

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Fondement esthétique et techniques d'écriture dans *Mynes* (2007)

Patrick Otto

Réflexions sur la recherche-crédation
Volume 10, numéro 2, octobre 2009

URI : id.erudit.org/iderudit/1054088ar
<https://doi.org/10.7202/1054088ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN 1480-1132 (imprimé)
1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Otto, P. (2009). Fondement esthétique et techniques d'écriture dans *Mynes* (2007). *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(2), 15–26. <https://doi.org/10.7202/1054088ar>

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2009

Résumé de l'article

Si la recherche exige un protocole reconnaissable par la communauté scientifique, en revanche la création prend en compte la subjectivité de l'appréciation – du sonore en l'occurrence – comme source de connaissance valide. Partant de ce double constat, le processus de composition de *Mynes* pour trio à cordes et orchestre, exemple « d'oeuvre-présent », conçu et créé en 2007, sera pris comme objet d'étude. La première partie de l'exposé thématise le repérage des moments ayant chacun obtenu une authentification : premières improvisations pianistiques, captation d'un titre, improvisation collective confiée au trio à cordes et confrontée à un orchestre. La seconde partie de l'exposé présente les techniques d'écriture employées : passage d'un accord à un autre, en particulier au moyen de l'improvisation, la forme en ellipse, le « donné à entendre ».

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-d-utilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Mynes, pour trio à cordes et orchestre, œuvre personnelle créée le 6 décembre 2007 à Rennes par l'orchestre Ars Juvenis¹, s'inscrit dans une réflexion sur l'écriture musicale concernant le rôle et la place de l'improvisation²: « l'improvisation simultanée dans les années 1960/1970 » (Otto 2004). Le processus de composition mis en œuvre dans la pièce est l'objet du présent article.

La pierre angulaire de la démarche compositionnelle exposée ci-dessous consiste à prendre en compte la subjectivité de la perception du fait sonore comme source de connaissance valide pour appréhender les différentes étapes d'élaboration d'une pièce musicale: choix du matériau, mise en forme, interprétation.

Le matériau musical, dans notre cas, signifie non seulement les états résultant de transformations logiques d'éléments sonores (transposition, exploitation de propriétés remarquables comme les isomorphismes), mais également et surtout la perception de ses présentations, privilégiant en cela la réalité sonore aux signes, avec pour mémoire cette remarque de Luciano Berio: « En se perdant dans la manipulation d'une douzaine de notes, un compositeur court le risque d'oublier que les notes sont simplement des symboles de la réalité; de surcroît, il peut finir par ignorer ce que le son est réellement » (Berio 1968).

Partant d'un premier axe de recherche, d'ordre esthétique, les étapes de l'élaboration de l'œuvre vont être considérées comme autant de « présents » qu'il s'agit de différencier: du présent concernant l'écoute du matériau initial, au présent de l'agencement des séquences, jusqu'au présent des choix opérés par les musiciens improvisateurs. L'approche du terme « œuvre-présent » sera l'objet de la première partie de cet article.

Le second axe de recherche, d'ordre poétique, concerne les techniques d'écriture retenues pour servir trois exigences essentielles: la restitution d'une harmonie « affective », le « donné à improviser », le « donné à entendre ».

« L'œuvre-présent »

L'hypothèse proposée est que la pièce donnée en concert vaut comme résultante des étapes de la composition, soit une « forme à entendre » associée à un moment unique,

Fondement esthétique et techniques d'écriture dans *Mynes* (2007)

Patrick Otto
(Université Rennes 2)

en l'occurrence l'improvisation. L'ensemble est dès lors assimilable à l'ensemble des différents « présents » qui stratifient l'œuvre. L'acceptation de cette dualité conduit à plusieurs questions: comment *Mynes* se rapporte-t-il à la contradiction apparente existant entre « composition écrite » et improvisation?; Qu'en est-il de l'archéologie de l'œuvre au cœur de celle-ci et à sa périphérie?; Quels sont les repères pour « l'œuvre-présent »?

Comment *Mynes* se rapporte à la contradiction apparente existant entre « composition écrite » et improvisation

L'agencement des séquences dans *Mynes* a pour ambition la construction d'une « composition écrite » comportant des passages où l'improvisation déplace l'intérêt de l'écoute. D'une forme globale pensée en amont par un tiers, rôle dévolu au compositeur, se glissent des moments improvisés, uniques et caractérisés par le traitement de la matière sonore en direct. Ainsi se crée une distance entre les différents « donnés à entendre », ceux du compositeur et ceux des improvisateurs. Les deux pans esthétiques – « composition écrite »/improvisation – ont déjà été confrontés, en particulier dans *La détérioration du concept d'œuvre musicale* par Carl Dahlhaus (1971). Ce musicologue considère l'improvisation comme source de dilution de l'œuvre musicale, à savoir de la « forme à écouter », à cause de « l'attention portée sur chaque moment musical de façon isolée » (Dahlhaus 1971). En adhérant à ce postulat, nous nous

¹ Le concert a été enregistré et filmé par le service audiovisuel de l'Université Rennes.

