

Enrichir la palette de couleurs du pianiste dans l'interprétation du *Jeu des contraires* de Henri Dutilleux

De l'apport éclairant du répertoire orchestral du compositeur

Travail réalisé pour l'obtention du Bachelor of Arts HES-SO en musique

Maud Le Bourdonnec, piano

Professeur d'instrument : **Jean-François Antonioli**

Tutrice du travail : **Marie Chabbey**

Abstract

Ce travail s'intéresse au troisième prélude de Henri Dutilleux, intitulé *Le jeu des contraires*, et à la richesse de couleurs et de timbres dans son interprétation. Il a pour but, grâce à l'écoute et à l'analyse de trois pièces orchestrales de Dutilleux (*Métaboles*, *Symphonie no.2 « Le double »* et *Timbres, espace, mouvement*), de construire un imaginaire sonore détaillé derrière le prélude *Le jeu des contraires* à travers un découpage en quatre parties, puis d'élaborer des méthodes de travail technique efficaces pour rendre au piano les sons imaginés. Il a permis de faire des corrélations franches entre certains passages du prélude et des extraits des œuvres symphoniques étudiées, et d'imaginer un instrument ou groupe d'instruments derrière chaque mesure du prélude. De nombreux outils techniques permettent, combinés les uns aux autres, d'honorer le rendu sonore. Il été finalement convenu que l'imaginaire sonore dans la pièce ne doit pas être arrêté et que plusieurs champs d'exploration sonore et donc technique sont possibles.

Mots-clés :

Dutilleux - *Jeu des contraires* – Orchestre – Couleurs – Timbres

Je tiens à remercier mes professeurs Jean-François Antonioli et Todd Camburn pour leur disponibilité et leur apport pédagogique lors de nos entretiens respectifs. Je remercie également mes proches pour leur relecture et leur soutien, ainsi que Marie Chabbey.

Table des matières

Table des matières	3
Introduction.....	4
I. Dégager les enjeux d'interprétation.....	5
I.1 Le jeu des contraires.....	5
I.2 Structurer la pièce pour structurer ma pensée sonore.....	6
I.2.a Partie A	7
I.2.b Partie B	7
I.2.c Partie C.....	7
I.2.d Partie D.....	7
II. Etude de trois pièces symphoniques pour m'inspirer du style d'orchestration de Dutilleux	8
II.1 <i>Métaboles</i>	8
II.2 <i>Symphonie no.2</i>	9
II.3 <i>Timbres, espace, mouvement</i>	10
III. Partie A : mesures 1 à 27.....	11
IV. Partie B : mesures 28 à 57.....	14
V. Partie C : mesures 58 à 114.....	18
VI. Partie D : mesures 115 à 132 « Lent et mystérieux ».....	21
VII. Méthodes pratiques et outils pianistiques pour la réalisation sonore souhaitée	22
Conclusion	24
VIII. Références bibliographiques.....	25
IX. Bibliographie complémentaire.....	26
X. Annexe.....	26
XI.1 Partition du <i>Jeu des contraires</i>	26
XI.2 <i>Le Double</i> , documents complémentaires.....	40
XI.3 <i>Métaboles</i> , document complémentaire.....	42
XI.4 Entretien avec Jean-François Antonioli.....	43
XI.5 Entretien avec Todd Camburn.....	45
XI.6 Analyse auditive de <i>Timbres, espace, mouvement</i>	46

Introduction

A l'occasion de mon récital de Bachelor, j'ai choisi d'interpréter le troisième prélude d'Henri Dutilleux intitulé *Le jeu des contraires*. L'intérêt de cette pièce réside dans la richesse de ses timbres et couleurs, créant un univers sonore unique, ce qui en fait aussi le principal enjeu d'interprétation. En effet la réalisation de ces plans sonores exige de l'interprète un imaginaire sonore particulièrement foisonnant. Il m'a semblé pertinent, pour enrichir cet imaginaire, de m'appuyer sur la diversité des sonorités de l'orchestre, puisque Dutilleux écrit avant tout pour cette grande formation.

Pour ce faire, je vais tout d'abord analyser *Le jeu des contraires* afin de dégager les enjeux d'interprétation, les difficultés de réalisation en termes de sonorité, et proposer un découpage en termes de rendu sonore.

Partant de l'idée que l'image mentale a une grande influence sur la technique de l'instrument je proposerai dans un deuxième temps d'imaginer une couleur instrumentale derrière chaque passage étudié, en m'appuyant sur le style d'orchestration de *Métaboles* (1964), de la *Symphonie no 2* (« Le Double », 1959) et *Timbres espace Mouvement* (« La nuit étoilée », 1978).

Ce travail me permettra dans un troisième temps d'établir un index d'outils pianistiques permettant d'évoquer les sonorités orchestrales et de pallier les difficultés d'interprétation soulevées dans la première partie.

I. Dégager les enjeux d'interprétation

I.1 Le jeu des contraires

Henri Dutilleux, né en 1916 et mort en 2013 (Potter, 2001) est un compositeur français dont la musique a la particularité de n'être pas sérielle (Brunner, 1994). Sa démarche est pourtant très actuelle de par son "attention portée au traitement du timbre et à l'orchestration recherchant une certaine transparence harmonique" (p.42).

Cette démarche s'inscrit dans la suite de Claude Debussy et de son Pelléas et Mélisande pour lesquels Dutilleux voue une passion forte (Glaxman, 1997, p.34). Il approche son œuvre comme la "rencontre inespérée de l'intelligence contrôlée et de l'instinct" ("Sur Claude Debussy", 1962, p.8) et fut inondé de sa musique dès le plus jeune âge, ses parents jouant régulièrement sa sonate pour violon et piano (Glaxman, 1997, p.20).

C'est peut-être cet héritage qui est à l'origine de son idée de composer trois préludes pour piano, parmi ses dernières œuvres. Il est certain en tout cas que Dutilleux écoutait un CD des préludes de Debussy (2ème livre) en composant ce qui allait devenir *Le Jeu des contraires* (entretien avec Jean-François Antonioli).¹

Les deux premiers s'intitulent *D'ombre et de silence* (1973) et *Sur un même accord* (1977). Dutilleux dans les mêmes années a composé une esquisse de troisième prélude intitulé *De lumière*, de nuance fortissimo tout du long mais n'a jamais retenu cette version (Potter, 2017, p.17-18). Puis il compose en 1988 *Le Jeu des contraires* à l'occasion d'une commande de la « William Kapell competition » dans le Maryland à l'initiative du pianiste Eugène Istomin qui fut ensuite le dédicataire de l'œuvre (Suniga, 2011, p.106) _ ce sera finalement le troisième prélude.

Comme l'indique son titre, cette pièce joue sur les mouvements en miroir des voix (simultanément exemple mesure 22 ou en canon exemple mesure 3) et accords (exemple mesure 33) mais aussi sur les palindromes musicaux, c'est-à-dire des suites de sons qui peuvent se lire de la même à façon à l'endroit ou à l'envers, comme ici mesure 2 du prélude :



Figure 1. Le jeu des contraires mesures 1 et 2

¹ Jean-François Antonioli a en effet reçu une lettre à cette époque le mentionnant.

Elle est globalement mesurée et se structure en 3 parties :

« Librement », 40 à la noire, est un prélude dans le prélude, qui présente le matériau sonore qui sera exploité et développé dans la partie suivante, intitulée « Volubile », 126 à la croche dans un esprit de fuite et de course poursuite. Celle-ci s'apaise et se fond dans un « Lent et mystérieux », 72 maximum à la croche, qui constitue la troisième partie, dont les derniers élans sont non mesurés.

Caroline Potter (2017) décrit ce prélude comme une étude des contrastes de dynamiques, toucher, rythme et registre qui à son sens est un descendant de l'étude de Debussy « Pour les sonorités opposées » (p.18).² Comme chez Debussy, les textures sonores sont en effet très riches, de plus les trois parties sont très contrastantes de par leurs articulations, phrasés et tempi. Ce sont sans doute ces deux éléments qui m'ont fait penser à une écriture pour ensemble orchestral, avec toutes les palettes de couleurs propres à chaque instrument. Cette thèse est appuyée par Jean-François Antonioli (2019) qui affirme que Dutilleux est essentiellement un symphoniste, propos initié par Jean Roy, et que quoi qu'il compose, il pense orchestre.

Cette analyse amène l'interprète à rechercher une richesse de timbres, de couleurs, d'articulations et d'attaques. A ces fins, il paraît pertinent d'imaginer un instrument orchestral derrière chaque plan sonore afin d'enrichir son jeu. Ce sera l'objet de ce travail.

I.2 Structurer la pièce pour structurer ma pensée sonore

J'ai constaté que dans cette pièce différents matériaux sonores se retrouvent plusieurs fois, il ne me semble donc pas nécessaire d'analyser l'ensemble de l'œuvre pour développer mon imaginaire instrumental sur toute la pièce. Je vais donc découper ma pièce en quatre parties qui se distinguent dans leur procédé d'écriture et dans l'organisation des voix et analyser, développer mon imaginaire sur certains extraits de chacune des parties. Pour chaque extrait choisi, je procéderai à l'analyse d'extraits d'œuvres symphoniques de Dutilleux pour construire un imaginaire sonore cohérent avec le style orchestral de Dutilleux.

Je pense que l'interprétation du reste de chaque partie sera naturellement facilitée par le travail sur l'extrait puisque les procédés d'écriture sont les mêmes. Ce découpage formel à partir des plans sonores apparaît comme pertinent lorsque Raphaël Brunner (1994) nous explique que l'attention que Dutilleux portait au timbre est « susceptible de servir de base au déploiement formel » (p.29)

Voici les quatre parties du prélude conformément à un découpage personnel lié essentiellement aux procédés d'écriture et de plans sonores.

