

Lundi 06 novembre 2000  
Théâtre de la Photographie  
et de l'Image

18h30

**ATELIER DANIEL CHARLES :**  
**JOHN CAGE**

20h30

**MARTINE JOSTE (PIANO)**  
**&**  
**AMI FLAMMER (VIOLON)**

- « **Daughters of the lonesome Isle** » (piano préparé) - 1945
- « **Freeman Etudes** » (violon solo) n° 8 et 12 - 1977/80
- « **One** » (piano solo) - 1988
- « **Six Melodies** » (violon et piano) - 1950
- « **Etudes Australes** » (piano solo) n° 4, 5 et 8 – 1974/75
- « **Two 6** » (violon et piano) - 1992

« Portrait croisé en un concert... On connaît chez Cage le piano préparé et le travail sur le silence, on connaît moins les *Freeman Etudes* et les *Etudes Australes* qui sont d'une grande virtuosité. On connaît peu *Two Six*, une des dernières œuvres de Cage écrite spécialement pour Martine Joste et Ami Flammer, les interprètes de ce soir. »

*François Paris*

# John CAGE

(Los Angeles, 1912-1992)



Photo : Pierre Ayot

Fils d'un inventeur célèbre pour ses recherches sur les sous-marins, John Cage étudia la musique avec Henry Cowell (1933-1934) puis Arnold Schoenberg (1934-1937). Celui-ci diagnostique en lui « un inventeur de génie » tout en le mettant en garde : composer serait pour lui un casse-tête, étant donné son peu de goût pour l'harmonie... Cage promet de relever le défi et demeura toute sa vie fidèle à Schoenberg – et à sa promesse.

Si tumultueuse qu'elle ait été, sa trajectoire créatrice s'est inscrite rigoureusement dans le sillage schoenbergien d'une émancipation radicale à l'égard des conventions et voies de garage, « faux poids et demi-mesures », que le siècle au fil des générations, faisait se multiplier. Car trente ans avant 1968, le jeune Cage pratiquait à l'école de danse de Seattle où il était accompagnateur, la maxime selon laquelle « il est interdit d'interdire », en truffant de gommages et d'écrous les cordes du piano et c'est au nom de ce mot d'ordre (et nullement de désordre !) que naquit le piano préparé de 1938. La coexistence des sons et des bruits (interdite par l'harmonie) se révéla pacifique : Cage devint un compositeur à part entière, sans dévier de sa route quelque scandaleuse qu'elle semblât. On lui doit la première composition électronique (1939), l'introduction du hasard (c'est-à-dire du silence : des sons 'non voulus'), la généralisation des happenings et 'performances' multimédia, celle des notations graphiques, la systématisation de l'usage de l'ordinateur – bref les innovations les plus spectaculaires de l'époque. Et une production fluviale d'œuvres musicales qui ont défrayé la chronique jusqu'à la fin (songeons aux *43 Number Pieces* composées entre 1987 et 1992). Mais Cage est aussi l'un des grands écrivains de ce temps qui n'a pas hésité à donner à ses cours de Harvard une forme poétique révolutionnaire (cf – un *Mesostics* de I-VI), un artiste plasticien de renommée internationale, dont les gravures sont exposées à l'égal des partitions ; un mycologue chevronné, fondateur de la Société de Mycologie de New York et par-dessus le marché (on n'ose dire : avant tout), un redoutable théoricien, dont on discute les idées dans des thèses de Sorbonne. Car ce n'est pas seulement en musique que son impact s'est fait sentir ; c'est sur l'ensemble des Arts, et de là, sur les pensées de toute l'époque, qu'il a su *agir*.

En acceptant la charge de la direction musicale des Ballets de Merce Cunningham (dès 1944), il participait *in vivo* – et à travers le monde- à la confrontation pratique, quotidienne de gestes créateurs distincts, voire antagonistes, qu'il avait à cœur de *libérer* au maximum. Mais *l'harmonie* à laquelle il songeait différait du tout au tout de celle des *Traité d'harmonie* que consulte normalement un « compositeur solipsiste pour grand orchestre » (Adorno dixit). Elle est à prendre au sens chinois, taoïste, du terme : initié d'abord à l'Inde, et ensuite – par Suzuki- à l'esprit du Bouddhisme Kegon (ou plus exactement, à la spiritualité zen de la secte Rinzaï), John Cage avait médité Tchouang-tzou et la plénitude du vide. Si bien que « l'harmonie » à laquelle font constamment allusion ses derniers propos « contient le bruit » : en octobre 1991, quelques mois avant sa disparition, il me confia « en avoir fini avec le tourment que lui avait prédit Schoenberg ». Avec les *Number Pieces*, il n'avait plus à « se casser la tête contre le mur de l'harmonie » : il l'avait réalisée.

