

« Kurt Never Minds »

Composition d'une pièce pour piano seul

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

Mathieu Vasey, Piano

Professeur d'instrument / de chant : **Christian Favre**

Coordinateur / coordinatrice du travail : **Marie Chabbey**

Année académique 2017-2018
HEMU - Haute Ecole de Musique de Lausanne

Abstract

Ce travail de bachelor consiste en la présentation et l'analyse d'une composition personnelle pour piano seul intitulée « Kurt Never Minds ». Celle-ci est le résultat d'une combinaison de deux esthétiques très différentes : Morton Feldman, compositeur atypique qui plonge ses auditeurs dans un monde sonore hors du temps, et la chanson « Lithium » du groupe Nirvana, connu pour leur rock violent et leurs textes contestataires. Cette association, qui peut paraître surprenante, traduit ma volonté de réaliser un hommage à Kurt Cobain, le chanteur de Nirvana, mais également mon envie d'établir un pont entre la musique contemporaine expérimentale et la musique populaire.

L'analyse de la pièce permettra de mettre en évidence les différentes étapes de mon travail de composition ainsi que les choix que j'ai effectués, notamment quant à la question de la gestion du timbre, de la temporalité et de la notation. La façon dont je joue avec les éléments clés qui caractérisent la musique de Feldman et Nirvana sera centrale. On comprendra notamment que le lien vers le groupe Nirvana ne se fait pas d'un point de vue stylistique, mais plutôt grâce aux nombreuses références à cette chanson.

Mots clefs: Nirvana, Morton Feldman, Kurt Cobain, Piano seul, Experimental

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Marie Chabbey pour son aide précieuse tout au long du processus d'écriture de ce travail de bachelor, mais aussi Arturo Corrales, William Blank et Christian Favre pour leurs précieux conseils sur la composition de la pièce.

Merci également à Chloé Despland et à François Vasey pour leur soutien et leurs nombreuses relectures du travail. Enfin, merci à Mathis Saunier pour sa disponibilité et son aide pour l'enregistrement de la pièce.

Table des matières

1	Introduction	3
2	Inspiration et contexte	4
2.1	Morton Feldman.....	4
2.2	Nirvana et le mouvement grunge.....	4
3	Genèse	5
3.1	L'idée	5
3.2	« Lithium ».....	6
4	Analyse de la pièce	9
4.1	Structure.....	9
4.2	Temporalité et système de notation	10
4.3	Timbre.....	12
4.4	Utilisation du matériau de base et analyse détaillée	14
4.4.1	Première partie.....	15
4.4.2	Deuxième partie : perturbation et climax.....	19
4.4.3	Troisième partie et fin de la pièce.....	19
5	Conclusion	22
6	Bibliographie	23
7	Annexes	24

1 Introduction

À côté de l'apprentissage de mon instrument, le piano, j'ai toujours été intéressé par la création musicale. En effet, j'ai rapidement été attiré par le processus créatif, artistique et par sa liberté enivrante. Mais à présent, je me pose cette question : que signifie créer aujourd'hui ? Au fil de mes études, je me suis aperçu que de multiples questions se posaient quant au rôle et à la place de la musique contemporaine aujourd'hui : peut-on encore innover, créer une musique originale à notre époque ? Pourquoi les salles sont-elles toujours si vides lors de concerts ? Le monde de la nouvelle musique n'est-il pas trop fermé, trop intellectuel, destiné à une minorité éduquée ?

J'ai alors décidé de composer une pièce inspirée d'un compositeur qui me plaît tout particulièrement : Morton Feldman. L'idée serait de s'inspirer de son esthétique planante, méditative, axée sur l'écoute profonde et l'immersion dans le son. La pièce serait également basée harmoniquement et mélodiquement sur le refrain de la chanson « Lithium » du groupe Nirvana. Une chanson et un groupe qui me touchent beaucoup depuis mon adolescence de par leur histoire et les thèmes qu'ils abordent.

L'objectif serait donc de tisser des liens, de créer un langage inspiré par ce mélange personnel d'influences, tout en tentant d'aller vers les gens, de transmettre un message. Une musique plus accessible, plus humaine, qui s'inspire davantage de la musique populaire, tout en gardant un côté expérimental.

Je voulais également que cette composition soit écrite pour piano seul. Cette dualité entre interprétation et composition fait depuis longtemps partie de ma vie musicale, c'est pourquoi composer une pièce pour piano que je pourrais moi-même jouer dans son ensemble me tenait particulièrement à cœur. Mon travail sera organisé comme suit : je commencerai par présenter mes sources d'inspirations (Morton Feldman et le groupe Nirvana). Deux mondes en apparence à l'opposé sur de nombreux aspects. J'expliquerai dans la deuxième partie du travail la raison de la réunion de ces artistes et la façon dont j'ai associé ces deux influences. La suite sera dédiée à l'analyse de ma composition. Pour finir, je terminerai par une discussion ouverte à propos de l'ensemble de mon processus créatif.

2 Inspiration et contexte

2.1 Morton Feldman

Morton Feldman est un compositeur américain né en 1926. Il a joué un rôle important et acquis une place singulière dans l'histoire de la musique de la deuxième partie du 20^e siècle (Bosseur, 1998). Il fut l'admirateur et l'élève d'Edgard Varèse, le grand compositeur français, alors professeur à Buffalo. Feldman décrit n'avoir pas tant voulu imiter sa musique, mais plutôt son attitude, sa manière de vivre et plus que tout, son écoute du son (Feneyrou, 2008).

