

Isabelle WERCK

**VOTRE, RILKE**

**LE DEUXIÈME QUINTETTE POUR INSTRUMENTS À VENT  
DE BERNARD DE VIENNE**

Mémoire d'analyse

École Nationale de Musique de Créteil, 2003-2004

« *Musique : haleine des statues, silence des images,  
langue où prennent fin les langues !* »

## EN GUISE D'INTRODUCTION

Si l'on veut bien nous permettre de commencer cette étude par le rappel d'un lieu commun, le paysage musical de ce dernier demi-siècle s'est expansé de façon si diverse, qu'il s'est voué à toutes sortes de courants souvent éphémères. Dans ce contexte, suivre de près l'expérience d'un compositeur peut constituer une sorte de méthode d'ancrage ; on y voit plus clair au moins sur le travail d'un seul, sur la pensée de quelqu'un, et de façon privilégiée à travers une œuvre. Approcher un compositeur vivant, dont on sait la démarche sincère, contribue à définir un peu mieux ce qui se passe dans une des cellules de l'immense paysage contemporain ; par ailleurs, cela change un peu des études historiques où l'on a affaire presque toujours à des créateurs partis dans l'autre monde.

C'est ainsi que, sans plus de préambules, sans jouer non plus les thuriféraires, avec un certain souci d'objectivité, nous commencerons par proposer le :

## PORTRAIT D'UN COMPOSITEUR

Né le 2 juillet 1957, Bernard de Vienne a toujours voulu être compositeur. Il a commencé spontanément à écrire de la musique, dès l'âge de treize ans.

Après des études universitaires de musicologie, il a travaillé la composition avec Carlos Roqué Alsina, auquel il doit « *une conscience aiguë dans la mise en forme du discours musical, un raffinement dans l'orchestration ainsi qu'une attention sans cesse renouvelée pour l'harmonie* ».

Depuis 1999, il est à la tête du Conservatoire Gustave Charpentier (Paris 18<sup>e</sup>).

Il est flûtiste de formation, ce qui explique en grande partie son affinité et son aisance avec les instruments à vent.

En 1993, il reçoit le premier prix au concours international de composition de Trieste.

A ce jour, il est l'auteur d'une quarantaine d'œuvres (celles de toute première jeunesse exceptées), qui sont publiées par les éditions Zurluh et Lemoine. Elles se répartissent sur une période d'environ seize ans (depuis 1988-89). Elles recouvrent un peu tous les genres, musique de chambre, pièces chorales, cycles vocaux, un concerto pour piano, mais aussi un assez grand nombre de pages pour instrument solo, sans parler de quelques pièces pour piano. Sa contribution au genre dramatique se limite pour le moment à un conte musical pour enfants.

## Au carrefour des influences

Bernard de Vienne porte beaucoup d'admiration à toute l'œuvre de **Schönberg**, en particulier celui, très fécond, de la courte période « atonale-libre » 1908-1923. Notre compositeur présente des points communs avec son modèle schönbergien, en particulier dans le traitement des vents, vif et bariolé (on songe à la *Première symphonie de chambre*). *Votre, Rilke*, est une œuvre qui le situe, toutes proportions gardées, comme un arrière-petit-fils de Schönberg et de ses élèves, par son langage atonal et chromatique, et par certaines méthodes de la deuxième école viennoise, les canons, les miroirs, les mini-ricercari.

Schönberg se distingue par son souci de resserrer les relations entre l'horizontal et le vertical dans la musique : il enseignait l'harmonie et le contrepoint simultanément, concevait la série dans les deux sens mélodique et harmonique, etc ; une œuvre comme *Votre Rilke*, est aussi contrapuntique qu'harmonique.

Schönberg a considéré **Debussy** avec respect et sympathie, il a accueilli ses œuvres dans son association de concerts, mais sans en tirer beaucoup d'influence pour lui-même ; en cela il était très viennois, peu perméable à tout ce qui n'était pas la tradition germanique. C'est surtout l'avant-garde des années cinquante qui s'est attachée à trouver des points communs entre ces deux compositeurs : recul du temps certes, mais aussi une manière spéculative de mettre leurs similitudes, réelles ou supposées, considérées surtout comme des ferments « révolutionnaires », en pratique. Bernard de Vienne s'inscrit avec conviction dans cette manière de voir ; mais étant donné qu'il est français, et qu'il aime la belle musique, il se réclame aussi de l'héritage debussyste pour des raisons plus spontanées que théoriques ; de Debussy il a retenu le goût pour les belles sonorités, pour les objets, sonores et autres, rares et parlants. C'est Debussy, bien plus que l'École de Vienne, qui lui autorise des associations poétiques ou littéraires au fil du jeu, pour le simple plaisir. Debussy intègre l'extra-musical à ses œuvres d'une façon à la fois plus diffuse et plus efficace que Schönberg (dont les premiers ouvrages, « à programme », suivent parfois un scénario un peu puéril). En matière atmosphérique, ou pour l'évasion dans des choses plaisantes, touchantes de gratuité, il vaut mieux frapper à la porte du maître français ; et Bernard de Vienne suit sa trace en laissant une bonne part d'extra-musical, plein de fantaisie(s), traverser toute sa musique.

Mais Debussy autorise encore une autre liberté capitale : que ce soit *l'idée intérieure qui conduise la forme*. Il a été un des premiers à maîtriser parfaitement ses formes tout en se libérant des schémas préconçus, ou en combinant leurs principes. Une page comme *Votre, Rilke* suit tout à fait ce genre de démarche ; ce sont ses motifs qui tissent la forme, ainsi que nous le verrons dès que possible.

Une autre influence que notre compositeur reconnaît aussi, une influence plutôt ancienne qu'actuelle dans son parcours, est celle de **Stravinsky** ; il a été familiarisé très tôt, dès l'enfance, avec ses chefs-d'œuvre, des grandes pages russes à la *Symphonie de Psaumes*. Bien sûr, il ne partage pas avec Stravinsky sa pulsation « motorique » ni son goût pour le pastiche à travers toute l'histoire de la musique ; mais celui-ci a beaucoup écrit pour les instruments à vent, et *Votre, Rilke*, le reflète par endroits.

Parmi les compositeurs qui lui sont contemporains, Bernard de Vienne porte une admiration particulière à **Luciano Berio**, dont la fécondité, l'esprit de recherche et d'expérimentation en tous sens auront été intarissables. Pour lui Berio est par excellence le compositeur de la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Il connaît extrêmement bien toute son œuvre qu'il a assidûment écoutée et étudiée. En tant que flûtiste, il l'a rencontré personnellement ; mais c'est plutôt de loin qu'il a pris leçon de son abondant savoir-faire. Berio a justifié ses propres objectifs : il n'aura pas représenté forcément un modèle stylistique à imiter, mais plutôt le modèle psychologique d'un compositeur qui a la force et le talent de se permettre tout ce qu'il veut, hors des sentiers battus.

Pour l'apprentissage compositionnel proprement dit, Bernard de Vienne a compté plutôt sur son maître Carlos Roqué **Alsina**, compositeur argentin très fécond établi à Paris, qu'il voit comme un maillon essentiel suivant une filiation après Schönberg et Berio.

Alsina, dans la mesure où nous avons approché son œuvre, semble concilier son impulsivité avec des structures solides, où la tradition reste quelque peu présente ; ainsi *Klavierstück VI*, hommage à Bach, avec ses sonorités d'orgue et sa fausse

fugue ; le *Concertino* pour piano, d'une barbarie féroce mais avec des pulsations à la Bartók. Avec un sens très poussé de la sonorité, il cherche des timbres plutôt agréables, comme dans *Hintergrund*, où l'électroacoustique tend à une beauté qui ne jure pas avec les instruments traditionnels.

### Les techniques de base

L'instrumentation de Bernard de Vienne reste traditionnelle, en ce qu'elle se tient volontairement à l'écart des technicités électro-acoustiques et autres. Il les connaît bien ; mais il préfère s'en inspirer indirectement pour renouveler les sonorités et les combinaisons des instruments classiques. C'est le contraire d'un Varèse assoiffé de sons qui n'existent pas encore, pour des machines qui resteraient à inventer. Ici l'artificiel est une référence, laissée à distance, pour revisiter le naturel. Le modèle de base est encore Schönberg et sa « mélodie de timbres », qui d'ailleurs n'est pas une « mélodie » mais plutôt un spectre ou un dégradé de couleur ; l'idée est prolongée chez notre compositeur par des « mélodies de modes de jeu ».

Son écriture recourt au système solfégique, que complètent parfois quelques notations originales pour la recherche de sonorité. Les rythmes, même s'ils sont écrits pour des raisons de commodité avec des barres de mesure (laquelle change continuellement), sont très mobiles, et l'impression générale est a-mesurée. La syntaxe des hauteurs, que nous détaillerons ci-dessous, utilise les 12 demi-tons de l'échelle chromatique : il s'agit, globalement, d'un « atonalisme libre » qui, quand il le veut, fait allusion à la modalité ou à la tonalité.

Cette musique est conçue par association d'idées et n'oublie jamais son rapport originel, très étroit, avec l'improvisation, même si elle aboutit dans ses versions définitives à des structures assez rigoureuses, très exigeantes pour les exécutants. Ce n'est pas un hasard si dans le catalogue de Bernard de Vienne le quart de la totalité, soit neuf pièces, est écrit pour instrument solo (une pour voix) sans tenir compte du piano. L'influence des *Sequenze* de Berio, mais aussi des musiques du monde, vient ici compléter l'héritage de l'École de Vienne ou de l'impressionnisme français. Ces pages pour soliste, écrites avec une extrême précision, conservent l'apparence d'improvisation et semblent fixer ce qui dans la spontanéité pourrait être le plus réussi, le mieux venu. Écrites environ vingt ans après les *Sequenze* de Berio, elles sont plus agitées, elles changent sans arrêt dans le sens des hauteurs, des attaques, etc., car elles ont été conçues avec le souci de ne jamais se répéter. Berio lui-même a dû probablement connaître l'œuvre de Giacinto Scelsi, très porté à l'écriture pour solo ; mais les pages de celui-ci, composées dans les années 1950-60 et dans un style très en marge des courants alors dominants, sont d'un caractère plus étal que celui de Berio, et proche de la mélopée.

Les œuvres de Bernard de Vienne pour plusieurs instruments, comme si elles tiraient parti des expériences en solo, regroupent les expressivités des timbres avec une recherche très raffinée et font dialoguer les partenaires dans un esprit souvent ludique.

Sa musique est pensée par motifs, plus qu'en phrases ou en échelles. Selon un principe cher au compositeur, ces motifs sont plus ou moins apparentés, sans être forcément issus les uns des autres.

En général le tempo est enlevé, nerveux, il traduit un certain goût de la vitesse, notamment à travers les nombreux trilles. En d'autres temps, notre compositeur aurait peut-être été un maître du scherzo... *Votre, Rilke*, qui est en principe une de ses œuvres les plus « lentes », comporte encore beaucoup de tempi d'une grande promptitude.

Ses œuvres, qui ne sont jamais très longues (elles dépassent rarement une heure, et durent moins d'un quart d'heure pour la plupart) portent des titres un peu énigmatiques, d'une poésie fugace, effleurée ; ainsi : *Amours, marées ; Sables ; D'un seuil à l'autre ; Éloge de l'ombre ; Le fil de l'horizon ; Les instantanés*, etc. Les programmes de concert, rédigés par l'auteur, témoignent de ce contexte littéraire, mais celui-ci reste très ouvert. Il ne s'agit certainement pas d'une musique à programme au sens le plus contraignant, mais plutôt d'un écrin poétique avec une abondante imagerie plastique : plis et replis (une de ses idées favorites), perspectives, rhizomes, spirales, autant de paysages toujours en mouvement traversent sans cesse la créativité de Bernard de Vienne ; et il est révélateur que celui-ci dans son adolescence ait beaucoup dessiné.

Même s'il reconnaît avoir déjà traversé des périodes créatrices différenciées, s'étendant sur quelques années chacune, on remarque à travers celles-ci une unité certaine, sans aucune volte-face spectaculaire. Fidèle à lui-même, notre compositeur écoute avec constance son tempérament et son idée intérieure, plus que le goût du jour ; la protéiformité ne le tente pas. Le problème souvent gênant du compositeur contemporain, celui d'être confronté à un trop-plein de culture présente, passée et étrangère, il le résoud à sa façon, en se tenant très au courant de tout et en admirant beaucoup de réalisations, mais en se préoccupant d'avoir d'abord *quelque chose à dire*. Son « quelque chose » est de caractère souvent ludique, purement imaginaire, par petites taches ou visions ; et le contact avec cet univers intérieur lui donne un plaisir extrême, celui de se sentir plus vivant. C'est au travers de ce filtre qu'il accueille ses influences.