Daniel Charles

# Daniel CHARLES

(Oran-Algérie, 1935)



- Etudes de Musique et de philosophie : Premier Prix du Conservatoire National de Musique de Paris, classe Messiaen (1956) ; Agrégation de Philosophie (1959 ; élève d'Henri Birault, Jean Beaufret et Gilles Deleuze).
- 1959-1964 : Professeur de Philosophie (Ile de la Réunion ; Marseille).
- 1964-1966 : Assistant d'Esthétique à l'Université d'Aix-en-Provence.
- 1966-1969 : Maître-assistant à Nanterre (Paris X).
- 1968-1969 : Rapporteur de la Commission ministérielle chargée d'introduire les études musicales à l'Université. Un département de Musique est créé à Paris VIII (Vincennes, puis St Denis) ; il en assure la direction à dater du 1<sup>er</sup> octobre 1969, en qualité de Maître de Conférence puis de Professeur titulaire.
- 1970 : accepte, à la requête du Professeur René Poirier, de prendre la responsabilité de l'enseignement de l'Esthétique à Paris IV (Sorbonne), en raison du départ à la retraite de Jean Grenier. Il quittera la Sorbonne en 1980.
- 1977 : soutient sa thèse de Doctorat d'Etat (« Les nouvelles musiques et la question du temps » ; directeur : Mikel Dufrenne, Paris X). Mention Très Honorable avec félicitations. Titularisé au 1<sup>er</sup> octobre 1977.
- 1980-1984 : Directeur de l'U.F.R. « Arts » de l'Université Paris VIII regroupant les Départements d'Arts Plastiques, de Cinéma, de Théâtre et de Musique (12.000 étudiants inscrits).
- 1984-1989 : collabore, avec Horacio Vaggione, à la création d'un studio de Musique Electronique au Département de Musique de Paris VIII.
- 1989-1998 : élu à la chaire d'Esthétique générale du Département de Philosophie de l'Université de Nice/Sophia Antipolis ; il y enseigne jusqu'au 1<sup>er</sup> novembre 1998. Professeur honoraire à partir de cette date.

## Aperçu bibliographique :

### Ouvrages principaux :

- *Pour les oiseaux* (Entretiens avec John Cage), Paris, Ed. Pierre Belfond, 1976, traduit en anglais, allemand, espagnol, italien et japonais.
- *Le temps de la voix*, Paris, Ed. J-P. Delarge, 1978.
- *Gloses sur Cage*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1978, traduit en japonais.
- *John Cage oder Musik ist los*, Berlin, Merve Verlag, 1979.
- *Musik und Vergessen*, Berlin, Merve Verlag, 1984.
- *Poetik der Gleichzeitigkeit*, Bern, Benteli Verlag, 1987.
- *Zeitspielräume*, Berlin, Merve Verlag, 1989.
- *Musketaquid, Musik und Transzendentalismus*, Berlin, Merve, 1994.
- *Musiques nomades*, Paris, Kimé, 1998.

### Direction d'ouvrages collectifs :

- 6 numéros spéciaux de la *Revue d'Esthétique* (entre 1968 et 1998).

### Articles divers :

- Plus de 200 articles parus dans diverses revues (Revue musicale, Analyse musicale, VH 101, Traverses, Corps écrit, Exercices de la patience, Le Temps de la réflexion, Etc. Montréal, Parachute, Discourse, The Musical Quarterly, The World and I, Alpha-Beta, Il Verri, Synteesi, Musik-Konzepte, etc.) et dans plusieurs encyclopédies...

### Traductions (de l'anglais) :

- Abraham A. Moles, *Experimental Music* (« Les Musiques expérimentales », Zurich, Cercle d'Art, 1966)
- Alfred N. Whitehead, *Process and Reality* (« Procès et réalité », Paris, Gallimard, 1996 – en collaboration avec l'équipe du C.R.H.I., C.N.R.S. et Université de Nice).

