

Richard Beaudoin et la méthode du microminutage : comment à la fois interroger et réinterroger le matériau musical

Autor(en): **Trottier, Danick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 130

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927339>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Richard Beaudoin et la méthode du microminutage

Comment à la fois interroger et réinterroger le matériau musical

Danick Trottier



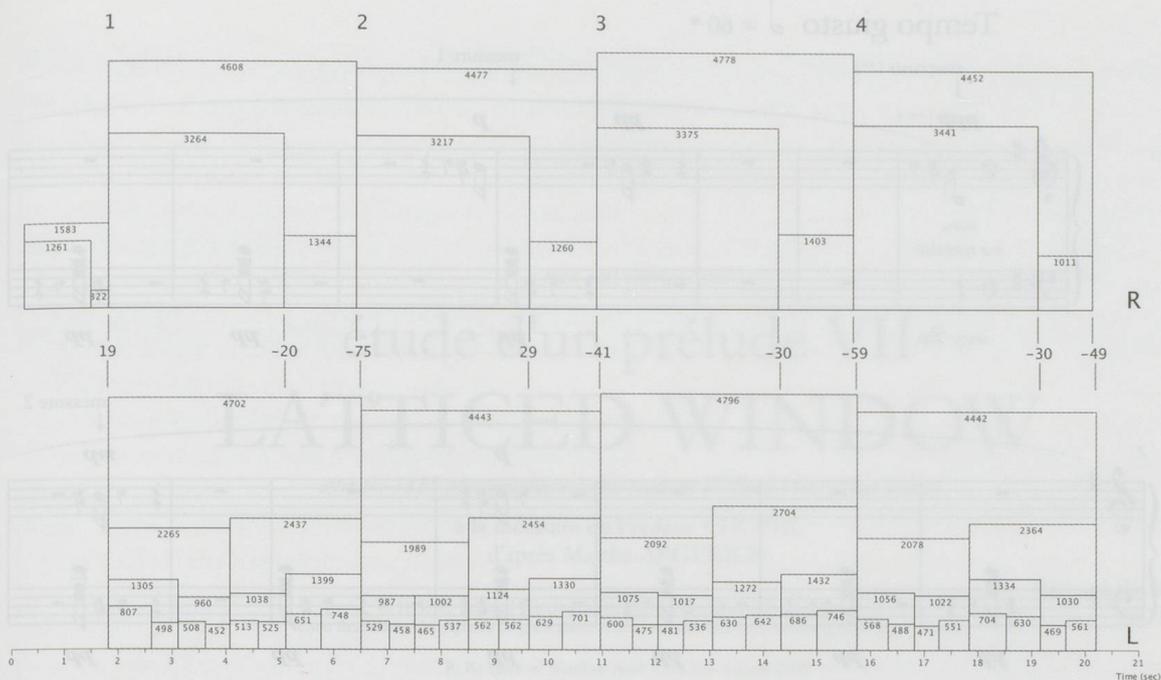
Les œuvres récentes de Richard Beaudoin, compositeur américain et professeur à l'université Harvard, stimulent la réflexion esthétique à plus d'un niveau¹. Cela d'autant plus que le compositeur a mis au point une manière personnelle de composer en interpellant directement la tradition musicale par l'entremise de l'acte de performance, rejoignant ainsi les recherches récentes dans le domaine des *performance studies*. J'ai eu la chance d'assister en 2009 à l'élément déclencheur suite auquel Beaudoin a mis en place sa nouvelle façon de composer. Les assises théoriques et esthétiques de cette méthode, de même que la trajectoire artistique qui la précède, ont fait l'objet d'une entrevue réalisée sous forme orale que j'ai ensuite transcrite pour le compte de la revue américaine *Perspectives of New Music* (2013).

L'objectif de la présente étude est d'exposer la méthode de composition de Beaudoin et l'évolution qu'elle a connue. Les quelques œuvres que j'ai choisies pour étayer mon propos sont représentatives du parcours compositionnel de Beaudoin durant les années 2009 à 2012 et permettent au lecteur de se faire une meilleure idée de son œuvre musicale. En procédant ainsi, j'examine les centres d'intérêt du compositeur et les intentions à la fois musicales et extramusicales placées au fondement de ses œuvres. Par-delà les débats esthétiques en musique contemporaine quant à la relation au passé musical², Beaudoin en vient selon moi à renouveler le rapport aux œuvres du passé par une façon tout à fait nouvelle de se les approprier. Ce rapport n'a rien à voir avec une forme de citation, de collage, de paraphrase ou de pastiche. Il s'agit plutôt de créer un contexte compositionnel où une œuvre enregistrée devient une structure de base totalement absorbée dans un nouvel acte compositionnel. Cette œuvre offre alors un tissu sonore riche en possibilités de manipulation musicale.