² Mise en place en 2004 d'un atelier de Master à l'Université Rennes 2 s'intitulant « Procédés de composition et techniques d'écriture musicale ». Consultable via internet sur web tv rennes, http://www.uhb.fr/webtv/appel_film.php?lienFilm=339.2

trouvons face à une aporie qui consiste à vouloir associer les deux options. Pour dépasser cette contradiction apparente, l'intention de construire un « présent » est repérable aussi bien dans la « composition écrite », pensée du compositeur, que dans le processus d'improvisation. Mais surtout, l'improvisation telle que proposée dans *Mynes* – confiée à un groupe d'instrumentistes –, induit des relations individu/groupe non dénuées d'une dimension sociale. Dans ce cas, il s'agit pour l'auditeur d'une écoute singulière, fondée sur l'empathie. À partir du moment où une pluralité d'écoutes est possible, intervient la subjectivité de l'auditeur dans le choix de telle ou telle écoute. À noter que cette variable concernant l'écoute est dans le même esprit que les observations faites ci-dessus concernant les perceptions du matériau musical. Au demeurant, l'improvisation est faite à partir de réservoirs proposés et constitue alors un « non-aboutissement » volontaire, un *a priori* ou marge dont la réalisation est confiée aux musiciens improvisateurs.

L'archéologie de l'œuvre

Au cœur de la pièce dominant deux accords, agrégats sonores de prédilection issus d'une improvisation pianistique préalable à la composition.

Constat a été fait d'une satisfaction à retrouver ces agrégats sonores après les avoir transformés, délaissés, transposés. Le plaisir personnel de leur simple retour signale le registre d'une « harmonie affective ». Plusieurs phases sont à observer, jeux de ces accords arpégés, plaqués, renversés, enregistrés, puis passages d'un accord à un autre, enfin ajout ou retrait de hauteurs avant d'exprimer l'accord dans sa disposition la plus euphonique, pour l'auteur de ces lignes tout du moins.

Dans la pièce définitive, il en restera :

- le processus de transformation et la représentation de ces agrégats. Ainsi l'intérêt n'est pas de les transformer selon tel ou tel principe, de les développer, mais de les retrouver, de les *re-présenter* en révélant leurs diverses potentialités ;
- l'improvisation, source des transformations, sera donc présente jusqu'à la version donnée en concert, par une ultime recherche d'une distance entre l'écrit proposé à l'orchestre et l'enluminure du présent.

À la périphérie de la pièce, le titre *Mynes* constitue un paratexte, complément à la composition, et a pour référence un vieux mot

français pour désigner une mine. Cet imaginaire protéiforme a accompagné la composition de la pièce mais n'en constitue pas une illustration précise. Les références justifiant ce titre sont multiples : anecdotique, le vocable désignant une mine de cuivre située au Thillot dans les Vosges ; allégorique, la comparaison du passage entre deux accords et la transformation du minerai en métal ; propice au questionnement, toute autre acception dépendant de l'imaginaire de chacun, là encore laissant une large part à la subjectivité

Repères pour « l'œuvre-présent »

« L'œuvre-présent » peut être ainsi nommée au sens où les stades successifs – « présents » allant d'une élaboration à une présentation plus aboutie – acquièrent une légitimité par leur équilibre interne, leur cohérence par rapport à l'ensemble, leur place dans une succession d'événements musicaux. Une telle forme, autarcique, doit beaucoup à l'appréciation de ces différents équilibres (notion pleinement subjective) et ne repose pas sur une éventuelle structure de référence. Ce travail de composition se distingue de celui où prédomine l'effacement systématique de versions préparatoires au nom de la version (ou conception) définitive laissée par le compositeur. Ce dernier type de pièce, pouvant être éventuellement désigné par le terme « œuvre-monument », n'est pas de mise dans le cas présent. Enfin, quelques observations concernant des œuvres passées significatives permettent d'apporter des précisions concernant l'« œuvre-présent » :

1) La présentation des choix possibles en une succession d'éléments se rapproche du processus compositionnel reposant sur la discontinuité et l'absence de développement. Un exemple singulier est le quatrième mouvement de la *Neuvième symphonie* de Beethoven, là où le compositeur laisse entendre les différents stades de l'élaboration thématique.

