

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Dissonanz = Dissonance |
| Herausgeber: | Schweizerischer Tonkünstlerverein |
| Band: | - (2012) |
| Heft: | 120 |
| Artikel: | Processus de composition et artisanat : l'exemple de Trei II (1983) de Michael Jarrell |
| Autor: | Servière, Antonin |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-927685 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Processus de composition et artisanat

L'exemple de *Trei II* (1983) de Michael Jarrell

Antonin Servière



Ce texte est le fruit d'un projet de recherche de la Haute École de Musique de Genève en collaboration avec l'IRCAM¹.

Dans sa *Poétique musicale*, Igor Stravinsky parle du processus créateur comme d'une « matière essentiellement ondoyante² », cachant à peine par cette métaphore ses doutes quant à la possibilité de le définir ou d'en analyser le contenu. Mais quelle que soit la définition qu'on lui donne, le terme de « processus » évoque en art un *cheminement*. Comment retracer les différentes phases ayant conduit à l'élaboration d'une œuvre musicale lorsqu'on ne peut présumer avec certitude de l'intention du compositeur au moment où il l'écrivit ? On partira pour l'heure du postulat selon lequel l'un des meilleurs moyens d'approcher le processus créateur d'un compositeur vivant est encore d'interroger l'artiste directement à son sujet³. Le texte qui suit est ainsi le résultat d'une série d'entretiens réalisés entre février et novembre 2009 avec Michael Jarrell, à propos de son œuvre de jeunesse *Trei II* (pour soprano, flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano, écrite en 1983). Il tente d'éclaircir les étapes du processus créateur et ses liens avec l'œuvre achevée. Il prolonge l'important travail de recherche déjà effectué sur cette œuvre par Peter Szendy⁴.

En 1988, Michael Jarrell déclarait :

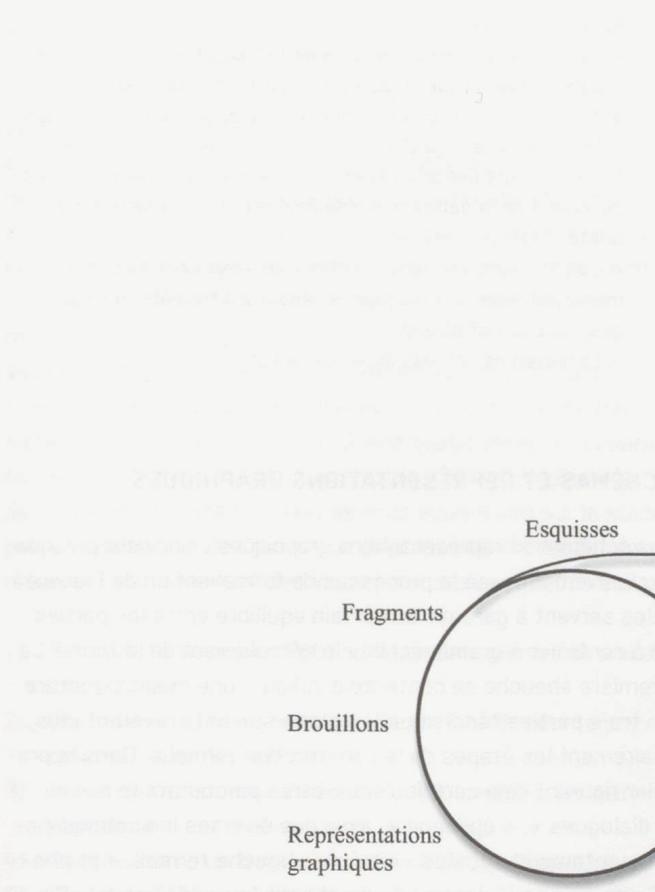
La musique est pour moi une interaction de deux éléments : le matériel acoustique et l'idée spirituelle. Elle est à la fois un

moyen d'expression et un artisanat nécessitant un travail quotidien⁵.

Si cette affirmation ne traite pas directement du processus créateur, elle en dit néanmoins quelque chose en ce qu'elle introduit une notion de régularité, subordonnée aux étapes de fabrication conduisant à la production de l'œuvre. En quoi ces différentes étapes relèvent-elles d'un « artisanat » ? En réinterprétant légèrement la citation du compositeur, on fera l'hypothèse que :

1. La musique *naît* d'un matériel acoustique et d'une idée spirituelle,
2. L'artisanat *est*, pour Michael Jarrell, son moyen d'expression.

Avant d'aborder la question de l'« artisanat », il convient de comprendre d'une part comment s'est formé ce « matériel acoustique », de l'autre comment « l'idée spirituelle » a pu influencer son contenu. Une des premières tâches a donc été de classer, répertorier et analyser les quelques cent pages d'esquisses concernant *Trei II*, puis de retracer les différentes étapes du processus de composition en synthétisant les techniques d'écriture mises en œuvre. La troisième étape fut alors



Exemple 1. Typologie des documents-sources.

de tenter de comprendre leur élaboration et de mesurer la mise en forme du matériau choisi à l'aune de « l'idée spirituelle » en vue de la composition définitive⁶.

TYPOLOGIE DES DOCUMENTS-SOURCES

Les documents présentés par Michael Jarrell lors des entretiens prennent tous la forme d'un travail préparatoire à la composition de *Trei II* et constituent un ensemble restreint, quoique relativement hétérogène. Ils furent regroupés d'une part selon leur nature, d'autre part selon la fonction qu'ils allaient prendre au cours du processus de composition. Mais surtout, ils permettent dans chaque cas d'avoir au moins une trace des différentes étapes du processus de composition depuis l'idée la plus générale jusqu'à la partition finale. On peut dès lors représenter celui-ci sous la forme d'un cercle autour duquel gravitent des éléments-étapes non nécessairement consécutifs, dont le compositeur finit par sortir au moment où ses choix sont suffisamment affirmés pour qu'ils lui permettent d'écrire des sections entières. Les premiers éléments relèvent de l'inspiration, puis se

précisent et se développent jusqu'à provoquer un enchaînement plus linéaire conduisant à la « fabrication » de l'objet (exemple 1).

ANNOTATIONS DIVERSES

Au sein du premier type de document figurent en premier lieu les sources d'inspiration de l'œuvre. Comme on le sait par Peter Szendy⁷, elle est un développement de grande envergure d'un fragment à l'origine pour voix seule, *Trei* (« trois » en ancien français), composé un ou deux ans auparavant. Le concept initial est celui d'un dédoublement, tel qu'il apparaît dans les quelques vers de Patrick Weidmann, ami du compositeur :

Ce n'est que très rarement
Que l'on rencontre un pays à dédoublement
Un pays qui à la fois fait penser
Au pôle nord et à l'équateur
Je trouve étrange qu'aucune contrée
N'ait le pouvoir de le faire
Ou qu'elle n'en ait encore jamais eu envie⁸.

Évidemment, il est tentant de lier cette idée de dédoublement à la double culture — française et germanique (incluant le dédoublement polyglotte) — du compositeur. Dès le départ, l'idée de Michael Jarrell est de transformer le dédoublement en « détriplément », comme le montre la ligne vocale divisée en trois « personnages » musicaux bien définis. D'autres annotations relèvent d'un ensemble d'interrogations et de choix à faire au cours d'un premier stade de formalisation de l'œuvre :

À voir

3 langues ? Est-ce que l'évolution des langues est le fait de différences (personnelles, caractéristiques) Liées à leur situations géographiques {?} {pour} chaque langue, un caractère différent ? Influence extérieure ? (écrire {une} autre musique ?)⁹.

Selon toute vraisemblance, c'est au moment où Michael Jarrell réfléchit à l'écriture vocale qu'il décide de généraliser ce principe de « détriplément » aux instruments, à leur mode de jeu et aux trois percussions jouées par chaque instrumentiste (on pourrait d'ailleurs presque rattacher la formation en quintette à l'idée d'un dédoublement : deux bois, deux cordes et deux mains pour le piano).

