

Analyse de *Cloches d'adieu, et un sourire* de Tristan Murail

Cours d'analyse de la musique du XX^e siècle, Sorbonne Université, avril 2018

Ethel Villeneuve et Antoine Hugounet

Introduction

Cloches d'adieu, et un sourire est une pièce pour piano seul écrite en 1992 par Tristan Murail, chef de file de l'école spectrale dont le morceau contient quelques procédés d'écriture. La pièce est *In Memoriam Olivier Messiaen* et reprend quelques éléments de son prélude *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*. Murail décrit son œuvre ainsi :

Peu après la disparition d'Olivier Messiaen, la revue allemande Musiktexte réunit en une sorte de "tombeau musical" des textes et courtes pièces écrits en hommage au grand compositeur. C'est donc dans ce cadre que *Cloches d'adieu, et un sourire* a été composé.

C'est une petite pièce sans prétention, qui reprend quelques aspects (la conduite du discours et les trois notes finales, "l'adieu") d'une des premières œuvres de Messiaen, son prélude pour piano *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*. J'ai tenté d'y mêler, entre autres allusions, quelques échos des cloches qui jouent dans beaucoup de mes propres œuvres, auxquels répondent résonances lumineuses et grappes d'accords aux tonalités souriantes, car le "sourire" des dernières œuvres de Messiaen a su triompher pour toujours des "angoisse et larmes" d'autrefois. . .

1 Structure

1.1 Panorama du morceau

Le morceau suit une structure ABA' très claire. La partie A est la partie des carillons, la partie B est une partie contrastante reposant sur un motif et ses variations, motif qui s'avère prépondérant dans le développement du morceau. Les parties sont reliées entre elles parce que l'on appelle des processus. Ce sont de brèves sections qui prennent des éléments d'une première partie et qui transforment ces éléments (coupe, augmentation, dilatation, changement de registre) pour amener la sous-partie suivante. Ces processus sont typiques de la musique spectrale qui emploie la modification du son et du spectre comme élément syntaxique principal¹. Ici les transformations des spectres sont remplacées par des transformations d'harmonies qui ont lieu progressivement. Les processus les plus importants du morceau sont les traits pianistiques P_a , P_{b1} , P_{b2} faisant le lien entre des sous-parties. Notons que la partition est agrémentée de long silences qui permettent de repérer la structure aisément.

1. L'idée de musique spectrale sur un piano pose problème du fait de l'inharmonicité de cet instrument (tempérament égal et partiels non harmoniques).

Remarque *Le tableau formel est donné en annexe de ce dossier avec la partition annotée et d'autres éléments.*

1.2 Partie A : carillons et premier trait

Cette première partie est construite sur la présence de six "cloches", des accords cluster dont le registre a été modifié pour donner cette sonorité lumineuse et particulière :

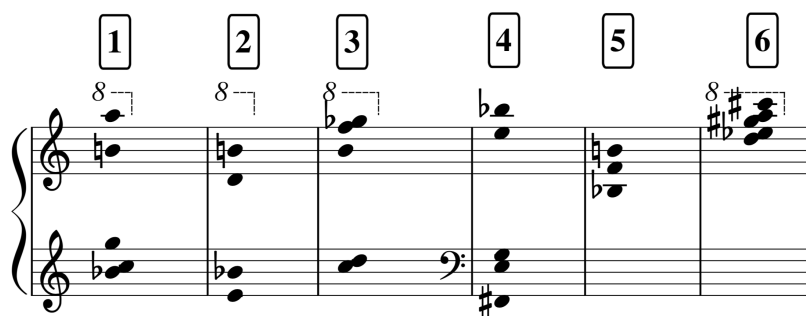


FIGURE 1 – Les six cloches utilisées dans le morceau.

Ces cloches sont coupées, mélangées entre main gauche et main droite, résonées, répétées (voir annexe). Cette écriture de transformation du matériau est un "processus", elle fait que le matériau sonore est le substrat de la musique et que la composition se ramène à cette transformation du matériau. Les effets dynamiques sur chaque cloche (parfois une dynamique par main sur chaque cloche, auxquelles il faut ajouter l'usage de la pédale) permettent de leur donner cette connotation de cloche. Certaines notes, notamment aigües ou d'un registre différent, ressortent donc beaucoup plus que d'autres. Nous verrons plus tard qu'il y a une différence significative dans ce morceau entre l'importance perceptive et l'importance statistique des notes.