CROISEMENT ENTRE COMPOSITION ET THÉORIE

Beaudoin ayant 40 ans (il est né en 1975), on peut parler d'un compositeur au bouillonnement créatif assez soutenu puisqu'il cumule un catalogue de plus d'une soixantaine d'œuvres. Il est également présent dans les revues savantes, contribuant ainsi à l'avancement des connaissances en matière de théorie musicale mais aussi d'esthétique. Ses textes sont parus dans des revues comme *Journal of Music Theory* (2010) et *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2012). De tels écrits sont fondamentaux parce que, bien que scientifiques, ils n'en sont pas moins coextensifs de sa démarche artistique : Beaudoin rejoint ainsi la tradition américaine où confluent la « music theory » et la musique contemporaine, dont Babbitt est à plus d'un titre l'exemple phare, avec des écrits théoriques ayant une résonance directe sur la création musicale. Les textes scientifiques de Beaudoin esquissent ses préoccupations et intérêts de compositeur. Fait intéressant à souligner, ses textes sont régulièrement coécrits avec un autre chercheur, par exemple en philosophie, comme dans le cas de sa théorie sur la transdialection musicale (2010).

Sa musique a fait l'objet de plusieurs enregistrements, dont le double CD de 2012 paru chez New Focus Recordings : *Richard Beaudoin. Microtimings*, avec le pianiste Mark Knoop et le Kreutzer Quartet. Treize pièces ont été enregistrées, issues de trois cycles d'œuvres : les douze pièces *Étude d'un prélude* (2009), les trois pièces *nach Webern, nach Pollini* (2009-2010) et les six pièces *The Artist and his Model* (2010-2012). Chacun de ces cycles constitue un moment particulier dans la mise en place d'une méthode de composition propre à Beaudoin³, celle-ci étant connue sous le nom de « microtimings », que l'on pourrait traduire (tout en étant conscient des limites inhérentes à la traduction de notions aussi idiomatiques) par microminutage.



Largo

p

espress.

Illustration 1: exemple d'un Nested Square Diagram (Senn, Camp et Kilchenmann 2009).

Le premier cycle instaure les bases de la méthode en cherchant à explorer d'une pièce à l'autre les avenues qu'offre le matériau musical issu du microminutage, tandis que le second cycle est plus court, maximisant les résultats compositionnels obtenus avec la méthode dans le cycle précédent. Quant au troisième cycle, il illustre la période de maturité avec la mise en relief de techniques plus fines et un élargissement des possibilités offertes par le microminutage. Faute d'espace, il me sera impossible de m'arrêter à chacune des pièces des trois cycles⁴. J'opterai plutôt pour un résumé du premier cycle de manière à décrire les fondements de la méthode, suite à quoi je m'arrêterai au dernier cycle pour bien situer l'épanouissement de la méthode.

L'ACTE DE PERFORMANCE SOUS LA LOUPE DU MICROMINUTAGE

La méthode de composition que Beaudoin a mise en place dans ces trois cycles découle des recherches réalisées par le Music Performance Studies Group de la Lucerne School of Music en Suisse par Olivier Senn et ses collègues Marc-Antoine Camp et Lorenz Kilchenmann. Ceux-ci ont mis au point un programme informatique nommé LARA, soit le Lucerne Audio

Recording Analyzer, ce dernier donnant accès à une vision microscopique sous forme de zoom d'une performance enregistrée par un interprète. Les événements sonores enregistrés (peu importe le format privilégié), en subissant une élongation à travers un spectre temporel donné, se révèlent sous un nouveau jour puisque LARA, selon le focus choisi dans le spectre temporel, isole chaque geste musical issu de la performance tout en le mettant en relation avec les autres gestes. Ressortent alors sous un nouveau jour le rythme et le volume de l'attaque d'une œuvre enregistrée. LARA y parvient en identifiant les IOI (i.e. « interonset intervals ») entre les événements sonores d'un enregistrement donné, soit la durée entre chaque attaque avec une mesure en millisecondes. Ces données microrythmiques sont visualisées à l'aide d'un nouveau type de diagrammes que les auteurs nomment Nested Squares Diagrams, soit NSD (voir illustration 1).

Les données micro-temporelles et les NSD permettent de sonder la relation entre la performance et l'œuvre. Les chercheurs parlent d'interprétation inversée (i.e. « inverse interpretation ») comme manière d'investiguer les aspects de l'œuvre qui ont fait l'objet d'une attention spécifique de la part de l'interprète. Ainsi, le but de l'analyse n'est pas d'identifier les intentions de l'interprète mais bien de voir comment la performance analysée peut jeter un nouvel éclairage sur l'œuvre.

Tempo giusto $\text{♩} = 60^*$

Exemple 1. Mesures 1-19 de « Chopin Desséché », dans *Étude d'un prélude* (2009). © Richard Beaudoin

Les données produites par LARA sont assimilées à une forme de microminutage qui vient nourrir une analyse temporelle plus poussée de l'enregistrement d'une œuvre.