Beethoven fait entendre successivement les thèmes des trois mouvements précédents, introduits chaque fois par des récitatifs instrumentaux. On a voulu voir là un souci architectural et même l'amorce d'un procédé cyclique. Les esquisses de ce passage apprennent qu'il s'agit de tout autre chose [...] Un récitatif comportant les mots : « non, cela nous rappellerait trop notre état désespéré » est mis en relation avec une esquisse du thème du premier mouvement [...] le passage du laboratoire à l'œuvre achevée s'est fait seulement par l'effacement des paroles se trouvant dans les esquisses. (Stricker 2001, 113-114)

Beethoven nous a livré ses hésitations et esquisses en une juxtaposition. Le fait que ces fragments soient réunis en un mouvement, le quatrième, leur confère une légitimité au sein d'une œuvre plus vaste, la *Neuvième symphonie*. À titre de comparaison, cette situation se rapproche de l'*aparté* théâtral, moment où le discours du personnage est destiné à lui-même.

2) La présentation et la perception d'un temps présent, singulier, unique, tel que le décrit André Boucourechliev à propos de Claude Debussy, est recherché :

Quel est le lieu de la modernité de Debussy ? C'est le temps musical - c'est-à-dire la forme - en sa singularité : un temps musical qui ignore les fantasmes hérités du classicisme, symétrie, périodicité, unité, continuité, schèmes et catégories. Du coup s'opère la réévaluation de la notion même de forme et de sa perception. (Boucourechliev 1998, 14)

Il s'agit là de la recherche d'un temps, présent fugace d'un parcours et non pas d'une étape organisée vers un point d'aboutissement. En complément, Luc Ferrari, dans la présentation de *Ce qu'a vu le cers*, extrait n° 3 des *Réflexions sur l'écriture*, constate « la particularité de l'écriture qui chez Debussy est quelquefois plus un transfert de l'improvisation qu'une spéculation abstraite sur le langage » (Ferrari 1978, 3).

3) Par ailleurs, la notion d'immédiateté incite au rapprochement avec la *Momentform* défendue par Stockhausen :

Dans ces œuvres, chaque « maintenant » (*Jetzt*) n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède et la levée de ce qui suit, à quoi l'on s'attend, mais comme quelque chose d'individuel, d'autonome, de centré, qui peut subsister en soi [...] J'entendrai donc par *moment* toute unité de forme possédant, dans une composition donnée, une caractéristique personnelle et strictement assignable (*unverwechselbar*) - je pourrai dire aussi : chaque pensée autonome. (Stockhausen 1960, 110-111)

Dans *Mynes*, l'indépendance des séquences n'est pas aussi marquée. Leur résurgence avec des modifications se perçoit et repose sur une réminiscence voulue.

4) Les œuvres improvisées se rapprochent de ce type d'œuvre par l'intérêt porté à l'événement sonore du moment, tel que le jazz le permet : « Les musiciens classiques ont l'expérience de la forme globale, donc d'un parcours musical avec ses progressions et ses digres-

sions. Les musiciens de jazz ont l'expérience du moment, du détail, du rythme et de la communication intuitive entre eux » (Ferrari 1978b, 2). Cependant, le musicien improvisateur dans *Mynes* réagit de manière conjuguée : en tant qu'individu au sein d'un groupe restreint (quatuor), et enfin dans le suivi de la pièce. À nouveau l'aspect changeant, du jeu instrumental en l'occurrence, est mis en valeur.

Enfin, les contributions nécessaires à la réalisation de ce genre de pièce se nourrissent l'une l'autre et visent à la construction d'un « présent ». Cette intentionnalité reflète l'influence, avec les précautions d'usage car il s'agit d'un tout autre domaine, de la démarche suivie par Paul Ricoeur, qui s'est laissé imprégner par les événements ou constats qui se présentaient à lui pour en établir ses propres réflexions ou « présents » (Ricoeur 1995).

Pour l'œuvre qui nous intéresse, *Mynes*, les éléments visant à sa réalisation seront exposés par le truchement des techniques d'écriture employées.

Les techniques d'écriture

Les techniques d'écriture de cette « œuvre-présent » sont abordées par mise à plat des éléments en présence :

- la disposition de prédilection des accords et l'harmonie « affective » ;
- le « donné à improviser » : a) l'improvisation n° 1 comme magnificence de l'accord ; b) l'improvisation n° 2 comme passage d'un accord à l'autre ;
- la forme en « ellipse » et le « donné à entendre ».