Le langage minimaliste et souvent répétitif de Feldman vise à plonger l'auditeur dans l'écoute, au cœur du son. Cependant à la différence des minimalistes des années 60 (Young, Riley, Reich, Glass), sa musique est le plus souvent atonale et quand il utilise la répétition, celle-ci est imprévisible (Kosmicki, 2014).

Bien que très proches de John Cage et d'autres compositeurs new-yorkais, ses plus fortes sources d'inspirations venaient des peintres expressionnistes abstraits de New York : Mark Rothko, Jackson Pollock, Franz Kline ou encore Philip Guston (Johnson, 2001). Lui-même peintre et dessinateur, il se nourrit de cet art pour créer une musique inédite (Kosmicki, 2014). Il a notamment très vite montré une hostilité envers tout processus ou système intellectuel utilisé pour composer. Pour lui, le ressenti, l'écoute et l'instinct importent beaucoup plus (Johnson, 2001). De plus, pour Morton Feldman, l'écoute du son est profonde, intérieure et nécessite temps et lenteur, si bien que la forme, la structure telle qu'on la connaît dans notre musique occidentale finit par se dissiper, et ne plus vraiment exister. La question de la mémoire musicale de l'auditeur et de sa perception a également un rôle important. Certaines pièces de Feldman durent en effet plusieurs heures. Sur des échelles de temps aussi longues, la perception musicale est radicalement différente de nos expériences d'écoutes habituelles (Feneyrou, 2008).

Dans ses premières œuvres, Feldman écrit de nombreuses partitions graphiques, peut-être inspirées de son activité de peintre. Il utilise ensuite une notation plus conventionnelle et contrôlée, mais toujours en laissant une part d'aléatoire. Les dynamiques, presque toujours très faibles, ainsi que les nombreux silences présents dans les partitions sont des éléments que l'on retrouve constamment chez Feldman (Kosmicki, 2014).

Pour moi, la musique de Feldman exprime une sorte d'idéal, une sagesse immense, un « nirvana ». Elle transmet des valeurs de simplicité et de modestie ainsi que quelque chose de profondément sage et humain. Même si la démarche semble parfois excessive et que je ne partage pas toutes ses idées, il me tenait particulièrement à cœur d'écrire une pièce en m'inspirant de son œuvre.

2.2 Nirvana et le mouvement grunge

Transportons-nous maintenant dans une autre époque et un tout autre univers. Nirvana est un groupe de rock américain formé en 1987. Celui-ci a vendu des millions de disques à travers le monde et est devenu en seulement sept ans d'activité, un des groupes les plus populaires de l'histoire du rock. Ce succès était cependant inespéré aussi bien par les membres du groupe que par leurs producteurs (Moore, 2014).

Fortement inspirée par le mouvement *punk rock*, la musique du groupe est caractérisée par un son puissant rendu particulier notamment grâce à la voix perçante de Kurt Cobain et aux distorsions extrêmes des guitares (Moore, 2014). Leur style de musique appelé *Grunge* est originaire de la région natale du groupe : Seattle. Il s'inspire de l'héritage *Heavy-métal* de groupes comme Led-Zeppelin, Black Sabbath ou AC/DC, mais également du son *post-punk* de groupes tels que Sonic Youth (Walser, 2001).

Le *Grunge* s'inscrit dans un contexte musical particulier : la montée des petits labels et groupes indépendants. À l'époque, ceux-ci tentent de créer une alternative à la musique *pop/rock* de consommation jugée trop impersonnelle et uniquement destinée à faire vendre (Azerrad, 1993). Les groupes *Grunge* suppriment donc les longs solos de guitare et toutes autres formes de virtuosité. Ils s'opposent également au côté tape à l'œil, notamment dans l'apparence vestimentaire. Les vedettes du *Grunge* préfèrent donc un style et une apparence négligés (Walser, 2001). Le mouvement est également fortement engagé sur le plan idéologique. En effet, le succès du groupe Nirvana s'explique notamment par le fait que les jeunes des années 90, souvent appelés « Génération X », se sont sentis représentés par la musique du groupe. Cette génération aux problèmes nombreux et à l'avenir sombre a vu en Kurt Cobain un véritable porte-parole (Azerrad, 1993).

Grâce à Nirvana, la musique dite alternative ou underground fut propulsée sur le devant de la scène suite au succès incroyable du groupe. Les labels majeurs furent alors forcés à repenser leur stratégie de vente et à considérer la musique alternative plus sérieusement. Malheureusement, la pression de ce succès titanesque et inattendu contribuera à la descente aux enfers du chanteur Kurt Cobain. Des problèmes de santé et surtout une dépendance aux drogues le mèneront au suicide en 1994, ce qui entrainera également la fin de Nirvana (Moore, 2014).

La musique du groupe est pour moi l'incarnation de la rébellion. Une rébellion politique et idéologique et musicale qui a su perpétuer les idées du *punk rock* dans le temps.