CITATIONS/RÉFÉRENCES

Quelques documents comportent des citations se référant à d'autres domaines que la musique. Parmi elles figurent la grammaire générative de Noam Chomsky et la référence du *Traité des proportions* d'Albrecht Dürer, à côté de laquelle est apposé un croquis dessiné à la main¹⁰. Il est fort possible, néanmoins, que ces références soient de simples conseils de lecture de son professeur de composition, Klaus Huber, avec qui Michael Jarrell terminait ses études à l'époque. Ailleurs, on relève également d'autres citations, presque toutes tirées de *Point et ligne sur plan* de Wassily Kandinsky¹¹ (1926). Il est cependant difficile d'y voir davantage qu'une source abstraite d'inspiration, en particulier pour l'écriture pointilliste de la pièce, tant ces phrases tirées de leur contexte peuvent revêtir plusieurs significations et applications possibles en musique.

Point :

« l'ultime union du silence et de la parole »
« Un point sur un plan au centre est l'*image première de toute expression picturale* »
« ...réduisant au minimum le temps nécessaire à sa perception, de sorte que l'élément Temps est presque exclu du point »

Ligne :

« Une force extérieure peut pousser le point dans une direction, détruisant sa tension concentrique, et faisant de lui un être nouveau »

Espace — temps :

« Il est particulièrement intéressant et significatif que l'actuelle représentation musicographique — l'écriture musicale — n'est autre chose que diverses combinaisons de points et de lignes »
« Tout phénomène peut être vécu de deux façons. Ces deux façons ne sont pas arbitrairement liées aux phénomènes — elles découlent de la nature des phénomènes, de deux de leur propriété : Extérieur-Intérieur ».
« L'addition des éléments multiplie les résonances et peut même entraîner une résonance générale différente de celle que l'on pourrait attendre »
« Le moyen ne doit pas dépasser le but ».

SCHÉMAS ET REPRÉSENTATIONS GRAPHIQUES

Les schémas et représentations graphiques coïncident presque exclusivement avec le processus de formalisation de l'œuvre. Elles servent à garantir un certain équilibre entre les parties et à contrôler à grande échelle le déroulement de la forme. La première ébauche se contente d'indiquer une macrostructure en trois parties tandis que les plans suivants révèlent plus clairement les étapes de la construction formelle. Dans le premier figurent déjà certains sous-titres parcourant la pièce : « dialogues », « épilogue », ainsi que diverses indications instrumentales et vocales : « b.f. » — bouche fermée — et phonèmes pour le Dialogue I, texte chanté (ou parlé) pour le Dialogue II, phonèmes dans le III et une somme des techniques dans l'épilogue. Les grands points d'énergie sont mis en place, au début de l'œuvre et durant le Dialogue III notamment. Le deuxième schéma formel semble avoir été conçu plus tard, bien qu'aucune datation ne puisse l'attester. Il est identique au précédent mais enrichi d'un *tutti* intercalé entre les Dialogues I et II et révèle surtout l'emplacement des extraits de texte utilisés : celui de l'OuLiPo (*La rien que toute la* de François Le Lionnais), celui de l'écrivain autrichien Konrad Bayer¹² et celui de *Knots*, ouvrage du psychiatre anglais Ronald David Laing¹³. Ces trois extraits de texte vont servir à caractériser trois personnages fictifs aux tempos et aux caractères différents : lent pour le personnage français, rapide pour l'allemand, modéré pour l'anglais. En haut à droite apparaît enfin l'indication « superposition régulière rythme » qui prouve que dès ce stade, Jarrell avait l'intention de superposer ces *tempi* à la fin de la pièce en guise de point culminant. Dans la troisième esquisse, le déroulement est précisé et clarifié. Le *tutti* devient « parenthèse » et l'idée d'une coda *après* l'épilogue apparaît.

En dépit de ces hypothèses, on ne saurait en déduire que le processus créateur est linéaire. On ne peut en effet être certain que l'enchaînement des catégories présentées précédemment reflète effectivement les étapes du processus de composition de manière successive ou systématique. Du reste, il peut être modifié compte tenu d'éventuels imprévus : c'est

précisément le cas dans *Trei II*, puisque la mort de deux amis du compositeur pendant le temps de composition provoqua l'ajout de la section intitulée « Rituel ». De toute évidence, certains aspects de la formalisation du projet ont été pensés *en même temps*, en particulier à ce stade de postulats défini par Collins comme une phase de « prolifération de problèmes¹⁴ ». Ce n'est qu'à partir des esquisses notées que l'on peut tenter de retracer une chronologie. Mais ne pouvant se servir de traces concrètes de datation, le seul moyen de recréer les différentes étapes du processus a été de se fier aux entretiens réalisés avec le compositeur et à la logique interne des esquisses elles-mêmes. La composition de *Trei II* s'étale sur environ huit mois, incluant quatre mois de préparation et quatre mois d'écriture proprement dite. Compte tenu de ce que les documents-sources nous apprennent sur le stade précompositionnel de l'œuvre, on peut maintenant tenter de résumer l'enchaînement des idées pour la pièce comme suit :

- 1) Découverte du poème Patrick Weidmann, peintre et ami du compositeur
- 2) Découverte du texte de Laing (*Knots*, intérêt pour la psychiatrie), puis des autres
- 3) Projet de transformer l'idée de dédoublement en « détriplément »
- 4) Composition d'un fragment pour voix seule : *Trei*
- 5) Décision de développer l'idée à une formation de chambre et une œuvre de plus grande envergure (et commande non officielle de l'œuvre à venir, *Trei II*)
- 6) Décision d'étendre le « détriplément » aux instruments, modes de jeu et textes
- 7) Création et travail sur le « matériel acoustique » : niveau des esquisses (non daté)
 - Élaboration de schémas formels
- 8) Accident : mort des deux amis provoquant la création de la section « Rituel »
 - Établissement d'un réservoir de hauteurs, de rythmes
 - Décision de superposer les douze *tempi* de la pièce
- 9) Formalisation plus précise du matériel (essais, mises en application sans portées)
- 10) Écriture de sections
- 11) Mise au net du manuscrit
- 12) Corrections.

La typologie des documents-sources présentée plus haut permet de faire l'hypothèse que certains enchaînements de décisions ont été plutôt consécutifs tandis que d'autres ont été plus aléatoires et simultanés. Le processus de composition prendrait dans ce cas la forme d'une alternance entre d'une part des prises de décisions de nature « linéaire » et de l'autre, un stade de questionnements de nature plutôt « circulaire », ces deux dimensions pouvant coexister à l'intérieur des mêmes étapes de créativité.

TECHNIQUES D'ÉCRITURE (L'« ARTISANAT » MIS EN ŒUVRE)

Après le premier regroupement des sources selon leur *type*, il convenait ensuite d'opérer un deuxième niveau de sélection selon leur *fonction* au sein du processus de composition, (ces deux caractéristiques n'étant pas forcément séparées l'une de l'autre). Cette étape peut s'avérer délicate pour l'analyste, car elle l'oblige à réinterpréter le rôle hypothétique de ces sources documentaires en fonction de leur devenir dans la partition définitive. Dans le cas de *Trei II*, la comparaison de ces sources à la partition finale a conduit à distinguer trois domaines pour lesquels le travail précompositionnel a été décisif :

- L'organisation des hauteurs
- Des procédures locales de développement
- La superposition de temps différent.

ORGANISATION DES HAUTEURS

L'organisation des hauteurs dans *Trei II* part de deux « chaînes de note » servant de « séries » (termes utilisés par le compositeur) pour générer du matériel mélodique et harmonique. La méthode révèle, en effet, assez clairement l'utilisation d'un modèle sériel et dépend entièrement du schéma formel très précis de la pièce. Elle révèle en outre une volonté de structurer et de formaliser au maximum le matériel global de l'œuvre. Les deux chaînes de notes sont alors fragmentées en cellules propices à un travail motivique poussé.

À la différence des œuvres auxquelles elle va donner naissance, l'harmonie n'est pas l'enjeu principal impliqué par l'organisation des hauteurs de *Trei II*. Elle reste plutôt tributaire de la superposition des différents « personnages » et de leur vitesse respective. On constate également que certaines libertés sont prises par rapport au matériel de départ. Du fait de l'extrême fragmentation des hauteurs au sein d'une texture pointilliste, il est difficile de retrouver l'existence des chaînes de notes initiales dans la partition finale. Cet intérêt pour des collections de hauteurs et des motifs souvent tournoyants fait apparaître un type d'écriture qui sera exploité dans nombre d'œuvres ultérieures (notamment, la chaîne de notes répétées très rapidement à la clarinette).

