

Zeitschrift: Dissonance
Band: - (2003)
Heft: 80

Artikel: Les souffrances d'un interprète (sérieux) : "Triadic Memories" (1981) de Morton Feldman
Autor: Egli, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927854>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LES SOUFFRANCES D'UN INTERPRÈTE (SÉRIEUX)

PAR URS EGLI

« Triadic Memories » (1981) de Morton Feldman

Le mot grec « analyse » signifie « dissolution » : un tout – un composé chimique, par exemple – est décomposé en ses parties élémentaires. Le premier but est de nommer les substances pures constituant le composé, le second d'identifier les constituants des substances homogènes, soit les éléments.

En musique, ces « substances pures » seront par exemple les simultanités verticales (accords) ou des « molécules » horizontales, qu'elles soient mélodiques ou rythmiques. Quand on parle d'horizontalité et de verticalité, en musique, « vertical » signifie simultané, alors que « horizontal » se réfère aux changements qui surviennent au cours du temps. Tandis que la coordonnée *x* est réservée au temps seul, les nombreux « paramètres » musicaux, comme la hauteur, les nuances ou le timbre doivent se disputer les coordonnées *y* et *z*. Cette image met en évidence la primauté du temps dans la musique, qui est un art du temps.

Si les lettres sont les atomes, les mots les molécules et les phrases les substances (ou plutôt les couches) du langage, les notes peuvent être considérées comme les lettres, les accords comme les molécules et les processus horizontaux de taille supérieure aux molécules comme les phrases de la musique.

Les comparaisons avec la langue (notes = lettres, accords = mots) se réfèrent à la musique occidentale non monodique. Dans le contexte de cette musique¹, je ne peux pas suivre Claude Lévi-Strauss quand il prétend qu'il n'y a pas de mots en musique². Il est évident qu'une note isolée n'a pas de sens³, mais dans un accord, elle en a assurément un au sein d'un accord : un *la* est *la* tierce en *fa* majeur, une suspension en *mi* majeur, etc.

NUANCES

La majeure partie de la musique de Feldman doit être jouée doucement *et* délicatement. Le fait que le terme anglais *soft* signifie aussi bien doux que délicat n'est cependant pas une raison suffisante. Il est parfaitement possible d'avoir des sons doux mais durs (comme des crotales ou un triangle frappés doucement, mais avec un matériau dur). Si l'on fait encore intervenir la paire grand/petit, on obtient huit trinômes : petit-fort-dur, grand-fort-dur, etc. Comme exemple de « grand-délicat-fort », on pourrait citer l'amerrissage élégant d'un éléphant sautant d'un tremplin avec un double saut périlleux, ou tel tutti orchestral d'un de mes enregistrements

préférés du « Double Concerto » pour violon et violoncelle de Brahms. Dans les pièces pour piano de Feldman, les notes graves sont doux-délicat-grand, tandis que les notes élevées sont doux-délicat-petit. « Grand » et « petit » peuvent d'ailleurs être encore affinés par l'opposition lourd/léger, ce qui donne déjà seize variantes.

Obtenir au piano des sons à la fois doux *et* délicats n'est pas du tout aisé. Je n'ai encore jamais entendu de pièce pour piano de Feldman jouée doucement *et* délicatement (sinon dans mes propres exécutions). Juste avant de frapper la corde, le marteau d'un piano à queue (dont les cordes sont fixées à l'horizontale) se meut en « chute libre » (entre guillemets, parce que « chute » implique en général un mouvement descendant, alors que le marteau monte).

Le marteau est mû par un appareil formé de parties organiques (du cerveau à la touche), puis mécaniques (de la touche au marteau lui-même). Pour le dernier segment dans le vide, qu'on ne peut plus moduler, la vitesse, et donc l'énergie du marteau, dépendent de l'accélération que l'appareil moteur aura imprimé au marteau. Quand je lance une balle en l'air, la force que j'ai imprimée à la balle par mon appareil moteur et la force de gravité s'opposent. À une certaine hauteur, l'élan que j'ai imprimé vers le haut s'épuise, la gravité prend le dessus, la balle retombe. Si un obstacle se trouve sur la trajectoire ascendante – le plafond d'une pièce, par exemple –, la trajectoire est brusquement stoppée et s'inverse.