3 Genèse

3.1 L'idée

L'essence de mon travail de Bachelor était d'écrire une pièce pour piano seul, mon instrument principal. Composer pour piano était un défi que je n'avais encore jamais relevé et j'avais l'occasion, grâce à ce travail, de mêler mes connaissances pianistiques, acquises durant ces trois années de Bachelor, avec la composition que je pratiquais depuis longtemps en parallèle au piano. L'idée générale de cette pièce part d'une réunion improbable entre Nirvana et Morton Feldman. D'un côté un groupe de rock connu pour sa musique violente, folle et très énergique, des textes sombres et contestataires, et de l'autre un compositeur célèbre pour sa musique très lisse, totalement calme, basée sur l'écoute profonde du son. Comment en suis-je venu à vouloir réunir ces deux entités qui, en apparence, n'ont absolument rien en commun ? La réponse est toute personnelle :

Je pense qu'un des moyens pour faire de la création originale est d'être curieux et d'écouter beaucoup de musique. En effet, le mélange de toutes nos influences de tout ce que nous aimons dans la musique se retrouve ensuite dans la nôtre. Pour moi, il est donc tout naturel d'écrire une pièce qui s'inspire d'artistes qui font partie de mon univers musical. Je pense également qu'aujourd'hui, il est nécessaire de briser un peu plus les hiérarchies qui existent entre musique savante et musique populaire. Depuis déjà plusieurs décennies, beaucoup de compositeurs et de musiciens vont dans ce sens-là et des liens se créent des deux côtés. En écrivant cette pièce, j'aimerais créer une sorte de pont entre deux contextes musicaux totalement différents. Écrire une pièce dite « savante » avec une partition détaillée, un certain degré de complexité, mais en faisant un lien, un clin d'œil à la musique populaire.

Je voulais tout d'abord écrire une pièce en m'inspirant de Morton Feldman, un compositeur qui me tient tout particulièrement à cœur. J'ai de plus en plus d'attrance envers ces musiques qui nous plongent dans un état second, dans une sorte de transe dont seul l'arrêt de la musique peut nous sortir. Le temps s'arrête, tout devient suspendu et l'on entre dans une musique instinctive, corporelle qui remet en question notre façon d'écouter les choses.

Je voulais également écrire une pièce autour de Kurt Cobain et Nirvana. J'ai toujours adoré la musique de ce groupe, mais ce n'est qu'assez récemment que je me suis intéressé à son histoire et plus précisément à l'histoire de Kurt Cobain. Je me suis rendu compte d'à quel point cette personne était particulière, tourmentée et combien sa personnalité était instable et complexe. J'ai compris la musique du groupe différemment après cela et de là m'est venue l'idée d'écrire une pièce et plus particulièrement une sorte d'hommage.

C'est donc avec ces deux souhaits en tête que j'en suis venu à l'idée d'une pièce qui ferait le lien entre ces artistes qui, comme je l'ai déjà dit, n'ont en apparence rien en commun, mais qui, chez moi, produisent, l'un autant que l'autre, une émotion intense lors de l'écoute de leur musique.

3.2 « Lithium »

La chanson « Lithium » de Nirvana fait partie du deuxième album studio du groupe : *Nevermind*. C'est précisément grâce à cet album que Nirvana connaît le succès. Un succès énorme, incontrôlable qui va propulser le groupe vers la gloire internationale (Azzerad, 1993).

La chanson en elle-même, comme beaucoup de chansons de Kurt Cobain, est très énigmatique et difficile à interpréter. On comprend cependant très vite que le sujet est véritablement dramatique. La chanson parle de thèmes très sombres : la solitude, la dépression et le suicide. Beaucoup de sentiments qui sont liés à la vie de Kurt Cobain. C'est notamment pour ces raisons que cette chanson me touche particulièrement et que j'ai donc décidé de l'utiliser dans ma pièce, en me basant sur son matériau harmonique et mélodique.

Structurellement, la chanson est une alternance entre des couplets et des refrains avec une troisième partie différente qui apparaît deux fois. Les couplets sont toujours doux et légers. Le son de la guitare est « clean » et la voix de Kurt est relativement calme et expressive. Les refrains quant à eux sont en totale opposition : le son de la guitare est très distordu, la batterie est très active et Kurt hurle son texte. On a donc une opposition de masse sonore entre des couplets calmes et des refrains très actifs.

Mais je voulais avant tout parler du texte de la chanson¹, car c'est véritablement cela qui m'a inspiré pour cette composition. Tout d'abord, le titre « Lithium » est très explicite. Il fait référence au médicament utilisé comme stabilisateur d'humeur et pour soigner, notamment, les troubles bipolaires (Chelley, 2005). Or, on peut déjà voir ici une référence directe à Kurt Cobain qui, on le sait, souffrait de troubles mentaux et dont on soupçonnait être atteint de schizophrénie (BipolarLives, 2014). À première vue, le texte de la chanson semble incohérent, sans contexte ni réel sens. Il ressemble à la plupart des textes que Kurt Cobain écrivait. Dès les premiers mots, le texte est teinté de désespoir :

« *I'm so happy / 'cause today I've found my friends, / They're in my head / I'm so ugly* » (Je suis si heureux /, car aujourd'hui j'ai trouvé mes amis, / ils sont dans ma tête / je suis si laid²).

Tout d'abord, remarquons que le texte est écrit à la première personne. Il est donc possible que Kurt parle de lui-même ou alors incarne un personnage. Ce qui est certain, c'est que cela nous donne immédiatement l'impression de quelque chose de personnel.

Commençons par le début. Le texte commence par « *I'm so happy* ». Il n'est pas dans les habitudes de Kurt Cobain de chanter le bonheur et on comprend assez vite qu'il s'agit d'ironie quand on lit la suite des paroles. Dans ces premiers mots, nous avons un sentiment de solitude (« *I've found my friends, / They're in my head* ») et de rejet de soi (« *I'm so ugly* »). De plus, quand on compare le texte avec le titre de la chanson, on ne peut pas s'empêcher de penser que « *They're in my head* » exprime la folie mentale et qu'il soit sous-entendu que le narrateur entend des voix dans sa tête. Cependant, le texte est très ambigu et on peut percevoir ces mots de plusieurs façons différentes. Kurt Cobain devait le savoir et jouait sûrement beaucoup sur cette ambiguïté.