Une harmonie « affective » : accords de prédilection et intervalles privilégiés

Les deux accords originels présentent des dispositions de prédilection : le premier accord (*fa #, sol, la, do, do #, ré*), mesures 9-10, est d'un ambitus étroit, resserré sur lui-même, alors que le second (*fa # - sol #, ré #, mi, fa, la #, la bécarré*), mesures 11-12, s'inscrit dans un ambitus large (exemple 1, page suivante).

L'énonciation sous forme scalaire du premier accord, et qui représente la disposition la plus fréquente, permet un jeu sur les battements entre notes rapprochées. Découlent de ce phénomène sonore les autres présentations de l'accord qui le densifient avec des micro-intervalles en quart de ton. Enfin, le référent

Exemple 1: Patrick Otto, *Mynes*, mes. 9-12.

intervallique est la quarte juste, appréciée essentiellement pour son équilibre interne, stable et solide, allié à une rugosité. Le violoncelle énonce l'accord en quarts justes successives (mes. 9), reprises à l'alto en quinte juste, son renversement. Le jeu entre quarte juste et quinte juste représente un procédé largement utilisé dans cette pièce.

La présentation du deuxième accord (*fa # - sol #, ré #, mi, fa - la #, la*), mesure 11, résulte d'un geste pianistique que l'on peut décrire

comme suit: un élan suivi d'une expression complète de l'accord. À la mesure 11, le groupe soliste propose l'accord suivi de son déploiement sur trois registres: basse (violoncelles, contrebasses et timbales) sur *fa #*, médium (violoncelle et alto solistes, cuivres et bassons) jouant *sol #, ré #, mi, fa*, et aigu (violon soliste, flûtes) sur *la #, la*. De même, la présentation ébauchée par le trio à cordes trouve un épanouissement coloré à l'orchestre et le rythme brève/longue s'impose.

La dernière mesure de *Mynes* proposera la même cellule iambique (basse/reste de l'accord) que l'on retrouvera fréquemment dans la pièce, comme trace de composition, puisqu'il s'agit d'un élément issu de l'improvisation pianistique initiale.

En délaissant l'examen quantitatif du rythme pour adopter un point de vue dynamique (élan ou attaque, entretien ou maintien, extinction ou retombée), c'est aux phénomènes acoustiques de l'enveloppe du son que nous sommes confrontés, proche d'une conception « organique » du rythme, fortement influencée par Edgar Varèse. Rappelons ici que l'exploitation dans la composition de l'enveloppe du son sera désignée par Claude Ballif comme un « formaire d'enveloppe » (Ballif 1988, 56-59).

De manière à permettre un équilibre renouvelé de la pièce à chaque interprétation, une partie improvisée est proposée, tout à la fois laissée aux initiatives de prolongement par et pour les musiciens, mais également suspension momentanée et délibérée du « tout-écrit » permettant *in fine* une diversité d'écoute.

Le « donné à improviser »

Les deux séquences improvisées dans *Mynes* mettent en valeur un trio de solistes. Le choix d'un trio à cordes repose sur le souhait de distinguer la formation solistique, de la distancier par rapport au quintette à cordes de l'orchestre tout en conservant une unité similaire, tant au regard du timbre que des relations humaines.

[...] dans le phénomène orchestre, il y a un extraordinaire potentiel. Potentiel musical bien sûr, mais aussi et surtout humain, avec toute la richesse, toute la subtilité d'expression de la relation d'un groupe, celui des musiciens, avec le langage, avec la personnalité, la motivation, la chaleur de tous et de chacun. (Kagel 1993, 21)

Ainsi une émergence graduée entre le *tutti* et les solistes peut avoir lieu. Nous reviendrons plus loin sur ces questions d'émergence et de distance. Le choix du violon, alto, violoncelle permet de proposer d'une part une homogénéité timbrique sur une large tessiture et d'autre part des différences de tension suivant la tessiture de chaque instrument, associées à des modes de jeu diversifiés.

Deux séquences sont consacrées à l'improvisation du trio de solistes, ces derniers étant par ailleurs sollicités dans le reste de la pièce. En terme de proportion, la première séquence fait 25 mesures, la seconde 28 mesures, soit

globalement un tiers de l'œuvre et à chaque fois dans un tempo lent en 6/8, comme on peut le constater dans le tableau en annexe (page 25).

Les éléments proposés aux solistes sont rassemblés en « réservoirs » offrant aux musiciens des motifs et combinaisons de notes à jouer librement, sans tempo imposé. Les figures rythmiques et subdivisions sont là à titre indicatif et valent pour suggestion première.

