaînes sereines de pointillés multiplient les soli, les entrelacs, et se dédient avec une insouciance d'oiseau à faire des gammes; (on pense que l'auteur s'est souvenu de Bayle, *Camera Oscura*, et de ses cabrioles têtues d'itérations, décontractées, insolentes-impassibles). La musique, dépouillée, à son début toute grelottante et maigre – se feuillette savamment, envahit l'espace; multiplie ses strates qu'elle enroule et déroule avec faste; et l'économie exhibée (on ne sait dire si de façon discrète ou indiscrète !) se conjugue en tout cas avec l'efficacité et la magie maximums.

Mion me disait (nous étions au café) : « La grille morphologique, ça ne marche pas pour toutes les œuvres ». Je répondis : « Ca n'marche pas pour les

Variations Morphologiques, par exemple » (de Teruggi). Je m'explique. On abuse depuis quelques temps de cette notion : « morphologie », « morphologique »; étiquette synchrétique bien commode – pour désigner ces « sortes d'êtres » (dit Bayle) qui font le matériau de la musique acousmatique : ayant fort à voir avec la souplesse, entités plastiques et labiles, qui semblent « vivre », et sur le corps desquelles le facteur « dynamique », « énergétique » (avec l'ambiguïté qu'on laissera à ces mots) fait son travail de sculpture et de pétrissage – global – communiquant à la matière sonore (un peu à la manière du souffle de Dieu sur la glèbe) toutes les prégnances thomistes et les garanties archétypes qu'on voudra.

Mais : où sont les « morphologies », dans les *Variations* en question ? Où est la plasticité inhérente au genre ? L'invention et la variété des configurations, des formes ? Le « foisonnement des singularités » (auteur cit.), les incidents et les surprises ? Les accidents d'objets, les phénomènes extravagants, les tropismes et les tropes ? Les neiges d'antan ?

Teruggi a un indéniable savoir-faire, mais il prend son temps. Et tu bâtis ton édifice sur des procédés de mauvais aloi, je trouve (tutoiement amical, en passant) : le dur désir de durer, certes, mais – avec quoi ? Alternances mélodiques de quintes, étagelements de pédales graves, harmoniques métalliques, etc. Terrifiant et gigantesque, son massif monument n'avance pas : c'est comme le Commandeur moins la locomotion. Malgré une errance mélodique qui n'arrange rien (le musicien ne peut se passer de mélodiser – c'est-à-dire de temporiser – et semble tripoter, perplexe, un clavier rock). Il y a un final incantatoire, avec ostinatos piétinatoires et harmoniques ondulatoires : très réussi, dans le genre. Sans doute le jeu morphologique consistait-il ici dans le gonflement alterné des strates ? Mais – ces motions péristaltiques restent masquées par l'opacité persistante des graves, étouffant d'un lest écrasant la vie ondulatoire du reste : quel dommage...

Jean-Christophe Thomas