ESQUISSE DES SÉRIES

Sur le document intitulé « Séries » apparaît le matériel initial ayant servi à l'organisation des hauteurs dans *Trei II* : deux « chaînes de notes » (l'expression est de Michael Jarrell lui-même) de neuf notes chacune, dès le départ conçues pour être fragmentées par trois, comme un reflet de l'idée de

— Séries —

Exemple 2. Michael Jarrell, esquisse pour «Treï II» : «Séries».

Exemple 3. «Treï II». Une mise en application des «séries» mesure 283¹⁵. © Lemoine

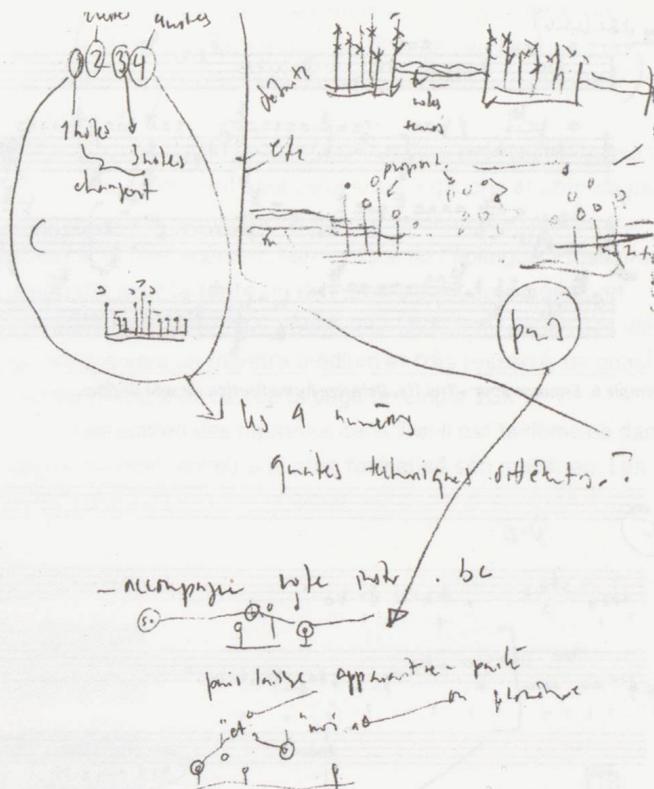
tripartition à l'œuvre dans toute la pièce. Sur la portée du haut sont présentées successivement les deux séries originales, en-dessous desquelles apparaît une suite de transpositions (6 portées dans la colonne de gauche, 7 dans la colonne de droite) à partir des notes de la série originale. Suit l'inversion des deux séries originales (surmontées de chiffres jusqu'à 9 pour la série 1), suivies à leur tour de leurs transpositions respectives (6 portées à gauche, 7 à droite) (exemples 2 et 3).

Les exemples 2 et 3 illustrent une mise en application de ces séries. On remarque que le compositeur ne se soucie guère des changements d'octaves, ni du fait d'appliquer les séries dans leur totalité. Il en va de même lorsqu'il les utilise harmoniquement : fragmentées et/ou transposées, beaucoup d'entre elles se réduisent souvent à des agrégats de 3 sons (2^{nde} m + 2^{nde} M par exemple), voire même à une simple couleur d'intervalle (7^e majeure, 9^e mineure).

ESQUISSE DU SOLO DE FLÛTE DU DIALOGUE III

Le solo de flûte intervenant dans le Dialogue III a été l'objet d'un travail approfondi, dont témoigne le grand nombre d'esquisses s'y rapportant. Le document suivant est un brouillon décrivant plusieurs hypothèses d'écriture (modes de jeu, articulation) ainsi qu'une première tentative de faire correspondre les chiffres présents dans le texte de Laing avec des hauteurs musicales. Les inscriptions y sont peu lisibles, mais on peut deviner que le but du compositeur est ici de chercher à lier la partie de soprano et ses phonèmes avec l'écriture du solo de flûte (exemple 4).

Suivent plusieurs essais pour tenter de faire correspondre les deux chaînes de notes à la série chiffrée provenant du texte de Laing¹⁶ : 1-2-3-4 / 1-3 / 3-2-1-5 / 5-1-1-3-2, etc. La série *a* est d'abord multipliée par la série *b*, l'idée première de Jarrell étant de faire correspondre chaque chiffre avec le nombre de fois que chaque note est répétée. Puis vient une nouvelle chaîne de hauteurs, née de la version originale des séries 1 et 2, permutée ensuite d'après la « série nombres » (exemple 5).



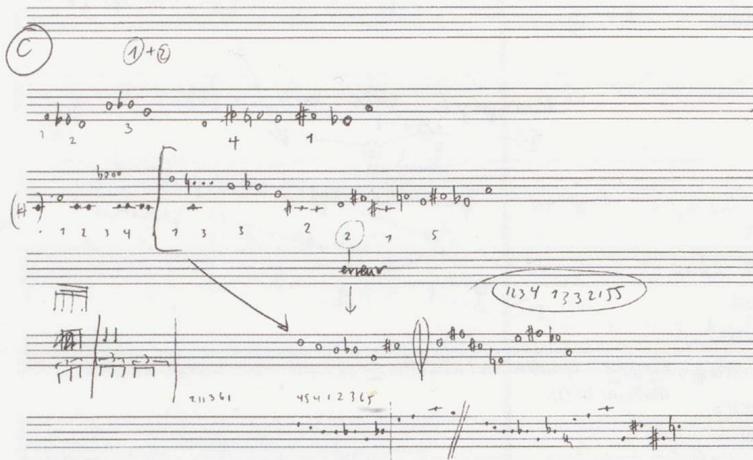
Exemple 4. Esquisse pour «Treï II». Formalisation du solo de flûte dans le Dialogue III (1).

Sur la première portée, le compositeur cherche à utiliser la suite de chiffres de Laing pour choisir ses hauteurs alternativement, dans ses deux séries initiales. Les chiffres arabes correspondent au nombre de notes prises dans chacune des deux séries, tandis que les chiffres romains du dessus indiquent quelle série (I ou II) est utilisée. Les traits de séparation « / » de la série originale du texte de Laing sont alors représentés par les deux notes manquantes du total chromatique, *do / do #*. Il en résulte cette nouvelle chaîne de hauteurs :

Exemple 5. Esquisse pour «Trei II», Formalisation du solo de flûte dans le Dialogue III (2).



Exemple 6. Esquisse pour «Tre II». Dernière formalisation du solo de flûte.



Exemple 7. Esquisse pour «Tre II». Formalisation synthèse du solo de flûte (4).



Exemple 8. «Tre II». Extrait de la version finale du solo de flûte (mesures 263-267). © Lemoine

- 1: *fa*, première note de la série 1
- 2: *mi b ré*, deux notes de la série 2
- 3: *si si b sol*, les trois notes de la série 1
- 4: *ré fa # fa mi*, 4 notes suivantes de la série 2 puis *do* : trait de séparation (1234/), etc.

Les chiffres situés en-dessous de chaque portée vérifient l'extension du principe. On remarque que plusieurs erreurs ont été commises par le compositeur dans son propre système, ce qui n'a pas altéré la version finale car cet essai ne sera de toute façon pas celui retenu pour le solo de flûte. Après un autre essai du même ordre, Michael Jarrell aboutit à une nouvelle chaîne de notes qui s'avère la plus proche du passage définitif : on y voit une continuation (« app chiffre {série} ») des deux essais précédents dans laquelle la nouvelle chaîne de notes est parsemée de notes répétées sur *do-do #* (exemple 6).