### **Méthodes compositionnelles**

Bernard de Vienne se fie d'abord à son intuition, puis il lui donne progressivement une structure. L'association d'idées est souveraine ; le bouclage de la forme vient pour ainsi dire en dernier. Pour s'exprimer à la manière de Xénakis, tout commence dans le « hors temps » pour se cristalliser « dans le temps ». Notre compositeur préfère invoquer ce qu'il appelle la « mémoire du futur ».

Au commencement, il écoute son goût des idées poétiques un peu floues, mystérieuses et changeantes. Un brassage fertile d'idées et d'impressions, très proche de l'inconscient, préside à toute conception nouvelle. D'une écriture petite et concentrée il note tout, et pas seulement sur du papier à musique, au revers d'une page de carnet, dans le métro, n'importe où ; toutes les idées, fermentations, éclats, impressions, mouvements et directions, tout ce qui de près ou de loin se rapporte à l'ouvrage en projet est formulé initialement *avec des mots* et semble bien apparaître à sa conscience *sous forme de lignes et d'images avant d'être des sons* : un processus qui est naturel à beaucoup de compositeurs (que l'on se rappelle le témoignage de Brahms, par exemple). Le côté extra-musical peut donner une impulsion mais c'est surtout l'imagerie interne très mobile qui surgit, en attendant de devenir musique. Une œuvre peut commencer par des riens, qui sont tous accueillis comme autant de bonnes idées potentielles ; le tri et l'ordonnance viennent par la suite : un processus de l'intérieur vers l'extérieur que bien des compositeurs reconnaîtraient, de près ou de loin, comme le leur...

Nous rejoignons ici les visions de Rilke lui-même pour qui la musique existait « quelque part »... à l'état de son et d'image simultanés.

Puis notre compositeur matérialise de plus en plus son œuvre ; il procède par couches successives d'écriture. Pendant ce processus, très exaltant pour lui, il a d'étranges perceptions, il ressent par exemple la musique « en relief ». Il accumule plusieurs versions, un premier, un deuxième jet ; c'est au moment de la première rédaction que

la « mémoire du futur » joue un rôle déterminant ; l'auteur commence à pressentir par exemple qu'un premier motif va se retrouver plus loin de telle et telle façon ; la cohérence de la forme se prépare déjà. Ce n'est qu'au moment du recopiage définitif sur papier calque que les derniers détails sont mis au point. Au cours de cette élaboration, ses exigences syntaxiques et formelles se font de plus en plus précises.

### **ORIGINE DE VOTRE, RILKE**

Cette commande d'État de 1996, pour l'ensemble *Le concert impromptu*, sur le thème de Rainer Maria Rilke, a été adressée à cinq compositeurs en même temps : Stéphane Bortoli, Philippe Leroux, Robert Pascal, Denys Vinzant et Bernard de Vienne dont l'ouvrage nous occupe ici. Chacun de ces compositeurs s'est vu offrir au préalable un petit recueil de Rilke, *Chant éloigné* (Verdier, 1990, 64 p., dans la traduction de Jean-Yves Masson).

Ces cinq compositions (toutes des quintettes à vents) ont été créées les 22 et 23 mars 1997 au Festival *Musique en scène* de Lyon, au cours d'un spectacle intitulé *Chants éloignés* (au pluriel) où figurait, comme élément central, une sculpture blanche et vaporeuse, un « foyer de reflets immatériels », signé Evelyne Koeppel.

Le titre *Votre, Rilke*, renvoie à la manière très germanique dont le poète signait ses lettres (*Ihr Rilke...*) en particulier aux femmes qu'il aimait, ou plutôt dont il fut aimé, car il éprouvait lui-même une espèce de désenchantement affectif fondamental.

Bernard de Vienne, qui a lu tout l'œuvre de Rilke au moment de cette commande, a essayé de se mettre « dans la peau » du poète. « *Je me suis particulièrement attaché à saisir comment il entendait la musique, ce qui le touchait, allait dans le sens de ses préoccupations et images poétiques et me suis astreint à écrire la « musique idéale » qui aurait pu être la sienne s'il avait été compositeur* ». Il en résulte une musique inquiète, faite de fragments et d'oppositions, mais toujours en subtilité.

### **RAINER MARIA RILKE 1875-1926**

*Qui chantera le coeur lointain que rien n'atteint,  
qui règne au plus profond de toutes choses ?*

Poète d'une sensibilité et d'une délicatesse extrêmes, assez muré dans la solitude malgré sa notoriété, il mène une vie très itinérante, en étant souvent le protégé d'amateurs fortunés ; il voyage dans toute l'Europe et en Afrique du nord, séjourne notamment à Paris et en Suisse où il s'éteindra.

Né à Prague, il garde un souvenir amer de son enfance, de la mésentente de ses parents, de ses études à l'école militaire. Il commence à publier des poèmes dès sa vingtième année. Il est régulièrement aimé de femmes remarquables et artistes (sa première liaison, avec Lou Andréas Salomé, a une influence décisive sur sa vocation) ; il épouse en 1901 une femme sculpteur élève de Rodin, Clara Westhoff, dont il se sépare peu après. Il faut noter aussi sa correspondance avec la pianiste Magda von Hattinberg, qu'il surnomme « Benvenuta ».

De passage à Paris en 1902, il est saisi d'horreur devant la misère et la souffrance omniprésentes dans la capitale. Mais sa rencontre avec Rodin, cette force de la nature au tempérament si opposé au sien, lui donne l'exemple d'une transmutation de l'angoisse par la vitalité créative. Être poète ou artiste est désormais un engagement, une participation à la transformation du monde. *Les Nouveaux poèmes* expriment ce souci « d'apprendre à voir », avec leur luxe d'images. Rilke relate également cette

expérience dans les *Cahiers de Malte Laurids Bridge* (1910), mais l'impression d'avoir échoué à la fois dans ses résolutions et dans son récit entraîne, sur le plan productif, une traversée du désert.

Rilke est-il un « mystique » ? Oui, par son goût du silence et de l'intériorité, et aussi par cette soif ardente de vérité métaphysique qui transparait dans ses écrits. Mais les croyances traditionnelles ne le satisfont pas : il cherche un salut non-chrétien, qui donnerait un sens à nos vies. Il creuse la vérité d'abord en lui-même, dans ce qu'il perçoit et surtout derrière ce qui est perçu. Par éclairs il ressent un espace radieux, qu'il appelle « L'Ouvert » (*Das Offene*), c'est-à-dire un espace spirituel et transcendant ; cette dimension éblouissante, presque insoutenable, est celle de la voix pure, ou encore, de l'ange : « *Ce monde, vu non plus de l'homme, mais de l'ange, est peut-être ma vraie tâche...* »<sup>1</sup>. Dans une certaine mesure, il s'intéresse aux phénomènes parapsychologiques et ressent parfois son écriture comme si elle était dictée.

Son œuvre fait beaucoup moins état d'une certitude que d'un sentiment douloureux de séparation : le poète se sent coupé de l'Être, de l'essence même de la vie, et encore est-il conscient, par rapport à la majorité de l'humanité qui s'étourdit avec toutes sortes d'à-côtés, que quelque chose de fondamental lui manque... un « quelque chose » qui l'appelle en même temps. Les étranges *Élégies de Duino*, qu'il a tant de mal à terminer entre 1910 et 1922, expriment à la fois ce sentiment de coupure et une attente très intense. « *Par tous ses yeux la créature voit l'Ouvert. Seuls nos yeux sont posés tout autour d'elle, tels des pièges qui cernent sa libre sortie* »<sup>2</sup>.

Tant par sa création que par sa manière d'être, Rilke cultive un romantisme tardif, très décenté et intime, qui tourne le dos à tous les fracas du siècle ; à mesure qu'il prend de l'âge, il s'enfonce dans une sorte de désespoir tranquille. À cause de sa tendance non-engagée, apolitique, il est contesté, surtout par les poètes ou penseurs de gauche (Brecht, Adorno), d'autant qu'il traverse la période la plus épouvantable de l'histoire germanique.

On a beaucoup dit que la musique occupe dans la sensibilité rilkenne moins de place que les arts plastiques ; et que presque toute la musicalité se trouve pour lui dans la poésie, dont il manie les termes avec beaucoup de maîtrise et de raffinement. Mais la rareté des textes sur ce sujet ne doit pas nous induire en erreur ; elle signifie peut-être que le poète a quelque scrupule à s'exprimer sur un domaine qui relève pour lui de l'ineffable. En fait certaines pages traduisent de sa part une vibration très intense à la musique, et même un côté visionnaire.

Plusieurs textes de Rilke autour de la musique ont été rassemblés et publiés dans le petit recueil *Chant éloigné*.

On y découvre une conception assez platonicienne de la musique, qui bien avant d'être composée, non seulement *existe* déjà quelque part, mais, en plus, relève autant du visuel que du sonore :

« *Frappe l'étoile : les nombres invisibles  
S'accomplissent ; des combinaisons d'atomes  
Se multiplient dans l'espace. Des sons rayonnent.  
Et ce qui dans toute l'ampleur de son flux s'offre ici à l'oreille  
Autre part existe pour l'oeil : ces coupoles  
Lancent leurs voûtes quelque part dans l'Idéal.  
Oui, quelque part se dresse la musique : de même, quelque part*

<sup>1</sup> Ph. Jaccottet, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, 1970, 189 p., p. 87.

<sup>2</sup> R.M. Rilke, *Élégies de Duino*, Paris, Gallimard, 1994, 313 p, 8<sup>e</sup> élégie p. 89.

*Cette lumière parvient à des oreilles comme un timbre lointain...  
Ce n'est que pour nos sens que cela semble ainsi  
Séparé... Et entre cette vibration-ci et celle-là  
Vibre indiciblement l'aile de la profusion... »<sup>3</sup>*

R. M. Rilke a inspiré les musiciens ; par la fascination qu'il a rapidement exercée sur eux, il a pris en quelque sorte le relais de Goethe. Nous retrouvons son nom presque exclusivement dans le domaine du lied, sous la plume de Berg (*Lied de jeunesse Traumgekrönt*, publié en 1907), Webern (2 lieder op. 8, 1910), Schönberg, (*Vier Orchesterlieder* op. 22, 1916), Hindemith (*Cycle Das Marienleben*, 1922-1948, et les *Six chants pour chœur a capella*, 1939), Frank Martin (*Chant d'amour et de mort du cornette Christoph Rilke*, 1943) mais aussi Ernst Krenek, Alma Mahler, Hans Eisler, Josef Marx, Hans Erich Apostel. Kurt Weill lui a consacré dans sa jeunesse un poème symphonique aujourd'hui disparu. La 6<sup>e</sup> *Symphonie* de Michel Ciry avec voix d'alto (1958) la 14<sup>e</sup> *Symphonie* de Chostakovitch (1969) pour soprano, basse et orchestre de chambre, offrent une place aux vers du poète. Plus récemment, Philippe Fénelon a composé *Dix-huit madrigaux à six voix* d'après les poèmes de Rilke (1995).

## LA FORMULE DU QUINTETTE À VENTS

La formule de quintette à vents : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, est appréciée de Bernard de Vienne puisqu'à ce jour il l'a utilisée quatre fois : trois quintettes à vents (*Comme si*, 1992, *Votre, Rilke*, 1996, *Sables*, 1997) et une réduction de Berlioz (*Un Bal*, deuxième mouvement de la *Symphonie Fantastique*), pour cette même formation.

Ses trois quintettes durent dix à douze minutes ; *Votre, Rilke*, comporte 179 mesures et dure une dizaine de minutes.

Au cours du 18<sup>e</sup> siècle déjà, les vents connaissent une grande vogue dans la musique de chambre, associés ou non à des instruments d'autres familles, cordes, claviers, etc. C'est ainsi que Mozart écrit entre autres son K. 452 pour piano, hautbois, clarinette, basson, et cor, imité par Beethoven dans son Quintette op. 16. La révolution française et le perfectionnement des instruments à vent au début du 19<sup>e</sup> siècle confirment cette tendance.