La balle et le plafond se donnent un coup réciproque (action = réaction). L'intensité de ce coup dépend de la force dont la balle dispose encore à la hauteur du plafond. Plus l'impulsion initiale est molle et plus le plafond est haut, plus le choc sera doux. Si le plafond est exactement à la hauteur où la balle changerait de toute façon de trajectoire à cause de la gravité, le plafond ne ressent qu'une légère caresse. Or, on peut exercer cette délicatesse de toucher, que ce soit avec une balle et un plafond, ou avec le marteau et la corde de piano.

Il y a aussi chez Feldman des notes fortes, voire très fortes, mais elles sont plutôt exceptionnelles. L'œuvre tardif est presque entièrement doux. De même que Feldman a « inventé » le tempo 63-66 à la noire⁴, il a découvert la nuance *ppp*. Cette nuance vaut naturellement aussi là où il n'y a pas d'indication spécifique.

1. Le terme de « polyphonie » ne convient pas bien aux structures de type mélodie accompagnée.

2. « Alors que le langage compte trois niveaux tout à fait distincts – les phonèmes, qui se joignent pour former des mots, lesquels forment à leur tour des phrases –, on trouve bien en musique des sortes de phonèmes, mais pas de niveau qui corresponde aux mots ; la musique passe immédiatement à la phrase. » (Claude Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung* [5 conférences radiophoniques données en anglais et traduites en allemand par Brigitte Luchesi], Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main 1980, p. 65).

3. *Ibidem*, p. 64.

4. Cf. le chapitre « Tempo ».

Exemple 1 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 1
(Universal
Edition)

Exemple 2 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 8

Le chapitre consacré au tempo traitera à fond de la question des indications manquantes (parce que évidentes) et de leurs conséquences. Toutefois, même quand les indications de nuance manquent (parce qu'elles sont évidentes), on pourrait éviter des erreurs en connaissant quelques autres morceaux du même compositeur (ou de la même compositrice).

TIMBRE I : REGISTRATION

Sur la deuxième portée de l'exemple 1, on reconnaît que le « motif » de deux notes *sol-si* bémol à la main droite (« molécule » de deux « atomes »⁵) est la même molécule qu'à la première portée, mais le changement de « registration » modifie le timbre. Certes, le piano n'est pas capable de simuler différents instruments, comme l'orgue, mais il peut moduler le timbre en changeant d'octave. Un *sol* est un *sol* est un *sol*. Mais un *sol* grave sonne différemment d'un *sol* aigu.

La première molécule de la main gauche consiste en quatre atomes. Imaginons un cube de verre posé sur une table, avec

des arêtes de couleurs. Les quatre arêtes verticales s'appellent *ré* (devant, à gauche), *sol* dièse (derrière, à gauche), *do* dièse (devant, à droite) et *la* (derrière, à droite). En faisant pivoter légèrement le cube vers la gauche ou la droite, les arêtes antérieures se trouvent tantôt à gauche, tantôt à droite des postérieures. Ne pas tourner trop fort ! Le *sol* dièse (derrière, à gauche) ne doit jamais être plus à droite que le *do* dièse (devant, à droite). Ne pas s'approcher non plus trop près avec les yeux, car les deux arêtes postérieures ne doivent jamais être perçues entre les arêtes antérieures !

La molécule *sol* dièse-*ré-la-do* dièse oscille légèrement de-ci de-là, de la manière décrite, dans les trois premières pages de la partition de *Triadic Memories*. L'image du cube de verre permet de considérer les variations de timbre obtenues par les différentes « registrations » comme des modifications d'éclairage.

Pour conserver cette image, l'exemple 2 montre quatre prismes différents, à six pointes, qui oscillent de-ci de-là de la même manière. Le quatrième prisme a des arêtes floues (doubles).

5. Cf. le chapitre « Analyse ».

Exemple 3 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 34

partition p. 37

partition p. 37

partition p. 38

Toute la composition peut être vue et entendue sous cet angle. (J'estime que l'image d'une partition fait partie de l'essence de la composition et n'en est pas que la traduction visuelle.) Mais comme ces structures quasi spatiales n'ont au fond rien à voir dans le chapitre des timbres, je renonce à d'autres explications géométriques et présente à l'exemple 3 un agrégat de quatre atomes (*mi* bémol, *ré*, *ré* bémol, *do*), qui paraît sous quatre éclairages/registrations différentes. L'agrégat ne donne pas l'impression d'une structure cristalline régulière, et il subit aussi des tassements irréguliers du

fait de légères accélérations de tempo (8:7, 6:5, 5:4 et 4:3). Il s'agit donc plutôt d'un alliage fluide de quatre métaux (*mi* bémol, *ré*, *ré* bémol, *do*).

