



HAL
open science

La dernière séquence

Jean Tabouret

► **To cite this version:**

Jean Tabouret. La dernière séquence. Resonance: journal of science education, 1995, 9, pp.1-1.
hal-01156745

HAL Id: hal-01156745

<https://hal.science/hal-01156745v1>

Submitted on 27 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La dernière séquence

Jean Tabouret

Résonance n° 9, octobre 1995

Copyright © Ircam - Centre Georges-Pompidou 1995

En juin dernier, Pascal Gallois, soliste à l'Ensemble Intercontemporain, créait à Paris la Sequenza pour basson de Luciano Berio. Douzième et dernière en date des Sequenze, cette nouvelle pièce vient compléter un parcours commencé il y a près de quarante ans. C'est l'ensemble du cycle que les auditeurs pourront redécouvrir tout au long de la soirée du 23 octobre prochain, dans la Grande salle du Centre Georges-Pompidou.

Le cycle des *Sequenza* naît, pour ainsi dire, de façon spontanée. En 1962, Heinrich Strobel commandait à Berio un concerto pour harpe et orchestre pour le Festival de Donaueschingen. Pour préparer la composition de ce concerto, celui-ci composa d'abord une pièce pour harpe seule, et, reconnaissant son analogie avec la *Sequenza* pour flûte de 1958, l'intitula *Sequenza II*. Par la suite, les *Sequenze* ont chacune été écrites en collaboration avec un virtuose, dans un esprit de profond respect pour l'interprète comme pour l'instrument et son histoire. Si les innovations techniques auxquelles donnent lieu les *Sequenze* sont une extension de la technique traditionnelle des instruments, ces pièces développent également une image qui s'oppose bien souvent aux notions conventionnelles léguées par la tradition. Par la force et la vitalité de son écriture, la *Sequenza II* renouvelle les potentialités expressives de la harpe. De même, l'agression contenue des premières pages de la *Sequenza VI* (1967) écarte toute notion *a priori* de l'alto comme instrument d'introspection mélodique, effacé et peu puissant. La *Sequenza XII* (1995) apporte une nouvelle vision du basson, car le *glissando* et la respiration circulaire vont à l'encontre des clichés transmis par les traités d'orchestration, qui pénalisaient l'essor de cet instrument.

Processus et composition

Comment un processus est-il amorcé ? De façon générale, Berio s'intéresse à « une musique qui crée et développe des relations entre des points très éloignés, à travers un parcours de transformations très large ». Il donne en exemple la *Sequenza V* pour trombone (1966) : « J'ai cherché la rencontre entre voix et instrument, entre souffle et instrument, entre geste et instrument. Ceci a toujours été un rêve pour moi : choisir une action -- le jeu du trombone, par exemple --, y ajouter une autre action -- par exemple, chanter -- et produire une troisième action qui résulte de cette rencontre. »

La notion de processus renvoie donc chez Berio à celles, plus large, de mouvement, de transformation et de prolifération. Chaque *Sequenza* présente un certain nombre d'éléments musicaux et gestuels, chacun encourageant plusieurs niveaux de transformation. Ainsi, dans la *Sequenza* pour flûte, les dimensions temporelle, dynamique, morphologique comme celle des hauteurs sont caractérisées par trois degrés de tension, et l'extrême densité du parcours mélodique est garantie par le fait qu'à chaque instant, deux au moins de ces quatre dimensions se trouvent à leur degré de tension maximum. Dans un même ordre d'esprit, Berio ne compose jamais une couche unique d'événements ; les *Sequenze* ont en commun cette volonté de suggérer, surtout dans le cas d'instruments monodiques, une écoute polyphonique. L'exemple le plus extrême est sans doute la *Sequenza VI* pour alto, où le *tremolando ffff sempre* (grâce auquel l'instrumentiste donne l'impression de jouer les quatre cordes simultanément) permet au compositeur d'articuler un contrepoint à quatre voix.