L'association instrumentale spécifique flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, d'origine obscure, semble se cristalliser au 19<sup>e</sup> siècle ; le flûtiste Taffanel compose un de ces quintettes en vue d'un prix en 1876. Au 20<sup>e</sup> siècle, cette formule revient à l'honneur sous la plume de Carl Nielsen en 1922 ; il est suivi de près par Schönberg en 1924, et par Villa-Lobos en 1928 (*Quintette en forme de Chôros*) ; Milhaud écrit *La cheminée du roi René* (1939) et le *Quintette* op. 443 (1973) ; Jean Françaix en compose deux (1948, 1987). Bernard de Vienne préfère de loin l'œuvre de Schönberg, qu'il trouve « très orchestrale ».

Il considère que le quintette à vents représente pour lui l'équivalent du quatuor à cordes chez d'autres. C'est son « laboratoire d'expériences orchestrales » : il ressent ces cinq instruments comme un orchestre en miniature, ils ont chacun leurs particularités, qui permettent de les fondre ou de les dissocier.

Notons aussi de Bernard de Vienne a écrit un sextuor pour piano et cinq instruments à vent, *Les identités remarquables* (2002) où il ajoute simplement un piano aux cinq couleurs instrumentales déjà vues, ce qui suit le modèle du *Sextuor* de Francis Poulenc (1940).

---

<sup>3</sup> *Chant éloigné*, p. 33.

## Les vents dans l'œuvre de Bernard de Vienne

L'intérêt de notre compositeur pour les vents s'exprime également par les pièces pour soli qu'il a écrites et qui sont très proches, chronologiquement, de *Votre, Rilke* : *L'ultima lettera* pour basson (1994), *Oolithe* pour cor (1996), *Ubuhuha* pour flûte (1996), *Signal* pour clarinette (1996), *Sillage* pour hautbois (1997).

Celles-ci relèvent d'un traitement très différent par rapport au *Deuxième Quintette*. Ces soli mettent beaucoup l'accent sur les modes de jeu, trilles, ou staccati, éventuellement sons doubles, etc., autant « d'harmonies » ou de timbres déguisés qui, utilisés collectivement, seraient moins intéressants ou perceptibles.

Mais il se trouve que, toutes proportions gardées, *Votre, Rilke* représente, dans la production du compositeur, une sorte d'adagio. Par rapport aux deux autres quintettes à vents, celui-ci accorde davantage de place aux sons lents, étirés. Si l'on envisage les trois quintettes comme une seule œuvre en trois mouvements, *Votre, Rilke* occupe la place du « mouvement lent » central, avec son débit plus respiré.

Plus vifs, le premier et le troisième quintettes comportent aussi un traitement des timbres plus en taches ; dans *Comme si*, le cor ressort souvent comme le timbre le plus singulier, puisque c'est le seul cuivre ; *Sables* privilégie les sonorités graves, les grondements obscurs. Dans *Votre, Rilke*, les cinq protagonistes sont continuellement en interaction. Ce deuxième quintette est considéré par son auteur comme le plus apte à être orchestré.

\* \* \*

Après ces généralités sur le compositeur, son style, et sur la genèse de *Votre, Rilke*, nous pouvons examiner de plus près l'ouvrage lui-même.

## **VOTRE, RILKE : L'INTERDÉPENDANCE DES FACTEURS**

La difficulté, pour aborder une œuvre comme celle-ci où tout se tient, où tout est interdépendant : harmonies, motifs, timbres, rythmes... est de ne pas parler à la fois de tout et de rien, tout en essayant d'éviter l'autre écueil, la description mesure après mesure. Pour élaborer une vue d'ensemble, nous proposons le parcours suivant : définir le langage que le compositeur s'est fixé ; dresser le catalogue de ses motifs, éléments essentiels dans son style ; expliciter la forme, d'après les références motiviques de celle-ci ; puis faire le tour des diverses techniques considérées séparément, les timbres, les rythmes, les harmonies, pour autant qu'on puisse les séparer ; compléter enfin par des remarques de détail sur l'expression poétique que ces facteurs techniques veulent servir.

### **LES ÉLÉMENTS DU LANGAGE**

L'agencement des hauteurs qui préside à cette œuvre met en présence deux syntaxes ; elles sont subtilement entremêlées, et paraissent plus dérivées l'une de l'autre qu'opposées.

**La première syntaxe** est la plus strictement chromatique.

La base consiste en ces accords-clusters de cinq ou au moins quatre demi-tons qui se suivent, agglutinés ou plus ou moins espacés. Bernard de Vienne recourt à ce type d'harmonie depuis plus de vingt ans.

Ces accords sont présents à chaque page.

En réalité, cette harmonie est pensée en *octaves augmentées ou diminuées* d'un demi-*ton*. Elles s'empilent les unes sur les autres, ainsi par exemple :

Ex. 1 (mes. 66)

... ce que nous appellerons pour simplifier des accords « de neuvièmes » (mineures, et superposées) mais il est bien entendu qu'elles n'ont rien à voir avec les neuvièmes de l'harmonie classique, et qu'il s'agit, quelle que soit la manière dont elles sont orthographiées sur le papier réglé, d'octaves un peu agrandies.

D'un autre côté, ces octaves se raccourcissent de la façon suivante :

Ex. 2 (mes. 138)

Ce sont les accords « de septièmes » (majeures, et superposées).

On trouve le terme « accord de septième » sous la plume de Charles Rosen quand il décrit les harmonies de Schönberg, en particulier dans *Erwartung* : il s'agit en fait, à la différence de *Votre, Rilke*, de quartes justes et augmentées superposées, tout comme on en relève également dans *Pierrot lunaire*. Schönberg n'accumule le total chromatique ou presque que dans les moments les plus critiques d'*Erwartung*. Quant à Rosen, il précise bien que le terme « accord de septième » n'a rien à voir avec les références traditionnelles. Pour notre part, nous parlerons de septièmes et neuvièmes, au pluriel.

La **deuxième syntaxe** est bâtie sur la série de Fibonacci, mathématicien pisan des 12<sup>e</sup>-13<sup>e</sup> siècles : chaque chiffre est la somme des deux précédents : 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... La proportion entre eux est proche du Nombre d'Or, 1, 618.

Traduite en demi-tons, cette série donne : demi-ton, ton, tierce mineure, quarte juste, sixte mineure, neuvième mineure ; le discours que nous étudions ne va pas au-delà (13 demi-tons d'écart).

Ex. 3

... ce qui sonne assez diatonique, puisque cela contient un accord parfait majeur entre les sons 3, 4 et 5.

Mais comme la série de Fibonacci est ici adaptée à la gamme chromatique des demi-tons, elle contient le demi-ton et une de ses extensions, la neuvième mineure.

L'utilisation de cette série numérale appliquée aux demi-tons tempérés apparaît déjà chez Bartók. Mais elle ne doit pas être confondue avec ce qu'il est convenu d'appeler la « gamme Bartók » ou « gamme acoustique » (do ré mi fa# sol la sib do), un autre système d'écriture du même compositeur, qui s'appuie, lui, sur la résonance naturelle. La série de Fibonacci, au contraire, est un traitement purement mathématique des hauteurs et, d'ailleurs, pas seulement de celles-ci<sup>4</sup>. Stockhausen dans les années 60 lui subordonne divers paramètres (*Plus Minus, Mikrophonie I et II, Stop, Adieu, Telemusik, et Klavierstück IX*).

Donc les deux syntaxes utilisées dans *Votre, Rilke* relèvent d'une pensée chromatique. Entre ces deux systèmes très voisins, il n'y a pas de grands contrastes (comme ce serait le cas, par exemple, si des éléments folkloriques ou très tonaux venaient rompre le discours). La série de Fibonacci permet cependant l'apparition de certaines consonances, tierce mineure, quarte juste, sixte mineure. Nous nous exprimons un peu à l'ancienne, en termes de consonance / dissonance qui, nous le savons, n'ont plus officiellement cours dans des esthétiques comme celle que nous étudions. Nous maintenons toutefois que cette distinction garde un sens aujourd'hui, même si elle est empirique. Une œuvre comme *Votre, Rilke*, possède ses éclairs de consonance, même si elles restent allusives ; l'écriture joue sur ces repères pour établir toute une mosaïque d'ambiguïtés. La consonance, même fréquemment contredite ou contrainte par la logique chromatique des systèmes de base, s'épanouira d'autant plus dans certains petits îlots, qui par leurs cellules répétitives la mettront en valeur.

---

<sup>4</sup> Le mouvement lent de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók traite les rythmes en série de Fibonacci, 1, 2, 3, 5, 8, 5, 3, 2, 1.

C'est donc par l'intermédiaire des **motifs** que des colorations plus « chromatiques » ou « fibonacciennes » se font jour. Et tout est de l'ordre de la demi-teinte. La série de Fibonacci ne se manifeste qu'en séquences très courtes, d'une ou deux mesures, de cinq tout au plus. Elle répand des taches de couleur par rapport à l'ensemble.

Il était nécessaire de définir en premier ces « systèmes » d'écriture et leur chromatisme fondamental ; cependant, ce n'est pas à eux que le compositeur accorde le plus d'importance ; pour lui ces syntaxes sont un moyen et non une fin. C'est aux motifs et à leurs métamorphoses qu'il attache ses véritables priorités, et c'est pourquoi ils constituent l'étape suivante.

## LES DIFFÉRENTS MOTIFS

### La toile de fond : « l'Ouvert »

*Certaines voix ainsi se dressent, chants de l'humanité  
À jamais en équilibre ; reposent  
Sans vaciller sans cesse sur d'autres.  
Quels arcs, issus d'autres colonnes, s'élancent jusqu'à toi ?  
Lesquels ? Je ne le sais. Mais je sens bien que tu accueilles, dans les hauteurs, des voûtes.*

Il ne s'agit pas précisément d'un motif mais d'une « toile de fond » plus harmonique que mélodique, même si elle présente ses bouts de mélodie lente, et qui est l'harmonie « chromatique » de neuvièmes ou de septièmes superposées ; le compositeur dans ses feuillets l'assimile à l'espace rilkien de « l'Ouvert », ou encore à la respiration, mais il y voit aussi des murailles, là où la musique « se dresse » comme une ville ou comme les murs d'un couvent. Il ressent ces accords, soit comme « fermés » (les septièmes) soit comme « ouverts » (les neuvièmes), ces derniers sonnait presque comme un mode « majeur ».

### Les motifs proprement dits

Cette œuvre organise ses deux axes de langage en différents **motifs** qui reviennent régulièrement ; ce sont presque des *leitmotive*, leur auteur leur associe certaines idées ou images, en référence à plusieurs aspects de la poésie de Rilke. Nous leur avons choisi des noms, avec l'assentiment du compositeur, et les motifs 2, 3, 5 et 6 portent des dénominations qui relèvent directement de lui.

Tout s'articule autour de ces motifs. C'est en eux que le compositeur concentre son invention, son goût des variantes.

### 1/ Le motif principal

Le motif le plus important apparaît à la mesure 9. Il est présent à chaque page ; cette croix de quatre notes arpente tout l'ouvrage. Toujours très reconnaissable, ce motif subit peu de transformations ; mais c'est le plus polyvalent dans la présentation et le caractère : lent ou vif, soudainement isolé, combiné à lui-même ou à d'autres, etc.

Étant donné son élan vers le haut, et l'espèce de tension ou d'aspiration qu'il exprime, il a souvent un caractère interrogatif.

Fait d'une neuvième mineure et d'une septième majeure, il présente une forte affinité avec les accords de l'Ouvert. Il est donc de nature « chromatique ». Si on réduit les intervalles on peut y voir deux couples de demi-tons, sol lab / réb do ; mais en réalité cette réduction n'entre pas dans la pensée du compositeur qui ressent plutôt deux demi-motifs, deux grands intervalles côte-à-côte.

(Ex. 4 ; voir les exemples aux pages suivantes)

## 2/ Le premier motif du murmure

Plus épisodique dans l'ouvrage, il fait justement événement par sa texture. Il superpose tous les instruments ou au moins quatre d'entre eux, avec un échelonnement de valeurs rythmiques différentes à chaque portée ; ce libre contrepoint, sans proportions strictes, produit un effet très coulant, bruissant. Il apparaît dès la mesure 12, indiqué à cet endroit « comme un murmure ». Il est bâti sur deux séries de Fibonacci (Ex. 5)

## 2 bis/ Le deuxième motif du murmure

Cet élément contrapuntique revient, tout à fait dans le même style, mais entièrement chromatique ; appelons-le **murmure 2**, pour le distinguer du précédent, **murmure 1** (Ex. 6).