Plus loin, comme on peut le voir ci-dessous, le désespoir s'accroît encore et un autre sentiment vient compléter la liste des sentiments de mal-être : l'ennui.

« *Sunday morning is everyday for all I care* » (Le dimanche matin est mon quotidien pour tout ce qui m'importe).

Ensuite vient le refrain. Celui-ci ne comporte en fait pas vraiment de texte. Kurt Cobain chante, en criant presque, une mélodie sur des « *Yeah, yeah* » puissants. Là encore, on pourrait y voir une certaine ironie puisque chanter sur « *yeah* » dans une chanson aussi sombre est tout de même particulier. On peut aussi le voir comme un signal, un cri de détresse. C'est justement les éléments mélodiques et harmoniques de ce refrain, terriblement expressif, que j'ai utilisés pour écrire ma pièce. Nous verrons cela plus tard dans le chapitre dédié à l'analyse.

Le deuxième couplet continue dans la même veine et ajoute encore d'autres émotions négatives telles que la culpabilité et le déni. Il y a ensuite à nouveau le refrain puis nous arrivons à la troisième partie. Celle-ci continue dans la même énergie que le refrain alors que le texte, lui, continue dans un ton répétitif et obsessionnel :

¹ Texte intégral en annexe.

² Traduction personnelle.

« *I like it, I'm not gonna crack / I miss you, I'm not gonna crack / I love you, I'm not gonna crack / I killed you, I'm not gonna crack* » (J'aime ça, je ne vais pas craquer / Tu me manques, je ne vais pas craquer / Je t'aime, je ne vais pas craquer / Je t'ai tué, je ne vais pas craquer).

L'impression d'instabilité mentale est confirmée ici et on comprend que la personne est au bord d'une véritable crise, ou peut-être même d'un suicide. La musique aussi comporte ce côté obsessionnel : la guitare alterne entre deux uniques accords qui se répètent. On sent que cette alternance pourrait se répéter à l'infini, la mélodie aussi. On peut peut-être y voir la caractéristique d'une idée fixe, d'une pensée qui tourne en boucle dans un cerveau malade.

Cobain a expliqué, dans une interview en mai/juin 1992 dans *Flipside*, que la chanson racontait l'histoire d'un homme, qui, après la mort de sa petite-amie, se tournait vers la religion pour échapper au suicide. Cependant, je pense tout de même qu'il y avait une grande part de lui-même, de sa propre vie dans ses chansons, spécialement dans « *Lithium* » où l'on perçoit une forte touche autobiographique. Des thèmes qui reflètent malheureusement bien la personnalité complexe et torturée de Kurt. Depuis son plus jeune âge, on sait que ce dernier a souffert de problèmes mentaux et qu'il a fait face à la dépression tout au long de sa vie. Sans parler de ses problèmes de dépendance à l'héroïne (Moore, 2013).

La combinaison de tous ces problèmes et certainement de nombreux autres le mèneront au suicide en 1994 (Moore, 2013). C'est de cette histoire tragique dont je voulais parler. Il est pour moi très important de transmettre un message à travers l'art et, à travers l'utilisation de cette chanson dans ma création, j'aimerais raconter cette histoire et toutes les autres histoires similaires.

Ce message serait une sorte d'hommage non seulement à Kurt Cobain, mais également à tous ces artistes qui sont morts prématurément, à cause de problèmes similaires : De Jimi Hendrix à Amy Winehouse en passant par Jim Morrison et plus récemment le chanteur du groupe Linkin Park, Chester Bennington. Plus largement, la dépression est, de plus en plus, un problème majeur chez les jeunes aujourd'hui. Peut-être, est-il de plus en plus difficile de trouver une place dans ce monde ?

4 Analyse de la pièce

Il est maintenant temps d'entrer dans le vif du sujet³. Comme je l'ai dit dans le chapitre précédent, l'enjeu de la pièce est de faire un lien entre deux mondes : Morton Feldman et le groupe Nirvana. Cependant, même s'il est vrai que je trouve l'ouverture et les ponts entre les styles merveilleux, il faut admettre que celle-ci peut également devenir risquée. En effet, le contenu pourrait vite paraître parodique ou peu inspiré. En effet, mon but n'est pas d'écrire un exercice de style autour de la musique de Feldman tout en tentant d'imiter les extravagances du *Grunge* de Nirvana, mais plutôt de combiner ces deux influences d'une autre façon :

J'ai décidé que la chanson « Lithium » de Nirvana ne servirait que pour le matériau primaire de la pièce, en empruntant simplement les accords et la mélodie du refrain de la chanson. Ces éléments seraient alors utilisés dans un style inspiré par Morton Feldman. Ainsi, il n'y aurait rien dans la pièce qui s'apparenterait au caractère musical du groupe, au côté violent et brut de la musique. Mon but est plutôt de créer un lien dans l'esprit de l'auditeur qui reconnaîtra potentiellement la référence et qui sera ainsi renvoyé au thème et à l'univers de la chanson « Lithium » puis plus largement, à Kurt Cobain et au groupe Nirvana.

