

## **1- Principe général de la pièce :**

C'est l'exploration des champs de l'inaudible et les modes d'écoute qui y sont associés en considérant que, d'une manière générale, les sons apparaissent et disparaissent et que, en tant que compositeur, il me revenait d'assumer ces apparitions et disparitions. D'où le titre qui traduit du grec signifie : « ça m'apparaît ».

## **2- Le champ des voix**

a. Une voix est quelque chose que l'on perçoit comme indissociable. Par exemple dans la musique contrapuntique comme celle de Bach on perçoit chaque voix parce que, d'une part, chacune est située dans un registre bien précis et d'autre part parce que ce qui la constitue est identifiable, suivable et contenu dans certaines limites (ambitus, rythme et thématique)

Ici les voix sont réalisées par de nombreux procédés et je voudrais vous en faire entendre quelques exemples car c'est un travail au niveau de l'écoute.

En effet, une des problématiques de Phainestai et des pièces du cycle des champs de l'Inaudible et donc du travail sur l'écoute est de chercher les multiples façons de caractériser une voix. De faire en sorte que l'on associe à

l'écoute divers instruments et ce qu'ils jouent. Il s'agit d'un vaste champ de possibilités qui fait partie de notre culture acoustique en occident et la musique vient rendre audible quelques une de ces possibilités. En voici des exemples :

- La voix elle-même c'est facile
- La voix des 3 instruments :
  - **Exemple 1 : sans la voix** du début de 1 mesure avant 1 jusqu'à 2 : ce qui assure la constitution de cette voix instrumentale, c'est que le matériau est partagé entre les trois musiciens de manière à créer un trame et que l'ambitus est faible
  - **Exemple 2 : sans la voix** 2 mesures après le chiffre 6 jusqu'à 1 mesure avant le chiffre 7. Ici c'est le matériau partagé qui assure la perception comme une voix.
- La voix des quatre instruments :
  - **Exemple 3 : Tous** 1 mesure avant le chiffre 4 jusqu'au chiffre 6 : la voix est réalisée par la similitude de matériau, le chant dans la flûte, la fusion des timbres
  - **Exemple 4 : Tous** 2 mesures avant 26

- **Exemple 5 : Tous** 2 mesures avant le chiffre 28 jusqu'à 1 mesure après. Ici c'est le registre de timbre détimbré ainsi que les modes d'attaques qui assurent la perception d'une voix.

### **3- Les champs des apparitions disparitions et de leurs formes:**

Ce sont des épisodes qui se succèdent à l'intérieur de chaque voix, qui ont une forme particulière et qui apparaissent et disparaissent de différentes façons. Ce champ est celui des articulations formelles, un peu comme les cadences d'articulation du système tonal. Quelles sont les différentes manières de commencer et de terminer un épisode ? C'est un champ très vaste et de nombreuses possibilités sont explorées ici. Par exemple, changement d'échelles, effacement progressif ou liquidation, fusion entre 2 éléments, tuilages etc. Ces épisodes réalisent les articulations des voix ainsi que leur continuité.

Chaque apparition-disparition a une durée différente qui était choisie au moment de l'écriture. Ainsi j'avais préparé une structure hors temps et hors son qui était elle-même un champ inaudible de la pièce, champ qui d'ailleurs ne sera jamais entendu.

La composition consistait alors à produire une version particulière en relation à cette structure. Les événements m'arrivaient donc de cette structure, d'où une

des explications du titre qui signifie « ça m'apparaît » avec toute la dimension subjective.

Les formes des apdis sont très variées, vagues, chutes (cascades), bulles, tourbillons, variations et répétitions, proliférations, récurrences etc.

Voici quelques exemples :

- a. **Exemple 6 : Voix**, Début jusqu'au chiffre 1 Début par explosion !
- b. **Exemple 7 : sans la voix** 1 mesure avant le chiffre 1 : apparition par ambiguïté, la trame étant lancée par le piano. Puis disparition par accélération répétition. La forme de ce passage est une forme bulle, c'est-à-dire non évolutive, statique.
- c. **Exemple 8 : sans la voix** Apparition progressive par tuilages successifs et disparition par une sorte de liquidation instrumentale dans le piano, la forme de ce passage étant plutôt celle d'une vague : du chiffre 2 jusqu'à 3
- d. **Exemple 9 : Voix seule** 3 mesures avant 3 jusqu'à 2 mesures après le chiffre 3 : pendant ce temps un épisode de la voix « module » de sons plutôt opératiques vers des sons brefs avec attaques variées.
- e. **Exemple 10 : Voix seule** : chiffre 12, disparition par évanouissement du matériau.