Dans un article intitulé *A Turbulent Acceleration into the Stretto*, paru en 2012 dans le numéro 120 de la présente revue, les auteurs s'arrêtent aux mesures 13-16 de l'interprétation du *Prélude* op. 28 n° 4 de Chopin par Martha Argerich chez Deutsche Grammophon en 1975. Ils montrent deux niveaux de structure qui entrent en tension dans le passage : un *ritardando* ciblé en vient à intensifier l'*accelerando* qui caractérise l'ensemble des quatre mesures. Les jalons de cette recherche ont été posés dans un article de 2009 qui portait sur les quatre premières mesures du même prélude enregistré par Argerich.

C'est en février 2009, lors d'une conférence que donne Senn au département de musique de Harvard, que Beaudoin découvre les recherches issues du LARA. Dès lors, le flair compositionnel de Beaudoin consiste en un travail de transposition musicale des données recueillies par LARA pour revenir à une notation musicale. En transcrivant ainsi les données obtenues, Beaudoin obtient une partition de second niveau, c'est-à-dire la pièce de départ mais à travers le filtre d'une performance analysée par LARA. Pour y parvenir, il développe en compagnie de Senn un processus par ratio, à savoir le choix de la durée

selon laquelle les événements sonores qui ont subi une élongation apparaîtront au sein de la partition. Ce processus ressort clairement à l'écoute de la pièce de départ du premier cycle de 2009, *Chopin Desséché*, laquelle repose uniquement sur l'élongation du matériel du *Prélude* op. 28 n° 4 enregistré par Argerich (voir exemple 1, mes. 1-19). Le travail revient donc à égaliser chaque événement sonore de la performance en choisissant une subdivision rythmique (par exemple une milliseconde équivaut à une double-croche), la transcription musicale s'inscrivant alors dans un axe temporel précis par rapport au matériel issu du microminutage produit par LARA.

Beaudoin s'adonne alors à ce qu'il appelle un processus de granulation, à savoir l'équilibre qu'il doit trouver entre les données produites par le microminutage et leur transposition au sein d'une notation. Ce processus implique pour le compositeur le choix d'un temps imaginaire de référence, à partir duquel les événements sonores obtenus par LARA pourront être distribués. La granulation permet un spectre très large de possibilités au regard de la performance disséquée par LARA, partant de la reconnaissance de l'œuvre seulement à partir des attaques pour aller jusqu'à un processus de distorsion total de l'œuvre en doublant ou en triplant sa durée réelle. Tout dépend du résultat recherché par le compositeur dans ce travail de transcription et cela explique pourquoi le choix du

a mon ami Olivier Senn

étude d'un prélude VII LATTICED WINDOW

after the 1835 photographic negative made by William Henry Fox Talbot

à la mémoire de Frédéric CHOPIN
d'après Martha ARGERICH

Richard BEAUDOIN
2009

W. H. F. T.: Latticed Window (with the Camera Obscura)—August 1835
When first made, the squares of glass about 200 in number could be counted, with help of a lens

R. B.: Latticed Window (with LARA)—August 2009
When first measured the total events, initially about 225 in number, were filtered to include those >0.748" (r.h.) and >0.540" (l.h.)

Fast but very calm* [♩ = 120]

right hand always sounding one octave higher than written (8^{va})

left hand always sounding one octave lower than written (8^{vb})

* The bar lines act only as guidelines, and do not convey the rhythmic structure of the music.

** The dynamics are given separately for each hand throughout.

temps imaginaire de référence ouvre un champ infini de possibilités. En d'autres termes, la transcription suppose un premier geste créateur qui concerne l'organisation musicale que le compositeur cherche à conférer aux données du LARA qu'il a entre ses mains. Le travail compositionnel repose sur la manipulation des données recueillies par LARA, mais aussi et surtout sur le processus d'interpénétration entre ce matériau de départ et le nouveau matériau qu'il ajoute⁵.

« ÉTUDES D'UN PRÉLUDE » : UN LABORATOIRE POUR LA MÉTHODE

À l'écoute du cycle *Étude d'un prélude* de 2009, véritable laboratoire pour éprouver la méthode, la démarche créatrice se révèle encore embryonnaire. *Chopin Desséché*, la première pièce écrite pour le piano et que nous avons donnée en exemple plus haut, propose une version distendue dans le temps du *Prélude* op. 28 n° 4 (l'axe temporel de la pièce est de sept minutes et trente secondes par rapport à la minute et 51 secondes du *Prélude* op. 28 n° 4 dans l'interprétation qu'en donne Argerich). La deuxième pièce, *Flutter echoes* pour quatuor à cordes, allonge le matériau transcrit pour y travailler le phénomène de l'écho sonore tout en laissant transpirer le matériau du *Prélude* op. 28 n° 4 de Chopin.