Le phénomène de la transposition de phrases entières à un autre niveau de hauteurs entre, lui, tout à fait dans le chapitre des timbres. La couche suivante (exemple 4) est aussi bien déplacée dans différents registres d'octave, que transposée. La structure n'est pas toujours reproduite exactement ; il s'agit de variantes organiques (héritées) plutôt que de copies techniques.

Exemple 4 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 25

Musical score for Example 4, pages 25-26. The score is written for piano in two staves. It features a 1/2 tempo marking and several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some measures marked with a '4' and a '2' above a bracket, suggesting a specific rhythmic or structural grouping.

partition p. 30

Musical score for partition p. 30. The score is written for piano in two staves. It features several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some measures marked with a '4' and a '2' above a bracket, suggesting a specific rhythmic or structural grouping.

partition p. 32

Musical score for partition p. 32. The score is written for piano in two staves. It features several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some measures marked with a '4' and a '2' above a bracket, suggesting a specific rhythmic or structural grouping.

partition p. 32

Musical score for partition p. 32. The score is written for piano in two staves. It features several measures with a '4' above a bracket, indicating a four-measure phrase. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some measures marked with a '4' and a '5' above a bracket, suggesting a specific rhythmic or structural grouping.

Exemple 5 :

Pierre Boulez,
« Sonatine »,
mes. 185 ss.

185 190

mf précis, sans nuances

mf

$\frac{1}{2}$ Ped. précis sans nuances

Exemple 6 :

Feldman,
« Piano », p. 20
(Universal Edition)

2 5 2 3 5

7 8

ppp *fff* *ppp* *fff* *ppp*

Exemple 7 :

Claude Debussy,
« Pour les degrés
chromatiques », fin
(Edition Peters)

83

smorz.

Exemple 8 :

Feldman,
« Piano »,
fin

TIMBRE II : DEMI-PÉDALE

Lorsque, à l'âge de 24 ans, j'accompagnai pour la première fois la *Sonatine* pour flûte et piano de Boulez, j'avoue que je ne pris pas encore au sérieux l'indication de demi-pédale (exemple 5).

Je n'avais pas remarqué alors, qu'ailleurs dans le même morceau, Boulez décrit très précisément la demi-pédalisation et qu'il en est en quelque sorte l'inventeur : « Piquez les notes, sans accents, et laissez vibrer au moyen de la pédale. Observez, néanmoins, les silences. » Dans *Piano* (1977), Feldman oublie d'indiquer la pédale, mais la demi-pédale est sous-entendue par la distinction entre \downarrow (demi-pédale) et \downarrow (laisser vibrer, donc pédale entière) (exemple 6).

Le modèle de cette notation (implicite) de la pédale est Claude Debussy (exemple 7).

L'indication « *hold middle pedal until end* » figure au-dessus du premier \downarrow , après deux pages de \downarrow . Si un pianiste X⁶ enfonce peut-être ici la pédale médiane, l'interprète sérieux comprendra, lui, « *middle pedal* » comme demi-pédale. Voyez la beauté des deux dernières mesures dans une interprétation sérieuse (exemple 8) !