# Ami FLAMMER

(Metz, 1953)



*Photo : Gérard Neuvécelle*

Il obtient un Premier Prix de violon au Conservatoire de Metz en 1966 puis un Premier Prix de violon au Conservatoire National supérieur de Musique de Paris en 1969, dans la classe de Roland Charmy, Ami Flammer a bénéficié de l'enseignement de J. Gingold, H. Szering, C. Ferras, I. Galamian, N. Milstein.

Après avoir remporté en 1971, une première médaille au Concours International Maria Canals (Barcelone), il part travailler à la Juilliard School de New York avec I. Galamian, puis en Suisse et en Angleterre avec , N. Milstein.

A partir de 1971, Ami Flammer est violon solo de l'Orchestre de Chambre de Versailles, puis membre du Quatuor Prat, soliste invité permanent de l'Orchestre de Haute Normandie et collabore régulièrement avec l'Orchestre de Chambre de Toulouse.

Membre du Collectif 2 E2M et du groupe l'ITINERAIRE, il reçoit en 1983 le prix Georges Enesco, décerné par la SACEM au meilleur interprète de musique contemporaine. Il a créé en France les « *Freeman Etudes* » de John Cage, et est le dédicataire d'une des dernières œuvres du compositeur. Durant toutes ces années, Ami Flammer donne de nombreux concerts en soliste (Orchestre Liszt de Budapest, Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestres Philharmoniques de Lorraine, Lamoureux, Padeloup, Orchestre Philharmonique de Moscou(Fedoseev), Festivals de Carpentras, du Lubéron, d'Orléans, Biennale de Venise...) et en musique de chambre (Rencontres d'Arc et Senans, Cluny, Académie des Arcs, Floréal d'Epinal, radio et télévision...).

Professeur au Conservatoire de Châlon-sur-Saône sous la direction de Camille Roy de 1981 à 1984, puis au Conservatoire de Gennevilliers, Ami Flammer est actuellement professeur de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il publie en 1988 aux éditions Lattès-Salabert, *Le violon*, livre dans lequel il traite, dans un esprit délibérément pédagogique, des origines du violon, de l'histoire de la lutherie et de son rapport à l'évolution du répertoire violonistique, des grandes écoles (russe, franco-belge, etc...) du violon et enfin de l'interprétation musicale.

Par ailleurs, Ami Flammer a composé diverses musiques de film (pour Marguerite Duras, Eric Rohmer) et de scènes (spectacles *Kafka* avec Michael Lonsdale, *Boulgakov* au Festival d'Avignon 1993).

En 1994, ARTE a diffusé le film « *Trois hommes et un trio* » -trio formé depuis 1983 par Gérard Barreaux, Frédéric Stochl et Ami Flammer. En avril 1997, ARTE a également diffusé « *Chants de sables et d'étoiles* », un film de Nicolas Klotz sur les musiques juives dans le monde et auquel Ami Flammer a participé.

En 1999, il crée un quatuor de musique contemporaine, « CARRE – Le partage des voix » , qui cherche à défendre une certaine esthétique musicale (essentiellement dans le courant spectral). Depuis 1999, Ami Flammer participe aux travaux de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée, avec lequel il joue en soliste en tournée durant l'été 2000.

Il forme depuis de longues années avec Jean-Claude Penner une équipe de sonate qui a enregistré les œuvres de Franck, Debussy, Szymanowski, Enesco, Webern, Schoenberg, Janacek (en préparation : Kammerkonzert de Berg et Concerto de Kurt Weil).



Photo : Isabelle de Rouville

Au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où elle a été notamment l'élève d'Yves Nat, Martine Joste a obtenu cinq premiers prix : piano, musique de chambre, harmonie, accompagnement au piano, musique de chambre professionnelle.

Elle se perfectionne ensuite à Sienne (Italie), Tanglewood (Etats-Unis) et au Mozarteum de Salzbourg avec P. Badura-Skoda et s'investit dans la musique de notre temps en participant régulièrement aux ensembles de musique contemporaine (Domaine musical, Ars Nova, Musique Vivante, Itinéraire, 2 E2M).