Beaudoin convient que les deux premières pièces sont avant tout des expériences rythmiques. Mais c'est justement le rythme qui s'avère être crucial dans les expérimentations puisque, comme le précise Beaudoin, la transcription musicale engendre un paysage rythmique qu'il est bien difficile de prédire (Trottier 2013, 181-183). Tout l'enjeu créatif repose sur la façon dont le compositeur négocie avec la transcription. La quatrième pièce, *Black Wires*⁶ pour piano, puise dans les accords d'œuvres antérieures de Beaudoin comme *Les signes de ma faiblesse* pour piano de 2006. L'auditeur entend une œuvre éloignée du *Prélude* op. 28 n° 4, même si le matériau de ce dernier est toujours présent, mais sans nécessairement être perceptible.

On voit alors les possibilités qui s'ouvrent à Beaudoin selon la quête exploratrice qu'il choisit en continuité ou en rupture avec l'œuvre soumise au microminutage. *The Real Thing*⁷, la sixième pièce pour quatuor à cordes, rend méconnaissable le matériau issu du *Prélude* op. 28 n° 4 de Chopin à travers une écriture plus dense, entre autres par le travail dans les dynamiques et le rôle joué par l'étirement sonore et le silence. Cette œuvre possède une inspiration extramusicale, laquelle est motivée par la recherche chez Beaudoin d'un dialogue avec les autres arts, notamment la peinture et la photographie. La pièce s'inspire en effet de la peinture de Glenn Brown qui porte le même nom, à savoir *The Real Thing* (2000)⁸.

La méthode créatrice de Brown partage plusieurs similitudes avec celle de Beaudoin : il s'approprie la reproduction d'une peinture (dans ce cas-ci de Frank Auerbach), souvent ancienne, puis par l'entremise d'outils digitaux, il la soumet à

une forme de distorsion pour la projeter sur une surface. Il repeint alors la peinture au pinceau et à l'huile. Sur la pochette du double CD de 2012, on retrouve la peinture de *The Real Thing*. Le travail compositionnel auquel Beaudoin se livre à partir de la performance d'Argerich est tout à fait similaire. Ayant une image du *Prélude* op. 28 n° 4 vue par le truchement d'Argerich, il s'adonne à une transcription musicale à partir d'un temps imaginaire de référence, puis il y ajoute les sons qu'il compose. Le résultat est une nouvelle œuvre, dans laquelle le matériau ayant servi de base est totalement altéré, si bien que le prélude de Chopin est à peine reconnaissable.

Latticed Window pour piano, la septième pièce du cycle, est basée sur un autre procédé artistique. Beaudoin conserve la durée réelle de l'interprétation du *Prélude* op. 28 n° 4 de Chopin (i.e. 1 minute et 51 secondes) pour ainsi produire une photographie musicale de la version d'Argerich, mais dont le résultat est maintenant un dépouillement extrême duquel ne ressortent que les moments du flux sonore préservés par le compositeur (voir exemple 2, mes. 1-13). L'œuvre s'inspire cette fois-ci d'une photographie issue des recherches expérimentales de William Henry Fox Talbot en 1835 avec la technique du « photogenic drawing »⁹. L'un des résultats de cette technique est la photographie *Latticed Window*, dont Beaudoin reprend le titre tout en s'inspirant des descriptions esthétiques qu'en donne Talbot (voir la citation du paragraphe suivant). *Latticed Window* propose ainsi, selon Beaudoin, une « re-performance » du *Prélude* op. 28 n° 4 dans la version d'Argerich, puisque la partition engendre une représentation graphique de la performance vue sous un nouveau jour par l'entremise d'un nouvel interprète lorsqu'elle est jouée en concert ou enregistrée sur disque.

Au niveau perceptif, le résultat fait penser à une décomposition du prélude où ne sont préservées que les attaques du jeu d'Argerich, ce qui donne en effet l'idée d'une photographie de sa performance. Beaudoin et le philosophe Andrew Kania (2012) mettent en perspective l'influence commune que supposent la photo de Talbot et la pièce de Beaudoin, même s'ils conviennent que le parallèle avec la photographie se situe surtout au niveau sémantique : « Just as Talbot (with the aid of the camera obscura) used the light present during a span of time in 1835 to fix a two-dimensional image, mechanically counterfactually dependent on and visually similar to the scene that can be recognized in it, Beaudoin (with the aid of LARA) used the sounds produced during Argerich's 1975 performance to fix a two-dimensional image, mechanically counterfactually dependent on those sounds and in which can be recognized a performance of Chopin's prelude. » (Beaudoin et Kania 2012, 120)

Kertész Distorsion pour quatuor à cordes, la huitième pièce du cycle, s'avère tout aussi incontournable pour comprendre l'évolution de la méthode du microminutage. Beaudoin poursuit le travail de distorsion du matériau transcrit tout en proposant un passage où l'on peut déceler partiellement des fragments de l'œuvre de Chopin. Autant *Latticed Windows*

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 50-62 of 'Kertész Distorsion' by Richard Beaudoin. The score is written for four staves: two violins, two violas, and two cellos. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *mp*. Performance instructions like *sim*, *partito*, and *brillante* are present. The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or specific articulation marks.