Au fil des répétitions, les musiciens expérimentent les éléments musicaux suggérés, puis en proposent des interprétations, des caractérisations (motif d'attente, de précipitation, d'entretien), inscrites alors dans une démarche d'ordre compositionnel (Sauvagnet 2006, 163-176). À l'évidence, des relations de jeu entre les solistes apparaissent en termes d'initiative, d'adhésion, de suivi, d'opposition. Cela n'est pas sans rappeler les dispositions énoncées par Pierre Mariétan dans *Initiative 1*, partition « verbale » – sur une seule page en tout et pour tout – comportant trois niveaux de lecture : tout d'abord le *vocabulaire* (tenues, battements, gammes, points, mots), ensuite les *modes d'actions* (s'opposer ou s'identifier), enfin le *sens* (renouveler ou répéter).

Dans *Mynes*, sur un plan pratique, pour conjuguer temps strié à l'orchestre et temps lisse au groupe soliste – qui explore à nouveau son pouvoir de distanciation avec ses périodes en phase et celles décalées –, l'attribution de numéros aux différents réservoirs et l'indication gestuelle de ceux-ci par le chef d'orchestre sont utilisées. En la matière, il s'agit d'un procédé répandu, et que l'on trouve déjà par exemple dans *Tenebrae (In modo choralis)* de Klaus Huber, œuvre orchestrale composée en 1969. Dans les exemples 2 et 3, consacrés à l'improvisation, à gauche de chaque réservoir, des traits indiquent les articulations des parties orchestrales, de manière à donner quelques repères. Chacun des trois instrumentistes solistes a devant les yeux une partie identique à celle des deux autres solistes, compte tenu de transpositions à l'octave (tel écrit pour le violon, une octave éventuellement inférieure pour l'alto, une octave ou deux octaves plus bas pour le violoncelle).

a) Improvisation n° 1 comme magnificence de l'accord

La première improvisation confiée au trio est en deux séquences enchaînées, mesures 39-50 puis mesures 51-63. Ces deux séquences reposent sur deux réservoirs, dont l'exemple 2 montre la partie donnée au violon soliste.

Exemple 2: Patrick Otto, *Mynes*, improvisation n° 1, mes. 39-63.

The image shows two systems of handwritten musical notation for Violon. The first system, measures 39-50, is titled "Soudaine" and marked "Lento (6/8)". It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as "Pizz" (pizzicato) and "Pizz arco" (pizzicato with bow). There are also some bracketed markings and a "3" above a line. The second system, measures 51-63, is titled "Entre la soudaine" and also marked "Lento (6/8)". It includes instructions like "con legna battuto ou arco" and "dul Pont." (sul ponticello). The notation is more complex, with many accidentals, slurs, and dynamic markings. At the bottom of the second system, there is a tempo change marking: "Moderato 3/2".

Le premier réservoir a trait à l'accord n° 1, le second à l'accord n° 2. Sur un plan esthétique il s'agit de proposer un déploiement exubérant des deux accords. Pendant ce temps, l'orchestre joue à un tempo *Lento* en 6/8 avec un rythme pointé régulier (ostinato) récurrent aux différents pupitres. L'effectif sollicité est restreint et se limite aux cordes appuyées par les clarinettes, bassons et timbales. Le registre grave et médium grave permet aux solistes d'être clairement audibles dans le médium aigu et l'aigu.

Dans le premier réservoir, parmi les symboles particuliers, figurent le quart de ton (signe dièse avec une seule barre horizontale), le trois quart de ton (signe dièse avec trois barres horizontales), un jeu derrière le chevalet. Chacune des lignes propose un type de motif permettant des configurations contrastées. La pre-

mière ligne offre une résonance de l'accord, la seconde une situation d'attente, la troisième, qui sera adaptée en fonction des cordes à vide de chaque musicien, est plus dense.

Pour le second réservoir, outre les quarts et trois quarts de ton, figurent une succession (rapide) d'harmoniques sur les quatre cordes, un glissando reprenant une partie des notes de l'accord, ou bien encore un ensemble de notes à exécuter le plus rapidement possible (ligne barrée en début de groupe). Les éléments proposés visent à une plus grande extravagance, par la variété des effets allée à une exploration intervallique, la seconde majeure en l'occurrence.

b) L'improvisation n° 2 comme passage d'un accord à un autre

Si la première séquence improvisée avait pour raison d'être une présentation enjolivée, luxurieuse des accords, la seconde met en œuvre le passage progressif d'un accord à l'autre (exemple 3). Les improvisations sur chaque réservoir s'insèrent dans une progression harmonique d'une part et possèdent, de fait de cette progression, une fonction les unes par rapport aux autres, déterminant ainsi le rythme de la séquence. Sur un plan harmonique, les agrégats sont en deux parties: trois ou quatre notes dans le médium, trois notes aigües.