Tableau 1. Présentation du découpage du Jeu des contraires



² « This six-minute piece is a study of contrasts in dynamics, touch, rhythm and register, and in this sense it is a direct descendant of Debussy's étude 'Pour les sonorités opposées.' »

1.2.a Partie A

Intitulée « librement », de tempo très lent, (mesures 1 à 27) elle fait entendre des entrecroisements de motifs très courts, en « solo » ou en duo (mesures 11, 18 et 27). Ces motifs sont les matériaux de base du prélude, ils seront développés dans les parties suivantes.

Comme je le disais dans le paragraphe précédent, ce début est comme un prélude dans le prélude et l'indication *librement* peut être un héritage de l'improvisation au sens historique du prélude³. L'enjeu ici est donc d'être suffisamment à l'aise avec le rythme exigeant pour pouvoir s'en détacher et sembler créer dans l'instant des motifs présentant toute la palette de couleurs du piano, librement.

1.2.b Partie B

A partir de la mesure 27 la masse sonore s'intensifie avec des accords à 6 sons puis à 10 sons (mesure 39), jusqu'à la mesure 57 ; Je parle donc ici de densification verticale, avec cependant une parenthèse de duo instrumental de mesures 35 à 38 qui annonce la troisième partie.

Or le danger dans l'interprétation de passages *forte* et denses mais non criants au piano est d'obtenir un son vertical et percussif, dû au mode d'attaque trop direct. L'enjeu de cette partie est donc d'élargir le spectre sonore du piano, afin de privilégier l'ampleur du son (en trois dimensions) à la dureté de celui-ci (lorsqu'il reste cantonné à deux dimensions). L'imagination de la masse orchestrale dans toutes ses dimensions peut aider à cette spatialisation du son.

1.2.c Partie C

La partie C (mesures 58 à 102), extrêmement rapide et « Volubile », est un discours bavard d'une puis deux voix (la deuxième arrive mesure 86), à la tessiture extrêmement étendue. Les lignes mélodiques s'allongent nettement, en comparaison avec les parties précédentes, c'est pourquoi j'ose parler de densification horizontale.

Dans ce tempo, il est difficile techniquement de rendre toutes les notes clairement. L'appui sur l'articulation d'instrument d'orchestre peut aider à penser chaque note précisément.

1.2.d Partie D

La dernière partie (mesures 103 à 132) est une synthèse instrumentale des parties précédentes. Intitulée « Lent et mystérieux », elle bénéficie d'une spatialisation unique dans la pièce : écrite sur 3 puis 4 portées, elle met en résonance des notes, accords ou très courts motifs situés à des tessitures opposées du piano. C'est la partie qui appelle le plus à une interprétation aux couleurs orchestrales, justement à cause de cette spatialisation que Jean-François Antonioli évoque dans notre entretien :

³ Initialement, le prélude était pour le joueur de luth une façon de s'accorder et se chauffer les doigts librement à travers une improvisation dans le ton de la pièce qui suivait.

Il cherche en fait tout le temps la spatialité. C'est pour moi l'un des secrets de Dutilleux. Il a une pensée de symphoniste parce que la symphonie vous place dans un espace. C'est pour cela qu'il a repris ce titre « Timbre espace mouvement » pour une de ses œuvres. C'est quelque chose dont je n'ai jamais parlé avec lui mais qui m'apparaît aujourd'hui très clairement. (Entretien réalisé en Déc. 2019)

Cette thèse est largement appuyée par Raphaël Brunner (1994, p.42), pour qui les procédés de résonance de Dutilleux indiquent son souci de spatialisation dans le but de rendre transparent chaque matériau sonore, de créer une "musique de sons" et non une "musique de notes". Cette spatialisation apparaît selon lui dans "l'opposition des tessitures" et "la décomposition des timbres", que l'on retrouve tout à fait dans cette dernière partie du *Jeu des contraires*.

C'est la partie que je trouve la plus difficile à interpréter car la plus riche de sonorités, de timbres, et à la fois la moins « pianistique » : est en effet un instrument qui sonne difficilement seul pour ce type d'écriture. Le risque en est de produire un discours creux, car cette partie nécessite de modeler chaque son et chaque attaque à l'intérieur et en fonction du spectre sonore ambiant.

II. Etude de trois pièces symphoniques pour m'inspirer du style d'orchestration de Dutilleux

Pour répondre aux enjeux d'interprétation relatifs aux sonorités et aux timbres, je vais m'inspirer du style d'orchestration de Dutilleux.

Tout d'abord, rappelons que Dutilleux écrit surtout pour des orchestres dans leur formation traditionnelle, "classique", matériau instrumental dont on est selon lui "loin d'avoir encore exploité toutes les possibilités" (Fleuret, 1965, p. 23). Je vais me concentrer sur trois pièces symphoniques pour m'inspirer, grâce à des passages aux écritures analogues au *Jeu des contraires*, de l'orchestration de Dutilleux.

II.1 Métaboles

Métaboles est une pièce commandée par George Szell (Gladyman, 1997, p.109) à l'occasion du 50^{ème} anniversaire de l'orchestre de Cleveland. Celui-ci demanda à Dutilleux d'écrire pour la plus grande formation d'orchestre, c'est-à-dire les bois et les cuivres par quatre.

Il m'a semblé pertinent de m'appuyer sur l'orchestration de cette œuvre dans le cadre de mon travail, pour deux raisons. Tout d'abord il semble que selon le compositeur, ce soit son œuvre la plus aboutie d'un point de vue compositionnel comme il l'exprime dans son entretien avec J-F Antonioli : « Je garde une préférence pour la forme, l'esprit et même la concision de Métaboles » (1984). De plus, la conception de l'orchestration de Métaboles permet de connaître aisément les techniques d'orchestration de Dutilleux par groupe d'instruments :

Mon propos était de m'écarter du cadre formel de la symphonie [...]. Il s'agit, en somme, d'un concerto pour orchestre. Chacune des cinq parties privilégie une famille particulière d'instruments, les bois, les cordes, les percussions, les cuivres, et l'ensemble pour conclure. (Dutilleux/Gladyman, 1997, p.110).

Il avoue même dans la suite de l'entretien que cette forme particulière trahit son attachement aux timbres. Ainsi les cinq pièces s'enchaînent comme un concerto pour orchestre continu, mettant en valeur les différents groupes instrumentaux, et donnant à chaque pièce une couleur instrumentale particulière.

Selon Raphaël Brunner, la première pièce, « Incantatoire », adopte une sorte de forme rondo car un accord-cloche entendu au début revient tel une incantation en refrain. Ce sont les bois ici qui sont mis à l'honneur.

La deuxième pièce, « Linéaire », est écrite pour cordes ; Dutilleux en parle comme d'un lied, enrichi par une polyphonie jusqu'à quatorze voix _ parties de cordes.

« Obsessionnel », explique Dutilleux, « adopte rigoureusement la forme d'une passacaille dont l'ostinato, basé sur un motif de douze sons, expose la plupart des figures possibles » (Glayman, 1997), dans un mouvement qui laisse cette fois la place aux cuivres.

La quatrième pièce, « Torpide », est construite « autour d'un accord unique, formé de six sons et présenté dans un ordre et des registres instrumentaux différents » (Glayman, 1997). Dans cette pièce prédominent les percussions.

Enfin, « Flamboyant » fait entendre l'ensemble des instruments présents dans les parties précédentes dans un scherzo étincelant.

II.2 *Symphonie no.2*

Cette symphonie est une commande de la Fondation Koussevitsky suscitée par Charles Münch pour le soixante-quinzième anniversaire de l'orchestre de Boston, après que le chef fut charmé par l'écoute de sa première symphonie. Dutilleux put assister à toutes les répétitions pour sa création en 1959 (Glayman, 1997, p.97). La symphonie comporte trois mouvements : un premier « *Animato, ma misterioso* », un deuxième « *Andantino sostenuto* » puis un « *Allegro fuocoso – Calmato* » final.

La démarche d'orchestration de cette œuvre est très originale et m'a semblé intéressante pour rendre compte de la spatialité de certains passages du *Jeu des contraires*. En effet, dans cette symphonie, douze musiciens de l'orchestre sont placés en arc de cercle devant le chef d'orchestre afin, comme l'explique Dutilleux, d'obtenir « deux orchestres en un seul, l'un étant comme le reflet de l'autre », ce qui crée une stéréophonie naturelle (Glayman, p.97). C'est pour cette raison que cette symphonie a pour sous-titre « Le Double ».

Ce qui s'apparente d'autant plus au *Jeu des contraires* est le style d'écriture : "c'est un jeu de miroirs sonores, un jeu d'opposition de couleurs", et d'oppositions rythmiques, tout comme notre prélude pour piano qui est construit sur le principe de mouvements contraires et miroirs. Par exemple mesures 12-13, nous avons un rétrécissement d'intervalles par demi-tons, depuis la tierce majeure jusqu'à la seconde mineure, alternativement à la main droite à partir du *si medium* et à la main gauche à partir du *do# medium* également.