Le sol qui ressort beaucoup est note polaire du prélude de Messiaen. C'est aussi une note polaire de ce morceau qui est introduite ici comme une cloche bourdon. Le mode rythmique (brève-longue) n'est pas encore présent comme il le sera dans la suite du morceau mais cette note polaire permet de faire un lien entre cette partie et le premier trait pianistique du morceau. Par ailleurs la première cloche est utilisée pour reformer des accords qui participent à la transition avec le premier trait :

Le premier trait pianistique (A_2) fait donc la transition entre la partie des carillons et la partie B. Ce trait commence par des accords complexes et rapides qui s'étiolent petit à petit en diminuant le nombre de notes. Seules certaines notes du trait sont conservées par le compositeur pour former un accord de cinq sons, répété quatre fois en résonance et decrescendo. C'est la partie r . Le motif principal du morceau, soit le motif de B est construit à partir de ce dernier accord résonant :

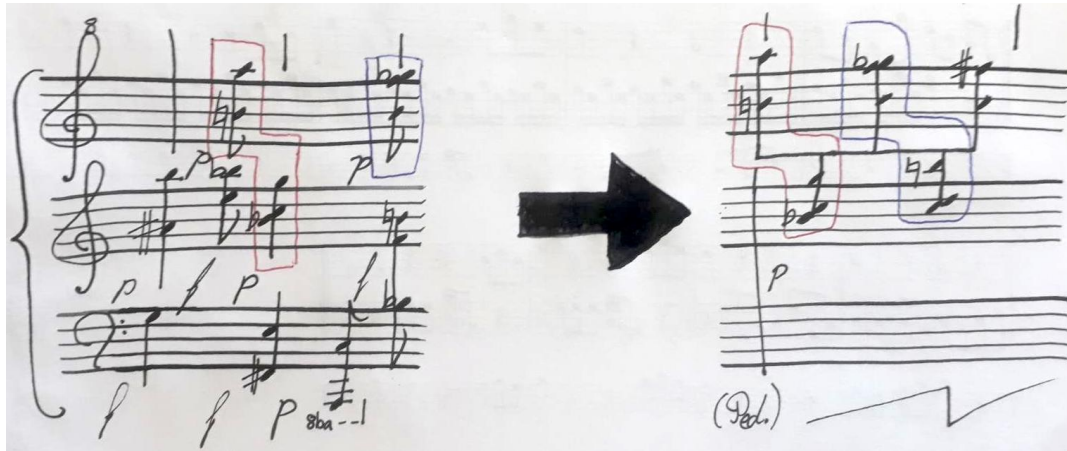


FIGURE 2 – Le processus de transformation d’une cloche en élément du trait pianistique.



FIGURE 3 – Processus reliant le trait pianistique au thème de B, le thème principal du morceau.

1.3 Parties B et A’

La partie B commence donc par ce motif du morceau ressemblant aussi à des cloches mais dont la dynamique *fff* et le rythme martelé² contrastent avec tout le début. La note polaire sol qui sert de bourdon est toujours présente. Il n’y a qu’une seule énonciation de ce motif avant de passer au second trait du morceau, le motif et le trait étant séparés par un long silence. S’ensuit un épilogue qui introduit une nouvelle note polaire fa \sharp ; elle naît du sol trillé qui descend au fa \sharp . Cette sous-partie *B*₁ se termine par une décroissance progressive du niveau sonore³.

2. Ce rythme était déjà présent dans la partie *A*₁ des carillons mais la nuance *mp* fait qu’il passe assez inaperçu.

3. Il est légitime de penser, sachant Tristan Murail un compositeur spectral, qu’il voulait une décroissance continue du niveau sonore. Néanmoins les limitations de sa partition à la fois symbolique et symétrique

La sous-partie suivante commence par une variation du motif de B. Comme la variation suivante, celle-ci est libre, seuls sont conservés le rythme caractéristique du motif originel et sa dynamique. Cette écriture témoigne probablement d'une improvisation au piano durant laquelle le compositeur joue sur un motif de manière spontanée et en conservant l'identité plutôt qu'en "composant" véritablement. On peut établir la même conclusion pour le trait suivant (P_{b2}) qui est une improvisation sur une échelle globalement respectée.

La partie suivante, en revanche, est la plus singulière du morceau (elle n'est ni carillon, ni trait pianistique ni variation du motif). Nous l'avons appelée "Messiaen" car elle semble directement sortie de la fin du prélude *Cloches d'angoisses et larmes d'adieux* de Messiaen, dont elle partage la "tenue du discours" comme le dit Murail. On retrouve les phrases ascendantes et descendantes ainsi que les accords plaqués très colorés de Messiaen. Cela s'explique directement par l'utilisation de modes à transpositions limitées :



FIGURE 4 – Utilisation du deuxième mode de Messiaen.