Comme la demi-pédale n'est toujours pas enseignée dans les conservatoires de musique (un demi-siècle après son invention !), je me permets de l'expliquer : quand la pédale est enfoncée, on n'entend pas à quel moment je relâche la touche ; quand la pédale est relevée, le son s'arrête dès que l'on relâche la touche. Avec la demi-pédale, on entend le relâchement de la touche. Le « noyau » du son disparaît, mais la note continue de résonner. Pour obtenir cet effet sur les notes graves, la pédale doit remonter un cheveu plus haut que pour les notes aiguës. Il est rare qu'on soit si proche de l'instrument et de ses « imperfections » (même s'il a coûté plus de 100 000 CHF), et il n'y pas beaucoup de situations où le piano soit aussi loin de la machine. (Je trouve aussi peu intéressant d'imiter des machines avec des instruments que l'inverse.) C'est pourquoi il est déraisonnable de classer Feldman parmi les « minimalistes » (comme l'a fait par exemple la *Neue Zürcher Zeitung* en 1988), puisque « minimal » a été revendiqué pour une esthétique « techno » bien précise. (La Monte Young a grandi sous une ligne à haute tension. Selon ses dires, c'est ce souvenir inoubliable qui fit de lui le musicien qu'il est devenu. J'espère que cette ligne électrique n'a eu que des effets esthétiques, n'aura pas compromis aussi sa santé...) Feldman doit plutôt être rapproché du « grand-père de la techno », c'est-à-dire le jeune Stockhausen. C'est de ce dernier que provient par exemple la notation des rapports de temps sous forme de fractions, que l'interprète et l'auditeur traduisent en rapports de tempo⁷.

TIMBRE III : L'INDESCRIBIBILITÉ DES TIMBRES

Imaginons un daltonien qui s'intéresse à la peinture ! Il parlera de clarté et d'obscurité, de lumière et d'ombre, mais n'oubliera-t-il pas quelque chose d'essentiel ? Admettons que la majorité des gens soit daltonienne et que la minorité essaie de formuler cette part essentielle. Voilà un peu comment je me sens quand je dois expliquer pourquoi le flûtiste Y est incapable de jouer Feldman. Soit cela s'entend, soit cela ne s'entend pas. Monsieur Y existe tout autant que Monsieur X et essaie de se faire passer pour le seul héritier légitime du « son feldmanien ». Dans le journal monopoliste d'une grande ville suisse, il se permet d'affirmer : « Toutes les œuvres ont été écrites pour nous, et il est important qu'elles soient enregistrées, afin qu'il y ait des productions et des reproductions authentiques. Plusieurs interprètes ignorent comment jouer ces choses. » Monsieur Y est vraiment un cas tragique. Il continue : « Il y a des pianistes capables de jouer Feldman, et d'autres qui en sont incapables », mais sans remarquer que cela vaut aussi pour les flûtistes, et qu'il fait partie de la seconde catégorie.

Soyons clairs ! Il ne s'agit pas du tout de mystique, mais de timbres tout ce qu'il y a de plus réels. Je pourrais tenter de parler du processus d'amorce du son ou dire que la flûtiste Z n'y parvient pas, même sur une flûte japonaise en or. Mais il demeure l'impossibilité d'expliquer le problème aux malentendants (qui ratent l'essentiel, même s'ils entendent ce qui est haut et ce qui est bas, ce qui fort et ce qui est doux, voire certains timbres).

C'est évidemment un hasard que Morton Feldman ait justement atteint un certain degré de notoriété au moment de sa mort. (Cela me rappelle d'ailleurs une anecdote : à l'occasion de la série de concerts à la *Rote Fabrik*, évoquée plus loin au chapitre sur le tempo, je me rendis un jour à la *Tonhalle* parce que je savais que le percussionniste que je souhaitais engager y travaillait comme renfort. Je croisai un musicien régulier de la *Tonhalle*, qui voulut savoir ce que je cherchais. Je le lui expliquai volontiers et lui montrai même une partition. Son commentaire fut : « Les seuls bons compositeurs sont les compositeurs décédés », à quoi je répliquai que Morton Feldman avait rejoint depuis quelques mois les bons compositeurs.)

Pour qu'un compositeur atteigne un certain degré de notoriété, il est impératif qu'il soit aussi admis par une foule de « malentendants ». La conséquence ? ce sont surtout les préjugés simplistes qui se répandent. Le préjugé concernant Feldman veut qu'il soit « si doux que l'on n'entend pratiquement plus rien », et certaines gens y ont vite ajouté un

6. Cf. le chapitre « Tempo ».

7. Cf. le chapitre « Tempo ».

préjugé voisin : il est « si lent que l'on a le temps de regarder dix fois chaque note avant de la jouer ; il est donc impossible de répéter Feldman, car qu'y a-t-il à répéter ? » Les « interprétations » de *Triadic Memories* qui ont causé les « souffrances d'un interprète (sérieux) » ne seraient-elles pas la simple conséquence de ces préjugés ? Même si c'est difficile à croire, ce n'est pas exclu.