Elle a été pendant 4 ans accompagnatrice et répétitrice de la classe de chant d'Irène Joachim au CNSMP et pendant deux années professeur de lecture à vue dans le même établissement.

Artiste-soliste de Radio-France, elle a fait de nombreuses tournées de concerts, en récital ou avec orchestre dans la plupart des pays d'Europe, au Brésil, USA, Japon, Moyen-Orient, Océan Indien.

De nombreux compositeurs ont écrits pour elle, parmi lesquels John Cage, Sylvano Bussotti, J.E. Marie, M. Decoust, J.C. Risset, A. Savouret, P. Mariétan, L. Roquin, S. Ancona, D. Tosi, F. Vandenberg, B. Mather, C. Ballif, Ph. Drogouz, M. Castellano, A. Bancquart,...

Son répertoire comprend en outre des œuvres de Rameau, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Scriabine, Debussy, Satie, Ravel, Berg, Schoenberg, Webern, Messiaen, Jolivet, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Nono, Zimmermann, Kagel, Crumb, etc ...

Elle joue l'œuvre de John Cage depuis 1972 et souvent en sa présence. « *Two six* », une des dernières œuvres de Cage a été écrite pour elle et Ami Flammer.

Elle a réalisé un grand nombre de concerts-événements : « *20/35/44 Pianos simultanés* » ; « *Création sur Impérial* » ; « *Le piano éclaté* » ; « *Non-stop John Cage* » ; « *Journée Sylvano Bussotti* » ; « *Journée François-Bernard Mache* » ; « *Le piano dans tous ses états* » ; « *Piano plus* » ; « *Journée Tomas Marco* » ; « *Journée Varese comme prisme* » ; Concert-spectacle « *Satie meets Cage* » ; « *Multi-pianos* » ; « *Les pianos et les clavecins : hier et aujourd'hui, 20 instruments, 5 siècles de musique* » ainsi que des concerts sur piano-forte et sur pianos à micro-intervalles.

Depuis 20 ans, elle forme un duo de pianos avec Sylvaine Billier. Elles se sont produites dans les principaux Festivals de musique contemporaine.

En 1983, elle fonde une association « Ivan Wyschnegradsky », afin d'assurer la pérennité de sa pensée et de sa musique.

Elle s'intéresse particulièrement à la pédagogie, en étroite liaison avec la création et la diffusion et enseigne d'abord à Pantin et depuis 1976, au Blanc-Mesnil, dans des lieux où un travail d'équipe et

un souci permanent de recherche sont envisageables. Très souvent demandée par la Direction de la Musique pour des stages en France et Outre-Mer de préparation au D.E. et au C.A., elle mène par ailleurs régulièrement des Ateliers de « Pratique et Pédagogie du piano contemporain ».

Sa discographie comprend des œuvres de G. Benda, J. Haydn, F. Schubert (Cahiers du Disque), C.M. Von Weber (Livre d'or de l'ORTF/ Accord), E.T.A. Hoffmann (Charlin), Cl. Debussy (Valois), D. Milhaud (Harmonia mundi), I. Wyschnegradsky (éd. Block/Berlin et éd. 2 E2M), J. Cage (Mode Record/New York), T. Riley (Big Record), G. Paraskevaidis (éd. Tacuabé/Uruguay). S. Bussotti (Mode Record/New York), F.B. Mache (INA/GRM), L. Roquin (en préparation c/o Terra Ignota).  
Promue Chevalier des Arts et Lettres en 1985.

#### **Discographie :**

**Josef Haydn**, « *Sonate* » pour flûte et piano.

**Georg Benda**, « *Sonate* » pour flûte et piano.

**Franz Schubert**, « *Introduction et Variations sur un thème de La Belle Meunière* », flûte et piano avec Maxence Larrieu (Cahiers du Disque).

**E.T.A. Hoffmann**, « *Grand trio* » pour piano, violon et violoncelle avec Gérard Jarry et Michel Tournus (Musica Mundi – éd. Schwann) – Première discographique.

**Carl Maria Von Weber**, « *Grand duo concertant* » pour clarinette et piano,  
« *Trio en sol mineur* » pour flûte, violoncelle et piano avec Guy Deplus, Maxence Larrieu et Michel Renard (Le Livre d'Or de France-Culture ORTF, réédité en CD c/o Accord 202782).