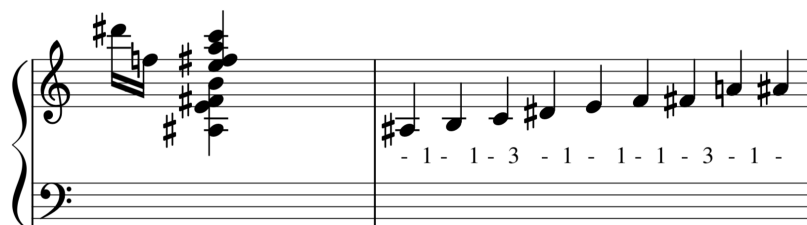


FIGURE 5 – Utilisation du quatrième mode de Messiaen.

Après ce bref interlude "messiaenien" suit une nouvelle partie de résonance. Cette fois les accords ne semblent pas issus de la sous-partie directement précédente bien qu'ils en partagent l'atmosphère sereine et lumineuse. Puis intervient une dernière variation libre du motif et un retour de A. Cette ultime sous-partie A' reprend les cloches du début dans une transposition au demi-ton supérieur et dans le même ordre. Toutes ne sont pas reprises et le morceau se termine sur un dernier hommage au maître en terminant sur les dernières notes du prélude.

l'obligent à indiquer une décroissance discrète du niveau sonore. Par ailleurs le piano montre une nouvelle fois sa certaine incompatibilité avec la musique spectrale.

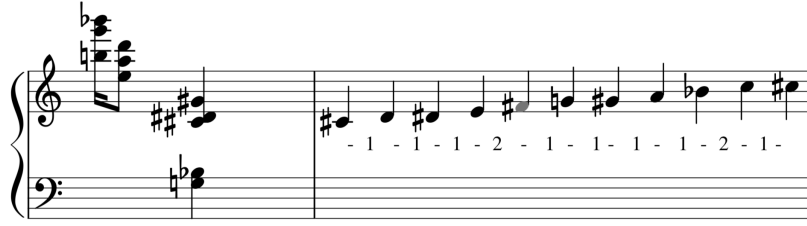


FIGURE 6 – Utilisation du septième mode de Messiaen.

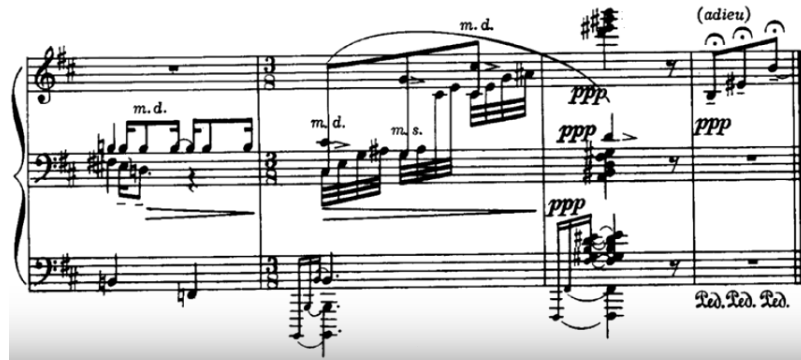


FIGURE 7 – La fin du prélude *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* d'Olivier Messiaen. Les dernières notes de ce prélude sont les mêmes que celles de *Cloches d'adieu, et un sourire*.

2 Processus et unification

Avant de commencer l'analyse, il est important de dire quelles méthodes nous avons tentées et pourquoi elles n'ont pas marché :

- Analyse spectrale : la construction du sonagramme du morceau n'a permis de relever aucune idée directrice de composition. Il n'a pas de propriétés numériques, physiques ou géométriques a priori pertinentes. De même les accords ne sont pas issus de séries harmoniques connues et n'émanent pas de propriétés numériques satisfaisantes (eg. que les harmoniques impaires, que les harmoniques dont l'indice est premier, etc).
- Piano roll : idem, pas de propriétés géométriques satisfaisantes. Visuellement cela apporte moins que l'analyse statistique que nous avons choisie.

