Document generated on 07/12/2025 4:47 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

De la contemporanéité de l'arrangement

Jonathan Goldman

Volume 18, Number 2, 2008

Postiches et mélanges

URI: https://id.erudit.org/iderudit/018563ar
DOI: https://doi.org/10.7202/018563ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Goldman, J. (2008). De la contemporanéité de l'arrangement. *Circuit*, *18*(2), 5–9. https://doi.org/10.7202/018563ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

De la contemporanéité de l'arrangement

Jonathan Goldman

L'art de la transcription ou de l'arrangement fait partie intégrale du métier de tout compositeur, malgré l'association du terme « arrangement » à la musique légère ou à la variété. Fait étonnant, car si l'histoire compte d'augustes arrangeurs ou transcripteurs (tel Bach pour Vivaldi, Ravel pour Mussorgsky, Liszt pour tout le monde), la pratique reste indissociable de cette culture d'arrangements d'airs d'opéra (souvent charcutés, arrachés de leur contexte, leurs paroles modifiées) qui constituaient une partie considérable des ventes d'éditeurs de partitions de musique au XIXe siècle. Dans les cas les moins défendables, l'arrangement frôle la trahison, comme cet exemple souvent cité par Peter Szendy, d'une production française du *Freischütz* de Weber transformé pour l'occasion par les soins du célèbre arrangeur Castil-Blaze en *Robin des bois*[1] ! Aujourd'hui on s'entend sur le fait que l'arrangement est si courant qu'il ne se borne plus ni aux musiques savantes, ni à la musique « classique légère » (dont l'exemple-type serait celui qui fut cité par Adorno : la façon dont la *Méditation* de Gounod abuse du prélude en *do* majeur du *Clavier bien tempéré*[2]), mais aussi dans la musique pop, où abondent des pratiques analogues à celles de l'arrangement ou de la transcription : des reprises (*covers*) d'airs connus ou pas, des citations (littérales ou stylistiques) d'autres artistes, des versions de concert très différentes des versions enregistrées, jusqu'à ces montages et juxtapositions d'échantillons musicaux sur vinyle, sorte de *ready-mades* sonores, qui constituent l'art du DJ, producteur de *remixes*. Certes, la musique pop, à la différence des musiques de concert, a su se dispenser de cet intermédiaire qu'est l'interprète (puisque normalement dans la pop, et surtout dans le rock, l'auteur, le compositeur et l'interprète s'incarnent dans une seule et même personne, la médiation étant prise en charge par ce nouvel intermédiaire

1. Cité dans Szendy, Peter (éd.), 2000, Arrangements, dérangements, Paris-Montréal, IRCAM-Harmattan, p. 7. Szendy trouve cette information dans l'édition de 1982 du Larousse de la musique.

2. Adorno, T.W. « Commodity Music Analysed » (1934-1940), dans *Quasi una fantasia : Essays on Modern Music*, Londres, Verso, 1992, p. 37.

qu'est le *producer*). Mais les techniques d'intertextualité y jouent pour beaucoup, et seront d'ailleurs sondées dans l'article de **Serge Lacasse** par lequel s'amorce ce numéro ; elles ont pour conséquence que l'auteur est aussi plus ou moins explicitement interprète d'autres auteurs. Par ailleurs, ce numéro inclut une traduction inédite de l'article-clé de 1985 du compositeur canadien **John Oswald** sur les pratiques d'emprunts ou de piratage audio qu'il a baptisées « plunderphonics » et qui portent aussi bien sur la pop musique que sur certaines pratiques savantes bien précises.

Or, il est normal à ce stade qu'une revue comme la nôtre pose la question suivante : hors des confins de l'arrangement dans l'univers de la pop et celui de la musique classique légère, existe-t-il un art de la transcription et de l'arrangement au sein même de la musique contemporaine ? Quelques projets musicaux des dix dernières années suffiront j'espère à nous convaincre de l'actualité de cet ensemble de pratiques au sein (ou au moins confortablement placées sur les marges) de la pratique de la musique contemporaine :

1. La version rémixée de *Pli selon pli* de Pierre Boulez par DJ Spooky that subliminal kid (Paul D. Miller de son vrai nom) au Festival de Lucerne en 2002, qui fut reprise à Carnegie Hall avec l'Ensemble Sospeso en 2005.