FORME

La forme beethovénienne est une forme préconçue. Le deuxième thème est impuissant : à la reprise, l'architecte le contraint à se présenter dans la tonalité fondamentale. La forme préconçue est un élément typique de l'architecture et de l'eugénisme, encore qu'il y ait une différence entre l'un et l'autre : la plupart des maisons des architectes tiennent debout, tandis qu'aucune plante modifiée génétiquement ne se comporte pas comme les eugénistes l'avaient prédit⁸. Or, la forme de *Triadic Memories* ressemble davantage à une forme géologique, où différentes couches se déposent avec le temps. Des facteurs externes (« climat », « temps », « transformations ») provoquent les différents « éclairages » dont il a été question ; les couches récentes peuvent glisser et révéler ainsi des couches plus anciennes. En peinture, on trouve aussi des formes préconçues et des formes « géologiques ».

La réapparition d'une couche « oubliée » peut parfaitement provoquer un sentiment de « reprise », comme le montre l'exemple 9, tiré de la couche à six arêtes décrite plus haut, et dont le matériau, surtout « bidimensionnel », mais parfois « unidimensionnel », provoque un effet très surprenant, après six longues pages (toutes les pages de la partition ne défilent pas à la même vitesse !).

Si l'on reprend l'image du prisme (chapitre « Timbres »), on comprendra ce que je veux dire par bidimensionnel et unidimensionnel. Dans l'exemple 9, le tiers supérieur est bidimensionnel, le deuxième tiers unidimensionnel et la « reprise » citée tridimensionnelle. On trouvera d'autres reprises de la couche tridimensionnelle à l'exemple 10.

La perception des différentes dimensions n'a absolument rien à voir avec, disons, le nombre de portées de la partition, mais se fonde sur les faits suivants : les atomes *mi* bémol, *do* dièse, *ré* et *do* (exemple 9) forment la molécule *mi* bémol-*do* dièse-*ré*-*do*, qui est soumise à un léger balancement, analogue à l'oscillation décrite au chapitre « Timbres » (succession modifiée, tassements rythmiques). Il y a donc au moins une ordonnée *temps* et une abscisse *espace* (ce qui fait deux dimensions), mais ce n'est pas forcément le cas pour les molécules à un atome du tiers médian de la page. Je suis évidemment conscient de ce qu'il n'y a pas vraiment de couches bidimensionnelles ou même unidimensionnelles. J'imagine les couches bidimensionnelles comme des couches « minces », les unidimensionnelles comme des « incrustations » sur d'autres couches.

TEMPO

Vers la fin des années 1980, il était encore relativement difficile de se procurer les dernières partitions de Feldman. Le plus simple était de passer soi-même au dépôt londonien de Universal Edition. Un employé descendait alors à la cave (ou Dieu sait où) confectionner une copie « unique » du manuscrit feldmanien. L'époque est hélas révolue : de nos jours, même les compositions de Feldman sont saisies à l'ordinateur. Peut-on encore parler de texte original (*Urtext*), dans ce cas ? Il va de soi que le seul texte original est le manuscrit, mais pour le *Clavier bien tempéré* de Bach, par exemple, mon point de vue est le suivant : dans une édition

dite *Urtext*, la fugue en *do* dièse majeur devrait être notée en *ré* bémol majeur pour faciliter la lecture (cinq bémols au lieu de sept dièses). La définition du *Clavier bien tempéré* n'est-elle pas justement que *ré* bémol majeur sonne exactement comme *do* dièse majeur ? Et la grande majorité qui me contredira et veut garder les sept dièses ignore tout simplement que jusqu'à l'époque classique, la portée supérieure des œuvres pour piano était fréquemment (la plupart du temps ?) notée en clé d'*ut* première ligne et non en clé de *sol*. La partition a donc déjà été « trafiquée » (pour faciliter la lecture aux pianistes de notre temps), sans que la majorité n'ait protesté ni réclamé le retour de la clé d'*ut*. *Ré* dièse mineur devrait aussi être noté en *mi* bémol mineur, bien que le nombre d'altérations (six) reste le même, car qu'il soit baroque, classique ou romantique, un morceau en *ré* dièse mineur a davantage de *do* double-dièse (« sensible ») que de *do* dièse, ce qui nécessite des doubles-dièses mal lisibles (alors que *mi* bémol mineur se contente de bécarres). C'est pour la même raison que la *mi* bémol mineur (sept bémols) est plus lisible que *sol* dièse mineur (cinq dièses).