La dernière esquisse apparaît comme une synthèse de la méthode employée pour constituer la chaîne de notes de ce solo de flûte. A la différence de la précédente, le trait de séparation « / » représenté par le *do* ou *do #* est maintenant sup-

primé, ces deux hauteurs valant désormais autant que les autres dans la série chiffrée. Il en résulte la chaîne de notes suivante :

(3^e portée)

- 1: *fa*, première note de la nouvelle série « 1+2 »
 - 2: deux *do #*
 - 3: trois *mi b*, première note de la série « 1+2 »
 - 4: quatre *do #*
 - 1: *ré*, troisième note de la série « 1+2 »
 - 3: trois *do #*
 - 3: *si si b sol*, trois notes suivantes, prises dans la série « 1+2 »
 - 2: deux *do #*
 - 2: le compositeur s'aperçoit d'une erreur mais décide néanmoins d'exploiter un fragment de cette nouvelle chaîne de notes. C'est celle-ci qui est à la base du solo de la partition définitive (exemples 7 et 8).
- L'esquisse suivante est le fondement harmonique de la section « Rituel » en même temps que le point culminant de l'œuvre

(superposition des douze tempos, notés à droite du document). On y voit plusieurs manières d'aboutir à l'accord « synthétique » (situé en bas à gauche ; il correspond à la mesure 296 de la partition finale) en fonction du nombre de notes dans chaque partie de l'accord final (cf. « densité » noté en haut à gauche). Cet accord est constitué des deux chaînes de notes additionnées auxquelles sont adjointes les notes *do*-*do* #, manquantes pour former le total chromatique. Michael Jarrell cherche à créer un allègement de sa texture soit vers le grave (première mesure de l'esquisse), soit vers l'aigu (seconde mesure). C'est la solution centrale qui se rapproche le plus de la partition finale, en dessous de laquelle le compositeur écrit ce qu'il nomme les « cycles » correspondants. Elle ajoute le premier rétrécissement d'accords au second,



Exemple 9. Esquisse pour «Trei II», section «Rituel».

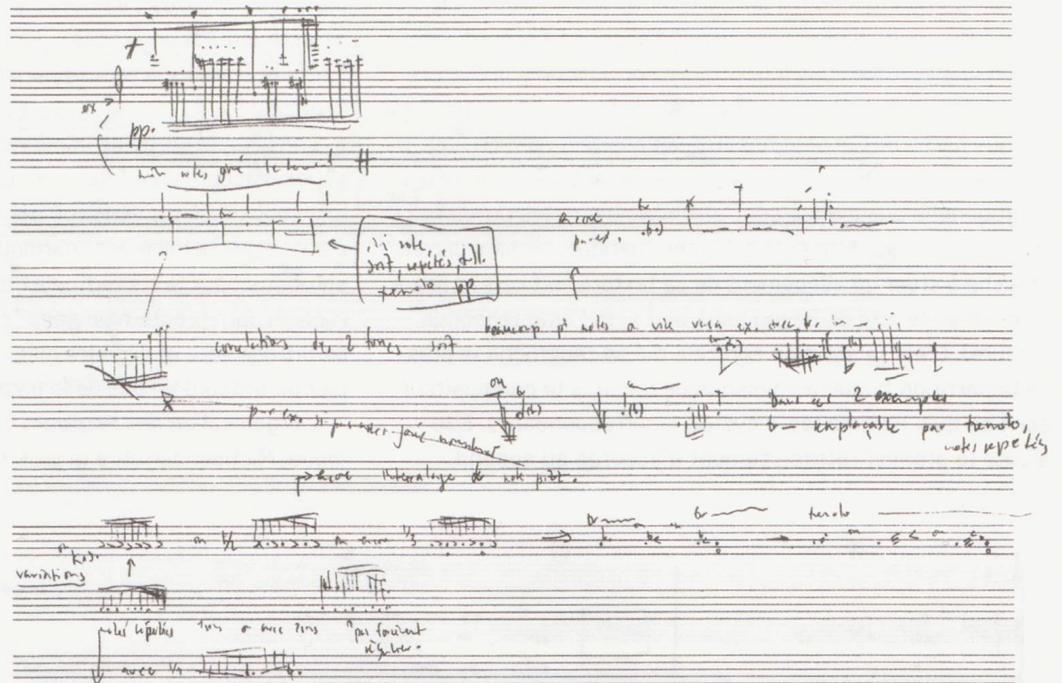


Exemple 10. Esquisse pour «Trei II», section «Épilogue».

mais les registres des notes sont souvent modifiés. On assiste alors à un processus de filtrage des hauteurs qui opère la transition vers la dernière section, « Épilogue » (exemple 9).

La seconde partie de la même esquisse présente plusieurs séries d'accords dont seul celui situé à gauche et entouré par le compositeur semble avoir été véritablement exploité pour élaborer le cheminement harmonique de l'épilogue. Plusieurs solutions pour la toute fin de l'œuvre sont envisagées, et Michael Jarrell opte finalement pour une continuation de l'idée de filtrage vers un registre médium et très resserré, un quasi cluster entouré en bas de la page (exemple 10).

L'organisation des hauteurs dans *Trei II* est le domaine dans lequel Michael Jarrell a le plus formalisé son matériau. Les



Exemple 11. Esquisse pour «Trei II». Procédure locale de développement : l'exemple du solo de flûte.

esquisses s'y rapportant illustrent cette vision artisanale de la composition, faite de tentatives abandonnées ou exploitées à travers une série de petites étapes de travail en vue de l'objet final.

PROCÉDURES LOCALES DE DÉVELOPPEMENT

On désignera par « procédures locales de développement » des stratégies de composition qui consistent sur un plan local à faire proliférer un matériau donné. Si le compositeur parle lui-même de « cycle de développement », l'expression ne désigne pas un procédé relatif à l'établissement de la forme mais plutôt un processus de dérivation de figures. Durant les entretiens, il explique ainsi que *Trei II* est la première pièce dans laquelle il prend conscience de l'importance du *geste* instrumental, fait de figures mélodiques, d'un phrasé à l'articulation définie et d'un enchaînement d'objets déterminés : trilles, notes tenues, notes localement répétées ou groupes de petites notes désynchronisées. Il évoque également une « manière de concevoir la phrase musicale » et la signification de gestes (parlant de « sens de la phrase ») inscrits dans une temporalité *ad hoc*. Ces procédures locales gèrent ainsi la façon dont un élément se développe et se transforme en un

autre. De *Trei II* (1983) à *Modifications* (1987, pour sept musiciens), ces procédures deviennent de plus en plus liées à une préoccupation croissante pour les champs harmoniques, encore relativement absente dans *Trei II*. Elles touchent enfin à la problématique des tensions et détentes, une préoccupation caractéristique de l'ère postsérielle. L'esquisse suivante donne un bon exemple de ce procédé de composition, toujours à partir du solo de flûte évoqué plus haut (exemple 11).

En haut de l'esquisse apparaît le type d'écriture par notes répétées choisie dans la version définitive de la partition. Michael Jarrell cherche ensuite à prolonger l'énergie de son geste selon des modalités qui lui permettraient toutefois de le varier : soit par le tempo (on lit au-dessous : « mêmes notes jouées lentement »), soit par l'ornementation (trémolo, trille). À droite figure un essai dans ce sens. Le petit groupe de notes barrées à gauche est corrélé à celui du dessus. Sur la partie droite du document, il tente une version combinant trilles et groupes de notes très rapides non mesurées, ce matériau étant vraisemblablement destiné à varier l'écriture du solo pour éviter tout systématisme. Une deuxième version de cette écriture combinée apparaît alors en-dessous, caractérisée par un changement de profil rythmique fondé sur un modèle brève-longue (petites notes et tenue trillée). Une annotation manuscrite donne alors la clé de ces procédures locales de dévelop-

- Dialogue III -

$\text{J.} = 72 (< \text{J.} = 96)$ "liberamente" (non dirigé, le chef reprend à la mesure 272) [215] progressivement → $\text{J.} = 96$

Exemple 12. « Trei II ». Mise en forme finale du solo de flûte. © Lemoine

vement, celle dont il se servira tant dans les œuvres ultérieures : « Dans ces 2 exemples, {le} trille {est} remplaçable par {une note} *tenuto* {ou bien des} notes répétées ». La partie inférieure de l'esquisse est une continuation de cette recherche d'écriture la mieux adaptée au passage en question. Le compositeur utilise lui-même le mot « variations » (en bas à gauche) et continue son travail sur l'articulation de la note répétée : accents, groupes réguliers ou irréguliers, éventuellement une fois sur deux ou sur trois, note répétée sur un son, deux sons ou bien en quarts de tons par glissements. Sur la même ligne apparaît alors très clairement l'évolution presque « naturelle » de la note répétée vers la note trillée et de la note trillée au trémolo. C'est toute une logique du discours qui se met ici en place et permet à Jarrell de développer son matériau à petite échelle de la façon la plus cohérente possible.

L'exemple musical suivant présente le début du solo de flûte dans la partition définitive (p. 24, mesures 213—220 puis 263—267). On y voit une application directe des idées relevant de l'esquisse du solo de flûte, dans laquelle Jarrell tente de résoudre le problème du maintien de l'énergie sur une note tenue. Il convoque pour cela l'articulation (mesures 219, 220) pour varier la répétition (mesurée ou non mesurée) et les modes de jeu particuliers (*tongue ram*, *tongue pizzicato*),

clarifiant peu à peu le trait d'écriture par notes répétées (exemple 12).