4.1 Structure

Commençons l'analyse de la pièce en parlant un peu de la structure du morceau. Dès le début du processus de composition, je voulais une structure libre sans grand développement narratif. Une musique qui avance peu et qui laisse le temps à l'auditeur de se plonger dans un certain état, à l'image de Feldman qui cherchait dès ses premières œuvres à « échapper autant que possible à l'action de la mémoire et de favoriser une concentration sur le moment présent » (Bosseur, 1998, p.59). Cependant, je voulais autre chose que de la musique statique et planante. Je souhaitais tout de même une certaine narration, qui soit liée à l'histoire de Kurt Cobain et aux personnes souffrant de troubles similaires, que je voulais raconter. J'ai donc construit ma pièce en trois parties principales (figure 1) :

Une première partie (du début du morceau à la page 4, lettre D), la plus longue et la plus importante. Très planante, méditative et extrêmement douce, elle met en relief le matériau thématique du refrain de « Lithium » tout en le gardant caché. Quelque chose cependant grandit, se complexifie.

Tout cela mène à la deuxième partie (de la page 4, lettre D à la page 5, lettre E) extrêmement agitée, très courte contrastant totalement avec la première partie. Cela représente une crise, une perte de contrôle.

La crise s'atténue et nous arrivons à la troisième partie (de la page 5, lettre E à la fin du morceau) où le matériau thématique est exposé clairement. On peut enfin pleinement reconnaître et

³ Partition complète avec préface en annexe. Concernant la notation, tous les signes particuliers sont expliqués dans la préface.

percevoir le refrain de « Lithium ». Le morceau finit alors dans le calme et dans une certaine sérénité.

1 : Jeu avec le matériau thématique et complexification

2 : Crise

3 : Résolution

Figure 1 : ligne temporelle

Pour résumer, la pièce est organisée en une structure très narrative et traditionnelle, en forme d'arche avec une exposition, une complexification, un climax et une résolution. Rien de très original à première vue. Pour moi, l'important vient surtout du fait que l'on ne reconnaît pleinement la chanson « Lithium » qu'à la fin de la pièce. Relever le secret uniquement la fin du morceau produit un effet d'illumination, de révélation soudaine pour l'auditeur. Un moment où toute la pièce prend son sens. Ce procédé structurel est d'ailleurs souvent utilisé au cinéma, mais également en musique.

4.2 Temporalité et système de notation

Il est maintenant temps d'entrer dans le vif du sujet et de s'intéresser un peu à la partition. Une des premières choses que l'on remarque est l'absence totale de barres de mesure et de mètres au début de la partition. Lorsque j'ai écrit les premières esquisses de la pièce, j'ai tout d'abord disposé les notes librement sur la partition, sans aucune contrainte. Leur durée dépendait simplement de l'espace qu'elles prenaient sur la partition. Un système de notation dite « spatiale » comme on le voit ci-dessous :

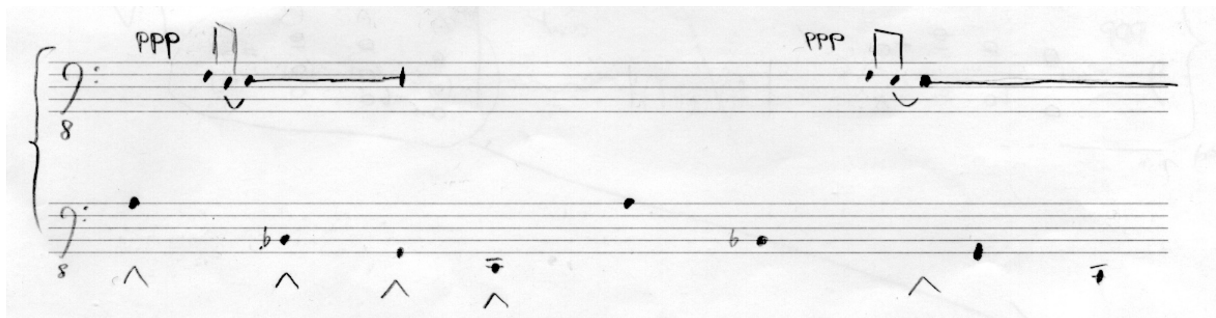


Figure 2 : Premières esquisses de la pièce.

Cela m'a permis d'éviter toutes contraintes temporelles et de mieux imaginer ainsi le temps défilier. En effet, ce type d'écriture sous-entend une temporalité bien différente du temps perçu dans la plupart de la musique savante et traditionnelle occidentale, car dans nos traditions, le rythme, la pulsation et la carrure jouent un rôle fondamental.

C'est Pierre Boulez qui a théorisé et séparé, pour la première fois, deux types de temporalités : le « temps lisse » et le « temps strié ». Dans le "temps strié", le temps est divisé en petites unités : la pulsation. C'est ce qu'on a l'habitude d'entendre dans notre musique occidentale. Dans le "temps lisse", cette pulsation n'est plus perçue. On a alors un développement temporel sans rythme repérable qui crée l'impression que le temps est suspendu. Boulez (1963) disait à ce

propos : « Dans le temps lisse, on occupe le temps sans le compter ; dans le "temps strié", on compte le temps pour l'occuper » (p.107).

C'est ce temps lisse que je voulais utiliser, d'où l'écriture sans barres de mesure. Bien sûr, il y avait une multitude d'autres possibilités et cette première solution d'écriture spatiale n'était peut-être pas la meilleure. En effet, le temps lisse ne signifie pas forcément une écriture non traditionnelle puisque l'on peut tout à fait écrire du temps lisse avec des barres de mesure et des valeurs strictes. Il faut, dans ce cas, écrire le rythme de telle manière qu'on ait l'illusion d'un temps lisse. La temporalité est alors perçue comme telle, même si le temps est écrit de manière précise. C'est d'ailleurs ce que faisait Morton Feldman dans beaucoup de ses partitions (Bosseur, 1998).