2. La parution du disque *Reich Remixed* chez Nonesuch en 1999 (B00000I5LV), où Coldcut, Nobukazu Takemura, Ken Ishii et DJ Spooky (encore), entre autres, signent des relectures de degrés d'orthodoxie très variés des œuvres charnières de Steve Reich comme la *Music for 18 Musicians*, *Drumming* ou *Piano Phase*.

3. La sortie du coffret de deux disques, *Iannis Xenakis : Persepolis + Remixes Edition I* , chez Asphodel (2000).

4. Un projet lancé par un organisme nommé « Le centre de la bombe » propose un « 20th Century Contemporary Composers Re :composed Project » qui se veut un « hommage à la musique contemporaine », et qui invite les compositeurs à soumettre une pièce de musique contemporaine (instrumentale, électronique ou mixte) ne dépassant pas six minutes, et qui « recompose » une œuvre du répertoire musical contemporain. Sur leur site (http://centrebombe.org/remixed.html), on trouve des relectures d'œuvres de Tudor, de Xenakis, de Stockhausen, de Ligeti, de Kagel, de Varèse, de Henry, etc.

Dans les cas 2 et 3, particulièrement, il s'agit en quelque sorte d'extrapolations d'éléments déjà présents dans le matériau, par lesquels il s'agirait de démontrer comment – avec un petit coup dans la bonne direction – Xenakis se montrera incontournable dans le développement d'une certaine musique électronique dite « IDM » (*intelligent dance music*), ou comment on peut tirer Steve Reich vers une certaine techno en « phase » avec lui. Ce geste qui

consiste à tirer l'œuvre d'un compositeur vers le futur à travers la transcription/remix pourra être confronté avec un autre qui va dans le sens contraire, où l'on tire l'œuvre innovatrice vers une ligne d'horizon traditionnelle : vers son prétendu fonds folklorique. C'est ce que le pianiste de jazz américain Uri Caine fait « pour » Gustave Mahler (*Urlicht* [Winter and Winter, 1998] et *Gustav Mahler In Toblach : I Went Out This Morning Over The Countryside* [Winter and Winter, 1999]), ou les membres du groupe hongrois Muzsikás (The Bartók Album [Ryko/Hannibal, 1999]) pour leur illustre compatriote. Dans le premier cas, il s'agit de retourner la musique de Mahler à ses présumées origines dans la musique juive du type *klezmer* (certes en passant par un prisme terriblement *free jazz* newyorkais, le genre qu'on associe avec la Knitting Factory) et dans le dernier cas, de faire ressortir la magyarité de Bartók en juxtaposant à la fois de remarquables enregistrements de terrain réalisés par Bartók lui-même, les œuvres de Bartók qui s'en inspirent telles que ses 44 duos pour deux violons, et de « vrais » airs folkloriques hongrois. Ce ne sont pas des hurlements de saxophone à la Ornette Coleman ou à la John Zorn qui nous feront perdre de vue le conservatisme fondamental d'un projet qui semble avancer que les œuvres d'un Bartók ou d'un Mahler bénéficieront d'un décapage de leur versant « savant » à la faveur d'une prétendue essence « authentique » et folklorique, comme si les projets fondamentalement hétérogènes de ces deux derniers n'était pas plus intègres, plus problématiques, plus artistiques, et surtout plus modernes que ceux de leurs relecteurs contemporains.

Mais dans les deux cas – que la relecture tente de tirer l'original vers le présent-futur ou vers le passé-présent – l'intérêt pour l'auditeur de ces nouvelles productions réside dans une écoute indirecte : ce qu'on entend dans tout arrangement est *l'écoute* de l'arrangeur : une écoute au deuxième degré qui présuppose non pas un *écouter*, mais un *entendre écouter*. Dans la formule mémorable de Peter Szendy, l'arrangement serait donc une « écriture de l'écoute[3] ». C'est évidemment dans ce deuxième degré de l'écoute que réside l'intérêt porté à l'arrangement par des compositeurs d'aujourd'hui, qu'ils soient d'allégeances post-modernes ou pas. Par ailleurs, ce numéro prolonge une réflexion sur la citation (auto ou pas) entamée dans le premier numéro du présent volume, par Friedemann Sallis, qui, en se penchant sur la pratique de citation chez Kurtág, évoque Charles Rosen, pour lequel la citation – définie comme un souvenir rendu public – constitue, avec la paraphrase ou la parodie, une métaphore de la mémoire et de son fonctionnement[4]. Cette démarche de citation est représentée dans ce numéro par deux articles : l'analyse entreprise par **Michel Gonneville** du trio de Jean Lesage,

3. Szendy, Peter, 2000, op. cit., p. 15.

4. Sallis, Friedemann, 2008, « Fleurs recyclées : Sur les traces de relations souterraines dans l'*Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* opus 28 pour quatuor à cordes de György Kurtág », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. XVIII, nº 1, p. 55-68 (voir p. 67).

d'après une sonate de Mozart, et les commentaires du compositeur **Dániel Péter Biró** sur son quatuor à cordes qui intègre l'esprit du célèbre quatuor de Schubert en *sol* majeur, et qui symbolise pour Biró une prise de conscience du passé tragique de la ville de Budapest.