#### **4- Les champs des matériaux : organismes et rivages**

a. Les champs paramétriques sont des champs, toujours inaudibles, contenant des attitudes culturelles face à la production musicale, ce que j'appelle des modes d'écoute, c'est-à-dire des habitudes d'écoute. Par exemple l'écoute monodique. C'est cette façon de faire de la musique très répandue géographiquement et très ancienne qui consiste à ne faire entendre qu'une seule voix généralement articulée sur un son central, une tonique. Une autre attitude est l'attitude harmonique, dans laquelle c'est la conduite des accords qui donne sens à la musique. Ce champ contient énormément de modes d'écoute différents. Dans cette pièce j'ai utilisé des rivages de modes d'écoute, c'est-à-dire des intersections entre deux modes différents. Les rivages ne sont pas directement audibles, mais ils affectent les matériaux utilisés en leur donnant un espace sonore particulier.

b. Les apdis sont constituées d'organismes. Les organismes sont des matériaux sonores de base que j'ai écrit en dehors de la pièce. Une sorte de matériau thématique. Mais ce matériau est évolutif, c'est-à-dire qu'il peut prendre différentes formes selon les rivages, d'où son appellation d'organisme.

Je ne pourrai donc pas vous faire entendre les organismes dans leur forme originelle puisqu'elle aussi est inaudible mais plutôt des mutations des ces organismes. Ici aussi existe donc un nouveau champ inaudible, celui des matériaux. Ces organismes sont donc répétés puis disparaissent et des nouveaux apparaissent qui disparaissent à leur tour, tout au long de la pièce. Mais lorsqu'ils sont répétés, les organismes le sont dans des rivages à chaque fois différents.

➤ **Exemple 11** : le serpent

- **11a** : **sans la voix** 2 après 6 à noire à 80 jusqu'à 1 mesure avant 7 un premier aspect de l'organisme que j'appelle serpent
- **11b** : un autre aspect du même organisme : **sans la voix** une mesure avant 34

➤ **Exemples 12** : la ritournelle

- **12a** voix seule chiffre 12 2 mesures
- **12b** voix seule depuis le chiffre 35 jusqu'à trois mesure après.
- **12c** Voix seule 1 mesure avant 16
- **12d** Voix seule 1 mesure avant 35

- **Exemple 13** : le timbre langage qui consiste en des mots considérés phonétiquement et souvent dits à l'envers
  - **13a** Tous : Chiffre 5 jusqu'au chiffre 6
  - **13b** Voix seule du chiffre 6 jusqu'à 7 mesures après.
- **Exemple 14** :
  - **14a** un organisme dans un rivage monodie-fusion tous 1 mesure après le chiffre 14
  - **14b** Le même organisme dans un rivage monodie-rythme : tous chiffre 24 à chiffre 25
- c. La naissance de la troisième voix et le canon :
  - la troisième voix résulte des rencontres de matériaux entre les deux autres voix. En effet, du hasard de l'écriture des voix arrivent des rencontres de matériaux (cela « m'arrive » à nouveau) que j'ai essayé de ne pas manquer au moment de l'écriture. Ce sont des procédés de concertation entre les instruments. Par exemple des résonances simultanées, des rythmes complémentaires, des alternances, un matériau commun, des ambitus restreints etc. La première de ces rencontres est ce passage que nous venons d'entendre au moment duquel tous les instruments s'unissent en une seule voix. Peu à peu

cette troisième voix apparaît, (encore une apparition), s'autonomise et grandit pendant que les deux autres disparaissent. A la fin ne subsiste qu'une seule voix. Cela est représenté dans la partition par des barres de mesures qui réunissent tous les instruments.

➤ Le canon : je me suis amusé à créer un canon entre les deux voix, c'est un canon de matériaux qui lui aussi apparaît peu à peu. Il se déploie à travers les champs de l'inaudible. Car il faut dire que les champs ne sont pas tous présents au cours de la pièce. Inutile ici de décrire cette progression inaudible qui est révélée par le canon. Voici un exemple pendant lequel ce canon est particulièrement audible :

- **Exemple 15 :**
  - ❖ **15a** 1 mesure avant 16 voix seule,
  - ❖ **15b** tous chiffre 16
- **Exemple 16 :**
  - ❖ **16a** Chiffre 17 deux mesures Tous
  - ❖ **16b** Puis 1 mesure après 17 voix seule
  - ❖ **16c** Puis trois mesures après 17 flûte et VC seuls
  - ❖ **16d** Puis depuis 17 jusqu'à 18



- **Exemple 17 :**
- ❖ **17a** 2 mesures avant 19 voix seule sans le tam
- ❖ **17b** 1 mesure avant 19 FL et VC seuls
- ❖ **17c** Les deux mesures avec le tam tous jusqu'à 20: l'utilisation du tam est ici très importante, cela symbolise d'une manière sonore l'apparition d'un nouveau champs, celui du timbre inharmonique, comme étant à présent prédominant, ainsi, par la suite le canon va se poursuivre dans le timbre, notamment entre le tam et les cordes frottées du piano, les deux autres instrument « filtrant » certaines harmoniques des cordes frottées au piano.

#### **5- Conclusion :**

Les fondements de mon écriture, et en particulier les pièces comme celle-ci articulée sur les champs de l'inaudible consistent à définir un cadre complexe à l'intérieur duquel l'écriture permet de trouver une réponse musicale. Ainsi l'œuvre que vous allez entendre maintenant est une réponse possible à ces contraintes et il y aurait beaucoup d'autres œuvres-réponses possibles.