Il n'est pas toujours présenté avec cette même superposition de rythmes ; il apparaît aussi avec son mouvement contraire (mes. 78)

3/ Plus harmonique que mélodique, le motif du **paysage nocturne** met en jeu des superpositions de Fibonacci incomplètes où la tierce est toujours présente ; il se caractérise par son balancement. Cet effet régulier possède une connotation de bercement cosmique, comme tant de « nocturnes » romantiques. Le compositeur a pensé aux cris des batraciens et des poules d'eau ; mais il les associe également à des cloches : ce motif symbolise l'apaisement de Rilke au contact de la religion, ou du moins d'une certaine religiosité (Ex. 7).

Plus secondaires et moins caractérisés sont :

**4/ Le motif du trait** ; éventuellement appelé « chant rapide » sur les esquisses. À partir de la mesure 41, on voit apparaître de temps à autre sur cette partition des traits qui sont toujours construits sur le même modèle : quatre notes, une quinte augmentée, une tierce mineure, une quarte juste (Ex. 8).

Il s'agit encore d'intervalles d'après la Série de Fibonacci, superposant 8 + 3 + 5 demi-tons, leur alignement normal (8, 5, 3) étant inversé.

## Exemples des motifs

## Exemples des motifs

Ce motif du trait connaît une variante provisoire mais spectaculaire p. 12 (127) et surtout pp. 13, 14 de l'œuvre (130 à 147) : toujours descendant, il passe de 4 à 5 notes et sa série est en ordre croissant : c'est le motif du **trait 2**, si l'on veut ; il est préfiguré une seule fois, ascendant, à 38, et après son feu d'artifice des pages 12-13-14, il disparaît (Ex. 9).

5/ Le **motif d'appel**, très bref et comme une appoggiature ornementée, apparaît au hautbois, dès la fin de la p. 1 ; premier motif qui se détache dans le contexte harmonique du début, il s'insinue, avec sa soudaine agilité, comme un personnage. Il délimite une septième majeure, une neuvième mineure, en affinité avec les accords (Ex. 10).

6/ Plus vague, le staccato sur une note, en général un quintolet, est surnommé : « **ciel étoilé** » et fait l'objet d'imitations (Ex. 11).

7/ **Le motif de la fin** semble n'appartenir, comme nous l'indiquons, qu'aux dernières mesures ; en réalité il est légèrement préfiguré ailleurs, et trop fugitivement pour attirer vraiment l'attention<sup>5</sup> ; la fin l'exhume tel qu'en lui-même, en un canon très aéré (Ex. 12). Avec ses quatre notes, il n'est au fond qu'un début de série de Fibonacci, dans deux ordres différents, ½ ton / ton, ou l'inverse.

\* \* \*

À partir de cette nomenclature nous pouvons distinguer les motifs « chromatiques » (premier, cinquième) et les motifs « fibonacciens » (troisième, quatrième, septième), en tenant compte que le deuxième, le « murmure », se présente sous les deux aspects.

Certains sont mélodiques (motif principal) ou simplement rythmiques (ciel étoilé), d'autres absolument polyphoniques (les murmures, le paysage nocturne).

Ces motifs bien individualisés et reconnaissables n'en sont pas moins l'objet d'affinités avec des motifs beaucoup plus fugitifs et apparemment peu déterminants au sein de l'ouvrage, mais qui tissent toute une étoffe de correspondances.

## LA FORME : UN FIL CONDUCTEUR POÉTIQUE

La forme est libre, au fil des idées poétiques qui l'ont inspirée. Autant la syntaxe s'appuie sur des principes stricts que l'auteur s'impose à peu près partout à lui-même, autant le plan formel ne suit aucun moule préconçu. Ces sont les motifs qui, vivant leur vie propre, façonnent la forme au fur et à mesure. Contrairement à la logique classique où l'ampleur des thèmes et leur rhétorique tonale façonnent une forme en grands épisodes, devenue prévisible, ici nous avons affaire à une esthétique « de processus », située à plus petite échelle : nous assistons au devenir des éléments cellulaires. Cependant, comme ces derniers sont associés à un certain sens symbolique, ils restent identifiables à travers leurs variantes, même si on ne les réentend jamais à l'identique. Nous ne nous trouvons pas dans la même extrémité que dans le *Quatuor op. 3* de Berg, par exemple, où la notion même de « motif » est remise en cause tant ceux-ci se succèdent comme des vaguelettes dans le flot d'un discours qui ne les cite jamais à nouveau.

Il n'est pas impossible de délimiter des sections ; mais l'analyste a l'embarras du choix,

---

<sup>5</sup> À 18, il figure comme contrepoint du motif principal. À 64, le basson, très camouflé par le motif du murmure 1, rêve en secondes majeures ou mineures qui ressemblent fort à ce motif final.

toutes les topographies peuvent être aussi bonnes que peu convaincantes ; « section » est un mot qui, même si nous l'employons parfois, se sent étranger en ce pays.

On pourrait par exemple relever toutes les fois où cette musique fait mine de retourner à la case départ, de proposer un nouveau commencement. C'est ainsi que le **motif d'appel**, assez peu fréquent dans l'ouvrage, marquerait ces transitions, qu'il soit isolé (3, 57, 109 et 112) ou traité en canon (88, 150) ; mais il est loin d'être mis en évidence comme une balise rouge. Ce sont surtout les mesures 107-113 qui reprennent assez littéralement le début.

**Le motif du murmure**, saisissant à l'oreille, pourrait également prétendre à jouer les repères. Sous ses deux formes, il apparaît en des quasi-symétries :

1/ *	Murmure 1 à 12
2/ * *	Murmure 2 à 37
3/ *	Murmure 1 à 64
4/ * *	Murmure 2 à 78
5/ * *	Murmure 2 à 99
6/ * *	Murmure 2 à 157
7/ *	Murmure 1 à 173

Sept apparitions ; le murmure 1 est réservé pour le début et la fin, avec une troisième apparition en troisième position. Ces différentes mentions du motif, 1 et 2, sont espacées respectivement de :

(12 à 37) = 25 mes ; (37 à 64) = 27 mes ; (64 à 78) = 14 mes ; (78 à 99) = 21 mes ; (99 à 157) = 58 mes ; (157 à 173) = 16 mes.

Donc, des espacements assez réguliers, si l'on excepte l'avant-dernier qui couvre environ le double des autres. Notons aussi que le 5<sup>e</sup> motif, à la mesure 99, se situe environ aux deux tiers de l'ouvrage.

\* \* \*

Dans ses esquisses, dont on a vu qu'elle n'étaient pas exclusivement musicales, le compositeur a laissé une sorte de plan, un tableau des correspondances qui témoigne des idées poétiques dont sa musique s'inspire. Chaque page de la partition ou presque se voit ainsi éclairée de deux ou trois lignes en style télégraphique, un guide pour l'auteur lui-même et ses associations d'idées. Il ne s'agit pas d'un programme proprement dit (avec un quelconque argument) mais d'un parcours dans l'imaginaire. Ces notes constituent un fil d'Ariane très fiable ; il représente encore le meilleur des schémas formels (avec des indications de minutage que nous avons ajoutées).

En tête de ce plan, Bernard de Vienne a écrit : « *Musique faite de fragments, comme un recueil de poésie. Musique d'opposition et de contraires. Fonctionne par courtes images très belles* ».

Puis : « **p. 1 : accords « 7<sup>es</sup> » (faussement stables). L'ouvert / anges / pureté / (mais voilé) / appel de hautbois** ».

Accord de septièmes (mes. 2) suivi de neuvièmes (3) ; cette première page et le début de la page suivante se caractérisent par les accords longuement tenus, la couleur soyeuse et très claire des timbres. Quelque chose de radieux se laisse entrevoir, mais reste « voilé ». L'appel de hautbois, on le sait, est à 3.

« **p. 2 : répétitif I : évocation de la mort puis murmure des nonnes** ». (0'35,

environ)

Ce « répétitif I » est le motif principal à la clarinette (10), associé ici au côté imperturbable de la mort. Le murmure des nonnes, indiqué sur la partition « comme un murmure », est notre « murmure 1 » (12). Le compositeur pensait au « chœur de nonnes » qui figure dans le poème de Rilke *Office de Sexte et bénédiction divine* (*Chant éloigné*, p. 11 : « *Mais voilà qu'elles chantent et chantent déjà, comme si cela faisait des heures* »). Il y a quelque chose d'éternel en effet, dans ce motif en boucle.

**« p. 3 : chant (des nonnes) effet de décalage / vers le haut mais pureté voilée par la mort. Bas page 3, la musique « se dresse » / multitudes / l'ouvert ».** (0'53)

En « décalage », le motif principal (la mort, mais aussi quelque chose de très chantant) est traité en valeurs longues et en canon. Puis ce motif retourne à la simplicité réductrice de sa première présentation, « la mort » (20).

Le silence (« long ») qui suit marque un point d'arrêt après cette première exposition, des plus simples, où ont été présentés deux motifs essentiels. Suit une « continuation d'exposition » un peu plus complexe.

À 24 figurent les « multitudes », dans un très bref et tout premier effet de brassage ; il en reviendra d'autres plus agités au milieu de l'ouvrage.

À la mesure 25 la musique « se dresse » sur le si bémol aigu et impérieux de la flûte ; elle ramène le paysage en accords, « l'Ouvert ».

**« p. 4 : ciel étoilé / clameur. Apparition / disparition / paysage nocturne / multitude ».** (1'35)

Cette section conserve le motif principal et en ajoute d'autres, nouveaux, dans un contexte qui est moins linéaire que le précédent, plus combiné.

Le motif « ciel étoilé » qui superpose deux staccati de flûte et basson (27), à peine surgi, disparaît. Ces étoiles reviendront en danse folle à la page 8.

C'est à cette page 4 qu'apparaissent des chromatismes descendants, un élément de « disparition » fréquent dans la production du compositeur.

Puis le « paysage nocturne » (31) se balance mélancoliquement et annonce la coda ; le motif principal le sous-tend au basson.

Les premiers trilles (33) escortent très fugitivement un nouveau motif, celui du **trait**. À 34, le motif principal est pris dans un second petit mélange, qui correspond à la « multitude ».

**« p. 5 : disparition / murailles (accords) / murmure en boucle sur lui-même / contrepoint d'appels et motif répétitif II : chant rapide ».** (2'09)

La disparition dans les murailles-accords semble se situer à la fin de la page 4, et non à la page 5, et ce de façon d'autant plus théâtrale que l'accord de 36 est entièrement trillé.

Le murmure en boucle n'est autre que notre « murmure 2 » (37).

La mesure 38 superpose en contrepoint le trait 2 et le motif principal, entre les deux premières portées et les trois dernières. C'est une préfiguration de ce qui sera développé à 128-129. Le trait ne réapparaîtra plus sous cette forme avant ce moment.

Très enlevé, le « contrepoint d'appels » de 41 traite en canon, non seulement l'appel sous sa forme originale (au hautbois, où il grimpe en deux paliers) ou aux intervalles raccourcis (flûte) mais aussi le trait, montant ou descendant, appelé ici « répétitif 2 » ou « chant rapide ».

**« p. 6 : climax de la « boucle » / nocturne / accords austères, implacables, chant / coda : motif « ville » // Reprise début ». (2'29)**

C'est le nocturne qui précède le « climax de la boucle » et non l'inverse. Il émet ses trépidations, comme autant de petites appoggiatures, à 42.

Le « climax de la boucle » aux mesures 43-44 ramène l'esprit du début, sans le citer ; les accords ne sont pas les mêmes, et surtout ils sont ici entièrement trillés, frémissants.

Le paysage nocturne revient à 48-49, sous sa première forme déjà rencontrée à 31, avec le motif principal sous-jacent.

Les accords « implacables » de la mesure 50 résonnent, lapidaires, dans le grave des cinq instruments, et entrecoupés de silences hostiles et de plus en plus longs : c'est un des détails les plus saisissants de l'œuvre.

Comme « codetta » à cette section, avant le silence qui la clôt, le motif « ville » est un rappel du début, de ses murailles, avec un retour de l'appel de hautbois (57, cf. 3). Au milieu des accords répétés, le motif principal est traité en symétrie, droit à 52, récurrent à 56.

**« p. 7 : de l'ouvert aux murailles / murmure / ouvert / chant rapide ». (3'27)**

La page 7 est celle des homorythmies (1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> système) que coupe la polyrythmie du murmure 1 (2<sup>e</sup> système).

Elle fait succéder les motifs connus, l'Ouvert (60), le murmure 1 (64), et le trait (67). Cette page est plus frissonnante et trillée (64-65).