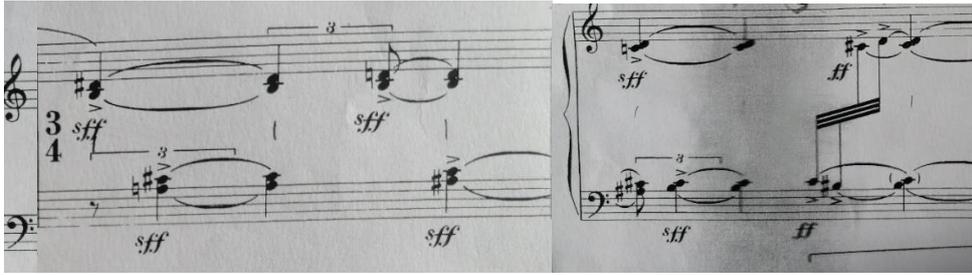


Figure 2. Le jeu des contraires mesures 12-13

Le prélude est également un jeu d'opposition de sonorités et de tessitures, par exemple dans toute la dernière partie « Lent et mystérieux ». Il me paraît donc intéressant de m'inspirer de l'orchestration d'une pièce à la construction similaire, notamment pour choisir des timbres instrumentaux similaires ou opposés pour tous les jeux de miroir et de mouvements contraires dans ma pièce.

II.3 Timbres, espace, mouvement

Timbres, espace, mouvement, ou *La nuit étoilée* (en référence à la toile de Vincent Van Gogh) est une mise en espace sonore de la toile et de l'impression de vertige qui s'en dégage, selon les dires du compositeur.



Figure 3. Vincent Van Gogh, La nuit étoilée.

Elle comporte deux parties, intitulées « Nébuleuse » et « Constellations ». Commandée par Rostropovitch, elle fut créée en 1991 sous sa direction. L'analyse de cette pièce m'a intéressée surtout pour la dernière partie du *Jeu des contraires*, « Lent et mystérieux ». En effet, cette partie fait entendre des tessitures si opposées simultanément qu'une impression de vide découle dans le medium, seulement rempli d'une résonance presque interstellaire. Et c'est justement ce que le compositeur a voulu rendre dans « *la nuit étoilée* » (Gladyman, 1997, p. 133-134) suite à son impression de vide entre le ciel étoilé et la terre dans le tableau.

Pour ce faire, il a exclu les altos et violons de l'orchestre afin de ne pas avoir de *medium*. Il a disposé les douze violoncellistes devant le reste de l'orchestre et a opposé dans son écriture les graves des violoncelles et contrebasses avec les aigus des bois et cuivres. Encore une fois le souci de spatialisation était très présent : "cette recherche de dispositions spatiales particulières était donc l'une de [ses] préoccupations » (Glayman, 1997, p. 98). L'effectif original qui en résulte est celui-ci : 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, 3 percussionnistes, timbales, harpe, célesta, 12 violoncelles, 10 contrebasses.

N'ayant pu me procurer une partition d'orchestre de cette pièce, j'ai procédé à une analyse auditive en m'appuyant principalement sur l'enregistrement de l'Orchestre de Paris conduit par Semyon Bychkov.

III. Partie A : mesures 1 à 27

Tout d'abord, j'ai pu remarquer particulièrement dans la pièce *Timbres, espace, mouvement* que les transitions chez Dutilleux, qu'elles soient d'orchestration ou structurales, sont amenées par la résonance. Cela peut être la résonance d'un gong, ou d'un groupe instrumental, type cordes ou bois en *decrescendo*. Dans cette partie riche en transitions du fait des motifs très courts, il me semble important de prendre cet élément en considération. Analysons maintenant la partition plus en détails :

Il n'y a pas à proprement parler de rendu de masse orchestrale dans cette partie A, à part quelques accords *pianissimo* mesures 16 et 25. Les tessitures, modes d'attaque et articulations des différents mouvements mélodiques sont très variées, nous pouvons donc imaginer une présentation de toutes les familles d'instruments.

Des mesures 1 à 5, le traitement des voix est individualisé. Mesures 1 et 2, c'est une ligne très chantée (cf. figure 5), *legato*, qui demande virtuosité, grande tessiture, et une capacité de nuances importantes : j'imagine volontiers ici la clarinette, m'appuyant sur la similarité avec le premier solo, chiffre 1 de l'Incantatoire des *Métaboles*, joué à la clarinette (cf. figure 4). Par analogie avec la suite de l'Incantatoire (chiffre 2), il fait sens d'imaginer une montée au hautbois et une descente à la clarinette basse à la mesure 3.



Figure 4- Métales chiffre 1



Figure 5- Le jeu des contreaes premières mesures

Les mesures 4 et 5 font entendre deux voix dans l'aigu et suraigu, d'une nuance *piano* à *mezzoforte*, qui semblent appropriées à 2 flûtes. La deuxième est nécessairement une flûte contralto car elle descend jusqu'au *fa grave* (2^{ème} temps de la mesure 5). Dans le grave, deux voix fonctionnent en mouvement contraire avec les flûtes, dans une nuance *pp*, ce qui exclut le trombone. La voix la plus haute des deux démarre par un trait rapide. Je propose donc un basson et un contrebasson, afin de descendre jusqu'au *sol #* (3^{ème} temps de la mesure 3).

A cheval entre les mesures 5 et 6, une envolée de notes rapide en mouvement contraire fait penser au clavecin dans la deuxième symphonie de Dutilleux. Ce mouvement débouche sur la résonance seule qui peut être entretenue par des instruments à vent qui joueront la suite jusqu'à la mesure 8. Ce fragment fait penser à de multiples passages du premier mouvement de la symphonie n°2, tous tenus par les clarinettes et/ou les flûtes.⁴ Ces passages, comme la mesure 7 du prélude, font figure de transition vers un nouveau monde sonore.

Pour les mesures 8 à 10, nous pouvons nous référer à l'enregistrement de *Constellations (in Timbres, espace, mouvement)* à 5'41 : nous pouvons entendre un relai de timbres piccolo et célesta – flûte – cuivres qu'il est intéressant d'imaginer dans ma pièce de piano.

Mesure 11, nous pouvons imaginer des cordes avec entre autres des violoncelles dans le suraigu, comme Dutilleux aimait à le faire.⁵ Elles sont rejointes par des cuivres mesure 12, pour exprimer de manière convaincante les *sforzandissimo*. Trompettes et trombones conviennent à la tessiture exprimée, que l'on imagine avec des percussions pour accentuer l'attaque et l'insistance rythmique, des timbales par exemple.

Mesures 16 et 20, un *do #* puis un *si b* sont répétés pendant 4 mesures dans le *pp*, dans le médium, réalignés harmoniquement à chaque temps. Selon Jean-François Antonioli (entretien, 2019) un passage tel que celui-ci peut être une étude d'orchestration qui modifie à chaque nouvelle émission la combinaison sonore d'un unisson à plusieurs instruments. En effet, nous retrouvons une telle configuration dans la « Nébuleuse » de *Timbres, espace, mouvement* de Dutilleux, à 3'21. C'est un solo de hautbois accompagné seulement d'un gong puis de cordes graves. Le même son est repris par une trompette bouchée (4'08), puis des flûtes, puis par les autres bois, rejoints enfin par les cordes.

Dans le prélude, toujours mesures 16 et 20, les accords resserrés de 5 à 7 sons, *pianissimo*, qui viennent ponctuer et colorer la note tenue, avec donc un rôle d'harmonie, font penser à des cordes.

Les mesures 18 et 19 font beaucoup penser aux « Constellations » à 5'20 : l'on assiste à une opposition entre des tenues aux cordes et des fuites de notes aux bois. Elles font penser également aux chiffres 26 à 28 du 3^{ème} mouvement du *Double*.

Mesures 21 et 22, les chromatismes *legato* de ce mouvement contraire font penser plutôt à des cordes, type violon et violoncelle.

Mesure 23 (cf. figure 7), on imagine un relais vers des cuivres de nouveau, dans le même esprit que mesure 12. Todd Camburn parle d'un relais à la main gauche entre tuba et trombones. Nous pouvons aussi envisager une deuxième option avec un *tutti* orchestral, comme développé dans des passages similaires à celui-là dans le 3^{ème} mouvement du *Double* (4 avant chiffre 10), également le 1^{er} mouvement (4 avant chiffre 5, cf. figure 6) ; ce dernier passage est intéressant pour sa transition avec la suite de l'œuvre, similaire à celle mesures 25 et 26.

⁴ Passages en question dans le premier mouvement : mesure 3 – 1 avant chiffre 1 – 1 avant chiffre 2 - 1 avant chiffre 6 – 1 et 4 avant chiffre 11 – chiffre 12

⁵ Dans son concerto pour violoncelle, Dutilleux s'est ingénié à écrire sur la tessiture très haute sur la chanterelle.

Ces notes tenues dans la pédale peuvent être imaginées interprétées par le petit orchestre du *Double* : basson, trompette, trombone, clavecin et quelques cordes. Comme l'exprime Jean-François Antonioli, pour parfaire l'imaginaire sonore de ces quelques mesures, il faudrait rajouter au centre une résonance de tam-tam auquel Dutilleux recourt volontiers.

Figure 6- Le double 1er mouvement page 8

Figure 7- Le jeu des contraires mesures 22 à 26

IV. Partie B : mesures 28 à 57

Levée de mesure 28, nous entendons des appels fortissimo accentués dans l'extrême aigu et l'extrême grave (cf. figure 9) : le timbre semble cuivré, aidé par les percussions pour le côté très rythmique du passage. C'est en effet l'effectif que l'on retrouve dans un passage similaire dans l'*andantino* de la 2^{ème} symphonie, 4 après le chiffre 8, ce sont les tuba, trombone, cor, timbales et cordes puis trompettes qui s'expriment (cf. figure 8).

Figure 8- 11^{ème} symphonie pp.90-91

Figure 9- Le jeu des contraires mesure 28 et sa levée

Puis mesure 29 (cf. figure 10), la mélodie est beaucoup plus coulante, indiquée « *molto legato* », nous pouvons imaginer des cordes, desquelles ressortent deux instruments solistes mesure 30, des bois sûrement, qui se meuvent au milieu de la nappe sonore des cordes en sourdine. C'est une configuration similaire dans le troisième mouvement du *Double*, au chiffre 47 (cf. figure 11). Cependant l'effectif est un peu plus complexe que ce que j'imaginai pour ce passage : la mélodie est à la flûte et aux violons divisés (sons harmoniques et sons réels), et l'accompagnement est aux hautbois, bassons, cor, alto, violoncelle et contrebasse.