Ces procédures locales de développement vont s'amplifier dans les œuvres ultérieures. Composée cinq ans plus tard, *Modifications* est une partition dans laquelle elles sont maintenant assumées et exploitées pour elles-mêmes. Mieux, elles sont devenues un véritable principe de composition, voire même un trait de style. Dans la notice d'exécution de l'œuvre, Michael Jarrell prend d'ailleurs soin d'expliquer précisément comment effectuer les trilles et les appogiatures, comme s'il voulait clarifier avant même le début de la musique l'enjeu créé par la dérivation de figures, d'objets sonores ou de gestes musicaux déterminés articulant le discours. Le tout début de la partition présente un exemple convaincant de ces procédures locales de développement : l'écriture est divisée en trois plans sonores représentés par des hauteurs pôles en notes répétées et/ou tenues (ré, sol, do# ré), une série de gestes systématiquement éclatés dans les registres, enfin des interventions hétérophoniques, sortes d'*impacts* qui ponctuent le discours en même temps qu'il le projettent vers l'avant.

Entre les lettres A et B de la partition plus précisément, on observe bien l'évolution de la note répétée vers le trille puis vers la dispersion du trille en un « essaim » de hauteurs (cf. *Essaims-cibles* de 1986) éclatées dans les registres. Un peu

Exemple 13. Michael Jarrell, «Modifications» (1987), mesures 26–28. © Lemoine

plus loin (p. 9-10, lettres C-D de la partition éditée), une version encore plus claire de cette disposition par plans sonores apparaît : une note-pôle (*mi b*) en notes répétées en relais par les deux instruments à vent, un continuum de notes très rapides lui servant d'alternance, une série de gestes instrumentaux joués par les trois cordes (exemple 13).

SUPERPOSITIONS DE TEMPOS

L'idée de mélanger des vitesses différentes au sein d'une même musique vient de celle de superposer les trois personnages (imaginaires) de *Trei II* et rappelle la modulation métrique d'Elliott Carter. Il y a plus de quarante changements de tempo dans *Trei II* et tous interviennent quasi exclusivement au moyen de rapports d'équivalences rythmiques. Le tempo sert ainsi de métaphore du dédoublement entre rapports de durée et pulsations différentes. Au-delà de l'artifice solfège, il y a à cela une raison à la fois technique et dramatique : les tempos doivent servir de repères aux phonèmes et à l'identification des trois textes de Bayer, Laing et Le Lionnais. Dans le Dialogue II par exemple, la superposition des trois nationalités apparaît de manière fragmentée : des interventions énergiques, presque agressives pour le personnage allemand, celles plutôt calmes pour le Français (souvent en valeurs plus longues), celles tenant une fonction d'intermédiaire pour l'Anglais. Elle va de pair avec une triple division du tempo entre lent (noire = 54, texte de Le Lionnais en français), modéré (noire = 72, texte de Laing en anglais) et plus rapide (noire = 90, texte de Bayer en allemand).

Les esquisses relatives aux changements de tempo présentent le point de départ de la correspondance tempo-rythme

dans *Trei II*¹⁷, ou comment convertir en rythmes un rapport entre deux tempos. Le compositeur cherche alors l'entité la plus réduite, la valeur minimale, en divisant chaque valeur par le même multiple. Il obtient alors des rythmes dans lesquels il ne prend que certaines valeurs et en fait un nouveau tempo. Ces correspondances vont alors servir à un nombre impressionnant d'équivalences rythmiques tout au long de la partition. On en trouve un exemple pendant le Dialogue II, dans lequel chacun des trois tempos concorde avec un personnage sous-entendu et un type de discours *ad hoc* :

Noire = 90 : personnage allemand, nuance *forte* et gestes musicaux agressifs

Noire = 54 : personnage français, en général en valeurs longues et plus calme

Noire = 72 : personnage anglais (intermédiaire), plus volubile.

Ces relations de tempos participent également d'un enjeu formel : celui d'amener un point culminant dans lequel les douze tempos seraient superposés. Pour cela, il trouve le rapport minimal entre deux tempos (par exemple, sept huitième pour une évolution de 42 à 48), puis l'utilise pour faire passer chaque tempo à une valeur supérieure. Il obtient ainsi une superposition de rythmes très rapides qui confèrent au passage un fort caractère paroxystique (exemple 14).

Une fois cet ultime développement lancé, Michael Jarrell aboutit enfin à la section « Rituel » qui superpose les douze tempos différents de la pièce. La figure ci-dessous en résume le principe, fondé sur un jeu entre rythmes et articulation qui concourent à la perception de plusieurs vitesses différentes, entendues au sein d'une même musique (exemple 15).

Si l'idée de changer régulièrement de tempo dans la pièce participe du projet d'origine d'une « tripartition » entre trois personnages et trois textes, l'analyse de ces esquisses révèle

où est l'

$$\frac{42}{48} = \frac{7}{8} \quad 42 \rightarrow 48 \Rightarrow \text{[staccato]} - \text{F} = 48$$

$$\frac{48}{54} = \frac{8}{9} \quad 48 \rightarrow 54 \Rightarrow \text{[staccato]} - \text{F} = 54$$

$$\frac{54}{60} = \frac{9}{10} \quad 54 \rightarrow 60 \Rightarrow \text{[staccato]} - \text{F} = 60$$

?

?

$$\frac{42}{54} = \frac{7}{9} \quad = 42 \rightarrow 54 \quad \text{[staccato]} - \text{F} = 54$$

$$\frac{42}{60} = \frac{7}{10} \quad = 42 \rightarrow 60 \quad \text{[staccato]} - \text{F} = 60$$

$$\frac{60}{72} = \frac{10}{12} = \frac{5}{6} = 60 \rightarrow 72 \quad \text{[staccato]} - \text{F} = 72$$

$$\frac{60}{84} = \frac{10}{14} = \frac{5}{7} = 60 \rightarrow 84 \quad \text{[staccato]} - \text{F} = 84$$

$$\frac{40}{60} = \frac{4}{6} \quad = \text{[staccato]} - \text{F} = 60$$

$$\frac{42}{70} = \frac{6}{10} = \frac{3}{5} \quad = \text{[staccato]} - \text{F} = 70$$

Exemple 14. Esquisse pour «Treï II». Construction de l'accéléré (mesures 283-294).

que les valeurs définitives de ces tempos n'ont été arrêtées qu'à partir du moment où Jarrell a imaginé la superposition des douze tempos grâce au rythme.

Dans *Trace-Ecart* également (pour soprano, contralto et ensemble, composé un an après *Trei II* en 1984), on retrouve ce travail de superposition de tempos. Jarrell utilise comme point de départ le tempo : noire = 72 (qui formait le point culminant de *Trei II*) pour s'essayer de nouveau à des rapports d'équivalence par trois : un tempo initial de 72 passe à 88 puis à 48, selon des rapports de 9 sur 11 ($88/72 = 44/36 : 4 = 11/9$) et 2 sur 3 respectivement. A partir de la page 18 de la partition, un tempo à 108 alterne avec celui de 48, à chaque fois selon un rapport de 2 sur 3 par rapport à 72. A la page 46 et dans les suivantes également, un tempo à 54 (rapport de 3 sur 4) est superposé à sa valeur initiale 72.

Ces expérimentations se retrouvent également dans *Modifications*, déjà cité. A la lettre G de la partition, mesures 63-64, on passe de 72 à 48 à la noire, soit un rapport de deux sur trois. Mais à la différence de *Trei II*, le procédé de composition

va ici de pair avec une plus grande maîtrise des ressorts dramatiques de l'œuvre (il fait une plus grande place par exemple aux respirations musicales entre les événements musicaux). Cette dimension dramatique apparaît caractéristique du style de la maturité. On observe ainsi dans ce passage :

- Un contraste de tempo (en ralentissement)
- La disparition des notes répétées auparavant omniprésentes
- L'apparition de valeurs longues
- Un travail sur la résonance.

À la lettre L de la partition enfin (mesure 100-105 puis 108-112), trois tempos différents sont entendus en même temps :

- Noire = 88 pour le groupe clarinette / basson / cor
- Noire = 66 pour le piano
- Noire = 58.6 pour le groupe du trio à cordes.