**« p. 8 : « étoiles » / contrepoint (tous motifs) « avec sauvagerie » / ouvert / étoiles / glissement, disparition ». (4')**

Les « étoiles » traversent, comme des étincelles, le brassage de motifs le plus vif et intense que l'on ait rencontré depuis le début (et le plus long : trois mesures !) : 71-73 : le motif principal, le trait, le staccato « ciel étoilé » sont mis en conflit, sous forme droite ou rétrogradée. Et après cette frénésie tout « disparaît » sur un accord de septièmes et un net silence à 74.

« L'Ouvert » revient à 75 dans un saut de seconde majeure à la flûte qui est une version atténuée de l'ouvrage à son début.

À partir de là, à la fin de la page 8, le long des pages 9 et 10, jusqu'à la mesure 104 comprise, tout le discours se fait par tranches motiviques bien séparées ; les motifs occupent une ou deux mesures mais ne se mélangent pas.

**« p. 9 : symétrie = perfection [pour l'instrumentation]. L'accord progressif [contrepoint] ». (4'35).**

*Souvent, dans les vitres dont on recouvre les parterres  
Un autre espace apparaît tel un reflet,  
Pareil à ce lointain espace d'où nous sommes venus.*

Les indications poétiques se font inexistantes jusqu'à la p. 15, du moins sur ce feuillet ; mais d'autres notes prennent la parole à sa place. C'est ainsi que Bernard de Vienne indique sur une autre petite feuille : « *Idée du miroir : notre terre est le ciel d'autres êtres qui nous regardent* ».

Toute la musique qui suit est remplie d'éléments plutôt simples et déjà connus mais qui se renvoient les uns aux autres : soit qu'ils se « développent », soit qu'ils s'anticipent. « *Procédé formel, confient encore les esquisses : miroir (sur le sol), renversement, reflets (moins fort, déformé, terne), mais anticipation de ce qui va suivre...* »

Le miroir apparaît dès la fin de la page 8, avec le murmure 2 qui est écrit en mouvement contraire (78).

L'accord « progressif » correspond à ce passage harmonique aux entrées décalées, flottantes (page 9, 81-82), traversé par une clarinette rectiligne et trillée, où la flûte et le hautbois d'une part, et le cor de l'autre, tracent un miroir approximatif.

À 84-85, le ciel étoilé superpose divers staccati en une polyphonie de chromatismes ou de séries de Fibonacci. Ce passage reviendra en rétrogradation à 117 et à 155.

Toute cette partie centrale de l'ouvrage constitue une sorte de développement des éléments déjà rencontrés ; l'intervention, par coupures, du murmure 2 (87 et 99), le motif d'appel en canon (88), le retour du paysage nocturne (96) qui est varié sous une forme étale et indiquée « *comme une respiration* » à 102 ; le motif principal, traité en contrepoint de mouvements contraires (on dirait qu'il veut imiter le murmure 1 et ses rubans de doubles et triples croches décalées, 105-106), les accords trillés avec entrées successives (123, cf. 81), le trait, en petites symétries (128-129) ; Nous avançons la notion de développement, mais pas du tout au sens classique qui sous-entend de grandes déformations. Au contraire, ici les motifs gardent leurs physionomies ; leur amalgame relève d'une preste juxtaposition ; ils se sont en quelque sorte tous donné rendez-vous entre les pages 9 et 12, et parlent chacun à son tour, avec animation, avec d'occasionnels prolongements.

Au cœur de ce « développement » se tient un événement singulier, le motif principal au cor bouché, lent et presque solennel (107). Encore un détail qui contraste fortement avec la totalité de l'œuvre, comme les accords « implacables » de la mesure 50. Ce cor précède et annonce un semblant de reprise initiale, comme un héraut ; le motif est déformé tout en intervalles de septième simples ou redoublés, métamorphose exceptionnelle pour lui.

Dans les pages 12 à 14, les « traits 2 » s'en donnent à cœur joie, et d'ailleurs ne reviendront plus par la suite. Il s'agit des passages les plus homorythmiques de l'œuvre.

Page 14, à 150, le motif d'appel en canon amorce une « pré-coda ».

**« p. 15 : fin répétitif / cris / dissipation, disparition / cloches / chant, mélodie enlacée ».** (8'27)

Avant de nous quitter, cette musique se cite elle-même très clairement avec des variantes, en une sorte de récapitulation.

Les mesures 155-156 reprennent le passage de 85 et de 117 : troisième apparition de cette petite polyphonie où se faufile un chromatisme.

À 157, le murmure 2 abandonne ses mouvements contraires pour imiter quelque peu les décalages rythmiques de la mesure 37.

Les « cloches » se rattachent au paysage nocturne et à ses battements en tierces (161). Ici, un détail tend à télescoper les motifs initiaux : le paysage nocturne (160-162) ou son dernier rappel à 166 (p. 16) est traversé par le motif principal sous sa forme répétitive, un peu comme à 31 ; mais au lieu d'être confié au basson, ce motif principal revient à la clarinette, dans le même caractère piqué qu'aux mesures 9 et 20. C'est une synthèse (« *mélodie enlacée* ») des mesures 9 et 20, 31 et 48.

**« p. 16 : respiration lente / reprise du début / « murmures » / répétitif (horloge, mort) ».** (9'05)

La fin de la page 15 et la page 16 reflètent une chute de tension. La coda (mes 163-179) renoue avec l'esprit du début et dans une certaine mesure y répond.

Le dernier murmure 1 (173) est écourté. Par tuilage, le basson commence dans la même mesure le motif final, motif balancé, à la fois nouveau et dernier, comme une horloge de mort si l'on veut : on dirait une version très adoucie et résignée du motif principal. Les autres instruments suivent la trace du basson en canon.

\* \* \*

Il est difficile de suivre ce plan de correspondances sans être tenté de « décrire ». Mais le style de ce morceau résiste au découpage et veut être perçu comme un tout mouvant. Les formules s'interrompent tout de suite pour être remplacées par d'autres ; les séquences durent une mesure, ou deux. Toutefois, si ces motifs semblent coupés, ils renaissent quelques mesures plus loin, et transitent ainsi, d'un développement ou d'une formulation à une autre, en côtoyant leurs comparses.

Cette démarche est d'ailleurs une manière d'effacer cette dimension dont la musique dépend si étroitement : **le temps**. Dans le discours classique ou romantique, il se passe des successions d'événements thématiques et tonaux assez larges, dans une chronologie implicite et généralement très découpée. Ici elle est volontairement confondue, et ramenée à l'échelle de nombreuses brièvetés. Cependant l'écriture connaît « d'éternels retours » : comme une forme rondeau qui impliquerait tous les éléments, en quelque sorte.

Rilke avait l'obsession du cercle, comme plusieurs écrivains qui lui étaient contemporains (Joyce, théorisé ensuite par Umberto Eco dans son livre *L'œuvre ouverte* ; T.S. Eliot...), héritant ainsi de « l'éternel retour » nietzschéen. Il n'est donc pas étonnant que dans ses feuilles préparatoires Bernard de Vienne ait songé au titre : *L'horizon du cercle*.

## La rétrogradation centrale

« ... jointures où s'articule la lumière, corridors, escaliers, trônes,  
émeutes orageuses de l'extase, et soudain, un par un, miroirs :  
qui puisent de nouveau à leur propre visage leur propre beauté répandue à flots ».

Une particularité formelle surgit environ aux deux tiers de l'œuvre, indiquée par le compositeur lui-même dans ses feuillets d'atelier :

« p. 11 : reprise début, puis à l'envers (effet de miroir aux 2/3 de l'œuvre). p. 12 : envers page 9 ».

En fait, que se passe-t-il aux pages 9 à 12 ?

D'abord une rétrogradation, plutôt allusive et variée : les mesures 115-122, p. 11-12, sont un « faux-miroir » (l'auteur le reconnaît ainsi) des mesures 80-86, p. 9 : début à la clarinette (80 ≠ 122), accords qui montent avec le motif du trait (qui en miroir descendent, 81-83 ≠ 119-121), staccato précédé ou suivi de valeurs décalées, avec une série de Fibonacci à la basse et des pentes chromatiques (84-86 ≠ 115-118).

On remarquera que le cor bouché (107) et le retour feint à la case départ (109, avec le motif d'appel) se situe justement entre les deux faces de ce miroir.

## Autres césures

N'oublions pas le rôle, non seulement expressif, mais aussi formel, joué par **les silences**. La première mesure, et c'est très significatif, est une pause (!), longue, avec un point d'orgue. Mais d'autres espaces complètement vides apparaissent bientôt : à 11, à 22 (précisé : *long*), un soupir général à 2, 59, 74, un autre à 172 (« *moyen* ») ; enfin la grande pause de la fin qui tend la main à celle du début. Rilke vénérât le silence et il est inconcevable de lui consacrer une musique qui ne se tairait pas de temps à autre...

En plus de ces silences il nous faut mentionner ces soli instrumentaux qui sont rares, et surtout très courts : en cela le style de cette pièce suit d'assez près le quintette de Schönberg par exemple, véritable petite « symphonie de chambre » qui se plaît aux mélanges ; elle se distingue en revanche d'un morceau comme *Octandre* de Varèse, qui confie aux soli des mélodies ou des fragments modaux.

Mais même si les soli de *Votre, Rilke* ne font que passer, ils pèsent de leur poids : hautbois en *flutterzunge* à 4, clarinette à 80 (trillée) et 122, flûte à 25, en staccato à 115 ; cor aux mesures 33, 54, 95, et à un bout de 111. Ces notes tenues à découvert jouent un rôle de transition, de brève décompression ; elles lient simplement un « paragraphe » musical à un autre. En somme elles sont du silence un peu coloré, et qui ne dure qu'une mesure.

Cette remarque nous amène tout naturellement à parler enfin des timbres.

## LES TIMBRES

On sait à quel point la musique du 20<sup>e</sup> siècle s'est intéressée au domaine du timbre. Bernard de Vienne ne fait pas exception, il entend très bien les timbres avec son oreille intérieure au cours de son travail.

Dans *Votre*, Rilke les instruments sont employés dans leur tessiture entière ou presque. L'œuvre présente donc une certaine exigence pour les exécutants, dans le domaine des notes éventuellement dangereuses ; deux options entre parenthèses autorisent un escamotage dans des descentes assez dissimilées.

	Possibilités de l'instrument	Tessiture utilisée
<b>Flûte</b>	si 2 au fa 6	(si 2) (30) à mib 6 (72)
<b>Hautbois</b>	sib 2 au la 5	sib 2 (39) à sol # 5 ( 72)
<b>Clarinete en sib</b>	ré 2 au do 6	(mi 2) (30) à sol# 5 (72)
<b>Cor en fa</b>	sib 0 à sib 4	sol # 0 (60) à mi 4 (108)
<b>Basson</b>	sib 0 à fa 4	sib 0 (38) à mib 4 (65)

Bien entendu, ces pics et planchers sont occasionnels. Le basson est plus spécialement employé dans son médium-aigu. Le cor en revanche ne monte jamais trop haut et se voit souvent écrit en clef de fa ; il se voit attribuer un sol dièse grave hors tessiture, dramatique et peu faisable, mais dont l'emploi n'est pas exceptionnel en musique contemporaine. Les trilles de hautbois et de basson à 64 sont quasiment impossibles. Les cinq instrumentistes, en bon groupe de vents qu'ils sont, doivent être capables de bonds aussi prestes qu'écartés ; ils doivent tenir compte de quantités de nuances toujours très précisées.

En soi, la formule du quintette à vents n'est pas commode ; moins souples que les cordes, un peu laissés à eux mêmes sans le complément de ces mêmes cordes ou de la percussion, les vents ont des voix presque trop franches qui les vouent souvent aux effets humoristiques ; ici, ces effets existent à l'occasion, mais les cinq protagonistes se voient souvent poussés à imiter l'orchestre complet (passages animés, « tutti » très polyphoniques) ou à se transfigurer, se sublimer dans la transparence (lenteurs du début et de la fin).

Bernard de Vienne n'aime pas le son brut du quintette à vents ; il s'attaque donc régulièrement à un ensemble dont il connaît les inconvénients, avec l'intention... de le faire sonner autrement et mieux. Dans ses quintettes il s'est toujours employé aux effets inhabituels : allusion aux pizzicati des cordes (par ex., à 23) ; ou aux cloches (le « paysage nocturne », qui fait tinter indifféremment le hautbois et la flûte dans leurs tessitures moyennes-graves) ; ou aux sons cristallins ou liquides de l'électro-acoustique (les murmures...), etc.