Figure 10- Le Double IIIème mouvement page 210

Figure 11- Le jeu des contraires mesures 29 à 32

A la mesure 33 la musique se densifie, dans un tempo plus rapide se déroule une fuite en mouvement contraire d'accords de trois sons, le tout en *crescendo*. L'écriture pianistique est en mains alternées. C'est en premier Liszt qui fait usage de ce type d'écriture, aussitôt repris par Saint-Saëns puis Ravel, Rachmaninov, Tchaïkovski (entretien avec Jean-François Antonioli). L'enjeu d'interprétation ici se trouve dans l'écoute du contrepoint caché sous cette écriture. On pourrait donc imaginer une voix par instrument, ou alors des percussions à claviers avec plusieurs baguettes à la fois, métal ou marimba. Nous pouvons aussi nous appuyer sur le procédé de densification orchestrale dans la pièce *Nébuleuse* : cordes rejointes par les cuivres puis par les percussions.

La mesure 35 dévoile un nouvel univers sonore, un discours de groupes d'instruments pressés et criards, que Todd Camburn imagine volontiers comme étant piccolo et flûte d'un côté, clarinette basse de l'autre.

Puis mesure 39, le son s'intensifie encore dans un choc d'accords de 5 sons que l'on peut imaginer tel un *tutti* d'orchestre avec les cordes pour liant, les percussions pour l'ampleur, les cuivres et les bois pour la couleur. Le tout est décrit comme « chaleureux » sur la partition. A la mesure suivante, une petite rupture permet de repartir d'une nuance plus douce pour réalimenter le *crescendo*. Ce passage fait penser à plusieurs extraits de la *Nébuleuse* de *Timbres, espace, mouvement* : Dutilleux organise la rupture d'un *fortissimo* avec un coup intense de percussion (timbale, gong ...) qui se fond vers la suite tenue par des cordes *mezzo-piano* qui repartent de plus belle dans un *crescendo* profond. Ce qui amène à une mesure 41 similaire dans sa disposition sonore à la mesure 39, mais plus ample encore, jusqu'au *diminuendo* de la mesure 44 qui glisse vers une nouvelle atmosphère feutrée et mystérieuse. Cette transition me rappelle les *glissendi* de cordes dans *Timbres, espace, mouvement* qui permettent de tourner une page sonore pour aller vers une tenue aux bois puis aux cordes, nuance *piano*. Cette nouvelle section (mesures 45 à 57, cf. figure 13) est à rapprocher du chiffre 3 de *l'Incantatoire* dans les *Métaboles* (cf. figure 12). Elle oppose une résonance continue et douce - attribuée aux hautbois, cor anglais, clarinette et bassons dans *Métaboles* - à des appels de deux notes *forte marcato* - attribués aux flûte, trombone, tuba, timbale, xylophone, célesta, harpe et cordes dans *Métaboles* - qui interviennent soudainement, telles une interjection.

7

Pts Fl. 2, 1

Fl. 3, 2, 1

Hths 1, 2, 3

C.A. 1, 2, 3

Pic Cl. 1, 2, 3

Cl. 1, 2, 3

Cl. B. 1, 2, 3

Bsns 1, 2, 3

Cors 1, 2, 3, 4

Trp. 1, 2, 3

Trb. 1, 2, 3

Tuba 1, 2, 3

Timb. 1, 2, 3

Perc. (Cymb. susp.)

Xylo 1, 2, 3

Cel. 1, 2, 3

Hpe [Miq. Fab. Solo] 1, 2, 3

Div. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

H. 31794

Figure 12- Métaboles page 7

46

48

Figure 13- Le jeu des contraires mesures 46 à 49

V. Partie C : mesures 58 à 114

Depuis la mesure 58, cette partie, indiquée *volubile* (cf. figure 14), voit s'affronter deux voix fugaces et à la mobilité contorsionnée, dans un combat (expliqué par le mouvement contraire encore une fois) presque félin. Ces deux voix semblent presque reliées entre elles, évoquant un combat intérieur au même instrument. Quel imaginaire d'instrument pourrait assurer un tel combat, et donc disposer d'une tessiture très large ? Mais aussi pourrait être joué en continu, à moins que deux instruments similaires se relaient ? Jean-François Antonioli y répond en expliquant : « Il y a des instruments comme la clarinette qui ont un registre important, d'autant que Dutilleux utilise toute la famille des clarinettes : basses, contrebasses etc... Donc il peut tout à fait imaginer un tel *ambitus*. » Et si l'aspect mouvant se traduisait justement par un relai de différents instruments pour la même voix ? Si l'on regarde cette partie plus globalement, on observe un *crescendo* par paliers : de *pp* dans le grave (mesure 58) à *f* dans l'aigu (mesure 75). Mon hypothèse de départ est donc un changement d'instruments à chaque palier, ne serait-ce que pour servir l'élargissement de la tessiture. Cherchons des pistes de réponse dans le répertoire symphonique de Dutilleux : dans les *Constellations* au minutage 9'45, partie dans un style proche de notre « *Volubile* », nous pouvons entendre un relai de timbres avec un basson rejoint par les autres bois puis par les cordes. D'autre part, dans l'*animato* de la deuxième symphonie, page 40 (cf. figure 15), du chiffre 22 au chiffre 24, le relais se fait du célesta au hautbois puis au clavecin et enfin aux violons 1. Cette partie peut tout autant s'entendre dans un relai de cordes, comme dans la pièce « Flamboyant », extraite des *Métaboles* : chiffre 48, c'est un alto qui amorce le mouvement, puis un violoncelle, puis une contrebasse et pour finir les violons. Enfin, cette partie peut aussi être purement pianistique, comme cela se fait dans la musique symphonique du compositeur. Plusieurs imaginaires sont donc possibles pour cette section.



Figure 14- Le Double page 40

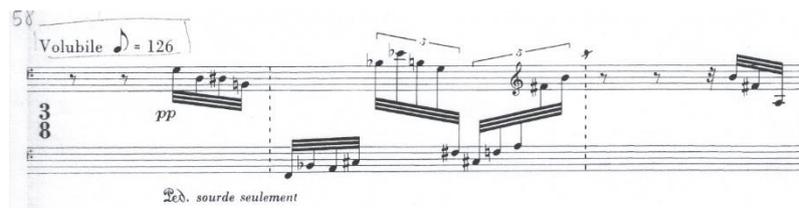


Figure 15- Le jeu des contraires mesures 58 à 60

A partir de la mesure 71, le *mezzo forte* indiqué peut se faire plus facilement en imaginant un ajout d'instruments : violons, flûtes et clarinettes par exemple. La nuance augmente encore à partir de la mesure 73 dans une montée pianistique dont chaque note conserve sa résonance. Ce passage est similaire à l'*animato* de la deuxième symphonie (4 avant le chiffre 21) qui fait entendre une montée passant de la clarinette au binôme hautbois et violons 1.

Puis à partir de la levée de la mesure 75, nous pouvons imaginer bois et cuivres : basson, hautbois, tuba et trombone sur les accents de la mesure 81, tout comme le passage 4 après chiffre 8 du premier mouvement du *Double*. Nous pouvons aussi imaginer des cordes comme au chiffre 48 du « Flamboyant » des *Métaboles*.

La mesure 85 et sa levée pourraient sonner comme des cordes graves seules, transition vers la mesure 86 qui marque un retour à la nuance *pianissimo* après ce *crescendo* par paliers. Ce passage fait penser au solo de violoncelles et contrebasses en vagues dans les « Constellations » de *Timbres, espace, mouvement*. Mais nous pouvons aussi entendre un dialogue de bassons, comme au chiffre 56 du « Torpide » des *Métaboles*. A partir de cette mesure 86, un nouveau *crescendo* par paliers se fait sentir jusqu'au *forte* de la mesure 95, faisant entendre un dialogue (toujours en mouvement contraire) de deux voix allant de l'extrême au médium. Ici, j'entends volontiers des bois.

Le *climax* de ce *crescendo* arrive aux mesures 104-105, similaires au passage 3 avant chiffre 27 de la pièce « Obsessionnel » des *Métaboles* qui fait entendre trompettes, trombones et cordes. A partir de là, nous nous trouvons face à un enjeu d'interprétation pianistique singulier d'attaque-résonance : les accords doivent sonner pour leur attaque précisée par un point et un accent, mais aussi pour leur résonance dans le spectre sonore global, précisé par des liaisons (cf. figure 16). C'est le même principe que dans la pièce *Timbres, espace, mouvement* au minutage 3'30 : l'attaque se fait en *pizzicati* aux cordes, *Sforzando*, et la résonance en trémolo qui semble *sul ponticello* aux cordes toujours. Au minutage 3'08 nous pouvons entendre le même principe mais avec le célesta pour l'attaque et des tenues aux cordes pour la résonance.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is for measure 105, starting with a tempo marking of quarter note = 90. It features a treble and bass staff with complex chordal textures. Dynamic markings include *ff* and *(brillant)*. The second system is for measure 108, also with a treble and bass staff, showing a transition to a 3/4 time signature. It includes dynamic markings like *sff* and accents. The notation is dense with many notes and rests, illustrating the 'attack-resonance' concept discussed in the text.