Le tempo de 88 a été obtenu en trouvant d'abord la valeur la plus petite de 66 ($66 \times 4 = 264$ (durée de la double croche) pour ensuite la diviser par 3 ($264 : 3 = 88$). Le tempo de 66 est un rapport de 8 sur 11 par rapport au tempo de 48 précédent

(48/66 : 3 = 22/16 : 2 = 11/8), tandis que le tempo de 58.6 a été obtenu en effectuant la même opération que celle du tempo à 66 (soit : 88 x 4 = 352 (durée de la double croche) divisée par 6 = 58.6).

On a distingué trois domaines au travers desquels le processus de composition pouvait se dévoiler. L'organisation des hauteurs a fait l'objet d'un travail précompositionnel poussé, mais seules quelques esquisses permettent de retracer les étapes successives entre le matériau initial et la partition finale. Les procédures locales de développement ont probablement été conçues après, et impliquent de lier le processus de composition de *Trei II* à des œuvres ultérieures. L'idée des superpositions de tempos, enfin, appartient davantage au travail de formalisation réalisé en amont, bien que sa réalisation dût probablement être ajustée au fur et à mesure de l'écriture de la pièce. Compte tenu des documents s'y référant, on peut voir ces trois domaines comme des techniques d'écriture en formation, appelées à être développées et améliorées au cours des œuvres ultérieures.

Le même pragmatisme vaut pour la mise en application de principes décidés *in abstracto* : sur le manuscrit recopié de la partition, par exemple, Michael Jarrell inclut au dernier moment un certain nombre de corrections sur le texte et surtout les mesures, ce qui pourrait surprendre compte tenu du plan précis des mesures et des cycles rythmiques dans la pièce (par exemple, un point d'orgue mes. 100-101 « *rallonge* » le personnage anglais). Il en va de même pour les modes de jeu (flûte mes. 219, 244, 246-247), et même les hauteurs (*ossia* ajouté mes. 177-178). Ce pragmatisme de dernier recours n'est pas sans rappeler l'aspect spéculatif des écrits de Stockhausen (on pense notamment à son article « ... Wie die Zeit vergeht... » à propos de *Gruppen*) et des limites de ses applications dans l'œuvre¹⁸, ou encore aux « *écart* » chez Xenakis entre système mathématique et applications musicales (par exemple, les « *cribles* » dans *Nomos Alpha*¹⁹). Il nous rappelle cette réalité — qu'elle soit celle du compositeur ou celle du musicologue d'ailleurs — de la nécessaire part de compromis entre un projet esthétique et les moyens techniques mis en œuvre pour sa réalisation.

APPROCHER L'« ARTISANAT » : ARTISANAT ET PRAGMATISME

La pratique de la composition comme « artisanat » est apparue au cours des entretiens comme un héritage de Klaus Huber, avec qui Michael Jarrell terminait à l'époque ses études de composition. Compte tenu de ce que les esquisses ont montré, cet « artisanat » semble aller de pair avec un certain pragmatisme dans les choix faits à chaque étape de la composition, comme en témoigne la prise en compte d'une erreur dans la préparation du solo de flûte (cf. exemple 7). Le terme même d'« artisanat » suppose d'ailleurs un certain pragmatisme : celui d'un métier manuel et, dans le cas de Michael Jarrell, d'une *praxis* du métier de compositeur qui s'exprime par l'application méthodique d'un principe choisi. Le fragment pour voix seule jouerait ainsi le rôle d'un objet à l'origine fabriqué en petit format finalement étendu à une pièce de plus grande envergure, comme une application dans un plus grand format. Artisanat et pragmatisme supposent aussi une certaine idée de régularité, de stabilité dans le métier, de pratique journalière qui nous éclaire un peu plus sur l'atelier de Michael Jarrell. D'après ses souvenirs, le processus de composition de *Trei II* s'est fait « au même rythme », déclare t-il, sans brusque accélération ni phase de stagnation : huit mois apparemment bien équilibrés entre une première moitié consacrée à la formalisation du projet, puis une deuxième à sa réalisation. Lorsqu'interrogé sur d'éventuels moments d'incertitude auxquels il aurait été confronté, le compositeur ne se souvient guère que de l'extrême fin de l'œuvre qu'il dut changer après la première exécution, faute d'en être suffisamment satisfait. Si incertitude il y a eu, celle-ci a donc davantage relevé d'un manque d'assurance et de certitudes, compréhensibles de la part d'un jeune compositeur de vingt-cinq ans, plutôt que de véritables problèmes d'ordre compositionnel.

LE RÔLE DES ESQUISSES

Si la confrontation des esquisses a permis de retracer les différentes étapes de mises en forme de certains passages et leur réalisation terminale dans la partition, elles ne permettent pas pour autant d'en conclure que ces principes se vérifient à chaque fois dans les œuvres ultérieures, malgré les similitudes observées dans *Trace-Ecart* ou *Modifications*. Les sources existantes révèlent en tout cas une volonté de totalisation, de perfection d'un principe de composition qui dénote clairement le désir de s'inventer une méthode, de faire finalement de cet artisanat une *marque de fabrique*. Ce souci de méthodologie est visible partout dans ces esquisses, par exemple quand Michael Jarrell génère des lignes de rythmes pour ses différents personnages. Il va même jusqu'à faire une synthèse de la méthodologie employée (cf. exemple 7), comme une observation après coup du travail accompli durant la formalisation. Or c'est de cet artisanat méthodologique (un peu connoté aussi : on se souvient de la référence à la « grammaire générative » de Chomsky), que le compositeur va tirer son « langage » musical, prouvant indirectement par là ses préoccupations de jeune compositeur postsériel. Ainsi, à la question « le processus de composition de *Trei II* est-il une exception ou bien une règle ? », Jarrell répond que davantage qu'une *règle* ou une *norme* qu'on pourrait opposer à un *écart* antérieur ou ultérieur, il serait plutôt l'aboutissement d'un « ensemble de principes », une « méthode », en somme un *savoir-faire artisanal* qui pourrait se développer de différentes façons. L'intérêt est alors d'évaluer le « degré de conscience » du compositeur vis-à-vis du matériau qu'il est en train de concevoir, qu'il décide d'utiliser (ou pas), et de le mesurer ensuite à l'aune du résultat final. Certaines esquisses, comme par exemple celles rassemblées sous l'étiquette « procédures locales de développement », révèlent clairement un degré de conscience relati-

Flûte
La partition présente une version légèrement différente, qui s'est révélée être une erreur

42 à 72 = : 3 → 14/24 : 2 → 7/12 → 12/7 =

Clar. basse

84 à 72 = : 3 → 28/24 : 2 → 14/12 : 2 → 7/6 → 6/7 =

Violon (note aiguë)

108 à 72 = : 3 → 36/24 : 2 → 18/12 : 3 → 6/4 : 2 → 3/2 =

Violon (note grave)

54 à 72 = : 3 → 18/24 : 2 → 9/12 : 3 → 3/4 <→ 4/3 =

49 à 72 → approximation rythmique pour éviter une trop forte synchronisation du rapport 48/72 avec le rapport 96/72 (Violoncelle, note aiguë)

96 à 72 : 3 → 32/24 : 2 → 16/12 : 2 → 8/6 : 2 = 4/3 <→ 3/4 =

Violoncelle (note grave)

96 à 72 : 3 → 30/24 : 3 → 10/8 : 2 → 5/4 <→ 4/5 =

Voix

90 à 72 : 3 → 15/24 : 3 → 5/8 <→ 8/5 =

Piano (md aiguë)

45 à 72 : 3 → 20/36 : 2 → 10/18 : 2 → 5/9 <→ 9/5 =

Piano (md grave)

40 à 72 : 2 → 20/36 : 2 → 10/18 : 2 → 5/9 <→ 9/5 =

Piano (mg aiguë)

60 à 72 : 3 → 20/24 : 2 → 10/12 : 2 → 5/6 <→ 6/5 =

Piano (mg grave)

Exemple 15. Esquisse pour «Treï II» (reconstituée). Superposition des douze tempos dans «Rituel».

vement avancé sur le type de musique qu'il voulait obtenir, mais aussi sur ses éventuels développements possibles. *A contrario*, la courte séquence de notes *staccato* à la clarinette qui apparaît pour la première fois dans *Trei II* (mesures 146-148) est beaucoup plus anodine et n'a clairement pas fait l'objet d'un quelconque travail de préparation. Simplement, il s'agit là du jaillissement intuitif d'un véritable trait de style en formation. On le retrouvera dans nombre de pièces ultérieures (par exemple *Assonance*, pour clarinette ou, bien plus tard, dans *Music For A While* de 1995), comme une sorte de «tic» musical amené à devenir une idée musicale aux développements multiples. En ce sens, les esquisses nous apprennent

autant sur le processus créateur que le processus stylistique dans l'ensemble.