Toute la souplesse des instruments à vent est mise à contribution dans cette œuvre. Les vents sont assez proches de la voix humaine, du fait de la respiration bien sûr, mais aussi sur deux points particuliers : leurs registres qui peuvent être de couleurs très différentes du grave à l'aigu, ce qui les dote de plusieurs apparences ; et la diversité de leurs modes d'attaque, d'articulation, qui suggère une sorte de texte sans paroles. Dans une œuvre comme celle-ci, les « personnages motiviques » que nous avons vus se doublent de personnalités instrumentales qui, plus qu'une simple coloration, contribuent à leur(s) caractère(s).

Les trois instruments qui s'entendent le plus dans l'ouvrage sont la flûte, métallique et souveraine dans les notes hautes ; le hautbois, avec sa sonorité naïve, ses attaques

nettes ; et le cor, le seul cuivre de l'ensemble, plus charnu et puissant que ses confrères, même s'il connaît toutes les nuances de la douceur.

Le basson s'entend assez peu, et à la coda son solo va surprendre, avec son balancement plein de philosophie.

Dans l'ensemble de cette œuvre la clarinette est discrète, sa sonorité très adaptable la voue à maints seconds rôles, sauf dans les mesures où la parole lui semble expressément donnée<sup>6</sup>.

Dans ce quintette les timbres sont presque toujours mélangés. À part les rares soli sur une note dont nous avons parlé, quelques soli un peu plus longs et mélodiques se déroulent accompagnés, et nous les connaissons déjà : en particulier au début (hautbois à 3, clarinette à 10), à la fin (basson à 173 : il a le dernier mot), ou dans des séquences qui par leur rareté et leur timbre curieux font effet (cor bouché de 107).

Le principe d'un solo évoluant dans un décor harmonique se trouve dès la mesure 9, avec le caquetage de la clarinette ; c'est un des « soli » les plus « longs », et encore sur un motif court et monotone. Au dessus et au-dessous d'elle, les aigus et les graves se séparent largement pour lui ouvrir une vallée.

Le brassage des couleurs sonores dans cette œuvre, comme dans l'ensemble de la production du compositeur dès qu'il met plusieurs instruments en présence, est très mobile. Si l'on essayait de tracer un « fil rouge » des timbres, en notant quel est celui qui ressort le plus, il faudrait changer le nom de l'instrument toutes les deux ou trois mesures au maximum.

Ces mélanges se font toutefois selon des modalités diverses.

**1/ La fusion harmonique** confond tous les timbres dans un même accord, tenu, ou dans une suite d'accords. Là, les cinq vents essaient d'imiter des cordes. Ligeti a beaucoup utilisé cette manière ; et le début de cet ouvrage, par exemple, est à cet égard très représentatif. L'oreille perçoit globalement une irisation, comme des couches de différents vernis ou glaçages superposés. Cependant, la flûte a tendance à dominer par sa netteté et sa « vibrance » si l'on peut dire, dès qu'elle est aiguë. Dans les accords initiaux, même s'ils jouent tous piano, ce fil de la flûte, encore inséparable de la clarinette à la mesure 2, affirme sa lumière un peu crue en montant à la mesure 3 ; le groupe des trois instruments inférieurs est confiné dans un velouté plus confus.

La fusion harmonique peut prendre un caractère vif, comme dans les traits des pages 12 et 13. Là, dans la perception très rapide, c'est la flûte qui impose son tranchant. Mais au bas de la page 12 les oppositions entre les trois instruments aigus et les deux instruments graves séparent les couleurs en deux camps qui s'affrontent (128-129).

Bernard de Vienne affectionne les *Klangfarbenmelodien*, les « mélodies de timbres », mais dans cette œuvre elles restent brèves et discrètes ; la plus étendue est celle de la mesure 29 entre la clarinette et la flûte, le cor et le basson, sur deux notes, si et ré bémol (do#).

**2/ La fusion « chinée »** traite les timbres comme ces laines qui combinent des fils de plusieurs teintes ou des fils d'argent. C'est un brassage régulier et moelleux, dont le meilleur exemple est donné par le motif du murmure (12). Le contrepoint libre permet à tous les timbres de faire surface à un moment ou un autre, à travers des jours, des petits trous. Tout est dans les tessitures moyennes. La ligne de flûte, dans son grave et

---

<sup>6</sup> Ce n'est pas un hasard si dans les orchestres d'harmonie elle tend à remplacer les instruments à cordes.

croisée avec celle de ses comparses, perd toute prééminence ; c'est plutôt la voix champêtre du hautbois qui se remarque le plus ; elle est valorisée par le basson dans son aigu, qui fonctionne en l'occurrence comme un deuxième hautbois. Très proche de l'eau, des éléments, ce coulis prend donc une teinte quelque peu rustique. Les indications de crescendo-decrescendo contribuent au côté élémentaire de ces passages, comme l'eau ou le vent. Le compositeur s'est délibérément inspiré des grouillements qui président à plusieurs œuvres de Ravel, comme le lever du jour de *Daphnis*.

Le « murmure 2 » de 37 relève de la même esthétique avec plus de simplicité. Les timbres deviennent plus discernables dès qu'il y a mouvement contraire (78).

D'autres motifs peuvent participer de cette fusion « chinée » : ainsi la gamme chromatique de la mesure 30 : les sons sont superposés et non décalés, mais les timbres fusionnent avec des effets de tremblement (flûte, basson) et ils se relaient entre eux.

**3/ Les volières.** Elles sont nombreuses dans les quintettes de notre compositeur. L'association des timbres ne fusionne plus, elle se présente comme une activité plus ou moins vive, voire une discussion entre les partenaires. Dans un foisonnement rythmique, chacun s'exprime par bonds, franchit des intervalles qui coupent les lignes voisines ; les staccati et les notes piquées sont privilégiés (quand il écrit des staccati, ce mode de jeu très typique du 20<sup>e</sup> siècle, Bernard de Vienne se souvient toujours de Berio ou d'Alsina).

Mais le coup d'envoi à ce genre de ramage a été donné en 1913 par Stravinsky dans le *Sacre*. Une grande précision des motifs et l'abondance savante de leur hétérophonie donne une impression générale de spontanéité. Et au fond, qu'est ce qu'un bavardage d'oiseaux dans la nature, sinon un échange comparable de formules très déterminées ?

Dans *Votre, Rilke*, les passages statiques ne durent pas longtemps ; ils cèdent vite la place à ces agoras d'oiseaux, où la flûte et le hautbois ont fort à dire. Les mesures 71 à 75 sont parmi les plus stravinskyennes, le printemps russe et ses oiseaux qui se réveillent en un seul jour sont un peu passés par là. C'est tout aussi évident, et presque davantage, aux deux premières mesures de la page 10 (mes. 90-91).

### **La variété des jeux et des attaques**

Les « mélodies de modes de jeu », désignent, à la Schönberg, non pas une ligne mélodique mais une succession, voire une association d'un certain paramètre. Les instruments à vent se prêtent bien à cette diversité de « jeux » qu'ils peuvent faire alterner avec promptitude. Ainsi, à 23-24, les notes piquées, suivies de trémolos et de liés, puis le trait à la flûte suivi d'un autre trémolo (*flutterzunge*) ; à 40, la façon dont le paysage nocturne est étagé, en notes appuyées au basson, liées à la flûte et au hautbois, légèrement regroupées par trois à la clarinette. La volière des mesures 71-74 remue toutes sortes d'attaques et de nuances, trémolos, marcati, notes piquées ou liées avec des indications d'intensité croissante ou décroissante.

## LES RYTHMES

*Mais soudain fait irruption secrètement la grande pulsation  
au plus profond de nous, qui nous arrache un cri.  
Et dès lors nous sommes aussi être, changement et visage.*

Les rythmes de cette pièce sont à l'image du style général de Bernard de Vienne, c'est à-dire très « écrits », très fouillés et très changeants.

La norme est au « vif-argent », à la volubilité mercurienne, aux pieds ailés. Le statisme est l'élément second qui lui fait face : il se manifeste un peu plus dans cette œuvre que dans d'autres, à cause de la référence à l'univers de Rilke et à ses contemplations. Le plus souvent, cette immobilité, même ici, est une concentration des forces, avant un nouvel élan, un nouveau bouquet de foisonnements.

Le rythme est étroitement en relation avec les cellules si caractéristiques des motifs. D'autres cellules entourent ces derniers, les traversent, ce sont des motifs accessoires, à moins que ce ne soient les « accessoires des motifs », habillages indispensables à une sorte de polyphonie perpétuelle. L'exécution rythmique de ces microcosmes est des plus délicates, assortie d'indications métronomiques précises.

Les mesures changent fréquemment et passent avec fluidité du pair à l'impair (mesures à cinq ou sept temps). Puisque barres de mesure il y a, on peut relever d'innombrables syncopes, ainsi que de fréquents triolets ou autres regroupements qui viennent bousculer les pulsations.

Les formules de base peuvent être régulières ; leur agencement l'est le moins possible.

Le motif de clarinette à 10 surprend moins par son timbre que par sa régularité mécanique, un peu dérisoire (on songe à la manière dont finit la première des *5 pièces op. 16* de Schönberg). Ce motif principal pour l'instant semble plaisanter, ne pas prendre au sérieux l'orgue métaphysique des accords qui l'ont précédé ; il tranche par sa texture en notes piquées, son rythme soudain rapide de doubles-croches. Pour le compositeur, cette régularité d'horloge est antipathique ; son côté répétitif lui évoque la mort, et il lui confie une redite inéluctable à la mes. 20, dans une harmonisation très proche.

Donc le motif principal est régulier ; le trait l'est également, pour autant qu'un éclair puisse l'être ; mais leurs combinaisons relèvent du mouvement brownien. C'est comme si le compositeur se souciait d'animer chaque atome de note.

Nous avons avancé une notion de régularité horizontale, mais elle peut être aussi verticale : elle apparaît dans les phases d'homorythmie stricte, entre plusieurs instruments, voire tous les cinq en chœur. Or, ces dernières sont moins répandues qu'il n'y paraît : on les entend surtout au début (2 à 8) et à la fin (167-172), ou dans toute la succession battue puis trillée de 42-47 ; ce sont des espèces de miracles, des haltes à la Rilke, comme quand celui-ci croit voir un ange, enfin.

Dans les traits de 66-67 ou des pages 12 à 14, avec les « traits 2 », l'homorythmie donne insistance et force. Ces traits descendants de cinq notes un peu rageurs sont harmonisés, compacts aux cinq instruments, ou en dialogue entre les trois instruments supérieurs et les deux instruments inférieurs (mes. 128, 130). Le graphisme sur la partition s'en ressent très esthétiquement, en véritables rideaux de notes. La série de Fibonacci y est mêlée à des intervalles libres mais énormes et secs, très « école de Vienne », ainsi : une 18<sup>e</sup>, une 14<sup>e</sup>, une 20<sup>e</sup> à la flûte (1<sup>er</sup> système de la page 13) : les hauteurs font crier le rythme.

Mais la norme, de haut en bas, est à la superposition de formules différentes. Les mesures 128-129 présentent beaucoup d'intérêt par leur coupure entre les trois premières portées et les deux dernières : fossé grave-aigu entre les tessitures, contraste des figures (trois motifs sont en jeu : le motif principal, le trait 2 et le ciel étoilé), sans parler des diverses symétries de part et d'autre de la barre de mesure.

Pour les murmures, la superposition de rythmes est érigée en système. Mais presque partout ailleurs, qu'une ligne de doubles ou de triples croches veuille affirmer une continuité, elle est en même temps contrepoincée par une ou plusieurs autres figures rythmiques qui lui contestent la prééminence.

*Etourdis-moi, musique, de ta rage rythmique !  
O mon coeur, là : vois ta propre splendeur.  
Ne te contentes-tu pas presque toujours d'un élan moindre ?*

Dans ses esquisses, le compositeur associe un éventuel motif « étoiles » à un croquis de petits points. Deux lignes, parmi ses feuillets, indiquent de façon significative pour la page 8 : « *Dionysos : étourdissement / rage rythmique / déferlement / splendeur / orages* ». Ce passage (71-73) comprend aussi des intervalles très écartés, aux mouvements contradictoires. Nous voici en présence des notes les plus haut perchées à la flûte, au hautbois, à la clarinette. Le ciel étoilé et son staccato resserrent quelques mouchetures en un canon rythmique (72-73).

Pour l'exécutant comme pour le lecteur, ces paysages de rythmes se situent à très petite échelle : à chaque mesure, il se passe une foule de petites choses. Quant à l'auditeur non prévenu, il perçoit ce discours globalement, beaucoup plus vite et de plus loin : il ressent, à toutes sortes de degrés, un « grain » de la musique : textures de soie, de graviers, de sable, de nuages cotonneux, de joncs piquants, de billes qui roulent.