Exemple 3. Mesures 50-62 de « Kertész Distorsion », dans *Étude d'un prélude* (2009). © Richard Beaudoin

offre une photographie musicale de la version du *Prélude* op. 28 n° 4 par Argerich en conservant les données pertinentes en termes d'attaque, autant *Kertész Distorsion* pour quatuor à cordes (avec un axe temporel de 7 minutes et 30 secondes) s'éloigne du matériau transcrit en optant pour une forme d'élongation. Cette étendue engendre des formes de statisme musical où les sonorités tournoient sur elles-mêmes à travers des moments d'amplification puis de relâchement (voir exemple 3, mes. 50-62). La texture favorisée par le choix d'un genre comme le quatuor à cordes pointe en direction d'une étude de timbres dans l'alliage des fragments sonores du matériau transcrit et de l'ajout du matériau composé par Beaudoin.

Au final, ce premier cycle constitue un véritable laboratoire où se rencontrent la quête d'une méthode, l'exploration sonore, les ajustements techniques, les préoccupations extra-musicales et l'appropriation d'une œuvre issue du répertoire et enregistrée par une interprète de réputation internationale.

DU « CANTUS FIRMUS » À L'« OPUS MANIPULUM »

Beaudoin parle de photoréalisme musical pour décrire le résultat sonore auquel il parvient en ayant recours au microminutage (Beaudoin 2009). Pour lui, la transcription musicale à laquelle il s'adonne résulte en une photographie réaliste non

pas tant de l'œuvre jouée que de l'acte performatif par lequel l'œuvre est rendue. Comme on l'a vu plus haut, cette analogie avec la photographie repose sur le fait que la transcription est appréhendée comme un instantané de l'objet de départ, soit l'œuvre enregistrée. Mais en réalité cette analogie se situe avant tout au niveau artistique en ce qu'elle guide l'acte de composition. Du côté de la réception, cette analogie est beaucoup moins évidente, puisque l'œuvre résultant du microminutage ne saurait en aucune façon être l'exacte copie de l'objet de départ, tout comme une photo ne saurait non plus être l'exacte copie de la scène captée sur pellicule. Mais la transcription engendre une altération assez importante pour que l'idée de photographie perde en pertinence dans les œuvres composées par Beaudoin.

Qui plus est, Beaudoin est convenu à quelques reprises que le terme de photoréalisme est incomplet pour décrire son œuvre. Le terme est emprunté aux arts visuels, notamment au peintre américain Richard Estes avec ses *photorealist paintings*, et désigne la façon dont un artefact est reproduit à travers un autre objet, ici une peinture. Dans le cas de Beaudoin, la partition ne duplique pas le contenu sonore de l'œuvre enregistrée mais est plutôt une façon de la recontextualiser et de la manipuler à sa guise, offrant ainsi un nouveau contenu sonore venant se greffer sur le matériau transcrit. D'où un prolongement de la tradition du *cantus firmus* selon Beaudoin (Trottier 2013, 187-189), puisqu'un matériau de départ devient la structure de base d'une nouvelle œuvre. Par

ce rapprochement avec la tradition du *cantus firmus*, le compositeur cherche à rappeler à quel point l'appropriation d'un matériau musical préexistant est un phénomène courant dans l'histoire et la tradition de la musique occidentale.

La transcription d'une performance donnée selon un axe temporel de référence transformerait ainsi l'objet de départ en une forme de *cantus firmus*. Mais le rapprochement avec cette tradition a lui aussi des limites dans la mesure où le *cantus firmus* est obtenu par LARA via le choix d'une granulation. À cela s'ajoute le fait que ce n'est pas un chant fixe qui sert de base mais bien l'ensemble d'une œuvre figée dans une interprétation. La notion de *cantus firmus* perd alors en consistance dans la mesure où le matériau issu de la transcription ne se perçoit pas toujours clairement à l'audition des œuvres de Beaudoin.

L'évocation de la tradition du *cantus firmus* dans le travail compositionnel de Beaudoin repose plus sur la mise en perspective d'un dialogue avec la tradition musicale, sous forme de manipulation d'un enregistrement d'une œuvre donnée selon un temps et un lieu précis, comme dans le cas du *Prélude* op. 28 n° 4 par Martha Argerich en 1975. En ce sens, plutôt que de *cantus firmus*, il serait préférable de parler d'*opus manipulatum* puisque l'intervention du LARA implique la transcription d'une œuvre entière. S'ouvre ainsi un spectre infini de possibilités compositionnelles et de manipulations du matériau obtenu par la transcription. En ce sens, les cycles de Beaudoin issus du microminutage seraient à contextualiser dans l'évolution de la musique contemporaine et je ne pourrai m'y arrêter ici que très brièvement. Berio me servira de point de départ pour appréhender quelques enjeux esthétiques.