2.1 Étude des trois traits pianistiques

Le premier trait pianistique (P_a) n'est pas issu d'une échelle comme les suivants mais est constitué d'une succession très rapide d'accords. La répétition à grande vitesse de la note polaire rajoute de la tension. Voici le diagramme de l'analyse statistique du trait :

L'analyse statistique nous permet de prouver empiriquement que la dimension de la perception est cruciale et prime sur la dimension purement syntaxique. L'écoute du trait révèle

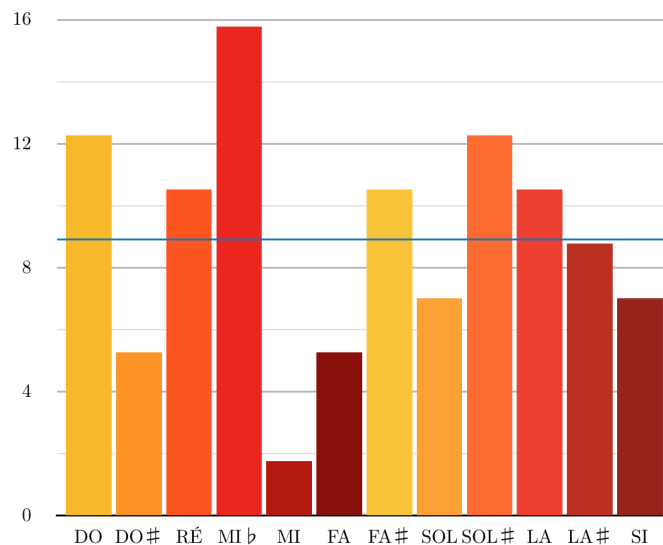


FIGURE 8 – Analyse statistique du premier trait. On associe chaque note à son pourcentage d'apparition.

une prégnance du registre aigu⁴ et de certaines notes en particulier. Le triton la-mi♭ est certainement celui que l'on retient le plus, néanmoins le la est numériquement moins présent que le do ou le sol♯, bien que ces dernières ne marquent pas l'audition. Ce constat nous prouve que l'analyse systématique et strictement théorique (donc abstraite) n'est pas du tout pertinente dans notre cas, comme dans beaucoup de musiques du *XX^e* siècle. Des outils d'analyse cognitive se seraient probablement avérés très utiles, et permettraient de rendre compte plus sensiblement de l'unité du morceau, que nous remarquons mais n'expliquons que partiellement.

Les deux traits suivants sont plus appropriés à l'analyse systématique (sans que celle-ci soit non plus extraordinairement performante...). Ils sont tous les deux basés sur une échelle énoncée en début de traits et la respectent plus ou moins :

Nous constatons que plus de 60% des notes du trait sont issues de l'échelle énoncée au début, en respectant le registre. Cela prouve l'homogénéité de l'écriture. C'est encore plus vrai pour le troisième trait, qui bien d'un style fort différent, rassemble 80% des notes de son échelle alors que celle-ci est plus petite encore. De même le registre est pris en compte :

2.2 Autres procédés d'unification

L'ensemble du morceau est donc construit sur trois idiomes principaux : l'effet carillon, la variation sur un motif et les échelles. L'unification des styles se fait par exemple par l'utilisation de notes polaires sur un motif brève-longue tout au long du morceau. Chaque

4. Des diagrammes tenant compte des registres et des mains gauche ou droite n'apportant rien, nous en sommes restés à ce diagramme ne tenant pas compte de la hauteur réelle des notes.

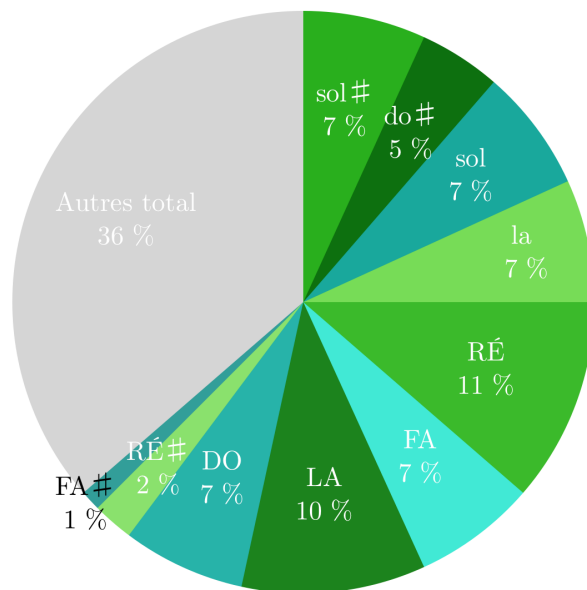


FIGURE 9 – Analyse statistique du deuxième trait. Les minuscules indiquent la main gauche et les majuscules indiquent la main droite. On associe chaque note à son pourcentage d'apparition.