Réservoir 1 (mesures 105-108), *fa #, sol, la / do, do #, ré* (notes de l'accord n° 1). Les éléments proposés sont doux, inscrits dans une matière sonore lisse; l'unité est due en partie aux mêmes éléments présentés en mouvement contraire.

Réservoir 2 (mesures 109-114), *fa #, sol, la / do #, ré, ré #*. (Nous indiquons en caractères gras les notes nouvelles dans l'agrégat). Les motifs visent à une densification de l'agrégat avec l'usage de quarts de ton et de glissandi ou bien en ayant recours à la technique du rebond de l'archet.

Réservoir 3 (mesures 115-120), *ré #, mi, fa, fa # / do #, ré, ré #*. L'aspect rythmique est privilégié.

Réservoir 4 (mesures 121-126), *ré #, mi, fa # / ré, ré #, mi*. Toutes interventions sont construites sur le modèle de trémolos entre chacun des trois groupes de notes de l'agrégat. Le jeu des nuances sculpte la matière sonore.

Réservoir 5 (mesures 127-132), *si, do, do #, ré / ré (octave), ré #, mi*. Le rythme iambique

Exemple 3: Patrick Otto, *Mynes*, improvisation n° 2 (extrait), mes. 105-120.

The image shows a handwritten musical score for three systems. Each system consists of three staves. The first system (measures 105-108) is marked 'Sourdine' and 'Lento (6/8)'. The second system (measures 109-114) is marked 'Enlever la sourdine' and 'su (la Touche)'. The third system (measures 115-120) is marked 'Sourdine'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Exemple 4: Patrick Otto, *Mynes*, modèle 1, mes. 13-16.

est présent et procure un dynamisme au sein de la masse sonore.

Réservoir 6 (mesures 133-136), *si, do, do #, ré / ré #, mi, fa*. L'animation, travail agogique en l'occurrence, est réalisée avec une grande vélocité.

Accord tenu: *sol #, la, si b / ré #, mi, fa* (notes de l'accord n° 2 mais sans la basse *fa #*).

L'orchestre est en soutien et se trouve enrichi progressivement. Les contours rythmiques sont volontairement atténués (trémolos ou courtes cellules à répéter *ad libitum*, jeux avec uniquement les clés pour les instruments à vent et avec la main gauche seule pour les cordes).

Le renouvellement des réservoirs favorise les changements de rôles entre les instrumentistes, selon un principe d'imprévisibilité (Pousseur 1958; 2004, 111). Tout le passage destiné à l'improvisation n° 2 (mesures 105-137) se veut une transmutation d'un accord à l'autre.

La forme en « ellipse » et le « donné à entendre »

Si l'attrait est constitué par l'animation et le traitement de l'élément sonore dans sa facture à l'intérieur de chaque séquence, qu'il s'agisse des improvisations ou des passages entièrement écrits, l'articulation de l'ensemble des séquences peut être assimilée à une ellipse par un retour à chaque fois différent et amplifié. Ainsi la première séquence improvisée est une

exploitation magnifiée des deux accords, alors que la seconde, plus complexe, est consacrée au passage progressif d'un accord à un autre.

Dans le tableau en annexe, le terme « modèle » est pris au sens de dispositif, de pattern.

La réitération variée, au cœur de l'élaboration de la forme musicale, est constituée de retours aux éléments premiers, et peut être perçue comme incantatoire. Cela dit, l'illusion de mouvement est une ambition poétique mettant en jeu mémoire et réminiscence dans le cas de deux séquences apparentées. Il ne s'agit pas de développement, ce qui laisserait supposer une progression de proche en proche, ni non plus d'une succession de monades (mondes clos fermés sur eux-mêmes), mais l'attention est portée sur le « présent » sans perdre le lien avec l'ensemble. L'influence d'Edgar Varèse, rappelons-le, a été déterminante car l'ensemble de son œuvre montre la volonté d'animer la matière sonore dans son présent. Dans *Mynes*, le modèle 1 (exemple 4, page précédente), est un déploiement de l'accord 1 avec notamment une progression en quartes justes aux instru-

ments graves donnant l'élan initial à chaque énoncé.

Le modèle 1 comporte également une thématique issue de cet accord aux bassons, trompette, trombone et timbales. Ainsi, en sus de l'accord qui est l'élément principal proposé, apparaît un élément mélodique supplémentaire, « donné à entendre ». Le traitement de la matière sonore, à l'origine rythmique et d'aspect vertical, s'enrichit de cette donnée horizontale. La ligne émane de la masse et constitue une forme d'animation de la masse sonore. La réitération ultérieure de ce modèle (mes. 138-151) apportera de légères modifications.