Les techniques de la citation et du collage ont souvent été données en exemple pour mettre en perspective le dialogue qui s'instaure avec les œuvres du passé en musique contemporaine. Le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio de 1968 se présente comme l'exemple paradigmatique pour situer la manière dont un compositeur entre en dialogue avec la tradition musicale en se créant un répertoire d'œuvres emblématiques. Beethoven, Brahms, Mahler, Debussy, Ravel, Stravinski, Schoenberg, etc., y sont cités par l'entremise d'une œuvre phare (par ex. *La Mer* dans le cas de Debussy), chacune représentant un moment particulier de la tradition musicale. Béatrice Ramaut-Chevassus a parlé de « collage-commentaire » (1998, 50) pour situer le rôle joué par la citation dans cette œuvre.

La méthode de Beaudoin dans le rapport qu'elle suppose avec un objet du passé ne relève ni du collage ni de la citation, encore moins d'une forme de distance critique ou autre. Pourtant, au vu de la façon dont Berio insère le scherzo de la deuxième symphonie de Mahler comme toile de fond dans le troisième mouvement de sa *Sinfonia*, on ne peut s'empêcher de penser à Beaudoin puisque lui aussi convoque un objet passé pour mieux le manipuler à sa guise. Le jeu dialectique que suppose l'usage d'une œuvre existante s'impose autant à l'écoute des œuvres de Beaudoin que de la *Sinfonia* de Berio. À ceci près que si cette dialectique apparaît au premier chef comme similaire, le processus de Beaudoin implique toutefois un traitement digital qui altère l'œuvre existante

dans son essence même, d'autant plus que l'objet transcrit n'apparaît que rarement dans son intégralité. De plus, l'isomorphisme qui résulte de la rencontre du matériau transcrit et du matériau composé est beaucoup plus complet chez Beaudoin.

Le rapprochement possible avec le troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio se situe surtout du côté de la réception, plus précisément par rapport aux renvois possibles que l'objet transcrit engendre selon le bagage culturel de l'auditeur. Comme dans le cas de la *Sinfonia*, les œuvres issues du microminutage génèrent une toile de significations musicales et culturelles que tisse le jeu des superpositions propres aux différentes manipulations, en trois étapes précises chez Beaudoin : tel compositeur a écrit telle œuvre en telle année, suite à quoi tel musicien l'a interprétée en telle année, suite à quoi tel compositeur a fait de telle interprétation de telle œuvre un *opus manipulatum* servant de base à une nouvelle œuvre composée en telle année et interprétée à son tour par des musiciens. Le processus sémantique qui s'enclenche chez l'auditeur à l'écoute d'une œuvre de Beaudoin se complexifie du fait que l'œuvre se transforme selon le temps et le lieu où elle est écoutée, mais aussi à mesure que les significations conférées à l'enregistrement transcrit se permutent et se déplacent dans le temps, comme c'est le cas aujourd'hui à l'écoute de la *Sinfonia* de Berio. Quels sens seront donnés au *Prélude* op. 28 n° 4 de Chopin et à la performance de Martha Argerich dans 40 ans ? Par association, l'œuvre de Beaudoin est affectée d'un processus continu de recalibrage quant aux significations qu'elle porte.

« THE ARTIST AND HIS MODEL » : LE JEU DE QUESTIONS ET DE RÉPONSES

Le dernier cycle de Beaudoin prolongeant la méthode du microminutage est à l'image de ces couches de significations qui s'accumulent les unes sur les autres. *The Artist and his Model* propose une série de six pièces à partir de la transcription qu'offre LARA de l'enregistrement par Alfred Cortot le 2 juillet 1931 de *La fille aux cheveux de lin*, soit la huitième pièce du premier livre des *Préludes* de Debussy. L'œuvre de départ contient déjà sa propre histoire d'influences entre artistes, Debussy étant inspiré par le poème *La fille aux cheveux de lin* de Charles Marie René Leconte de Lisle, lui-même inspiré par le poème *Lassi wi' the Lint-White Locks* de Robert Burns. Clairement, Beaudoin déploie un processus référentiel *ad infinitum* qu'engendrent à la fois la tradition musicale et les influences intra-artistiques.

Dans le contexte du 150^e anniversaire de la naissance de Debussy en 2012, le cycle se veut un hommage puisqu'il est sous-titré « à la mémoire de Claude Debussy, d'après Alfred Cortot ». Dans la première pièce, *La fille floutée* pour piano, Beaudoin fait usage d'une technique du brouillage en développant le matériau transcrit dans plusieurs directions, bien que le prélude de Debussy reste toujours reconnaissable. C'est que la mélodie si caractéristique irrigue l'œuvre à quelques

Exemple 4. Mesures 138-153 de « La fille floutée », dans *The Artist and his Model* (2010-2012). © Richard Beaudoin

reprises non pas tant dans son intégralité que dans sa couleur harmonique (voir exemple 4, mes. 138-153). De plus, Beaudoin a recours à certains procédés pour bien montrer l'affiliation à Debussy sous forme d'hommage. D'une part, il s'inspire des techniques d'écriture de Debussy, comme les intervalles parallèles ou les lignes en arabesque. D'autre part, il joue sur les atmosphères mélancoliques propres au prélude, comme en font foi les indications de mouvement. Il en résulte une pièce où les sonorités de Beaudoin, distillées à droite et à gauche, fragmentent le matériau transcrit.