Enfin, n'oublions pas une des colorations rythmiques les plus significatives, la note tremblée, un des gestes favoris de notre compositeur. C'est une miniature à l'intérieur de la miniature.

Elle présente ici plusieurs variantes. Cela va du simple staccato en doubles ou triples croches (27), à son ramassage en trémolo sur une note, indiqué par une hampe barrée (107-108, un exemple parmi des quantités), qui correspond, puisque nous avons affaire à des instruments à vent, à un *flatterzunge* ; celui-ci est très prisé en musique contemporaine. Le trille, indiqué « *tr* » avec une vaguelette, voit ses notes supérieures ou inférieures soigneusement spécifiées : le trille n'est jamais pensé sans son harmonie.

À 118, le staccato se transforme insensiblement en trémolo, aux cinq instruments, et l'effet est accentué par la nuance piano décroissante.

Toute cette conception rythmique très mouvante reste fidèle à ce que Bernard de Vienne a pu concevoir dans d'autres ouvrages. Dans cette œuvre-ci, elle peut-être symbolique d'une instabilité. Dans ses papiers, il observe : « *Rilke est un homme qui n'a jamais trouvé le repos* ».

## L'HARMONIE ET SES COMBINAISONS

L'harmonie de cette pièce suit assez exactement les deux syntaxes que nous avons définies plus haut : les empilements de demi-tons (ou de leurs octavations), et la série de Fibonacci. Quand on lit cette partition verticalement, on a presque toujours affaire, soit à l'un, soit à l'autre système, le premier étant nettement prédominant. Le compositeur passe de l'un à l'autre, semble-t-il, comme il le veut ; mais il est rare que ses accords ne soient pas « classables ». Et comme les deux systèmes se ressemblent, leur amalgame ne nuit pas à l'unité du langage.

On remarquera d'après le tableau ci-après que les deux écritures figurent en alternance, avec une régularité certaine :

<b>Écriture chromatique en « septièmes, neuvièmes » ou libre</b>	<b>Présence de la Série de Fibonacci</b>
Mes 1 à 11	12
13 à 18	19
20 à 23	24
26 à 28	29
30	31 à 33
34 à 37	38
39	40 à 42
43 à 47	48-49
50 à 63	64
65-66	67
68 à 70	71 à 74
75 à 80	81 à 85
86 à 95	96 à 98
99 à 116	117 à 119
120-126	127 à 130
131	132 à 134
135 à 140	141 à 143
144	145 à 147
148 à 154	155 à 156
157- 159	160 à 162
163 à 165	166
167 à 172	173-174
175-179 (fin)	

Statistiquement cette partition ne consacre que 49 mesures sur 179, soit un peu moins du tiers de sa durée, à la série de Fibonacci.

Et encore, la colonne de droite doit être lue presque toujours comme un mélange. La série de Fibonacci se mêle au discours chromatique de fond, ne serait-ce que quand elle le raye avec le motif du trait, par exemple.

Le Fibonacci « pur » est rare : c'est un privilège du murmure 1 (mes. 12, 64, 173) et de certains paysages nocturnes (40, 96).

\* \* \*

La cohésion harmonique, verticale, est toujours présente. En somme la conception est aussi polyphonique qu'harmonique ; et c'est dans ces deux dimensions que cette démarche compositionnelle montre sa plus évidente rigueur.

En général les notes des différentes voix ne cherchent pas, comme dans la méthode classique, à être proches les unes des autres ; l'écriture est trop motivique pour cela, et vise à l'indépendance ; chaque voix, seule, avec ses fréquents sauts à la Webern, veut se manifester. Il existe toutefois quelques conduites assez conjointes en de brefs effets de « choral » ou de transitions en pente douce, en glacis.

Certains accords que l'on pourrait largement qualifier « de passage » sont volontairement indéterminés, mais ils sont loin d'être les plus nombreux. Des combinaisons polyphoniques particulièrement débridées peuvent donner la primauté à l'horizontal, mais dans ce cas les rencontres du contrepoint ne perdent jamais complètement de vue les systèmes harmoniques de base. C'est ainsi par exemple que la mesure 71, avec sa volière, s'arrange pour faire coïncider sciemment quelques demi-tons.

Dans le motif principal, l'écart entre les deux premières notes et les deux dernières, qui est en principe d'une quinte juste, se transforme dans certains cas en quarte, juste ou augmentée, : à 19, 56, 72, 128, 145. La structure de septième majeure / neuvième mineure peut parfois se transformer en : septième *mineure* / neuvième mineure : à 23, 24 (avec ajout d'une tierce par-dessus), 34, 38, 56, 72, 128, 137, 145. La neuvième reste invariablement mineure. Tout dépend, pour l'auteur, de la « couleur » recherchée et /ou du contexte harmonique dans lequel le motif s'insère.

### **Les accords chromatiques**

Ils ne se présentent pas toujours sous leur forme « standard » (voir les exemples 1 et 2 ci-dessus) de cinq sons complets et ordonnés.

Dans ce morceau à cinq voix, il existe beaucoup d'accords qui n'ont que quatre sons, ou parfois moins, soit parce qu'un instrument se tait, soit parce qu'un son est doublé. C'est ainsi que l'accord initial est de quatre sons :

Ex. 13, mes. 2

... et que le deuxième accord de la mesure 7 comporte un unisson de la flûte et du hautbois. De même l'accord final double le ré, la flûte et le basson chantant la même note inférieure :

Ex. 14, mes. 179

Cet accord est une condensation du motif de la fin, avec les demi-tons resserrés au plus près ; et le doublage du ré, sorte de tonique, lui donne un caractère conclusif.

L'enchaînement des accords entre eux dépend complètement des intentions expressives. Il est fréquent que septièmes et neuvièmes soient juxtaposées en alternance plus ou moins régulière (39, 60-61). Ce rythme harmonique extrêmement fluctuant reste quand même très homogène, puisqu'il concerne un matériau de base qui varie peu, au caractère chromatique : autant de rapides successions de tons rompus et de gris.

Mais surtout, la disposition des accords est étroitement associée aux timbres : les deux paramètres dépendent complètement l'un de l'autre, en une double signification de la « couleur ». Ainsi, si certaines parties sont plus serrées, c'est pour fusionner des teintes instrumentales : par exemple à 86, elles sont très rapprochées et comportent même des doublures, ce qui atténue le staccato de la flûte, lequel est d'ailleurs dans le grave et recouvert par le cor. Au contraire, les dispositions plus espacées sont plus lumineuses et mettent en valeur les instruments aigus sur fond sombre. Il arrive que le hautbois et la flûte ne soient distants que d'un demi-ton, alors que les autres instruments sont espacés entre eux d'une septième ou neuvième (mesures 7-8, 62-63).

Ces accords de septièmes ou neuvièmes n'apparaissent pas toujours sous forme de clusters plus ou moins serrés ou aérés, complets ou incomplets, de demi-tons.

En une variante, ils peuvent être écrits « **en éventail** » : de part et d'autre d'une note centrale sont disposées deux autres notes, voisines entre elles d'un demi-ton, et généralement séparées de l'axe central par une tierce (majeure ou mineure, ou majeure d'un côté, mineure de l'autre). Bernard de Vienne aime les accords symétriques et trouve que, quels qu'ils soient, ils sont « toujours beaux ».

Les « traits 2 » sont volontiers harmonisés en éventail (67, 83, 119). Seulement pour comprendre ces accords ainsi, il faut souvent les récrire, car leurs hauteurs réelles aux instruments peuvent être octaviées plus haut ou plus bas ; donc les timbres, et leurs « couleurs de hauteurs » sont considérés comme plus importants que les hauteurs en tant qu'entités abstraites. L'exemple suivant montre un accord tiré de la partition et « l'éventail » qui s'en déduit :

Ex. 15 (mes 119)

Comme les accords de septièmes ou neuvièmes, les « éventails » peuvent être incomplets (le premier qui soit complet se trouve à 65), dépourvus de leur axe de symétrie ; ainsi à la mes 8 : ré# mi (manque le sol) sib si. Cet accord est transposé un demi-ton plus bas à 14, ré mib (fa#) la sib.

Les accords en éventail apparaissent parmi les accords de septièmes ou neuvièmes et s'enchaînent à eux tout à fait librement.

### Les harmonies de Fibonacci

C'est surtout dans le motif du « paysage nocturne » que la série de Fibonacci se montre sous son jour le plus consonant : les accords sont tenus, répétés, et font tinter les tierces. Le paysage nocturne de 96 s'appuie sur une double note-pédale, le si, qui fait sixte avec le sol de la flûte.

À 40, le paysage nocturne déploie de haut en bas une série de Fibonacci étendue jusqu'au 7<sup>e</sup> son, si l'on accepte l'octaviation du mib deux octaves au-dessus. Par ailleurs, le sol ajouté fait allusion à l'accord parfait avec le do, le mib et le mi. Ce genre de passage répétitif est rythmé comme une courte tranche de musique minimaliste :

Ex. 16 (mes. 40)

Cet aspect consonant est un peu brouillé quand deux séries de Fibonacci se croisent, l'une de bas en haut, l'autre de haut en bas, comme dans le murmure 1 de la mesure 12 :

Ex. 17 (mes 12, voir aussi ex. 5)

Elles ont des notes communes, le ré et le ré bémol, sortes de « toniques » du début et de la fin ; mais les autres notes créent des frottements : mib ré, lab sol... Dans une écriture comme celle du murmure, ces demi-tons se trillent en quelque sorte les uns les autres. Mais l'ensemble sonne comme une harmonie de ré bémol majeur (et les bémols sonnent très bien aux vents).

Les murmures 1 de 12 et de 64 comportent une petite altération, le mi bécarré, assez perceptible dans ce babillage. La série de Fibonacci est bien présente et complète, mais se permet une petite entorse : c'est déjà l'hésitation mi / mi bémol du motif final.

## Unissons

Ils sont peu fréquents, et ne concernent jamais un motif, un bout de phrase. Il s'agit d'unissons sur une note, et ils sont là pour préparer ou fermer une petite séquence motivique, l'isoler dans le flot du discours : ré à 13, à tous les instruments sauf le hautbois, en tête du canon ; un autre ré plus court à 65, de tout le groupe, après le motif du murmure 1 ; do aigu à 68, mais aux trois premiers instruments seulement. Le plus frappant est le ré de 144, unanime, comme si le quintette ramassait ses forces pour bondir quelques mesures plus loin.

Sur ces « ré 3 » à l'unisson, qui techniquement sonnent bien aux cinq instruments, le compositeur associe l'image de moines qui chantent (à l'unisson, bien sûr) et dont les voix rayonnent ensuite en plusieurs chants demultipliés.

## Autres consonances passagères

Les tierces majeures ou mineures, les sixtes (intervalles « lyriques » pour le compositeur), très présentes tant dans les mélodies que dans les harmonies, accordent une certaine part à la consonance dans l'ensemble du tissu musical.

Le motif du murmure 2, tout chromatique qu'il est, est écrit en parallélisme, et pas toujours à un demi-ton ou un ton d'écart (comme à 78). À 37, les deux parties supérieures sont à une tierce majeure l'une de l'autre. À 99, les lignes de la flûte et du basson sont à la sixte mineure, et les deux parties intermédiaires, à la tierce mineure.

Déjà, le chromatisme descendant de 30 est à la tierce.

L'accord de la mesure 46, fa# la do#, de trois sons seulement, n'est autre qu'un accord parfait, en fa dièse mineur ; ses trilles n'en altèrent que légèrement la couleur.

La fin de l'ouvrage, avec son motif qui oscille entre mi et mi bémol, est en ré mineur, avec une sus-tonique variable. La couleur tonale est des plus claires, et l'astuce consiste à suggérer un majeur / mineur, non à la tierce, mais à la seconde ; le mib sonne presque comme une sixte napolitaine, une « sensible descendante ».

La lecture de cette partition fait donc apparaître plusieurs consonances ponctuelles ; une référence occasionnelle à la tonalité, comme un vocabulaire ancestral qui existe toujours quelque part. Dans le cadre de cette œuvre sur un poète, le compositeur associe la consonance aux ouvertures qu'éprouvait parfois Rilke sur le monde de la croyance, de la certitude religieuse : un monde qui s'évapore à peine entrevu, et qui oscille sans cesse.