**Darius Milhaud**, « *Alissa* » pour soprano et piano, avec Lise Arséguet (Harmonia Mundi) - Première discographique.

**Terry Riley**, « *Keyboard study 2* », pour 2 pianos, plus 5 pianos préenregistrés, avec Gérard Frémy (Byg Records) - Première discographique.

**Claude Debussy**, « *Mélodie* »s : « *Trois chansons de Bilitis* », « *Proses lyriques* », « *Fêtes galantes* », « *Ariettes oubliées* », avec Irène Jarsky (Valois).

**Arnold Schoenberg**, « *Le Livre des jardins suspendus* », pour voix et piano op 15 ; « *Huit Lieder* » op 6, avec Irène Jarsky (Valois).

**Ivan Wyschnegradsky**, « *5 préludes* » op 22 pour 2 pianos.

« *Prélude et étude* » op 48 pour le piano en 1/3 de ton de J. Carillo.

« *Etude sur les Mouvements rotatoires* » op 45 pour 2 pianos 8 mains.

« *Méditation sur deux thèmes de la Journée de l'Existence* » pour violoncelle et piano op 7.

« *Etude sur le carré magique sonore* » op 40 pour piano solo.

« *3° Fragment Symphonique* » op 32 pour 4 pianos avec Sylvaine Billier, Jean-François

Heisser, Jean Koerner, Jacques Wiedercker et Michel Decoust, éd. Block – Berlin) – Toutes les œuvres en Première discographique.

« *Etude sur les Mouvements rotatoires* » op 45c, version orchestre de chambre.

« *Sonate* », op 34 pour alto et 2 pianos.

« *Dialogue* », op posthume pour 2 pianos 8 mains.

« *Etude sur les Densités et les Volumes n° I et II* », op 39b pour 2 pianos.

« *Dithyrambe* », op 12 pour 2 pianos. avec Sylvaine Billier, Gérard Frémy, Yves Rault,

Jacques Bona, Teodor Coman et l'Ensemble 2 E2M sous la direction de Paul Méfano (éd. 2 E2M 1001) - Toutes les œuvres en Première discographique.

**John Cage**, « *One 5* » , pour piano solo.

« *Two six* » pour violon et piano (œuvre dédiée à Ami Flammer et Martine Joste).

« *Four 3* », pour 12 rainsticks, 2 pianos et violons avec Ami Flammer, Dominique Alchourroun et Jean

Michaut (Mode 35 / New York) – les 3 œuvres en Première discographique.

**Graciela Paraskevaidis**, « *Un lado, otro lado* », piano solo, (éd. Tacuabé T/E 26 – Montevideo/Uruguay).

**Sylvaine Bussotti**, Œuvres pour piano solo.

« *Il preludio* », « *Pour clavier* », « *Bartok-Busoni* », « *Brillante* », « *Sonatina Gioacchina* » (œuvre dédiée à Martine Joste), « *Musica per amici* », « *Petit Bis* » (dédiée à Martine Joste), (Mode 35 / New York), 4 œuvres en Première discographique.

**François-Bernard Mache**, « *Manuel de résurrection* », avec Françoise Kubler et Fuminori Tanada (INA/GRM 292602).

**Louis Roquin**, « *Imperium in imperio* » piano solo.

« *Come battuto* », piano solo, (en préparation c/o Terra Ignota).

## DAUGHTERS OF THE LONESOME ISLE (1945) (PIANO PRÉPARÉ)

La notation utilisée par Cage dans cette pièce est tout à fait traditionnelle mais comme dans les **sonates et interludes** (1949), le résultat sonore diffère de ce que tout musicien « entend » à la lecture de la partition. En effet, le piano est préparé, selon une technique inventée par le compositeur dès 1938, dans une **Bacchanale** écrite pour la danseuse S. Fort.

La préparation du piano consiste à introduire des corps étrangers (boulon, vis, carton, bois, fil...) sur et entre les cordes de l'instrument. Cage donne souvent des indications très précises quant à la pose de ces accessoires car la grosseur, la longueur, la matière de l'objet et surtout l'emplacement où il est inséré par rapport à la longueur de la corde jouent un rôle prépondérant dans les caractéristiques acoustiques de l'instrument ainsi préparé. Le piano produit alors des timbres multiples des sons complexes parfois proches du bruit. De plus, la distorsion par rapport à l'écriture est parfois très grande puisque l'aspect linéaire de l'enchaînement des notes sur la partition peut engendrer des phénomènes sonores inverses, sans oublier que des timbres à caractère bruiteux (donc indéterminés) peuvent se mêler à des hauteurs nettement définies.