Dans *La durée sans contacts s'affaiblit*, soit la seconde pièce pour quatuor à cordes, Beaudoin allonge de dix fois le

matériau transcrit par LARA pour mieux le triturer de toutes sortes de façons, par exemple en utilisant des modulations pour aplanir le spectre tonal et réorganiser les cycles de hauteurs utilisés par Debussy. On remarque à nouveau à quel point les titres que Beaudoin donne à ses œuvres circonscrivent ses intentions par rapport à l'objet de départ. *La durée sans contacts s'affaiblit* est bel et bien une œuvre élastique où le spectre temporel est étiré, créant ainsi une atmosphère d'apesanteur où le temps s'allonge dans une forme de continuité sonore avec le tuilage de chacune des voix.

Si *La fille floutée* suppose que le prélude soit brouillé et que *La durée sans contacts s'affaiblit* suppose que le prélude soit

soumis à un processus d'élongation, la dernière pièce du cycle se révèle aussi clairement à travers son titre : *La fille dérivée* pour flûte, hautbois, clarinette, violoncelle, percussions et piano¹⁰. La structure de base issue du prélude est plus difficilement perceptible de par la fragmentation qu'elle subit, sauf à de rares moments où l'on repère des bribes de mélodies et d'atmosphères du prélude de Debussy. Les sonorités travaillées par Beaudoin s'agitent dans tous les sens du spectre sonore en exploitant les registres instrumentaux et les sons indéterminés (voir exemple 5, mes. 97-108). Autrement dit, la texture s'est particulièrement densifiée, ce qui a pour effet d'amincir considérablement le matériau transcrit. C'est que d'un prélude pour piano, on passe à une œuvre pour ensemble instrumental où interviennent plusieurs instruments : les possibilités de timbre et de dynamique altèrent considérablement l'enregistrement soumis au microminutage.

C'est un constat qu'on remarque à plus d'une reprise dans les cycles issus du microminutage : les œuvres de Beaudoin qui s'en tiennent à un instrument, par exemple le piano, sont davantage en dialogue avec le matériau transcrit, tandis que la situation inverse est aussi vraie : plus Beaudoin ajoute d'instruments, plus les notes issues du travail de transcription se perdent dans le résultat final. Et ces trois pièces du dernier cycle montrent à nouveau le souci du compositeur d'élargir les

possibilités sonores que lui offre un *opus manipulatum*, optant parfois pour une écriture où l'objet de départ ressort de manière perceptible, optant souvent pour une transformation radicale où l'objet de départ se perd dans les couches sonores, ou aussi pour des zones grises où l'objet de départ est téléporté à l'avant-plan puis refondu dans le flux sonore. En sorte que *The Artist and his Model* fait la démonstration que Beaudoin n'a pas fini d'explorer les possibilités compositionnelles que lui offre le microminutage découlant du LARA.

De telles possibilités répondent à l'une des grandes quêtes de compositeur, comme il me l'a régulièrement confié lors de nos échanges personnels : l'importance des questions que suscite le contact avec les œuvres du passé et les réponses qui en résultent dans l'acte de composition. En s'en remettant à la méthode du microminutage, Beaudoin peut inscrire les questions posées au centre même d'un matériau sonore découlant d'œuvres existantes, figées sur support par un interprète qui a lui-même interrogé l'œuvre pour en proposer sa propre interprétation. C'est peut-être ici que se situe l'enjeu à la fois philosophique, esthétique et musical de l'apport de Beaudoin à la musique contemporaine avec le microminutage et la quête du photoréalisme : interroger non seulement le matériau musical actuel, mais réinterroger aussi celui qui fut fixé sur partition, puis dans un enregistrement, pour mieux

97

Flute
Bs. Fl.

Oboe
Cor ang.

Clar.

Vlc.

Triang.

Vibr.

Pno.

BASS FLUTE *pâte*

mf *pp* *pp*

cresc. f *pp* *cresc. f* *pp* *cresc. f* *pp* *cresc. f* *pp* *cresc. f* *pp* *cresc. f* *pp*

pp *cresc. f* *pp* *cresc. f* *pp*

sfz *f* *sim.* *sfz* *f* *sfz* *f* *sfz* *f* *sfz* *f* *sfz* *f* *sfz* *f* *sfz* *f*

f *pp*

TRIANGLE

pp sempre

VIBRAPHONE

soft mallets

pp

mf *p* *p*

Exemple 5. Mesures 97-108 de « La fille dérivée », dans *The Artist and his Model* (2010-2012). © Richard Beaudoin

l'arrimer aux réponses (ne fût-ce que partielles !) qu'il a à offrir à titre de compositeur. De telle sorte que le matériau musical interrogé par un compositeur du passé nécessite d'être interrogé à son tour, ne serait-ce que par sa projection dans un temps et un lieu autres, comme l'ont fait plusieurs compositeurs au XX^e siècle dont Berio. Car les voies technologiques pour modifier un matériau passé peuvent le révéler sous un nouveau jour, le microminutage offrant alors certaines réponses, comme Beaudoin en fait la démonstration à travers ses trois cycles.