Figure 16- Le jeu des contraires mesures 105 à 109 : principe d'attaque-résonance

Les mesures 106 à 108 du prélude sont écrites en traits fugaces dans le *fortissimo*, comme torpillés, similaires aux traits des chiffres 54 et 55 du « Flamboyant » (*Métaboles*), assurés par hautbois et violons. Cet imaginaire m'aide à concevoir plus précisément l'articulation de ce passage. Pour m'aider à alimenter les *sforzandissimo* de la mesure 109 j'imagine une masse orchestrale ainsi qu'une harpe qui tape sur la caisse de résonance comme le suggère Jean-François Antonioli.

A partir de la mesure 110, comme une conclusion à ce *crescendo* épique, Dutilleux indique « Large et ample », toujours dans le *fortissimo* (cf. figure 18). On peut imaginer ici des cuivres *marcato* accompagnés de bois et d'un quatuor à cordes, comme au passage 2 avant chiffre 19 du premier mouvement de la symphonie *Le double* assuré par le « petit orchestre *concertino* » (cf. figure 17). Le tout peut gagner en intensité avec les percussions qui scandent la résonance comme à partir de la minute 9' des « Constellations ».

A page of a musical score for 'Le Double', 1st movement, 2nd part, starting at measure 19. The score includes staves for Horns (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsa.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Clarinet in C (Clan.), Timpani (Tymb.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Alto (Alt.), and Viola (Vcl.). The music is in a complex key signature and features intricate rhythmic patterns.

Figure 17- Le Double, 1 er mouvement, 2 avant chiffre 19

A musical score for 'Le jeu des contraires', measures 110-111. The tempo is marked 'Large et ample' with a note equal to 80 beats per minute. The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of *ff*. It includes a section marked 'loco' and a '8 bas.' instruction. The music is characterized by dense, rhythmic textures.

Figure 18- Le jeu des contraires, mesures 110-111

Une descente fluide, comme du sable passant à travers un entonnoir, la mesure 114 du prélude (cf. figure 20), sert de transition vers un nouveau monde qu'est celui de la partie D. Le même dessin, cependant dans une tessiture plus aigüe, se retrouve dans l'*animato* de la symphonie (3 après chiffre 37, p.66) à la clarinette seule ; mais aussi dans l' « Incantatoire » des *Métaboles* (cf. figure 19), cette fois dans un relai de clarinettes (clarinette 1 puis 2 puis clarinette basse).

A musical score for 'Métales, Incantatoire', measure 8. It shows a relay of clarinets: Clarinet 1 (Cl. 1.), Clarinet 2 (Cl. 2.), and Clarinet Bass (Cl. B.). The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of *pp*. The music is characterized by a fluid, descending line.

Figure 19- Métales, "Incantatoire" chiffre 8 : relai de clarinettes

A musical score for 'Le jeu des contraires', measure 114. The score is in 3/4 time and features a dynamic marking of *p*. It includes a section marked 'loco' and a '8 bas.' instruction. The music is characterized by a fluid, descending line.

Figure 20- Le jeu des contraires mesure 114

VI. Partie D : mesures 115 à 132 « Lent et mystérieux »

Beaucoup de sonorités de cloches parcourent ces quelques pages, ce qui n'est pas anodin. Rappelons que le jeune Dutilleux fut passionnément intrigué par le son des cloches du beffroi de Douai, où il résidait, et chercha sans cesse à les imiter au piano ; cette fascination pour les cloches le suivit tout au long de sa vie (Suniga, 2017, p.3). Le thème de Choral et Variations, final de la Sonate pour piano de 1947, est assez clairement en lien avec cela. (Entretien avec Jean-François Antonioli).

Il me semble intéressant dans cette partie de se laisser plusieurs possibilités dans son imaginaire sonore et donc dans son jeu (entretien avec Todd Camburn). Je jouerai différemment un trait selon l'instrument qui occupe mon image mentale du moment, et cette perspective enrichit mon jeu, ma créativité du moment et mes outils techniques. J'aborderai plus en profondeur ce sujet dans la prochaine partie.

De plus, la spatialisation de la partition de piano me pousse à imaginer un fil conducteur qui puisse tisser un lien de résonance entre les différentes interventions sonores. Ce lien peut être la résonance d'un gong et d'une contrebasse dans le grave, tout comme dans la *Nébuleuse de Timbres, espace, mouvement* à 5'09. Dans le début de cette même pièce, la vibration du gong se poursuit avec la venue au fur et à mesure de tous les instruments : autres percussions, harmoniques aux violons, notes suraiguës aux bois, puis contrebasse, et reste de l'orchestre. C'est l'idée que je me fais dans cette section « Lent et mystérieux » du *Jeu des contraires*.

Voici maintenant les instruments que je peux imaginer pour toutes les interventions mélodiques.

- Pour les accords dans le suraigu, je peux penser aux cordes en harmoniques comme dans la *Nébuleuse* pour orchestre.
- Les traits de quadruples croches que l'on trouve à partir de la mesure 122 jusqu'à la fin peuvent sonner comme une harpe ou encore comme un instrument à vent de type clarinette ou flûte. Dans le troisième mouvement du *Double*, une harpe joue des traits similaires (avant chiffre 50), tandis que le *tutti* d'orchestre crée une résonance au moyen de notes tenues.
- Les interventions de type choral, à diverses tessitures, que l'on retrouve à trois reprises dans cette section, peuvent être imaginées jouées par un groupe d'instruments : bois, célesta et percussions à clavier, comme souvent dans la musique symphonique de Dutilleux. On peut aussi les imaginer aux cordes seules.
- Toutes les basses qui parsèment ce « *Lent et mystérieux* » réalimentent la résonance ; j'imagine donc contrebasse et gong lorsque je les joue.
- Enfin, les interventions dans le *medium* du piano, présentes dans les premières mesures de la section, peuvent être imaginées par un ou plusieurs bois solistes.

J'entends peu de sonorités de cuivres dans cette section, sinon brièvement à la mesure 131, trompettes munies de sourdines.

Pour finir, notons qu'un passage de l'*andantino* de la symphonie *Le double* est similaire et contient également des indications *misterioso* et *pianissimo*. C'est au chiffre 16 (p.107).

VII. Méthodes pratiques et outils pianistiques pour la réalisation sonore souhaitée

Après avoir détaillé les sons instrumentaux et orchestraux qui peuvent stimuler ma représentation mentale durant l'exécution du prélude, je vais maintenant envisager des outils pratiques me permettant de réaliser plus facilement les sons imaginés.

Tout d'abord, je pense qu'il faut dans l'œuvre pour piano en général et dans ce prélude en particulier, se détacher de l'idée du joli son pour lui-même, comme l'exprime Neuhaus dans *L'art du piano* (1996, p. 64) : le meilleur son est celui qui est au plus près du discours de l'œuvre, ce n'est pas forcément le plus beau pris isolément. Il prend l'exemple du basson dans l'extrême grave, de la clarinette en mib dans l'aigu, qui dans certains contextes seront certainement les sons les plus expressifs alors même qu'ils sont désagréables à l'écoute hors contexte. Toujours selon Neuhaus (1996, p. 65), il existe trois étapes de travail interprétatif dans la réalisation d'un son :

- 1) « L'image esthétique » : c'est l'imaginaire de timbres orchestraux développé dans les parties précédentes
- 2) « Le son dans le tempo, la concrétisation au piano », que je développe à travers mes cours et mon travail au piano
- 3) Les moyens techniques mis en œuvre pour l'interprétation, que nous développerons ici-même

Comme l'avance Todd Camburn (entretien), l'anticipation de l'image sonore doit être la technique principale pour l'interprétation. Il faut donc anticiper l'écoute de chaque passage tout en vivant le déroulement du discours global de l'œuvre, et c'est selon moi le principal enjeu technique ici. Cependant des outils plus pratiques permettent aussi de faciliter l'imitation d'un son d'orchestre de façon concrète :

- Le principe de la « roue », c'est-à-dire de maintenir une construction donnée de la main en vue d'utiliser la rotation de l'avant-bras en une pronation ou une supination, pour passer d'une note à l'autre lors d'intervalles disjoints, permet d'imiter le *legato* parfait et la régularité d'émission des instruments d'orchestre, particulièrement les bois.
- Au contraire, l'utilisation d'une main à la forme évolutive est utile pour les passages qui se dérobent, attribués plus souvent aux cordes. On utilise pour ce faire la préhension, avec le gras du doigt et non la transmission osseuse ou les ongles (exemple mesure 22).
- Pour les accords, nous devons à tout prix choisir la registration désirée en faisant émerger certains sons avec une attaque individualisée du doigt. Ce principe rend aux accords leur clarté essentielle, afin que ceux-ci ne génèrent pas l'opacité propre aux clusters.
- Pour les basses, il est utile de se demander s'il est souhaitable de rendre perceptible l'attaque de la note. Par exemple dans les « gongs » de la dernière partie du prélude, seule la résonance doit émerger et, pour cela, il faut tendre à une émission aussi lente qu'il est possible de l'obtenir, en un geste ample de bras harmonieux et sans à-coups.
- Selon le rendu sonore attendu, il convient de jouer avec des doigts fermes (bois, percussions type timbales et métalophone, parfois cordes) ou flexibles (cuivres, percussions style cymbales ou gong, marimba, parfois cordes).
- Il convient de faire un usage de la pédale différent selon l'image instrumentale que nous nous représentons : par exemple, pour un rendu imitant un solo d'instrument à vent, la pédale doit être utilisée avec parcimonie pour éviter que les différents sons ne finissent par interférer entre eux.

Au contraire, pour un passage imitant les pupitres de cordes, on peut fonder les notes dans plus de pédale car ce sont des instruments dont l'émission est plus floue voire soyeuse, moins définie. Enfin, pour les mesures 45 à 50, c'est la pédale elle-même et non plus les notes, qui réactive la résonance. Ici, l'attaque du pied devient primordiale dans le rendu sonore puisque si elle est trop rapide, nous générons des sons parasites provenant d'une secousse des étouffoirs sur les cordes.