LES ÉTAPES DE L'« ARTISANAT »

Une des difficultés du retracement des étapes entre la «matière» et le produit fini tient aux écarts parfois considérables entre le matériel tel qu'il est pensé pouvoir être appliqué musicalement au moment de sa création et le résultat définitif de sa réalisation. Pour le solo de flûte déjà évoqué, six essais ont été nécessaires avant de trouver des traces fidèles

à la version finale. Ces étapes ont par ailleurs été accompagnées d'une réflexion sur la notation musicale, pour le traitement des *tempi* et transitions de métriques d'une part, pour l'écriture de la voix de l'autre. Malheureusement, on ne trouve nulle trace écrite d'interrogations à ce sujet. Il serait ainsi périlleux de valider un principe de composition sans pouvoir nécessairement en vérifier l'application par des sources appartenant à *chaque* étape du processus. Du reste, Michael Jarrell sous-entend indirectement cette idée lorsqu'il déclare : « La composition ressemble {pour moi} à un système arborescent : un motif, une *Gestalt* peuvent se développer de différentes façons²⁰ », indiquant par là l'idée qu'un principe de composition commun à plusieurs œuvres peut se développer différemment. Cette vision de la composition implique qu'une grande quantité de matériel est générée, et qu'elle peut être utilisée avec une grande liberté. Du reste, seule l'observation de *toutes* les esquisses du compositeur, à l'aide de méthodes éventuellement statistiques, permettrait de vérifier réellement la généralisation d'un principe sur un corpus défini. Or même dans ce cas, la récurrence de techniques de composition n'impliquerait pas nécessairement une récurrence des processus de composition eux-mêmes. Concernant *Trei II*, le peu d'écart entre l'œuvre achevée et sa formalisation ne vaut que pour l'état antérieur de cette formalisation : par exemple, la génération d'un matériel de hauteurs. Il manque au moins une ou deux étapes dans le processus qui expliqueraient par exemple (si l'on reprend l'extrait du solo de flûte déjà mentionné) la liberté des rythmes (qui contraste avec d'autres passages de la pièce où les rythmes sont déterminés à l'avance), les octaviations ou la métrique utilisée. Par ailleurs, le fait que ces esquisses soient presque exclusivement des esquisses de formalisation, de préparation d'un matériel, prouve que l'écriture de la pièce s'est faite relativement facilement et que Michael Jarrell ne l'a pas entamée avant d'avoir une idée claire du déroulement de la pièce en entier²¹.

DES CONTRAINTES

Une partie des entretiens avec le compositeur fut consacrée à recueillir des informations sur les préoccupations psychologiques qu'animaient le compositeur au moment où il a organisé ses choix (idéologiques, techniques ou esthétiques). D'après ses réponses, les contraintes pour *Trei II* n'ont donc été qu'intérieures, dans le sens où le compositeur n'a pas été confronté à une quelconque contrainte extérieure comme ce peut être le cas pour une commande, un effectif, une durée impartie, pas plus qu'il n'a été perturbé par un état psychologique particulier au moment de la composition. Michael Jarrell ne fit que choisir des contraintes *ad hoc* compte tenu de ce qu'il voulait obtenir. Si la formation du quintette était imposée, elle n'a pas été pour autant une véritable contrainte. On peut en dire autant du temps imparti pour la composition de son œuvre. À peine considérerait-il comme un compromis le remplacement du piccolo par la flûte pour le fameux Dialogue III. Si contraintes il y a eu, elles n'ont donc été que proprement

musicales. Avec le recul, Michael Jarrell se souvient que les choix les plus difficiles ont été de trouver d'une part le rapport entre forme et matériel, de l'autre l'écriture de la voix. Ces deux difficultés ont d'ailleurs été intimement liées, car dans le Dialogue II, par exemple, c'est en voulant construire un accéléré rythmique qu'il s'est heurté au problème de la voix : d'un point de vue formel, il *voulait* à ce moment-là une accélération du discours, mais son application avec les contraintes intrinsèques de la voix et de la diction la rendait impossible. C'est alors en réfléchissant alors sur les rapports de tempo compte tenu de la voix que lui est venue la solution de la superposition des personnages, et donc des *tempi*.

De manière générale, Michael Jarrell se dit méfiant vis-à-vis d'une « trop grande exigence de l'artiste²² », en particulier lorsqu'il s'agit d'appliquer sans concessions un « principe intellectuel » à une œuvre d'art, celle-ci conduisant selon lui à une certaine stérilité du propos. À l'instar de Brian Ferneyhough (de Xenakis également), il déclare « accepter l'erreur », c'est à dire accepter une forme d'*accident* pouvant éventuellement survenir au cours du processus de composition. Plutôt qu'abolir son déroulement logique, l'erreur y est incluse, comme un facteur extérieur adjoint à la somme des choix conscients du compositeur. Sa démarche s'avère ainsi rigoureuse sans être radicale ; en somme, *artisanale*. L'enjeu de *Trei II* était ainsi de réussir le pari de composer une pièce qui intégrerait un ensemble de principes (ceux montrés par les esquisses), mais qui soit aussi convaincante sur le plan dramatique.

POUR CONCLURE

Trei II est une œuvre qui fut à la fois un point d'aboutissement et un point de départ. Elle a permis à Michael Jarrell de mettre en place une méthode de composition dominée par le concept d'*« artisanat »*, et de créer un vocabulaire pouvant être généralisé à d'autres œuvres. Mais le plus intéressant est peut-être le paradoxe des méthodes de composition en jeu dans la pièce : à la fois *norme* par le développement qu'elles vont connaître après, mais *exception* par leur formalisation poussée. De lui-même, Jarrell cite sans ambages les modèles les plus audibles dans son œuvres : Boulez, Berio, Zimmermann. Il reconnaît même qu'ils « n'ont guère changé depuis ». Mais on pourrait en citer d'autres plus anciens, à commencer par le *Pierrot lunaire* de Schoenberg, à qui la formation instrumentale de *Trei II* fait bien sûr référence. Michael Jarrell mentionne également Brian Ferneyhough, ainsi que son ancien professeur, Klaus Huber, dont il cherchait à l'époque à diminuer l'influence. De Pierre Boulez, on reconnaît effectivement le pointillisme, celui peut-être de la *Sonatine*, mais peut-être encore plus cette volonté d'organiser le matériel dans ses moindres détails. Michael Jarrell ne considère par pour autant *Trei II* comme étant une œuvre post-sérieuse, et ironise aujourd'hui sur l'étiquette dont on a bien voulu l'affubler à ses débuts — celle d'un « postsériel teinté de spectralisme ». Vingt-huit ans après sa composition, il considère simplement son œuvre

comme une étape primordiale de son développement personnel tout en étant conscient, dit-il, de ces « manquements », s'en souvenant comme une période d'essais et de découvertes. L'œuvre nous en apprend en tout cas un peu plus sur les relations que peuvent entretenir processus créateur et « artisanat », et la manière dont ils semblent s'unir dans ce concept de *cheminement*, celui-là même qui concourt à la réalisation d'idées musicales.