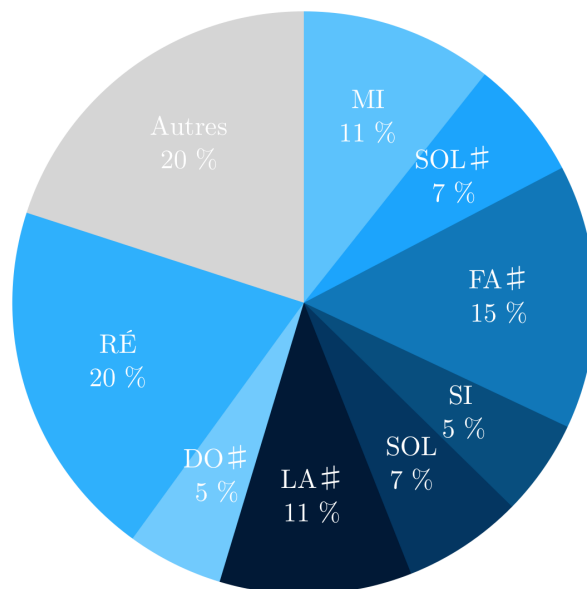


FIGURE 10 – Analyse statistique du troisième trait. On associe chaque note à son pourcentage d'apparition.

partie n'est pas associée à une note polaire : au contraire il y a un tuilage entre les parties et les notes polaires. Il y a là une unification directe avec Olivier Messiaen puisque les notes

polaires sol et si sont aussi présentes dans son prélude, avec le même ostinato rythmique.

Cette structure rigoureuse jouit toutefois de diversité grâce au style d'improvisation au piano. Les échelles de traits ne sont pas méthodiquement respectées⁵, les modes de Messiaen non plus, il y a des ajouts de notes dans les accords par rapport à leur première énonciation, etc. Les parties sont construites sur des idées assez générales mais la réalisation est libre et notre conjecture est que le morceau a été improvisé. Les cloches d'adieux du début ne correspondent physiquement pas aux spectres des cloches réelles, mais c'est l'intention et la perception qui comptent.

Encore bien d'autres éléments apportent de l'homogénéité à ce morceau. Les variations sur le motif de B apportent diversité et intérêt au morceau tout en donnant des repères à l'auditeur, les nuances sont souvent linéaires avec des sous-parties construites sur des longs crescendi ou decrescendi. Cela évite les ruptures brutales et cela amène les silences structurels. Le jeu de registres permet de faire varier la couleur des accords tout en conservant leur nature, ils permettent aussi de définir des échelles précises. Chaque élément sonore n'est plus associé à une unique couleur (ou inversement) mais au contraire à plusieurs couleurs nées des modifications dudit élément. On en fait plus avec moins.

La plupart des notes employées dans une petite section du morceau sont issues d'un matériau sonore ou harmonique déjà introduit. Il y a donc des processus en permanence qui permettent de transformer le matériau en en conservant l'essence et en l'injectant dans d'autres sections.

Enfin il y a une remarquable union qui se fait entre ce morceau et le morceau de Messiaen. Nous avons mentionné les modes, les notes polaires entre autres, et cela constitue un des hommages les plus forts qu'un élève puisse faire à son maître puisque Murail réussit à intégrer le style et les gestes de Messiaen dans sa composition sans que cela fasse tache. Ces gestes s'intègrent dans un tout cohérent et avec une identité propre.

Conclusion

Ce morceau présente donc une structure très claire basée sur différentes utilisations du matériau sonore. Chaque section contient des bouts de cloche, de rythmes de B ou des échelles. Néanmoins l'analyse systématique s'avère peu efficace et il est crucial de garder à l'esprit la portée cognitive de cette musique. La transformation du matériau tout au long du morceau se quantifie difficilement. Enfin concluons par de la poésie. Paul Éluard a écrit un poème s'appelant *Et un sourire* et dont le rapprochement avec *Cloches d'adieu, et un sourire* se fait aisément :

La nuit n'est jamais complète
Il y a toujours puisque je le dis
Puisque je l'affirme
Au bout du chagrin une fenêtre ouverte
Une fenêtre éclairée

5. Les notes ne faisant pas partie de l'échelle exacte sont généralement des notes de l'échelle mais de registre différent.

Il y a toujours un rêve qui veille
Désir à combler faim à satisfaire
Un cœur généreux
Une main tendue une main ouverte
Des yeux attentifs
Une vie la vie à se partager.

Cette fenêtre, cette main et tous ces symboles de résurrection sont à mettre en relation avec la mort de Messiaen et son héritage accepté par Murail. Cet héritage se partage, se respecte et se dépasse. *Cloches d'adieu, et un sourire* est donc un morceau sur l'unification.