- Le poids transmis dans chaque note et la vitesse d'attaque diffèrent selon l'instrument imité. Chez les cordes l'attaque est plus lente, avec les doigts qui privilégient un point de contact plus large. Pour imiter la harpe, même si le trait est rapide, chaque attaque se doit d'être clairement perceptible.
- Pour conférer un aspect orchestral à la pièce, il convient de donner du relief aux nuances, car l'orchestre génère d'importants contrastes de par la richesse de ses timbres et surtout du fait de la spatialisation des groupes instrumentaux et de l'emplacement des instruments solistes. A l'intérieur d'une même nuance proposée par le compositeur, la dynamique sera différente selon le pupitre imité.
- La gestion agogique de l'attaque est aussi importante pour imiter les instruments : dans la mesure 39 par exemple, nous passons du pupitre de bois à celui des cuivres, ce qui nécessiterait un petit temps de résorption des vibrations dans l'espace ; l'attaque au piano doit donc arriver un peu plus tard que ne le donnerait une réalisation solfégique trop rigoureuse (entretien avec T. Camburn). Ce délai diffère selon le nombre d'instruments engagés : il sera plus long pour imiter l'entièreté d'un pupitre que pour imiter un instrument solo.
- La gestion des mouvements des deux mains est importante lorsque ces deux mains doivent jouer le trait d'un seul instrument imité. Leur mouvement doit donc être combiné pour un rendu sonore unifié et fluide. C'est la même idée que le mouvement coordonné des mains d'un jongleur.

Enfin, rappelons que l'outil principal d'interprétation reste l'écoute des rapports entre les sons et les registres. Par exemple, la mesure 23 du prélude peut sonner très mal au piano si on se contente d'opposer les registres, et que l'oreille n'est pas capable de faire les corrélations entre les sons des différents registres. Comme le commente Jean-François Antonioli dans mon entretien, si l'on ne peut pas percevoir le contrepoint issu de registres très éloignés comme on le ferait en rapprochant les voix du centre, on est dans la dispersion sérielle, qui ne touche pas plus que cela Dutilleux, à part quelques épisodes disséminés dans son œuvre, comme dans un passage du 1er mouvement de sa sonate pour piano. Il faut toujours se demander ce qui relie deux notes dans le spectre. Car Dutilleux est un compositeur qui travaille beaucoup sur le spectre sonore, comme avant lui Chopin et Debussy qui furent deux auteurs particulièrement importants dans son développement.

Conclusion

Ce travail m'a permis, grâce à l'écoute et à l'analyse de pièces orchestrales de Dutilleux, de construire un imaginaire sonore détaillé derrière le prélude *Le jeu des contraires*, puis d'élaborer des méthodes de travail technique efficaces pour rendre au piano les sons imaginés. Je me réjouis d'avoir découvert des similarités si frappantes entre ma pièce pour piano et les œuvres symphoniques étudiées. Cependant je me suis rendue compte au fil de la rédaction de mon mémoire que j'avais tendance à me limiter à une image sonore par passage, ce bride la recherche continue inhérente au projet artistique et peut rendre stérile le travail répétitif nécessaire ; à cela s'ajoute que la créativité de l'instant, l'état de poésie, sont indispensables pour rendre justice à ce genre de musique. En effet, imaginer plusieurs « options » de sons orchestraux me permet d'explorer naturellement et intuitivement plusieurs gestes et articulations au piano. Ce travail ne conduit donc pas à un résultat fini comme espéré au début de sa rédaction, mais plutôt à une invitation à une recherche infinie, afin d'aller au-delà de mes premières intuitions gestuelles et sonores au piano. Cette conclusion personnelle m'amène à citer Anton Rubinstein sur son sentiment à l'égard du piano : « Vous croyez que c'est un seul instrument ? C'est une centaine d'instruments » (Neuhaus, 1996, p. 64).

VIII. Références bibliographiques

- Antonioli, J-F. (1984). *Entretiens avec Dutilleux*. Repères, Payot Lausanne.
- Antonioli, J-F. & Le Bourdonnec, M. (2019) [Entretien HEMU].
- Brunner, R. (1994). Les Métaboles pour orchestre : déconstruire un texte musical.
Revue musicale de la Suisse romande, n°3. pp. 9-31.
- Brunner, R. (1994). Variations, prémonitions, instantanés : approche d'un projet compositionnel. *Revue musicale de la Suisse romande*, n°3. pp. 32-43.
- Camburn, T. & Le Bourdonnec, M. (2020) [Entretien HEMU].
- Dutilleux, H. (1965/1967). *Métaboles* [partition]. Paris : Heugel.
- Dutilleux, H. (1959/1962). *Ilème symphonie* [partition]. Paris : Heugel.
- Dutilleux, H. (1994). *Trois préludes pour piano* [partition]. Paris : Alphonse Leduc.
- Dutilleux, H. & Glayman, C. (1997). *Mystère et mémoire des sons : entretiens avec Claude Glayman*. Actes Sud.
- Fleuret, M. (1965, 10 Juin). Henri Dutilleux, qui reste fidèle à la musique symphonique ?.
Le Nouvel Observateur, p. 23.
- Neuhaus, H. (1996). *L'art du piano*. Paris : Van de Velde.
- Potter, C. (2001). Dutilleux, Henri. Grove Music Online. Retrieved 24 Sep. 2019, from
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000008428>.
- Potter, C. (2017). *Henri Dutilleux : His life and works*. Routledge.
- Suniga, R. (2011). *The solo piano works of henri dutilleux: A stylistic analysis*.
- Orchestre de Paris, dir. Semyon Bychkov (1994). *Dutilleux : Métaboles, Symphonie no.2, Timbres, Espace, Mouvement*. [Enregistrement sonore]. Paris : Philips.

IX. Bibliographie complémentaire

Beltran Miranda, M. ; Morris, C. (2016). Between the pages : Composition Process in Dutilleux's Symphony n°2. *Tempo*, n°266, pp 54-64.

Brunner, R. (1958). *Métaboles*. « L'occidentalisation d'un barbarisme stravinskien ». Fribourg.

Gentet, M. (2016). *Henri Dutilleux* [enregistrement sonore]. Passavant, Passavant musique.

Gervasoni, P. (2016). Henri Dutilleux. Arles : Actes Sud.

Grisey, G. (1994). Henri Dutilleux, novateur ! *Revue musicale de Suisse romande*, n°3. P.53.

Orchestre de Paris, dir. Barenboïm, D. (1990). *Symphonies N°1 et N°2 'Le double'* [Enregistrement sonore]. Paris : Erato.

Orchestre national de l'ORTF, dir. Munch, C. (1966). Henri DUTILLEUX : Métaboles [Enregistrement sonore]. Paris : Erato.

Queffélec, A. (1996). *Dutilleux : l'œuvre pour piano* [enregistrement sonore]. Londres, Virgin Classics.

X. Annexe

XI.1 Partition du *Jeu des contraires*

Trois préludes pour piano, Edition Alphonse Leduc, pages 12 à 24

à Eugene Istomin

III. LE JEU DES CONTRAIRES

Durée : 6'40"

Librement

♩ = 40 (Penser la pulsation à la croche, soit ♩ = 80)

3/4

p

mf

p

Ped.

3

p

pp

m.d.

à la

pp

les 2 Ped.

5

p

mf

pp

mf

pp

7

p

mf

pp

un peu fuyant

8

8 bas.

Var.

8 bas.

8. *loco* *poco rit.*

8 bas.

poco a poco a tempo

2/4 3/4 *sff* *sff* *sff* *sff*

sff *ff* *pp* *pp*

$\text{♩} = 50 \text{ environ}$

pp dolce legato *pp dolce legato*

A. L. 27. 648

18 *(rapide)*

mp

(sans Ped.)

poco rit. . . .

20 *A Tempo*

pp

Pouces

(pp)

2/4

22

2/4

hémioct

3/4 *mf*

24

f

(pp)

mf

(pp)

(pp)

(pp)

(6 6 6)

27 *poco allarg.*

ff *f* *ff*

3 4

29 *A Tempo*

molto legato *mf* *p* *(un poco rubato)*

3 4 2 4

31 *pochissimo allarg.* *poco accel.* *seq* ♩ = 60

2 4 3 4 9 8

(♩ = ♩ précédente, mais ♩ = 60 environ)

mf *f* *mf* *f*

9 8 6 8

A.L. 27.648

Toujours animé

35 *f* *loco*

37 *sempre f* *loco*

39 Élargir légèrement

f (*chaleureux*) *mf* *ff*

41 *f* *ff*

41 *f*

43 *sempre f* *p* *pp*

46

48

50

52

55

A.L. 27.648

58

Volubile ♩ = 126

pp

Ped. sourde seulement

61

pp

8 bas.

8 bas.

65

p

(peu à peu, dans un halo des 2 Ped.)

69

mf

cresc.

72

f clair

f

Avec - -

75 plus de rigueur

Musical notation for measures 75-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *f* (forte) is present in both staves. Brackets indicate phrasing across the measures.

79

Musical notation for measures 79-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The dynamic marking *sempre f* (sempre forte) is present. The lower staff has a 3/8 time signature. Brackets indicate phrasing across the measures.

83

Musical notation for measures 83-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The dynamic marking *f* (forte) is present in the lower staff, and *mf* (mezzo-forte) is present in the upper staff. The lower staff has a 3/8 time signature. Brackets indicate phrasing across the measures.