Je compte donc parmi les bienheureux qui connaissent encore l'*Urtext* feldmanien (au sens strict) grâce à une jolie collection de musique. Comme responsable d'une série assez vaste de concerts Feldman à la *Rote Fabrik* (Zurich), à la fin des années 1980, je cherchais aussi la partition de *Triadic Memories*, car je n'étais pas sûr que les matériels commandés pour tous les concerts arriveraient à temps et voulais donc disposer d'une marge personnelle de sécurité. Étant un lecteur déjà relativement expérimenté de Feldman, je vis du premier coup d'œil que *Triadic Memories* ne remplirait pas toute une soirée, bien que j'eusse lu quelque part que l'œuvre durait deux heures. Mais la musique de la série prévue arriva à temps et j'oubliai *Triadic Memories*. Je ne les jouai qu'en 1995, un certain jour historique de novembre : c'est ce jour-là que fut assassiné le politicien israélien Yitzhak Rabin et que le philosophe français Gilles Deleuze se suicida en sautant par la fenêtre, comme je l'apprenais en rentrant chez moi. *Triadic Memories* dura quarante-cinq minutes, et je prétends – avec une certitude confinante à l'absolu – que ce fut là la première exécution *sérieuse*, une sorte de première audition du texte original.

Comme je l'ai dit, il y a des sources qui attribuent à *Triadic Memories* une durée de deux heures. L'une a probablement copié l'autre (c'est ce qu'on appelle la science), et la première se réfère à une exécution quelconque, sur la « justesse » de laquelle la science ne peut guère se prononcer. Les dédicataires de *Triadic Memories* sont les pianistes Aki Takahashi et Roger Woodward. Je n'ai encore jamais entendu jouer le second, qui est l'interprète de la première audition de la pièce (1981). L'indice fourni par le film *Shine* (le Troisième de Rachmaninov, vous vous souvenez ?), comme quoi il aurait gagné un concours devant David Helfgott n'est en tout cas pas une preuve suffisante de qualité...

Le tempo⁹ est encore ce qui permet l'approche la plus « objective ». Je possède un assez grand nombre de partitions de Feldman. À partir de 1970, à peu près (Feldman est mort en 1987), je ne trouve plus qu'une seule et unique indication de tempo : 63-66 noires par minute (dix fois, dans ma collection) – « 63 noires », « env. 63 noires », « 66 noires », « 126 croches » ou « 63-66 noires », pour être exact. À trois reprises (dans ma collection), Feldman oublie d'indiquer le tempo, notamment pour *Triadic Memories*. Il est évidemment un peu plus difficile de prouver que toute exécution dépassant significativement quarante-cinq minutes est trompeuse, puisque l'indication de tempo manque. Mais quasiment aucun argument raisonnable ne peut mettre en doute que 63-66 noires/minutes vaut aussi pour *Triadic Memories*.

8. Les êtres organiques ne se comportent pas comme des dalles de béton.

9. Cf. le chapitre « Timbre » en contre-exemple !

Exemple 9 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 18

Exemple 10 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 23

À une date quelconque de la seconde moitié des années 1990, j'entendis par hasard à la radio des sons de piano qui m'étaient étrangers, mais qui sonnaient quand même familiers, d'une certaine façon. Il s'agissait effectivement d'une « interprétation » de *Triadic Memories*. Sera-t-on surpris de ce que je n'aie pas reconnu l'œuvre spontanément ? Imaginez que vous rencontriez un cher ami, mais qu'il soit trois ou quatre fois plus grand que d'habitude et mesure ainsi dans les sept mètres ! Ne vous faudrait-il pas quelques secondes pour réagir ? Comme j'ai enregistré sur cassette (oui, ça

existait encore, à l'époque) une partie de cette « interprétation », je me suis autorisé le plaisir d'en calculer les tempos : ils oscillent entre 17 et 25 noires/minute, donc trois fois trop lentement. La « musicologue » qui se couvre de ridicule en jouant les *Études* de Chopin à la moitié du tempo a trouvé ici son maître !