## Les polyphonies canoniques

Les polyphonies les plus imitatives de cet ouvrage concernent surtout les motifs très en relief ; certainement pas le « paysage nocturne » qui est par essence vertical comme un petit choral champêtre, mais le motif principal avec ses intervalles distendus, l'appel initial avec son « appoggiature » en saut de neuvième, et quelques staccati « ciel étoilé » qui d'ailleurs sont neutres sur le plan harmonique et se prêtent à l'écriture horizontale.

Le principe du canon apparaît très tôt, dès la mesure 13, avec **le motif principal**. Il commence par l'unisson, puis le hautbois prend le motif en valeurs plus longues que la flûte, avec les mêmes hauteurs ; ensuite le motif est resserré et transposé au hautbois à 19.

**Le motif d'appel** fait l'objet de trois canons à l'intérêt croissant. À 41, les intervalles de sa levée sont comprimés, et ses entrées successives, aux cinq instruments, sont libres.

Entre 88 et 90, ce même canon devient plus évident, avec le motif tel quel ; il est superposé rigoureusement à lui-même aux trois premiers instruments, il est combiné au motif principal et au « murmure 2 » dès 90 ; cette polyphonie n'empêche pas l'harmonie d'aligner des neuvièmes.

À 150-151, le troisième canon est plus long que les deux précédents ; des entrées à quatre instruments s'échelonnent, tel un petit fugato ; l'harmonie joue plus librement sur les empilements de tons ou de demi-tons.

Ce retour à 150 de l'appel répond de façon originale au début de l'œuvre en gardant une instrumentation similaire : dans ce début, tous les instruments étaient en accords et le hautbois était absent, réservé pour son premier appel (2-3). Ici, les mêmes timbres, avec le hautbois silencieux, traitent l'appel de celui-ci en canon, et le hautbois arrive également sur le tard, mais sur une note tenue (155). C'est un peu comme si la dernière apparition de l'appel était le négatif de la première.

**Le staccato « ciel étoilé »** est également en traité en canon à 72, et concerne essentiellement les rythmes strictement répétés. Dans la queue du motif, les hauteurs font l'objet de mouvements contraires.

**Le motif de la fin** n'apparaît tel qu'en lui-même qu'à 173, traité en canon strict, tous les partenaires ayant les mêmes rythmes et hauteurs. Ce canon tranche sur les précédents par son caractère lié, calme et très conjoint.

### Disparitions

Le mot « disparition » ne figure pas moins de quatre fois dans le schéma établi par le compositeur. Ou bien les motifs sont interrompus : c'est ainsi par exemple qu'à 32 le paysage nocturne est expédié par une pirouette du cor, qui transforme le motif initial d'appel ; ou bien ils disparaissent sitôt apparus, par dissolution, et souvent sous l'effet du chromatisme.

À 27-28, le ciel étoilé, à peine surgi, ne dure pas ; l'harmonie se rétracte en mouvement contraire, avec chromatisme descendant global de la flûte et du hautbois, pour stationner sur une petite mélodie de timbres (29) : et ce ne sont pas seulement les hauteurs qui fondent, ce sont aussi les rythmes et les attaques. Quatre lignes chromatiques, harmonisées en tierces majeures (basson, flûte) et mineures (clarinette, cor), parachèvent cette dissolution (30) ; les soufflets crescendo / decrescendo sont très significatifs de ce principe d'apparition-disparition, en particulier au hautbois (30).

À 84-85, dans une version enrichie de 28, une combinaison de Fibonacci et de chromatismes en mouvement contraire aboutit à un accord de trois sons estompé, neuvièmes ramenées au demi-ton (86) et se dissout dans le murmure 2 (87).

Les mesures 117-118 et 155-156, qui sont une réédition de ce passage en rétrogradation, n'en font pas moins un effet de « dissipation » comparable.

### **Paysages du début et de la fin**

Harmoniques par excellence sont le début et la fin par leur caractère lent, énigmatique, en accords longuement tenus. Pour la première page, le compositeur avait à l'esprit Les *Élégies de Duino* de Rilke : une extrême nostalgie, confuse et d'ordre spirituel. Mais l'harmonie est inséparable des timbres, ainsi que des nuances *p* ou de *pp* à *mf*. L'ensemble relève des effets les plus expectatifs de la pièce.

L'éclairage est celui d'un ciel blanc sur un désert encore endormi, que le motif d'appel « réveille » ; la tendance montante de tout ce début (sauts de sixtes à 2-3, 5, de tierce à 7) traduit l'intense aspiration vers l'Ouvert.

À la fin, la reprise du saut de sixte initial (169-170) est beaucoup plus aiguë et en quelque sorte plus dramatique. Mais bientôt tout contribue à une sorte de sérénité nouvelle et flottante : la mesure à 6/8 très perceptible, les soufflets entre nuances *pp* à *mp* maximum, le canon strict, et même les hésitations, très régulièrement espacées, du motif sur *mi* et *mi bémol*. Le basson fredonne rêveusement « en voix de tête » dans son aigu. Avec un point d'orgue « très long », le dernier accord condense verticalement le motif en 4 sons *ré mib mi fa* (neuvièmes), et répond ainsi à l'accord de septièmes initial (4 sons, *la sol# sol fa#*) : un accord vraiment « ouvert » selon la sensibilité du compositeur, fait pendant à l'accord initial « fermé », et la coda apporte un apaisement de caractère discrètement tonal.

## CONCLUSIONS

*Car que serait la musique, si elle n'allait  
Très loin, dans l'au-delà de toute chose ?*

*Votre, Rilke* fait preuve d'une écriture très fouillée, dont les noyaux sont les motifs. Cette œuvre accorde beaucoup d'importance au côté mélodique et à la polyphonie, même si le côté le plus strict réside dans l'harmonie.

Comme dans nombre d'œuvres actuelles, les possibilités instrumentales sont utilisées au maximum, voire à contre-emploi ; leur amalgame cherche les couleurs originales, les effets inédits.

L'esthétique générale peut se rapporter à beaucoup d'exemples plus ou moins récents, mais ils sont repensés et fusionnés avec un grand souci de cohérence. L'effet global est très concentré.

Les événements de cette œuvre se succèdent avec rapidité ; ils évoluent à petite échelle, dans l'espace (ils sont très travaillés) et dans le temps (le tempo). On passe très immédiatement d'une attitude à une autre, et tout ce qui se passe, contemplatif ou actif, fait aussitôt place à l'événement suivant. Cette vitesse de déroulement contribue entre autres à ce que ce style ne soit plus ni du Schönberg, ni du Debussy, ni du Stravinsky, ni du Berio, mais un discours qui va... *plus vite* que tous ces modèles-là.

Par son écriture dense le compositeur veut reconsidérer notre relation au temps. Il est difficile, à la première écoute, d'évaluer la durée de cette musique ; l'oreille est poussée à se centrer sur le moment, fragments après fragments, chacun ayant sa couleur et son ambiance propre.

L'extra-musical exerce son influence, très décelable dans une page comme celle-ci, puisqu'elle s'inspire d'une œuvre littéraire, en la revivant ; il en découle une forme qui « va de soi », qui obéit à une nécessité intérieure. Cette forme, qui considère le motif comme unité de base, est remplie d'éléments cycliques.

### **Une esthétique de l'ambiguïté**

Les aspects dont nous venons de faire le tour montrent à quel point ce morceau veut exprimer une instabilité à tout point de vue.

Cette harmonie qui frôle sans cesse l'octave de deux manières complémentaires, un demi-ton au-dessus ou un demi-ton au-dessous, suggère l'octave juste tout en la refusant et, si l'on s'en tient au rapprochement avec l'univers de Rilke, laisse entrevoir une transcendance inaccessible.

Les motifs ne cessent de se couper les uns les autres, ils se complètent, mais en se contredisant presque toujours. En cela, le style général de l'auteur rejoint ses convictions sur l'ambiguïté même de l'existence et de l'humaine condition.

L'élément rythmique fait alterner des plages interrogatives et des plages d'excitation ; toutefois ces deux pôles témoignent, autant l'un que l'autre, d'une forte énergie ; c'est encore elle l'élément le moins « ambigu » d'une telle œuvre.

Les timbres, toujours soucieux de beauté, tendent cependant au déguisement ; ils veulent souvent imiter d'autres timbres ou se dépasser dans des effets orchestraux.

Il faut remarquer enfin le relatif romantisme de la fin, qui trouve un apaisement dans le tempo et l'harmonie, et semble racheter ainsi l'ambiguïté de la vie, ou la rendre du moins acceptable.

### **Et si l'on veut voir un peu plus loin ...**

Si nous essayons à présent de conclure d'après un point de vue un peu plus large, les musiques de notre époque sont si proliférantes et si diversifiées que les générations futures, probablement, verront le 20<sup>e</sup> siècle et le début du 21<sup>e</sup> comme une espèce de grand chantier ou laboratoire, l'apothéose des essais tous azimuts : avec beaucoup de chutes, l'ère de la musique « intéressante ».

Pour notre part, quand il nous arrive de croiser un compositeur sur notre route, nous ne lui disons jamais que son œuvre est « intéressante », parce que nous pensons que ce n'est peut-être pas le meilleur des encouragements *pour un artiste*, ni la plus authentique des réactions, positive ou négative, *vis-à-vis d'une œuvre d'art* : on aura remarqué que ce terme à la mode ne figure nulle part dans l'étude analytique ci-dessus. Nous préférons essayer de saisir l'intention sous-jacente, et déceler si les moyens mis en œuvre réussissent à la rendre claire.

Quand Bernard de Vienne parle spontanément de sa création, il se risque souvent à dire que les musiques d'aujourd'hui (mais il pense avec une tendresse particulière à la sienne) sont la musique classique de demain. Ce propos que d'aucuns pourraient relever comme prétentieux, nous l'accueillons avec un fond de sympathie, parce qu'aspirer à être « classique », même si c'est hypothétique et remis aux calendes, c'est essayer d'être intelligible, dans un équilibre entre le tout et les parties de l'ouvrage, entre ses proportions et son sens, entre l'aspect intellectuel et l'aspect émotionnel... comme la musique occidentale y tend, depuis des siècles.

En étudiant ce morceau, nous n'avons jamais perdu de vue le contenu, l'adhésion avec un « sens » (toutes proportions gardées), au-delà de la simple manipulation sonore. Dans cette œuvre, le contenu peut présenter ses contradictions internes, ses voltes-face ; mais il n'est jamais absent. L'œuvre se réfère d'ailleurs à un poète, dont l'abord n'est pas toujours aisé non plus, mais qui s'avoue en recherche continuelle et qui sait trouver une langue, même pour exprimer ses doutes : une langue dont les images presque trop riches ne cessent de glisser les unes sur les autres.

Fantaisie imaginative d'un côté, logique assez stricte du langage de l'autre ; telle est la double exigence qui habite Bernard de Vienne à travers cet ouvrage. Dans le résultat final, l'apparence de spontanéité reste intacte. Telles sont les raisons pour lesquelles nous nous sommes attachée à comprendre la démarche de ce compositeur et plus particulièrement ses choix dans *Votre, Rilke*.

## TABLE DES MATIÈRES

EN GUISE D'INTRODUCTION	2
PORTRAIT D'UN COMPOSITEUR Au carrefour des influences Les techniques de base Méthodes compositionnelles	2 2 4 5
ORIGINE DE <i>VOTRE</i> , <i>RILKE</i> Rainer Maria RILKE	6 6
LA FORMULE DU QUINTETTE À VENTS Les vents dans l'œuvre de Bernard de Vienne	8 9
<i>VOTRE</i> , <i>RILKE</i> : L'INTERDÉPENDANCE DES FACTEURS	10
LES ÉLÉMENTS DU LANGAGE La première syntaxe La deuxième syntaxe	10 10 11
LES DIFFÉRENTS MOTIFS La toile de fond : « l'Ouvert » Les motifs proprement dits Exemples musicaux des motifs	12 12 12 14-15
LA FORME : UN FIL CONDUCTEUR POÉTIQUE Le plan du compositeur La rétrogradation centrale Autres césures	16 17-21 22 22
LES TIMBRES La fusion harmonique La fusion chinée Les volières La variété des jeux et des attaques	23 24 24 25 25
LES RYTHMES	26
L'HARMONIE ET SES COMBINAISONS Les accords chromatiques Les harmonies de Fibonacci Unissons Autres consonances passagères Les polyphonies canoniques Disparitions Paysages du début et de la fin	28 29 31 32 32 32 33 34
CONCLUSIONS Une esthétique de l'ambiguïté Et si l'on veut voir un peu plus loin...	35 35 36