86

Musical notation for measures 86-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The dynamic marking *pp subito* (pianissimo subito) is present in the upper staff. The lower staff has a 3/8 time signature. The instruction *Ped. sourde seulement* (Pedal, only muffled) is written below the lower staff. Brackets indicate phrasing across the measures.

90

Musical notation for measures 90-93. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The dynamic marking *p poco a poco crescendo* (piano poco a poco crescendo) is written across the staves. The lower staff has a 3/8 time signature. The instruction *(peu à peu les 2 Ped.)* (little by little the 2 Pedals) is written below the lower staff. Brackets indicate phrasing across the measures.

A. L. 27.648

93

ff f

96

f mf

99

loco
cres - cen - do - poco - a - poco - f

102

poco allarg. f ff

♩ = 90

105

(brillant)

ff

ff

ff

108

sff

sff

3/4

Large et ample ♩ = ♩ (soit 80 à la ♩)

110

ff

loco

loco

8 bas.

Var.

112

8 bas.

mf

mf

un poco accel. - - -

+ rapide (♩ = ♩)

(p)

8 bas.

3/4

A.L. 27.648

2

de $\text{♩} = 80 \bar{a}$

Lent et mystérieux $\text{♩} = 72$ maximum

(Penser la pulsation à la croche) 8

(lointain)

pp

pp

pp *dolcissimo*

m.g.

m.d.

8 bas. *les 2 Ped.* 8 bas.

8

pp

pp

pp

m.g.

m.d.

pp

pp

poco

pp

8 bas. *Ped.*

8

pp

pp

pp

p

pp

pp

pp

8 bas. *pp*

Ped.

8

p

p

p

p

p

p

p

8 bas. *p*

124

8

ppp (lontain)

loco

pp

pp

8 bas

(♩ = 66 à 60 environ)

127

pp (simile)

poco pp

pp

poco pp

pp

8 bas

130

mf

mp

pp

p

pp

8 bas

A.L. 27.648

132

24

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff features a melodic line with a dotted line and the number '8' above it, indicating an octave. The middle staff has a rhythmic accompaniment with a dotted line and '8' above it. The bottom staff contains several chords, each marked with a circled number: (7), (7), (7), (2), and (7). Dynamic markings include *f* and *mf*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and contains a few notes. The bottom staff has a bass clef and contains a few notes. A dynamic marking of *pp* is present. Below the bottom staff, the text "8 bas." is written.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a treble clef and a melodic line with a dotted line and '8' above it. The middle staff has a treble clef and a rhythmic accompaniment with a dotted line and '8' above it. The bottom staff has a bass clef and contains several chords. Dynamic markings include *f* and *ff*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and contains a few notes. The bottom staff has a bass clef and contains a few notes.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a treble clef and a melodic line with a dotted line and '8' above it. The middle staff has a treble clef and a rhythmic accompaniment with a dotted line and '8' above it. The bottom staff has a treble clef and contains a melodic line starting with the word "loco" and a dynamic marking of *ff*. A dynamic marking of *fff* is also present.

(1988)

A. I. 27. 648

XI.2 *Le Double*, documents complémentaires

	Pages	Durée
I. <i>Animato, ma misterioso</i> . . .	1	7' 45"
II. <i>Andantino sostenuto</i> . . .	75	9' 15"
III. <i>Allegro fuocosco - Calmato</i> . .	114	12'

Durée d'exécution :
29 minutes

Handwritten signature

DISPOSITION RECOMMANDÉE POUR LE PETIT ORCHESTRE :

Celesta

Clavecin

Alto

Trb.

Bⁿ

Trp.

Vic.

Clar.

Vⁿ II

Vⁿ I

CHEF

Htb.

Timbales

NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS

GRAND ORCHESTRE

- 1 Petite Flûte
- 2 Flûtes (ou petites flûtes)
- * 2 Hautbois
(le 2^e jouant aussi le cor anglais)
- * 2 Clarinettes en si b
(la 2^e jouant aussi la clarinette basse)
- * 2 Bassons
(le 2^e jouant aussi le contrebasson)
- 2 Cors
- 2 Trompettes
- 2 Trombones
- 1 Tuba
- { Cymbales, Cymbale suspendue
- { Triangle, Caisse claire
- { Tam-tam (grave), Grosse caisse
- { Xylophone
- { Vibraphone
- { Jeu de Timbres (à marteaux)
- Harpe
- Quintette à cordes

PETIT ORCHESTRE

- 1 Hautbois
- 1 Clarinette en si b
- 1 Basson
- 1 Trompette
(sourdine ordinaire et sourdine Robinson)
- 1 Trombone
(sourdine ordinaire et sourdine Robinson)
- Clavecin
- Celesta
- 4 Timbales (dont 2 à Pédales)
- 2 Violons
- 1 Alto
- 1 Violoncelle

* Les parties de cor anglais, clarinette basse et contrebasson étant le plus souvent tenues par des instrumentistes spécialisés, il est préférable de prévoir un instrumentiste supplémentaire, soit :

- 2 hautbois + 1 cor anglais
- 2 clarinettes + 1 clarinette basse
- 2 bassons + 1 contrebasson

Il suffira alors de distribuer à chacun de ces 3 groupes une partie d'orchestre supplémentaire (3 parties au lieu de 2).

XI.3 Métaboles, document complémentaire

NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS

2 Petites Flûtes
(prenant aussi la grande flûte)

2 Grandes Flûtes

3 Hautbois

Cor Anglais

Petite Clarinette (en mi \flat)

2 Clarinettes (en si \flat)

Clarinette basse (en si \flat)

3 Bassons

Contrebasson

4 Cors

4 Trompettes { Sourdine ordinaire (Straight)
Sourdine Robinson

3 Trombones { Sourdine ordinaire (Straight)
Sourdine Robinson

Tuba

4 Timbales

Percussion { 2 Temple-block - Caisse claire - 3 Toms (aigu - médium - grave)
Grosse caisse (à pied)
Petite Cymbale (suspendue) - Cymbale chinoise
Tam-tam (médium) - Tam-tam (grave)
Cymbales (frappées) - Triangle - Cow-bell

Xylophone

Glockenspiel

Celesta

Harpe

Quintette à cordes

XI.4 Entretien avec Jean-François Antonioli

Ci-dessous, vous trouverez les notes esquissées durant mon entretien avec mon professeur.

« Dutilleux est essentiellement un symphoniste ». Comme Paul Dukas. Il pense orchestre quoi qu'il fasse.

Quelle est votre relation avec Dutilleux ?

Il avait des liens avec la Suisse. Assez tôt, il se rendait à Lassage (Valais) où il avait des amis communs. Jean Perin connaissait Dutilleux. Il a composé le Jeu des Contraires là-bas dans ce chalet ; on le voit dans un documentaire sur Dutilleux

Chez Jean Perin je vois la partition de la sonate de Dutilleux et écoute un enregistrement de Genevieve Joy. J'ai trouvé cette sonate très excitante et me suis mis à la travailler. Je l'ai apporté à mon professeur Pierre Sancen qui avait fait ses études avec Dutilleux chez Henry Busser, professeur de composition. Il m'a donc encouragé dans mon travail. Je l'ai jouée pour la première fois à Paris en 82, enregistré à la radio en 83. Mes amis en commun ont prévenu Dutilleux de mon passage à la radio, il a donc écouté. Je lui ai donc envoyé une lettre et nous avons prévu de nous rencontrer.

Un éditeur m'a proposé de publier des entretiens avec Dutilleux. S'est découlé une série d'entretiens avec lui. Je m'y rendais des après-midis entiers, jusqu'au soir. J'ai eu une immense chance. Quand je lui ai dit que j'allais jouer sa sonate à Milan en 84 il m'a fait le grand honneur de se déplacer pour cette première audition en territoire Italien. Puis il a écrit le Jeu des contraires en écoutant mon enregistrement des préludes de Debussy 2eme livre. [Cf. lettre sur le site de Jean-François]

Quel est le rapport de Dutilleux à l'orchestre ?

Il a joué à l'orchestre étant jeune à la percussion. Il était pianiste.

Le plus grand enseignement qu'il a tiré des partitions de Berlioz est l'immense écart qu'il y avait entre les registres. Garantie que tout s'entende car les instruments trop proches, c'est touffu et difficile à faire sonner.

Il a eu très tôt un très grand sens de l'instrumentation et orchestration. Son maître Henry Busser était spécialiste des techniques d'instrumentation

Vous a-t-il donné des conseils d'interprétation du jeu des contraires ?

Non il me faisait confiance. Je m'étonne encore maintenant qu'il ne m'ait rien imposé. Il était exigeant sur la notation, il estimait que si on lisait bien tout ce qu'il avait écrit on devait arriver à jouer correctement. Sa sonate par exemple il n'aimait pas qu'on la joue trop lentement. Ses tempi ne sont pas à négliger.

Quelles difficultés avez-vous rencontré dans le travail de cette pièce ?

J'avais un *fac simile* de manuscrit difficile à lire. Ce qui est difficile est le solfège. Il faut faire un travail d'orfèvre dans la lecture jusqu'à ce que ce soit très clair. Il faut avoir conscience quand ça va dans un sens puis dans l'autre (principe d'écriture de palindrome) et mettre des doigtés allant dans ce sens.

Un solfège exigeant mais qui ne fige pas, conscience très claire de la battue.

Vous semble-t-il pertinent d'employer une palette de timbres instrumentaux pour cette pièce et pourquoi ?

Oh, sans doute. D'abord parce que l'imagination sonore a toujours besoin d'un support, on pense ici c'est une flûte, ici c'est un hautbois...

Et j'ajouterai que je suis très inspiré par les sourdines que Dutilleux utilise pour les cuivres. Pour les trompettes et trombones : souvent la « Robinson ». Si l'on regarde où il conseille plutôt l'une que l'autre, c'est pour un effet sonore. Et comme très souvent les cuivres chez Dutilleux c'est un luxe magnifique, la percussion aussi, il demande des types de baguettes très précises.