La partition de **Daughters of the Lonesome Isle** n'utilise que 39 timbres (un piano normal possède plus de quatre-vingt touches) mais à cause et grâce à cette opération, le timbre du piano est comme distendu, éclaté en une série de 39 objets qui se trouvent d'un seul coup libérés des contraintes mélodiques et harmoniques traditionnelles.

La lecture des partitions pour piano préparé de John Cage ne permet pas d'imaginer la musique : la seule ressource reste donc la réalisation effective sur l'instrument, et dans ce sens ces œuvres, plutôt que des musiques à lire, sont des musiques à jouer et à écouter.

*Louis Roguin*

## FREEMAN ETUDES (1977-1980) (VIOLON SOLO)

Les **Freeman Etudes** écrites entre 1977 et 1980 représentent l'étape la plus récente dans l'exploration des instruments à cordes, en particulier du violon, qu'a régulièrement menée John Cage depuis la fin des années 1940.

Ces seize études (qui seront finalement au nombre de trente-deux) portent le nom de Betty Freeman, le célèbre mécène et amie très proche de Cage. Mais il y a une autre raison pour ce titre : Cage a souvent indiqué l'importance pour lui de la vie et de l'œuvre d'hommes tels que Henry David Thoreau, Daisetz Teitaro Suzuki, R. Buckminster Fuller, Marshall McLuhan et d'autres, qui tous étaient vraiment libres (free).

Les agrégats de sons qui composent chacune de ces études ont été obtenus par la superposition d'une feuille transparente sur une carte stellaire. Cage avait déjà utilisé ce procédé pour les *Etudes australes* pour piano et les *Etudes Boréales* pour piano et violoncelle, composées toutes deux durant cette même période. Ce procédé implique beaucoup plus qu'une simple transcription. Cage construisit une grille compositionnelle – en fait une série de grilles, dont certaines entrent en jeu avant, quelques-unes durant, et d'autres après l'acte de transcription. Le premier élément à être mis en place, par exemple était la 'densité' en sons de chaque étude. L'étape suivante consistait à 'déposer' des fragments de constellation sur le manuscrit. Finalement cette carte naturelle était élaborée et enrichie de bien des éléments distincts, des interventions humaines par lesquelles la partition était adaptée au caractère et aux exigences du violon, ce qui permettait de tirer de cet instrument de nouvelles possibilités de sons jusque-là jamais entendues. Ainsi des notes-étoiles individuelles furent développées en des intervalles et des agrégats auxquels venaient s'ajouter des indications sur la dynamique, le choix des cordes, etc...

Pour le compositeur, donc, les **Freeman Etudes** impliquaient un jeu subtil et fascinant de (libre) choix par lequel les cartes du ciel étaient transformées en pièces musicales. Mais pour le violoniste, les **Freeman Etudes** fournissent également une gamme de choix tout aussi libres et attrayants. Des éléments comme le tempo, le jeu de l'archet et le doigté sont laissés à l'appréciation de l'interprète, en fonction de ses propres considérations techniques et expressives. Ainsi la liberté intrinsèque des **Freeman Etudes** réside dans un équilibre magique entre ce qui est prédéterminé et ce qui ne l'est pas, entre la nécessité et le libre-arbitre.