Enfin, en terme de densité, le titre *Sequenza* souligne que chaque pièce développe une séquence de champs harmoniques dont surgissent les autres fonctions musicales. La notion de champ harmonique fait

référence à un groupe de hauteurs fixées temporairement, dominé de façon caractéristique par quelques intervalles et leurs notes voisines. Les champs harmoniques sont articulés par des permutations des notes les composant, voire des retraits ou des additions. Ils peuvent se succéder, être alternés, ou encore, se construire à partir d'un noyau central, par l'addition successive des notes qui les constituent. La *Sequenza VII* pour hautbois (1969), par exemple, commence sur une note unique, le *si* bécarre, que l'instrument présente selon plusieurs permutations de six timbres différents. Puis un champ harmonique hautement structuré est amorcé par l'addition de quatre hauteurs disposées symétriquement autour du *si* original, tenu en coulisse par une autre source sonore. L'addition des notes suivantes, la multiplication des degrés chromatiques semblent absorber la prédominance du champ harmonique ; chaque nouvelle addition permet cependant de focaliser l'attention de l'auditeur sur un nouvel intervalle caractéristique.

Genèse de la *Sequenza XII*

Le projet de la *Sequenza XII* est né d'une rencontre au cours de laquelle Pascal Gallois, futur dédicataire de l'oeuvre, sollicite du compositeur une pièce pour basson. La genèse de cette oeuvre est un exemple révélateur des relations étroites entre le processus de composition et la collaboration de Berio et de son interprète. Avant de répondre positivement, Berio lui demande une étude sur les différents modes de jeu du basson. Pascal Gallois y explorera systématiquement les différentes possibilités techniques de l'instrument pour faire ressortir une logique de jeu dans la réalisation des nouvelles sonorités. Deux autres études, plus spécifiques, l'une sur les sauts rapides en *staccato*, l'autre sur les trémolos, suivront, à la demande du compositeur.

Dans un premier temps, l'intérêt du compositeur s'était porté sur la grande différence de caractères entre les registres extrêmes de l'instrument. À l'occasion des séances de travail qui rythment l'année précédent le concert de création, d'autres éléments retiennent son attention. Dès lors, chaque rencontre, au cours de laquelle Gallois joue les esquisses que Berio lui envoie, est suivie peu après de l'envoi par le compositeur d'une nouvelle version de l'oeuvre, celle-ci passant de dix-sept à vingt-deux minutes (c'est la pièce la plus longue du cycle, la durée des autres *Sequenze* variant de six à douze minutes). L'élément principal de la première partie de la pièce est devenu un très long *glissando pianissimo*, en respiration circulaire, alors qu'une seconde partie introduit des éléments expressifs, basés sur une coloration vocalique des sonorités de l'instrument.

L'art du commentaire

Après avoir complété la *Sequenza II* pour harpe, Berio réalise qu'elle peut servir de noyau à l'oeuvre commandée pour le festival de Donaueschingen, en faisant simplement proliférer le matériel orchestral à partir de la ligne originale de la pièce pour harpe. Cet « art du commentaire », selon l'expression de David Osmond-Smith, relie *Sequenza II* à *Chemins I*, *Sequenza VI* pour alto à *Chemins II, IIb, IIc* et *Chemins III*, *Sequenza VII* pour hautbois à *Chemins IV*, *Sequenza VIII* pour violon à *Corale* et, dans la direction opposée, *Chemins V* à *Sequenza IX* pour clarinette.

Mais, alors que *Chemins I*, *Chemins IV* ou *Corale* gardent intacte l'identité des *Sequenze* qui sont à leurs origines, *Chemins II* soumet la *Sequenza VI* à un commentaire si dense que le « texte » original semble parfois dissous : les additions qui en émanent et en rendent plus explicites les implications harmoniques, déplacent l'attention de l'auditeur. *Chemins III*, qui ajoute aux neuf instruments de *Chemins II* un orchestre complet, se situe dans la continuité de ce processus. La série des *Chemins* illustre un principe fondamental de Berio selon lequel la meilleure façon d'analyser et de commenter une oeuvre est, pour un compositeur, d'en réutiliser le matériau pour en faire une nouvelle oeuvre.