En été 2001, je rejouai *Triadic Memories*, après six ans (pendant lesquels ma vie avait beaucoup changé, en mieux, en pire, en avant, en arrière, de côté et où que vous vouliez). L'exécution prit assez exactement quarante-cinq minutes,

Exemple 11 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 49

Exemple 12 :

Feldman,
« Triadic
Memories »,
partition p. 43

donc la même durée que six ans plus tôt. Dans le programme imprimé, je nommai l'« interprète » qui joue au « tempo » 17-25 Monsieur X, mais Monsieur X est interchangeable. Dans un bon magasin de CDs, on trouve déjà un certain nombre d'enregistrements de *Triadic Memories*, qui portent toujours l'indication de durée, comme c'est désormais l'habitude. Le « plus rapide », dans le magasin où je me suis rendu, dure quatre-vingt-cinq minutes. Heureusement, je n'ai pas besoin d'acheter une, voire plusieurs de ces « interprétations » pour savoir que le Monsieur X « le plus rapide » atteint presque la moitié de 63-66 noires/minute.

Comme « Monsieur 17-25 » ignore superbement les indications qui se rapportent au nombre de répétitions de certaines mesures ou groupes de mesures (voir exemple 11) – qu'on imagine une « interprétation » de Beethoven qui négligerait par exemple les altérations ou lirait des clés différentes¹⁰ –, son « exécution » ne dure « quand même » que près de deux heures. Vu qu'après, il n'y a eu ni lancé d'œufs ni jet de tomates, il faut croire que les exigences des consommateurs de musique contemporaine sont déjà satisfaites par les prestations de Monsieur X. Quelle est alors, dans cette situation, la tâche des interprètes sérieux de musique contemporaine ? Depuis quelques années, je n'en sais rien. Peut-être de s'exprimer davantage par la plume qu'au clavier !

Triadic Memories est un morceau d'une certaine « virtuosité » (sauf si on le joue aussi « vite » que Monsieur X). Comme on l'a sous-entendu au chapitre « Timbres » à propos de la comparaison avec Stockhausen, il existe bel et bien d'autres procédés que les indications métronomiques pour noter les changements de tempo, à savoir les méthodes de la

notation rythmique, comme je vais l'expliquer dans l'exemple 12 (l'« alliage » *mi bémol-ré-ré bémol-do* est déjà connu par le chapitre « Timbres »).

Dans les deux premières mesures de l'exemple, il ne vaut guère la peine d'imaginer comme tempo 63-66 noires/minute et placer les septolets en syncope sur cette grille. L'exécution des septolets de noires n'y gagnera guère en régularité. Il est presque toujours judicieux de compter ce qu'on joue, donc de lire cette notation comme un changement de tempo. Il y a sept noires à jouer pendant le temps que prendraient six noires « normales ». Je multiplie donc 64.5 par 7/6 (ce qui fait à peu près 75) et joue sept noires « normales » au tempo 75.

On pourrait procéder de même à la troisième mesure de l'exemple 13 ($64.5 \times 4/7 = 4$ noires « normales » au tempo 37). Ce n'est pourtant pas la meilleure méthode, dans ce cas. À l'exemple 11, les différents tempos sont :

mètre à 8/16	trois notes au tempo 97 (3 : 2)
mètre à 7/8	quatre notes au tempo 74 (4 : 3.5 = 8 : 7)
mètre à 8/8	trois notes au tempo 48 (3 : 4)
mètre à 5/8	quatre notes au tempo 103 (4 : 2.5 = 8 : 5).

La majeure partie du morceau (pages 1 à 34 de la partition) est notée au tempo 4 : 3, soit au tempo 86 pour les croches pointées « normales » ou les quatolets de noires. Une mesure à 3/8 compte donc deux quatolets de noires au tempo 86 ($64.5 \times 4/3$). (Le titre de l'œuvre se rapporte à mon avis au mètre non perceptible de valse à 3/8 et non aux accords de trois notes.)

Comme chez Strawinsky, la mesure de Feldman n'est pas une sorte de cage temporelle où débiter la musique, les mètres et leur durée sont une dérivée de la substance musi-

10. Sur ce point, Monsieur X doit être excusé. On m'a montré une édition de *Triadic Memories* où le nombre des répétitions manque effectivement !