Les conditions d'émergence sonore d'un élément mélodique, motivique, ont été prises en compte pour la composition, car de la netteté des contours dépend le « donné à entendre ».

Aux mesures 29-38, la première présentation du modèle 2 (exemple 5) comporte d'une part une harmonie en mouvement contraire (flûtes et clarinettes) à partir de laquelle se dégage une phrase insistante en chromatisme retourné (hautbois et bassons).

Exemple 5: Patrick Otto, *Mynes*, modèle 2, mes. 29-32.

The musical score for Example 5, measures 29-32, is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flutes 1 and 2, Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1 and 2, Timpani, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/8 time and features a complex harmonic structure with chromatic movement in the strings and woodwinds. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating the intricate melodic and harmonic development of the model.

Exemple 6: Patrick Otto, *Mynes*, modèle 2, mes. 97-100.

Plus avant (mes. 88-104), la deuxième présentation du modèle 2 (exemple 6) est une extension de la première version (mes. 29-38), dont elle garde l'incipit de la thématique ainsi que le mouvement contraire d'accompagnement. Cependant les rôles sont inversés car c'est à partir des lignes mélodiques, conduites par le trio de solistes sous forme de contrepoint, que certaines notes vont être soulignées par les tenues aux instruments à vent et donner une harmonie. Ici c'est le déploiement des lignes qui crée une matière sonore.

La forme de *Mynes* est fondée sur l'animation de la matière sonore résultant des passages de l'accord n° 1 à l'accord n° 2. En ce qui concerne la macro forme, chaque séquence est dotée de caractéristiques permettant non seu-

lement le suivi dans l'instant mais la relation avec les séquences proches (déroulement dans le suivi temporel) soit distant (réminiscence). En ce qui concerne la micro forme, à l'intérieur de chaque séquence, c'est le « donné à entendre » qui agit, du moins telle est l'intention, comme une hiérarchie d'écoute. Plus généralement, le soulignement de tel ou tel élément permet de prendre ses distances par rapport à un écueil d'uniformité de facture repéré, en son temps, tant par Karlheinz Stockhausen qu'Henri Pousseur: « Un des problèmes, c'est que les œuvres écrites et celles dans lesquelles intervient une variabilité sonnent sans différence. » (Levaillant 1996, 42). Ainsi différents aspects sont mis en avant telle une qualité rythmique, une ligne mélodique émergeant d'une masse sonore volontairement dense ou

bien un jeu contrapuntique, voire une écoute du jeu entre les improvisateurs.

Conclusion

En définitive, *Mynes* est une pièce musicale fondée sur l'acceptation de la subjectivité comme présidant aux différents stades de l'élaboration : présentation du matériau (telle disposition précise), expérimentation pianistique initiale (en raison de la qualité euphonique des intervalles et des agrégats). Une harmonie dite « affective » par l'attente du retour, de la réitération, a contribué à valider une construction formelle. L'attrait pour les différents présents, durant l'élaboration et dans l'écoute comme suivi d'un événement sonore, a conduit à une cristallisation de la matière sonore, contrebalancée par un prolongement échappatoire au moyen de l'improvisation.

Le choix d'un groupe soliste conditionne l'interprétation, du fait des rapports qui s'instaurent entre les personnes, qui tour à tour se différencient, s'opposent, fusionnent, entre-

tiennent un mode de jeu ou le renouvellent sur le moment. « L'improvisation met particulièrement en lumière les *rappports*, les rapports musicaux mais aussi humains » (Scheyder 2006, 41).

D'autres compositions personnelles ont développé ce type d'œuvre musicale, tout d'abord en direction de groupes solistes potentiels clairement identifiés au sein de l'orchestre, comme *Choucas* pour quatuor de cors et orchestre (2008), ou bien en choisissant parmi les pupitres, à l'exemple de *L'Écho* pour trio de cuivre, récitant, chœur d'enfants et orchestre (2009).

À noter qu'en termes relationnels, les hiérarchies et habitudes dans un orchestre se trouvent reconsidérées par la présence d'un groupe pouvant acquérir ponctuellement son autonomie par rapport à un ensemble plus vaste, mais il s'agit là d'un prolongement et d'une autre problématique qui dépassent le cadre de cet exposé. ◀

ANNEXE

Tableau 1 : Patrick Otto, *Mynes*, structure et coupe formelle.