Finalement, j'ai fini par me tourner vers un système d'écriture non traditionnel, mais différent de celui choisi initialement. J'ai utilisé un système relatif et non proportionnel, similaire à la notation employée par György Kurtág dans beaucoup de ses partitions. Il permet de contrôler le temps de manière très libre, mais également de manière subjective. En effet, dans ce système, lorsque l'on a des valeurs standards (noire, croche, double-croche), le rapport entre ces valeurs n'est pas forcément proportionnel. La valeur de chaque note est donc relative et dépend beaucoup de l'interprète. Ainsi, si celui-ci lit des croches juste après des noires, il ne jouera pas forcément deux fois plus vite, il saura simplement que la croche indique une valeur plus courte que la noire. Voici deux exemples pour illustrer cela. Regardons tout d'abord le premier :



Figure 3 : Exemple de notation relative (p.2, 2^e système).

Dans celui-ci, j'ajoute une indication supplémentaire pour davantage de précision. Regardons maintenant le deuxième exemple (figure 4). Le rapport entre les croches du premier exemple et les doubles croches du deuxième n'est pas, comme d'ordinaire, du simple au double. Les doubles croches qui suivent seront donc jouées à différentes vitesses, selon le *feeling* de l'interprète. Cela implique donc une grande liberté d'interprétation.

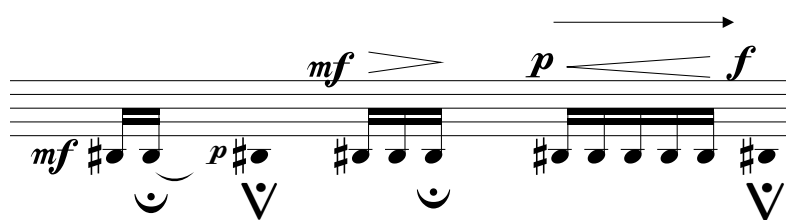


Figure 4 : Autre exemple de notation relative (p.4, 3^e système).

A

pp

Là encore, le but est que l'interprétation se fasse en fonction du *feeling* de l'interprète afin que celle-ci soit plus naturelle et plus fluide. Feldman disait d'ailleurs, en utilisant une notation similaire, qu'il forçait ainsi les interprètes à mieux écouter ce qu'ils faisaient (Bosseur, 1998).

Un autre aspect très important de la pièce est évidemment le timbre. En effet, comme chez Morton Feldman, je voulais que le timbre dans la composition soit un élément particulièrement travaillé. J'ai d'ailleurs vite compris que la question du timbre dans la pièce aurait plus d'importance que les notes qui la composent.

En y réfléchissant, il paraît parfois absurde de parler de recherche de timbre sur un instrument comme le piano où il est impossible de changer le timbre d'une note jouée. Le timbre dépend donc directement des hauteurs des notes et de la façon dont on les organise.

12

nouvelle combinaison de partiels. C'est le principe de la « synthèse instrumentale » utilisée par les compositeurs de musique spectrale comme Gérard Grisey (Anderson, 2001). En effet, un même accord aura une sonorité, un timbre totalement différent selon si on le joue dans une position très rapprochée ou s'il est joué dans une tout autre position plus étendue.

Voici deux exemples qui illustrent bien la recherche d'une disposition particulière d'accords. Le premier se situe au 2^e système de la 1^{re} page, au tout début de la pièce.



Figure 6 : Exemple de disposition particulière d'accords simples (p.1, 2^e système).

Nous avons ici quatre accords très simples. Ces accords sont importants, mais nous reviendrons dessus en détail, plus tard dans l'analyse, au chapitre 4.4. Ceux-ci sont organisés dans une disposition qui suit les harmoniques naturelles de chaque basse, résultant donc en un timbre particulier. On peut également voir qu'un signe « piano » a été placé devant chaque basse. Le but étant d'obtenir ainsi l'illusion, non pas d'un accord composé de plusieurs notes, mais plutôt d'une unique voix à la sonorité riche.

Le second exemple est situé un peu plus loin au 2^e système de la page 2 (figure 7). Nous avons à nouveau à faire à ces quatre accords dont seul les fondamentales sont présentes. Elles sont organisées en une suite de croches régulières et de temps en temps, la tierce de l'une de ces fondamentales vient la colorer.