Très soigneux sur tout ce qui va produire les timbres. Donc oui de ça je me suis beaucoup inspiré. Je garde dans mon oreille des passages entiers d'œuvres orchestrales quand je joue son œuvre pour piano

Quelles sont pour vous les limites de l'orchestration de cette œuvre ?

Très souvent nous sommes pratiquement dans un jeu de lignes, l'espace dans lequel tout ça se meut est imaginaire mais pas écrit, ce n'est pas touffu comme une écriture pour orchestre.

(Dans mystères de l'instant, parallélismes avec le jeu des contraires)

Mais à l'inverse Dutilleux a montré clairement dans le 2ème mouvement de la sonate qu'il était à la recherche d'une polyphonie grâce à des fausses voix qui s'échafaudent. La main gauche s'étoffe et donne l'impression de plusieurs voix. Il cherche en fait tout le temps la spatialité. C'est pour moi un des secrets de Dutilleux. Il a une pensée de symphoniste mais parce que la symphonie vous met dans un espace. C'est pour cela qu'il a repris ce titre « timbre espace mouvement » pour une de ses œuvres. C'est quelque chose dont je n'ai jamais parlé avec lui mais qui m'apparaît aujourd'hui très clairement. C'est que toute sa pensée symphonique est très spatiale.

Un peu comme Debussy ?

Oui mais en plus, Dutilleux écrit souvent pour piano sur 4 portées. Espace énorme qui rend les passages grandioses et non grandiloquents. C'est quelque chose qui marque je trouve. C'est unique.

J'ai quant à moi perçu une autre limite : très souvent une voix va se mouvoir dans un très grand ambitus.

Il y a des instruments comme la clarinette qui ont un registre important, d'autant qu'il y a toute la famille (basse, contrebasse), que Dutilleux utilise, donc il peut tout à fait imaginer un tel ambitus.

L'enjeu de ce travail est peut-être que l'imaginaire sonore peut aider à surpasser les limites physiques de l'instrument piano.

Oui bien sûr.

Passages évoqués (notes) :

Mes. 21-22 : chromatismes très legato : de par la nature de l'instrument...

Vous savez idée de legato = pâte évolutive, quelque chose qui se dérobe. Ce n'est pas que l'on pose la chose Dutilleux de sa sonate que c'était un « serpent qui se mord la queue » : c'est quelque chose qui n'est pas tellement loin de ce passage, c'est quelque chose qui tourne tout le temps, insaisissable, cette idée de spirale. Technique : Préhension, ne pas jouer sur les ongles

Mes. 23 : cela peut sonner très mal au piano si on se contente d'opposer les registres, et que l'oreille n'est pas capable de faire la corrélation.

Si l'on n'écoute pas comment le centre réunit ces deux sons, on est dans la dispersion sérielle, qui ne touche pas plus que cela Dutilleux. Il faut toujours se demander ce qui relie deux notes dans le spectre. Car Dutilleux est un compositeur qui comme Chopin, travaille beaucoup sur le spectre sonore.

Si on orchestrait on rajouterait au centre une résonance de tam-tam. Pour moi ce serait clair. En bas contrebasson et en haut une trompette.

Mes. 33 : écriture en mains alternées. C'est Liszt en premier qui a fait ces écritures, aussitôt repris par Saint-Saëns puis Ravel, Rachmaninov, Tchaïkovski. Ce qui est difficile là c'est qu'il y a du contrepoint qui se cache en dessous. On pourrait donc imaginer une voix par instrument (vents). Ou alors des claviers (= percus= avec plusieurs baguettes à la fois. Métal ou marimba.

Mes. 46-54 : Cela ressemble à des clusters mais ça n'en sont pas -> clarté essentielle

20 : cela vient des premiers préludes (couperin, chambonnières etc) : l'accord résulte du trait. Revient à l'écriture du clavecin dans ce qu'elle a de délicat et de tactile

Mes. 58 bois puis cordes (violoncelle et contrebasse)

Masse orchestrale sur le sf. La harpe tape sur la caisse de résonance. On peut imaginer beaucoup de choses pour s'aider.

Mes. 114 la note grave = gong

Mes. 122 harpe

Mes. 123 vents

XI.5 Entretien avec Todd Camburn

Voici les notes esquissées durant l'entretien que j'ai pu avoir avec mon professeur Todd Camburn :

Avoir l'imaginaire en avance comme technique principale pour l'interprétation

Puis attaque puis résonance ou résonance tout court ?

Doigts fermes ou mous

Equilibre entre les voix

Instrument solo souffleur : même si c'est rapide on ne doit pas écraser les notes. Malgré la pédale, on n'est pas inondé par les résonances

Idée qu'un souffle traverse toutes les notes

Résonance plus forte que l'attaque des notes

Au début : si c'était une trompette, plus dense, plus d'attaque

Si je joue tel instrument, plus de définition etc. : j'explique pourquoi je choisis tel instrument

Mes. 23 : tuba - trombones et trombones basse- . La main gauche passe d'un instrument à l'autre

Rajouter un groupe de cor à la fin

Mes. 28 : clarinette qui crie dans l'aigu- attaque ferme

Mes. 29 : cordes en sourdine – penser feutré, aplati, attaque plus longue - jouer plus dans la résonance de pédale
 Façon de timbrer les accords : équilibrer les notes -> plus de graves

Mes. 30 : petite harmonie : plus douce et moins étouffant que les cordes

Cordes : moins d'attaque. Se fond, moins soliste. On n'est pas sûr de où est le temps : moins net -> on font dans la pédale et on amortit l'attaque

Aspect orchestral : contrastes immenses : clarinette qui joue *pianissimo*, presque inaudible.

Mes. 35 : piccolo flûte, clarinette basse

Mes. 39 : autres instruments (cuivres) : presque en retard, petite respiration pour comprendre qu'il y a une autre masse

Mobiliser un groupe de personnes ou un soliste implique un délai et une intensité différents. Combien mobilise-t-on de forces ?

Mes. 45 : feutrer toutes les notes. Equilibre entre toutes les notes. Cordes.

Comment jouer avec la résonance de pédale ? On ne doit pas réentendre l'attaque

Mes. 46 : plus de différence avec l'appel forte

Volubile mes. 58 : Cela peut être le piano seul, ou un basson. Comment cela sonnerait ?

Richesse de cette démarche de pensée.

Mes. 86 : violoncelle contrebasse -> autre type de *legato*

Mes. 95 : Hautbois piccolo. Augmenter les contrastes pour étager comme un orchestre. Même dans la même dynamique il y a des étages dus aux changements d'instruments et à la spatialisation.

Quand un instrument répond il y aura un petit temps de préparation, contrairement à un son d'ordinateur. Préparation des accents.

Lent et mystérieux : creuser dans le creux

Penser un timbre par note

Penser aux cordes en harmoniques sur les accords très aigus (ex m.115)

Harpe : même si c'est rapide, on entend chaque attaque. Pédale et toucher clair. Activer le passage d'une main à l'autre

XI.6 Analyse auditive de Timbres, espace, mouvement

Ceci est la retranscription de mon analyse de l'enregistrement de la pièce par l'Orchestre de Paris sous la direction de Semyon Bychkov.

I. Nébuleuse

[Pour lent et mystérieux] gong = résonance qui se poursuit avec la venue au fur et à mesure de tous les instruments : autres percussions, harmoniques aux violons, notes sur aiguës aux bois, puis contrebasse, et reste de l'orchestre

[Pour partie A] : Enormément de gong : résonance, rupture et accompagnement.

[Pour mes. 16 et 20] Solo : hautbois accompagné seulement de gong puis de cordes graves. Même son repris par trompette bouchée (4'08), flutes, puis par bois rejoints par les cordes. A 3 min 21.

[Pour mes. 33] Procédé de densification : cordes ; plus cuivres. Plus percussions

[Pour mes. 40] 7'20 : Rupture d'un *fortissimo* avec un coup de percussion -> se fond vers la suite, mp cordes pour repartir de plus belle dans un crescendo profond

[Pour mes. 44-45] *Glissando* cordes, vers tenue aux cordes transformée en tenue aux bois

[Pour lent et mystérieux] 5'09 : oppose nappe dans l'hyper grave (contrebasses et gong) Avec mélodie, sans alimenter le creux.

II. Constellations

La résonance sert de transition. Toujours

[Pour mes. 18-19] 5'20 : opposition tenues de violons/ Fuites de bois.

[Pour mes. 8] 5'41 : relai de timbres piccolo + célesta – flute – cuivres (trompettes) sur différentes tessitures avec un motif de trois notes répétées.

[Pour mes. 86-92] Commence avec un solo de violoncelles et contrebasses en vagues.

[Pour partie C] 9'45 : relai de timbres dans le style de la partie C : Basson rejoint par autres bois puis cordes

[Pour mes. 104 à 111] 3'30 : Principe d'attaque résonance aux cordes seules : attaque en *pizzicati* aux cordes, *Sforzando*, résonance en trémolos *sul ponticello* aux cordes. 3'08 même chose mais célesta = attaque. Cordes = résonance

[Pour mes.110] A partir de 9' : ajout d'intensité dans un accord avec les percussions qui rythment la résonance de l'accord tenu au reste de l'orchestre
Se développe avec les autres cordes dans la tessiture et les modes de jeu (*pizz* et *glissendo*)

La soussignée déclare avoir écrit le présent travail sans aide extérieure non-autorisée et ne pas avoir utilisé d'autres sources que celles indiquées.

A Lausanne,

Le 26/02/2020,

Maud Le Bourdonnec