Ces pratiques d'emprunt chez un Kurtág, un Lesage ou un Biró nous rappellent que la distinction moderne/postmoderne ne suffit nullement à démêler la logique de la citation dans la musique des 60 dernières années. Si les phrases empruntées à Mahler, à Schoenberg et à Stravinsky dans la *Sinfonia* de Luciano Berio (1968-1969) inaugurent une ère postmoderne, force est de constater que la citation est une activité résolument moderniste aussi : on n'a qu'à penser à la « Division I » du *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) de Messiaen choisie comme série à la base de la *Structure 1a* de Pierre Boulez (1951-1952). Le mieux que l'on puisse dire est que l'œuvre qui fait l'objet d'une relecture fait d'habitude partie du « grand répertoire » : elle est suffisamment connue, et pour ainsi dire figée dans notre mémoire collective, pour que l'auditeur puisse prendre la mesure de l'écart entre l'œuvre d'origine et la façon dont on la trafique dans un contexte nouveau (cela est aussi vrai du cas de Boulez/Messiaen, dans la mesure où le public visé, profondément darmstadtien, serait en mesure de reconnaître l'origine, à l'aide de la partition). Par ailleurs, il faudrait sonder *lesquels* sont les types de rapports entretenus entre l'œuvre de création et la pièce du répertoire : un rapport qui peut aller de l'hommage sincère (comme la citation de *Lonely Child* qui apparaît à la fin de *Clos de Vie*, l'œuvre que José Evangelista a composée à la mémoire de Claude Vivier) jusqu'à la parodie la plus meurtrière (la Cinquième symphonie de Beethoven dans la *Beethoven-Sinfonie* [1985] de Dieter Schnebel). Pour ce qui concerne la *companion piece*, cette pièce composée dans le but d'être jouée au cours d'un même concert (et souvent donc avec le même instrumentation) que la pièce du répertoire, et dont bon nombre seront répertoriées dans l'article de **Noémie Pascal**, il faudrait presque prendre la mesure du degré d'intimité entre l'œuvre classique et son jeune « compagnon ». Cette intimité atteindra sans doute son degré maximal dans le cas du *Zaïde/Adama* (2004/2005) de Mozart/Chaya Czernowin, où les deux œuvres se placent non pas côte à côte dans un programme de concert, mais se trouvent carrément l'une sur l'autre, l'exécution de l'opéra de Mozart se déroulant en même temps que celle de l'œuvre de Czernowin !

Or, transcrire, paraphraser, citer ou remixer sont autant de pratiques ludiques plus que familières aux braves pratiquants de ce qu'on nomme au Québec – et de plus en plus en anglais, en lexicalisant les mots français – la musique actuelle. Nul ne contestera le rôle fondateur et fondamental du

Festival international de musique actuelle de Victoriaville et de son fondateur, Michel Levasseur. C'est au tour de **Réjean Beaucage**, dans la rubrique des Actualités, de signaler le 25e anniversaire de ce festival. Enfin, **Paul Théberge** conclut le présent numéro avec deux tentatives très différentes, même si toutes deux sont à but pédagogique, de transmission de la musique contemporaine sur support de DVD-Rom multimédia.

Qu'elle soit moderne ou post-moderne, populaire ou savante, contemporaine ou ancienne, nous nous intéressons dans ce numéro, aux diverses formes *d'intentionalité* dont une œuvre musicale est capable. Qu'une œuvre musicale puisse renvoyer à une autre fait partie des significations musicales dont le musicologue doit rendre compte. Un tel intérêt pourrait s'inscrire dans une mouvance dans la musicologie vers les interprétations et même vers l'analyse des enregistrements. En effet, un enregistrement est non seulement une transcription, parce que le produit d'un encodage, mais aussi un arrangement effectué sur une table de mixage. Vous l'aurez deviné, partout en musique nous sommes confrontés à l'art mystérieux de l'arrangement. Bonne lecture !