Indications de mesures	Accord utilisé	Animation et traitement
4/4 Moderato 1-10 11-12 13-19	Accord 1 Accord 2 Accord 1	Modèle 1
9/8 20-23 24-28	Accord 1 Accord 1	Modèle 2 Déploiement 1
7/8 29-38	Accord 1	Déploiement 2
6/8 Lento 39-50 51-63	Réservoir 1 Réservoir 2	Improvisation
9/8 Moderato 64-75 76-87	Accord 1/2 Accord 1/2	Déploiement 1 Déploiement 1
7/8 88-104	Accord 1	Déploiement 2
6/8 Lento 105-108 109-114 115-120 121-126 127-132 133-137	Réservoir 1. Accord 1 Réservoir 2. Accord 1/2 Réservoir 3. Accord 1/2 Réservoir 4. Accord 1/2 Réservoir 5. Accord 1/2 Réservoir 6. Accord 2	Improvisation
9/8 Moderato 138-141 142-145 146-151 152-158 159-160 161-168 169-175 176-179	Accord 1 Accord 1/2 Accord 1/2 Accord 2 Accord 1/2 Accord 2 Accord 1/2 Accord 2	Modèle 1 Modèle 1

RÉFÉRENCES

OUVRAGES ET PARTITIONS

BALLIF, Claude (1988). *Économie musicale: souhaits entre symboles*, Paris, Méridiens Klincksieck, « Collection de musicologie ».

BOUCOURECHLIEV, André (1998). *Debussy: la révolution subtile*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique ».

FERRARI, Luc (1978a). *Ce qu'a vu le cers*. Partition consultée au Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris.

_____ (1978b). *À la recherche du temps perdu*. Avant-propos. Partition consultée au Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris.

KAGEL, Mauricio/Alain SURRANS (dir.) (1993). *Parcours avec l'orchestre*, Paris, L'Arche.

LEVAILLANT, Denis (1996). *L'improvisation musicale: essai sur la puissance du jeu*, Arles, Actes Sud, coll. « Série Musique ».

MARIETAN, Pierre (1968). *Initiative 1 - pour une musique orale - "en 3 points" ou "en quelques mots seulement" programme d'action musicale - avec instruments à sons déterminés*, Pierre MARIETAN, (1970-1971). « Pour une musique à communication orale », *VH 101*, n° 4, Paris, Esselier.

POUSSEUR, Henri (2004). *Écrits théoriques 1954-1967*, Sprimont, Mardaga, coll. « Musique, musicologie ». Choisis et présentés par Pascal Decroupet.

RICOEUR, Paul (1995). *Réflexion faite: autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit, coll. « Philosophie ».

SCHEYDER, Patrick (2006). *Dialogue sur l'improvisation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sciences de l'éducation musicale ».

STRICKER, Rémy (2001). *Le dernier Beethoven*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».

ARTICLES

BERIO, Luciano (1968). « Meditation on a twelve-tone horse », *Christian Science Monitor*, 15 juillet, p. 48-49. Traduction française, 1983, « Méditation sur un cheval de douze sons », *Contrechamps*, n° 1.

DAHLHAUS, Carl, (1992). « Sur la détérioration du concept d'œuvre musicale », *Analyse musicale*, novembre, p. 84-89. Traduction de Pierre Korzilius. Article paru à l'origine dans *Beiträge 1970/1971 der Österreichischen Gesellschaft für Musik*, Kassel, 1971, puis dans *Schönberg und andere, gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, Schott, 1978.

OTTO, Patrick (à paraître). « L'improvisation simultanée dans les années 1960/1970. Écriture d'une oralité figurée ». Actes du Colloque international « Écriture et oralité, voies de la modernité musicale », l'équipe de recherche « Lieux et enjeux des modernités musicales », Université François Rabelais, 29-31 janvier 2004, Tours.

SAUVAGNET, Pierre (2006). « L'improvisation entre création et interprétation », Danièle PISTONE et Mara LACCHÈ (dir.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », p. 163-176.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1960). « *Momentform*. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment ». Traduit de l'allemand par Christian Meyer, *Contrechamps*, n° 9; *Momentform, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1: *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponieren*. Édition et postface de Dieter Schnabel et Dumont Schauberg, Köln, 1963.

INTERNET

OTTO, Patrick (2004). « L'œuvre musicale et son exégèse: un des aspects du processus créateur au XX^e siècle à partir de l'Encyclopédie Musiques ». Actes de la Journée d'études consacrée au premier volume de l'Encyclopédie Musiques d'Actes Sud, 6 mai 2004, École normale supérieure, Paris, <http://www.entretiens.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/otto.html>, consulté le 9 février 2008.

_____. *Mynes*, http://www.uhb.fr/webtv/appel_film.php?lienFilm=339, consulté le 9 février 2008.