*Gigliola Nocera (extraits)*

## ONE (1987)

## (PIANO)

De 1987 à l'année de sa disparition, 1992, John Cage n'a pas composé moins de 43 « *Number Pieces* », toutes conçues selon le même modèle, et néanmoins toutes rigoureusement différentes, ne serait-ce que par leurs effectifs instrumentaux, qui vont des partitions dédiées à un soliste à celles qui requièrent un grand orchestre (jusqu'à 101, voire 103 et même 108 musiciens). C'est, du reste, ce qui permet de les identifier : l'auteur les a désignées par des nombres, au prorata des effectifs concernés ; et lorsque plusieurs d'entre elles sont destinées à un même nombre d'exécutants, l'intitulé de chacune est affecté d'un exposant qui précise le rang qu'elle occupe dans la série chronologique qui la concerne. Ainsi, 11 partitions ont été composées pour des solistes ; la dernière, *ONE 11*, est un « film sans sujet » daté de 1992 ; mais *ONE 8*, pour « archet courbe », a été dédiée au violoncelliste Michaël Bach en 1991, et *ONE 5* à la pianiste Martine Joste en 1990. Ce que toutes ces œuvres ont en commun, outre le caractère relativement traditionnel de leur notation, c'est d'avoir été élaborées à l'aide d'opérations de hasard (grâce à un programme « ordinarisé » à partir du I Ching), lesquelles ont déterminé non seulement les paramètres de chaque son, mais les « zones d'incertitude » affectant les mesures de durée attribuées à celui-ci (ou bien au groupe de sons dont il fait partie). Dans le cas de la première des pièces en solo, *One* (sans exposant), dix « réservoirs » ou « banques » de sons, isolés ou en agrégats, répartis sur dix portées doubles, voient leurs débuts s'étager selon des laps de temps compris entre 0 et 45 secondes, et leurs fins se situer à partir de 30 secondes et jusqu'à 1'15" du départ. La durée est donc à la fois canalisée et libre, selon les limites précises indiquées : l'interprète ne pourra excéder celles-ci (ce qui permet d'assigner à l'ensemble des dimensions approximatives : autour de 10', mais pas moins de 9'30" et pas plus de 10'15"). Cette contrainte introduit, entre l'auteur et ce qu'il a légué par écrit, une marge d'indécision qui préserve la fluidité de la restitution en autorisant la finesse des tuilages et la délicatesse des contours. Car la flexibilité des « parenthèses de temps », agissant de proche en proche, oblige l'interprète à nuancer chacun de ses gestes, ce qui atténue leur portée, certes, mais leur confère au même coup une extraordinaire *présence*.

Comme pour équilibrer un mobile de Calder, un dosage minutieux s'impose : c'est que l'enjeu, incommensurable à l'*ossia* ou au *rubato* des pièces virtuoses de jadis, concerne la relativisation des invariants eux-mêmes ; et celle-ci s'effectue en direct, en « temps réel », sur l'instant. Comme le dit Cage, ma musique est « *earthquake-proof* » : antisismique. Elle se fait, d'elle-même, pure vibration.

Selon la formule que John Cage emprunte au bouddhisme tibétain, composer, et (par ricochet) interpréter, c'est « écrire sur l'eau ».

Daniel Charles

## SIX MELODIES (1950)

### (VIOLON ET PIANO)

Composées aussitôt après le *Quatuor à cordes*, œuvre célèbre pour son statisme « élizabéthain » (qu'accentuait l'absence de tout *vibrato*), les *Mélodies pour violon et piano* en sont, d'après Cage lui-même, le « post-scriptum » (lettre à Pierre Boulez du 22 mai 1951). C'est ce que confirme la partition : le matériau – 33 éléments immuables, sons isolés ou « blocs » sonores massifs – est le même que dans le *Quatuor* (seule diffère la répartition des timbres), et l'utilisation qui en est faite obéit à la même exigence « minimalisante », l'auteur ayant à cœur de neutraliser la part habituellement dévolue à l'harmonie dans la conduite des voix, c'est à dire l'inféodation du discours sonore à quelque hiérarchie interne que ce soit. Aux relations harmoniques, traditionnellement porteuses de tension et de détente, donc de *mouvement*, se substitue donc un *hiératisme* radical, chaque sonorité « comptant » en principe sur elle-même pour se faire accepter. Mais la dimension *mélodique* ne peut qu'en bénéficier – d'où le titre, qui affiche, si l'on peut dire, la « couleur » : les **Six Melodies** ne réservent nullement à l'un des instruments, par exemple le violon, l'exclusivité du « chant », le piano se contentant de l'« accompagner » ; au contraire, chaque son est à écouter pour lui-même, son timbre et son registre exigent d'être *savourés* indépendamment de ce qui les entoure ; et la mobilité de l'ensemble, loin de s'annuler, se démultiplie en une stroboscopie de *durées à géométrie variable*. La leçon du « piano préparé » (et de l'« orientalisme » des **Sonates et Interludes** de 1949) commence à porter ses fruits : la « déconstruction » de l'harmonie peut parfaitement aiguïser notre écoute. « Il y a, disait Jean Grenier, des démissions qui ne sont des renoncements qu'en apparence et des changements de front en réalité. »