Remerciements

Je tiens à remercier Olivier Senn et Richard Beaudoin pour leur soutien indéfectible, leurs commentaires critiques, ainsi que l'illustration et les exemples musicaux reproduits dans le présent article.

Références, p. 55

- 1 Le site internet du compositeur est mis à jour sur une base régulière : <http://richardbeaudoin.com/>.
- 2 L'ouvrage *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire ?*, sous la direction de François Nicolas et Martin Kaltenecker, offre un exemple de ce débat alors que le compositeur François Nicolas et le philosophe Jacques Rancière croisent le fer au sujet de l'histoire de l'art et du paradigme esthétique qui prévaut en art contemporain. J'ai proposé une recension essayi de ce livre en discutant ses aboutissants esthétiques et les enjeux soulevés quant à la relation au passé musical (Trottier 2009).
- 3 Beaudoin lui-même tend à réprouver cette idée de méthode. Selon moi, il s'agit bel et bien d'une méthode de composition puisque la démarche de départ reste toujours la même au regard du microminutage : elle est donc indispensable pour parvenir au résultat final, comme cela sera démontré au cours des prochaines lignes. Les techniques compositionnelles renvoient plutôt à l'écriture, aux procédés et aux artifices utilisés au sein des œuvres.
- 4 Le choix des pièces étudiées dans la présente étude a été dicté par l'évolution de la méthode compositionnelle de Beaudoin. Ce choix repose sur une connaissance de l'œuvre de Beaudoin et sur des discussions personnelles avec le compositeur. De fait, les pièces choisies sont celles qui ont été le plus commentées par le compositeur et qui ont suscité de l'intérêt auprès des interprètes ayant défendu son œuvre en concert et sur disque.
- 5 Le concept de matériau est au centre de la discussion proposée dans cette étude. Bien que fréquemment utilisé par les musicologues, ce concept reste toujours tributaire de sa paternité dans la philosophie et la sociologie de la musique d'Adorno (1949). Je rappelle brièvement la portée de ce concept chez Adorno. Le philosophe entend par matériau le résultat de l'œuvre à travers les notes qui en font un tout sonore. La perspective historiciste du matériau musical est placée au centre de sa philosophie, à savoir le fait que l'actualisation du matériau porte une nécessité historique en vertu du chemin tracé par la tradition musicale. La face cachée de cette dialectique du matériau musical est celle de la lutte : l'œuvre entre en contradiction avec la tradition musicale et la société dans laquelle elle évolue, et cela toujours dans le but de transcender sa condition matérielle. Schoenberg est le compositeur idéal pour Adorno, car son œuvre musicale se révèle dans le rapport dialectique qu'il entretient à la tradition pour mieux entrer en conflit avec son époque. Dans le contexte de la présente étude, puisque la méthode de Beaudoin implique un rapport direct avec les œuvres du passé, ce concept de matériau me semble pertinent et peut être utilisé pour désigner le résultat sonore des œuvres. Je conviens toutefois qu'une étude plus poussée pourrait être réalisée de manière à jauger en quoi ce concept de matériau est pertinent lorsqu'il est appliqué à ce cas-ci et en quoi une analyse adornienne de l'œuvre de Beaudoin pourrait s'avérer utile.
- 6 L'enregistrement de la pièce par Mark Knoop avec défilement de la partition se trouve sur YouTube : <http://www.youtube.com/watch?v=J7o7rUU6rKM#t=11>
Ce lien, ainsi que les autres qui suivent, sont disponibles sur la page web du présent article sur www.dissonance.ch.
- 7 L'enregistrement de la pièce par le Kreutzer Quartet avec défilement de la partition se trouve sur YouTube : <http://www.youtube.com/watch?v=10jGRTWcAcE>
- 8 On peut facilement trouver la peinture de Glenn Brown sur internet via Google. L'exposition que lui a consacrée le Tate Museum de Londres en 2009 était toujours en ligne au moment de finaliser cette étude : <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/glenn-brown>
- 9 « The processus involved building a camera obscura out of a large box, fixing a glass at one end, and using that glass to project an image onto the opposite end. Sensitive paper mounted at the point of the projected image would, given time, capture the light allowed it [sic]. » (Beaudoin et Kania 2012, 115)
- 10 L'enregistrement de la pièce par l'ensemble Sound Icon (dirigé par Jeffrey Means) avec défilement de la partition se trouve sur YouTube : <http://www.youtube.com/watch?v=6W8BvPGJ9XD>