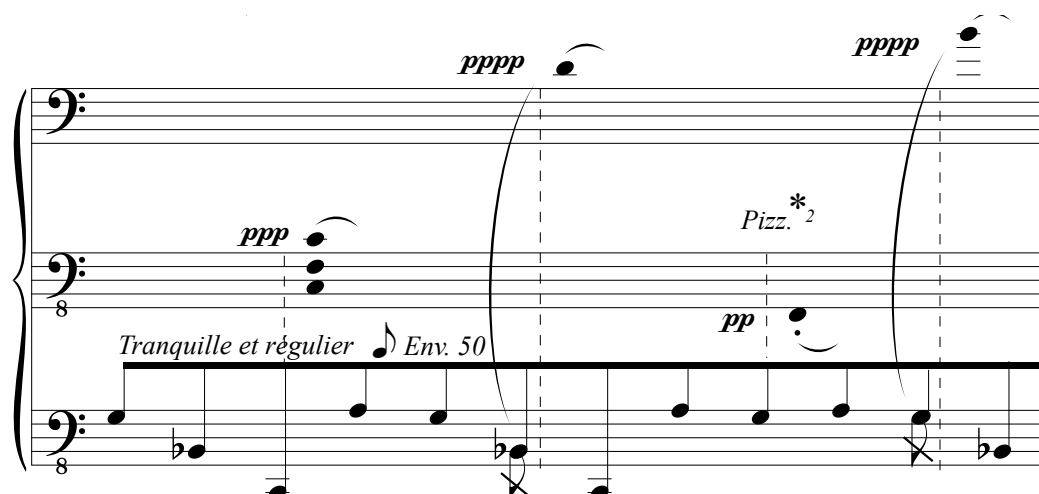


Figure 7 : Autre exemple de disposition particulière d'accords simples (p.2, 2^e système).

refrain, les timbres des guitares et de la voix sont des éléments essentiels qui sont absents ici. L'idée était donc de se servir uniquement du matériau brut et également de l'utiliser de manière à ne plus le reconnaître directement. De plus, l'idée était également de rendre la chanson présente en permanence, mais sans jamais être perçue de manière évidente.

4.4.1 Première partie

Le morceau débute tout d'abord par l'exposition du matériau. Les premières notes sont composées du fragment mélodique tiré de « Lithium », doublé à la quinte (figure 9). Celui-ci est exposé dans l'extrême grave du piano ce qui permet de masquer dès le début la reconnaissance du thème. La pédale tenue et le motif tournant qui suit, brouille encore plus cette exposition.

*
Lent, dans le plus grand calme

pp

Env. 4 sec

Les deux mains ne jouent pas à la même vitesse

Laisser résonner

ppp

Motif tournant

Ped

(Laisser la pédale jusqu'à la prochaine indication)

Fragment de la mélodie du refrain

Figure 9 : Début de la pièce (p.1, 1er système).

Nous avons ensuite les accords thématiques que nous avons déjà vus plus haut (figure 6), dans un enchaînement totalement parallèle et dans une disposition qui suit les harmoniques naturelles de chaque fondamentale, ce qui, comme nous l'avons vu au chapitre 4.3, amène un timbre particulier.

La suite de la première partie est divisée en trois sous-parties, notées 2,3 et 4 à la figure 6. Dans chacune d'entre elles, même si l'atmosphère reste très planante et relativement statique, on ressent une progression, une augmentation de la densité. Toute la première partie ressemble donc à ceci :

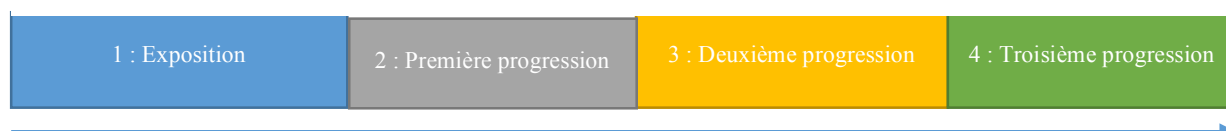


Figure 10 : Ligne temporelle de la première partie

La première progression (à partir de la lettre A) forme la continuité de l'exposition, car elle est surtout composée d'accords. Ceux-ci sont construits seulement à partir des fondamentales des accords thématiques (Sol, Si bémol, Do, La). La densité étant à son minimum, nous avons un début extrêmement statique, lent et également très vertical. Ceci pour plonger l'auditeur dans le son et surtout dans l'écoute.

Ensuite, des apparitions du fragment mélodique viennent se superposer à ces accords. Ces fragments seront eux aussi présents tout au long de la première partie et ces apparitions contribueront à une accumulation d'éléments, une densification. Dans l'exemple ci-dessous, nous voyons la première moitié du fragment mélodique (que l'on nommera « tête ») à deux endroits différents (ci-dessous entouré en noir et en bleu).

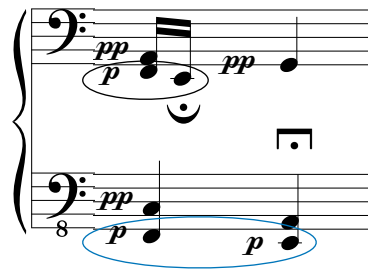


Figure 11 : Apparition de la tête du fragment mélodique (p.1, 3^e système).

L'élément thématique est encore très discret et bien masqué, mais il va se faire de plus en plus insistant lors de l'avancée de la première partie. Dans l'exemple suivant, le fragment mélodique apparaît en entier. La tête est toujours masquée dans la répétition d'un autre élément, mais la queue apparaît cette fois-ci en premier plan.