Daniel Charles

## ETUDES AUSTRALES N° 4,5 ET 8 (1974-1975)

## (PIANO SOLO)

*La musique se compose d'elle-même.*

**(John Cage, à propos des Etudes Australes, 1974)**

Les Etudes Australes comportent trente-deux études pour le piano divisées en quatre livres, chaque livre ayant huit études.

Le titre vient de « Atlas Australis », un livre de carte des étoiles qui a été utilisé dans le procédé compositionnel.

Dans une exécution, la correspondance entre l'espace et le temps devrait être telle que la musique « s'entende » comme elle « se voit ».

*John Cage.*

## **TWO 6 (AVRIL 1992)**

**(VIOLON ET PIANO)**

C'est en février 1992 que le compositeur Francis Miroglio, désireux de fêter le quatre-vingtième anniversaire de John Cage dans le cadre des Semaines Musicales Internationales d'Orléans comme il l'avait fait en 1982 pour le soixante-dixième, demanda à Cage d'écrire une œuvre qui serait créée à cette occasion. Cage se mit immédiatement à l'ouvrage et fit de Martine Joste et Ami Flammer, dont il appréciait au plus haut point la commune rigueur, les dédicataires de **TWO 6** pour violon et piano. Chacun des deux interprètes dispose d'un ensemble de *time brackets* couvrant 20' et reçoit pour les remplir, deux « banques de données » bien distinctes, à utiliser *ad libitum* chaque fois que se trouve écarté le recours (toujours possible) au « non-agir » du silence.

Pour sa part, le violoniste Ami Flammer est invité à jouer *pppp*, en retenant son archet jusqu'à jouxter l'inaudible, un intervalle qu'il aura lui-même déterminé à partir d'un bloc sonore tracé sur une feuille séparée : mais il peut tout aussi bien choisir d'exécuter, à la façon d'un chant orné (*florid*), un trait filé en sixième de ton, ce qui contrastera avec la nécessaire pesanteur d'un piano tempéré (comme le violon faisait contraste, avec les mêmes sixièmes de ton, vis-à-vis du sho dans la pièce de 1991 *Two six*). Quant à Martine Joste, elle bénéficie symétriquement, d'une échelle ascendante de sonorités sur laquelle il lui faudra prélever, mais imperceptiblement, quelques effleurements diaphanes, quasi célestes dans leur apériodicité ; et du même recueil de variations aléatoires sur les *Vexations* de Satie que celui fourni pour *Four 3, L'extended lullaby*. L'un et l'autre des deux interprètes sont par conséquent soumis à la double contrainte d'avoir à « inventer » entièrement (ou presque) leur jeu et leurs parties, tout en naviguant aux frontières de l'impalpable. Comme chez Morton Feldman, comme chez Max Neuhaus, ce qui compte est de l'ordre du non-dit : l'âme « ne sait pas qu'elle compte » ; et tous les nombres sont *premiers* !

L'auditeur, de son côté, doit pouvoir se demander s'il a entendu quelque chose. Ou si l'on préfère, à la question rituelle de la métaphysique occidentale « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », Cage substitue celle-ci : « Y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Ce qui revient à acquiescer au *sans pourquoi* de Maître Eckhart et d'Angelus Silesius : « *La rose est sans pourquoi* ». Mark Swed a parlé fort justement, à propos des *Number pieces*, d'une « harmonie acausale ».

Chaque interprète – et cela est particulièrement vrai de **TWO 6** – éprouve durant l'exécution elle-même la surprise d'une libre rencontre illuminante entre les sonorités que nulle prédestination n'a auparavant accordées. D'où une fraîcheur parfaitement inattendue, au milieu de l'extrême gravité d'un jeu de régulation des durées tendu à l'extrême, malgré sa flexibilité : chacun écoute l'autre, mais sans avoir à se réaccorder à chaque instant avec l'autre. C'est le lien – le *religare*, la religion – du sans-lien : l'unisson des différences.

*Daniel Charles*