The image displays two systems of musical notation for Karlheinz Stockhausen's Klavierstück VI. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly complex, featuring numerous dynamic markings such as *pp*, *mf*, *ppp*, *p*, *mp*, *f*, and *ppp*. There are also performance instructions like *pp* and *ppp* with arrows indicating breath or air flow. The music is written in a style characteristic of Stockhausen's serialist period, with intricate rhythmic patterns and a wide range of dynamics.

Exemple 13 : Karlheinz Stockhausen,
« Klavierstück VI » (Universal Edition)

cale. Il n'y a pas, chez Strawinsky et Feldman, de « syncopes » au sens traditionnel (jazz et folklore) du mot.

Dans ses *Klavierstücke I-IV* (1954), Karlheinz Stockhausen écrit : « Si le tempo¹¹ est calculé et fixé métronomiquement, toutes les proportions compliquées de temps indiquées entre parenthèses peuvent être remplacées par des changements de tempo », système qu'il perfectionne dans les séries de tempos des *Klavierstücke V-VIII*. Comme une octave normale, une « octave de tempo » (rapport 1 : 2) peut être divisée en douze « intervalles » identiques (progression géométrique de raison racine douzième de 2). On peut s'exercer à sentir ces « demi-tons » de tempo, comme je l'ai fait dans les premières années de mes vingt ans. Mais il y a longtemps de cela ; aujourd'hui, je préfère faire autre chose, puisque le public – on l'a dit – semble se satisfaire des prestations de X, Y ou de qui que ce soit. Le sommet du défi lancé par Stockhausen est le *Klavierstück VI* (exemple 14) : « La portée supérieure correspond au tempo le plus rapide, la portée médiane (plus forte) à un tempo deux fois plus lent, la portée inférieure à un tempo quatre fois plus lent. Entre les extrêmes (1 : 4), l'exécutant se fixera une échelle de tempos de douze intervalles ressentis comme identiques, par exemple la croche à 45-50.5-57-63.5-71-80-90-101-113.5-127-142-160-180. » Cet exemple correspond à une gamme « par tons entiers » sur deux « octaves de tempo », donc à une progression géométrique de raison racine douzième de 2.

Les « souffrances d'un interprète (sérieux) », qui m'avaient obligé à rédiger une notice fouillée dès avant l'exécution des *Triadic Memories* en 2001, atteignirent quelques mois plus tard un nouveau sommet inattendu. À l'occasion de la

diffusion radiophonique de mon interprétation de *Triadic Memories*, un commentaire disait à peu près ceci : « L'original dure un peu plus de cent minutes ; vous entendrez une version abrégée. » Je n'en crus pas mes oreilles. Pendant des décennies, on se donne la peine d'être un interprète sérieux, et voilà le résultat ! Peu de temps après, je rencontrai par hasard l'ingénieur du son de DRS-2 qui avait posé les microphones pour mes *Triadic Memories* (à ma plus grande satisfaction). Il rechercha pour moi le responsable de l'émission. Pour éviter une confrontation directe qui déclencherait un réflexe d'autodéfense, je priai un collègue de rédiger une question posée le plus naïvement possible : comment avait-on abrégé *Triadic Memories*, précisément ? Il n'y eut pas de réponse. Ce n'est qu'après une seconde intervention de mon cru, auprès d'une « huile » de la radio, que j'obtins un certain succès : ladite « huile » pria le rédacteur responsable de me présenter ses excuses. Celui-ci m'écrivit entre autres ce qui suit : « J'ai pris comme référence l'enregistrement de [...], qui, avec ses cent minutes, est plus court de vingt minutes. » « Plus court que quoi ??? », répondis-je, car la lettre du rédacteur avait sans doute satisfait formellement au vœu de l'« huile », mais ne montrait pas le moindre signe d'intérêt, de compréhension ou de remords. « On n'a jamais fini d'apprendre ! », concluait le rédacteur au bas de son « excuse », juste avant ses « cordiales salutations ». Sa lettre ne manifeste pourtant pas le moindre désir de progresser en sagesse – ne serait-ce que d'un millimètre –, tout au contraire. La réponse à ma réplique, qui se fait toujours attendre, ne viendra jamais.

11. « Aussi vite que possible. »