- 1 Ce texte s'inscrit dans une collaboration entre le projet de recherche « Génétique de la composition musicale : analyser l'acte créatif » de la Haute École de Musique de Genève et le projet MuTeC de l'IRCAM autour de la question d'une musicologie des techniques de composition contemporaines.
- 2 Stravinsky, Igor, *Poétique musicale*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 2000, p. 95.
- 3 Et ce malgré la mise en garde de D. N. Perkins, pour qui interroger une personne sur ses pensées durant une activité mentale crée une rupture de l'activité ou en fournit une description faussée (« Asking people to report their thoughts during or right after a mental activity disrupts the activity or yields a distorted description » : Perkins, David N., *The Mind's Best Work*, Harvard University Press, 1981, p. 25).
- 4 Szendy, Peter, « De Trei à Rhizomes. Manuscrits inédits », *Genesis. Manuscrits – recherche – invention*, 4, 1993, p. 159-187.
- 5 Jarrell, Michael, *Trei II, Modifications, Eco, Traces-Ecart*, Ensemble Contrechamps (direction : Giorgio Bernasconi), CD Accord 204232 (coll. « Una corda »), 1988, p. 3.
- 6 Ce travail avait déjà été entamé par Peter Szendy (op. cit.), qui décrit et analyse les sources de *Trei II* à travers le concept de *rhizome*. Le présent article se propose de prolonger ses recherches et tente d'approfondir les liens entre documents-sources et processus de création.
- 7 Szendy, Peter, « De Trei à Rhizomes. Manuscrits inédits », *Genesis. Manuscrits – recherche – invention*, 4, 1993, p. 162.
- 8 Fragment de poème de Patrick Weidmann (poète, peintre et ami du compositeur). Le texte est traduit de l'allemand par Michael Jarrell en vue d'une utilisation future, finalement abandonnée. La typographie originale est ici modifiée pour faciliter la lecture du texte.
- 9 Typographie originale modifiée pour faciliter la lecture du texte.
- 10 Le croquis se réfère à l'ouvrage de Dürer mais n'en est pas tiré (Dürer, Albrecht, « Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion » [Traité des proportions du corps humain, Nürnberg, 1528], in *Albrecht Dürer – 1471 bis 1528* (vol. II), Berlin, Rogner & Bernhard, 1970, p. 1466-1479).
- 11 Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur plan [Punkt und Linie zu Fläche]*, traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Leppien (1970), Paris, Éditions Gallimard, 1991, respectivement p. 25, 41, 37, puis p. 119, 15 et 135 (les 4^e et 7^e citation semblent provenir d'une autre source, et la dernière est sensiblement modifiée par le compositeur).
- 12 Bayer, Konrad, « Argumentation vor der Bewussteinsschwelle », *Sämtliche Werke* (Band 2), Stuttgart, Klett-Cotta, p. 96-104.
- 13 Laing, Ronald D., *Nœuds [Knots]*, traduit de l'anglais par Claude Elsen, Paris, Stock + Plus, 1971.
- 14 Le chercheur David Collins emploie ce terme à propos d'une expérience scientifique réalisée en collaboration avec un compositeur, à qui était demandé de sauvegarder par fichier informatique toutes les traces significatives de son travail (Collins, David, « A Synthesis Process Model of Creative Thinking in Music Composition », *Psychology of Music*, n°33-193, 2005, p. 203-207, www.sagepublications.com).
- 15 « Orig. » = [série] originale, « T » = transposition, « inv. » = inversion.
- 16 Cette idée de transcrire une série chiffrée en classes de hauteurs n'est d'ailleurs pas sans rappeler les procédés d'écriture des œuvres proprement sérielles, comme par exemple *Gruppen* (voir notamment Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale*, Mardaga, 2003, p. 231, ou encore Decropet, Pascal, « Cherché mais aussi... trouvé. *Gruppen* de Stockhausen à travers ses esquisses », *Wavre, Musurgia*, vol. 6 n° VI/1 (cf. note 18) (*La Génétique des œuvres*), 1999, p. 63-76).
- 17 Certaines ont déjà été présentées par Peter Szendy (op. cit., p. 180) ; celle régissant la section « Rituel » est reconstituée ci-après.
- 18 Voir Decropet, Pascal, « Cherché mais aussi... trouvé. *Gruppen* de Stockhausen à travers ses esquisses », *Musurgia*, n° VI/1 (*La Génétique des œuvres*), 1999, p. 75.
- 19 Voir Solomos, Makis, « Les écarts entre esquisses précompositionnelles et œuvre. Les cibles de *Nomos Alpha* (Xenakis) », *Musique et esquisses*, Les Cahiers du CIREM, n°40-41, 1997, p. 141.
- 20 Michael Jarrell, notice de disque pour *Trei II*, op. cit., p. 3.
- 21 Contre toute attente, on retrouverait donc ici la vision romantique du processus créateur depuis Beethoven selon laquelle le compositeur coucherait rapidement sur le papier des idées qu'il aurait longtemps mûries au préalable intérieurement (sur ce sujet, voir notamment les pertinentes remarques de Nicholas Cook dans *Musique, une très brève introduction*, OUP (1998), Paris, Allia, 2006, pour la traduction française, p. 70-75).
- 22 Pour ces déclarations (entre guillemets) et les suivantes : propos du compositeur durant les entretiens.



- Philippe Albèra, « Portrait du compositeur en artiste de son temps », *Galilée de Michael Jarrell*, livret du compositeur d'après *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, Grand théâtre de Genève (éd.), 2005, p. 26-32.
- Philippe Albèra et Marco Stroppe, *Musiques en création* (1989), Genève, Contrechamps, 1997.
- Jean-Pierre Amann, « Michael Jarrell », *Musique pour une fin de siècle, vingt entretiens avec des compositeurs suisses*, Yverdon-les-Bains, *Revue Musicale de Suisse Romande*, 47 : 1, 1994, p. 96-101.
- Jacques Amblard, « Michael Jarrell et Pascal Dusapin. L'orfèvre et le vitaliste », *Musica Falsa*, 7, février-mars 1999, p. 45-46.
- Bruno Bossis, « Intention et création dans la musique d'aujourd'hui », *OMF* n°19 (2005).
- Danielle Cohen-Levinas, Claude Helffer, Peter Szendy, « Michael Jarrell », *Les Cahiers de l'Ircam*, série Compositeurs d'aujourd'hui, n° 1, 1992.
- David Collins, « A Synthesis Process Model of Creative Thinking in Music Composition », *Psychology of Music*, n°33-193, 2005, p. 203-207, www.sagepublications.com.
- Barry Cooper, *Beethoven And The Creative Process*, OUP, 1990.
- Francis Courtot et Michael Jarrell : voir à Nicolas Véritin.
- Pascal Decropet, « Cherché mais aussi... trouvé : *Gruppen* de Stockhausen à travers ses esquisses », *Musurgia*, n° VI/1 (*Génétique des œuvres*), 1999, p. 63-76.
- Michael Jarrell, notice du disque Accord (coll. « Una corda »), *Trei II, Modifications, Eco, Traces-Ecart*, Ensemble Contrechamps (dir : Giorgio Bernasconi), 1988.

- Michael Jarrell, « L'orchestration comme art de mentir (à propos des *Trois Études* de Claude Debussy) », *Arrangements, dérangements. La transcription musicale aujourd'hui*, Paris, Ircam-L'Harmattan (Peter Szendy, éd.), 2000, p. 105-116.
- Catherine Massip, « Le compositeur au travail de Debussy à Xenakis », *Le Livre de musique*, BNF, 2007, p. 105-130.
- Philippe Mion, Jean-Jacques Nattiez et Jean-Christophe Thomas, *L'Envers d'une œuvre. De natura sonorum de Bernard Parmegiani*, Paris / Bry-sur-Marne : Buchet-Chastel / Ina, 1982.
- Antoine Pecqueur, « Michael Jarrell », *Revue musicale de Suisse Romande*, vol. 55, n° 4, décembre 2002, p. 26-29.
- Makis Solomos, « Les écarts entre esquisses pré-compositionnelles et œuvre. Les cibles de *Nomos Alpha* (Xenakis) », *Musique et esquisses*, Les Cahiers du CIREM, n°40-41, 1997, p. 141-155.
- Christoph Steiner, « Eines blaumitternd bestimmten sich erinnernd : Michael Jarrells Assonance V » [« Un certain frémissement bleu : Assonance V de Michael Jarrell »], *Dissonanz / Dissonance*, n° 57, août 1998, p. 26-33.
- Peter Szendy, « De Trei à Rhizomes. Manuscrits inédits », *Genesis. Manuscrits – recherche – invention*, n° 4, 1993, p. 159-187.
- Max Unger, Willis Wager, « From Beethoven's Workshop », *The Musical Quarterly*, vol. 24 n°3, juillet 1938, p. 323-340.
- Nicolas Véritin, « Éléments d'analyse technique : *Congruences* (1989) de Michaël Jarrell », suivi de Francis Courtot et Michael Jarrell, « L'utilisation de la CAO dans *Congruences* », Paris, Ircam, *Cahier d'analyse création et technologie*, Documentation musicale, 1990.