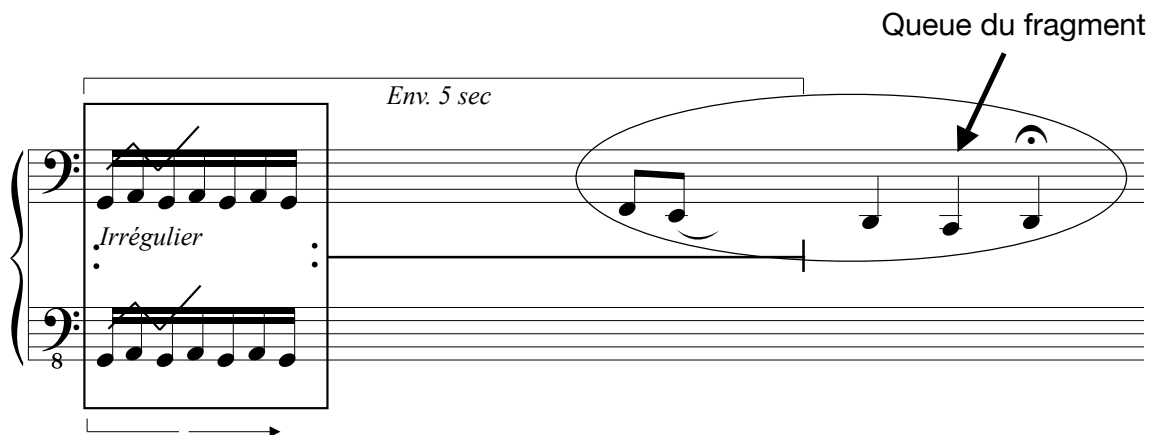


Figure 12 : Autre exemple d'apparition du fragment mélodique (p.1, 4^e système).

L'autre élément qui fait partie de cette première progression est l'élément oscillant entre Fa et Sol au 4^e système. Comme on peut le voir, cet élément diffère d'une trille habituelle car l'alternance entre le Fa et le Sol n'est pas régulière, ceci afin d'accentuer l'illusion d'un son continu.

L'alternance et la superposition d'éléments aux développements horizontaux comme celui-ci, avec des éléments verticaux, est une stratégie que l'on va régulièrement retrouver dans la pièce. Il faut également parler de l'utilisation de la pédale qui est presque toujours enfoncée. De ce fait, l'auditeur est plongé dans une résonance constante. Les sons se mélangent, se confondent et cela contribue à donner une atmosphère particulièrement planante.

Au 5^e système arrive ensuite quelque chose d'important : il s'agit d'une note longuement tenue et répétée trois fois. La corde de la note en question est préparée⁴. En sort un son particulier légèrement étouffé et très riche en harmoniques. La répétition insistante de cette surprise sonore est avant tout une invitation à écouter la richesse de ce son. C'est également un élément structurel important : cette note tenue va être récurrente et fortement reconnaissable en raison de son minimalisme. Elle va apparaître à la fin des trois progressions, durant toute la première partie. De plus, elle marque une pause dans le processus de densification et vient l'interrompre avant que celui-ci ne recommence. Nous pouvons donc maintenant mettre à jour la structure de la première partie comme ceci :

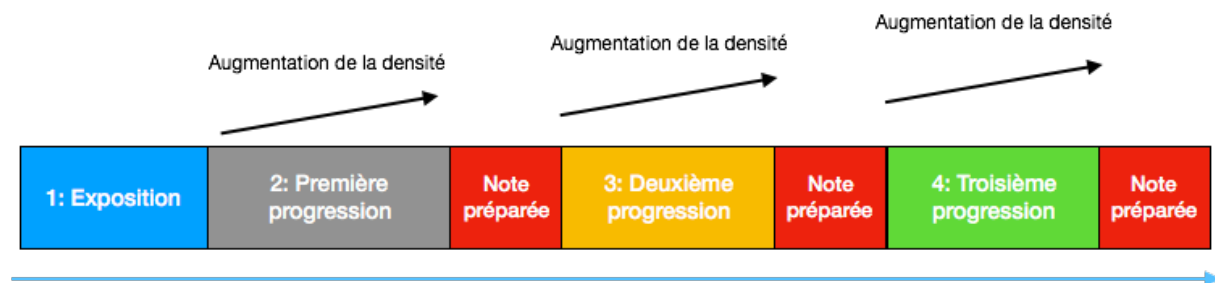


Figure 13 : Nouvelle ligne temporelle de la première partie

À la fin des trois répétitions de cette note tenue (1^{er} système de la page 2), la tête du fragment mélodique apparaît, cette fois-ci mise en relief par une technique spéciale: en frappant doucement les cordes avec une baguette douce.

La deuxième progression commence ensuite juste après, à la lettre B. La densification se fait petit à petit et un nouvel élément apparaît :



Figure 14 : Séquence répétitive composée des fondamentales des accords thématiques (p.2, 2^e système).

⁴ La corde en question est préparée avec de la *patafix*. Cela donne un son étouffé mais qui fait beaucoup ressortir les harmoniques de la note.

Dans cet exemple, que nous avons déjà pu observer au chapitre 4.3 (figure 7), nous voyons que cette longue suite de croches est en fait une répétition de quatre notes : Sol, Si bémol, Do et La. Or, ces notes sont les fondamentales des accords thématiques. Celles-ci sont étalées dans un large ambitus et forment une séquence lente et régulière. Cet élément vient contraster avec le temps qui, jusqu'alors, était totalement lisse et donne ainsi une nouvelle dimension à la pièce. Cela contribue au sentiment de densification et cela nous donne également l'impression que l'on va quelque part. Notons également que la répétition des quatre notes dans la séquence n'est pas systématique. De temps en temps, la répétition est brisée et une note ou deux en sont amputées.

Superposés à la séquence de croches, les autres éléments déjà rencontrés lors de la première progression (accords statiques et fragments du thème) sont toujours présents. Ces éléments au développement temporel lisse sont indépendants de la séquence au rythme régulier et il n'y a aucune interaction entre les entités. Ce principe de superposition de couches indépendantes se poursuit dans la suite de cette deuxième progression. Dans l'exemple ci-dessous, il y a une couche par portée.

Couche 3 : Apparitions de fragments mélodiques.

Couche 2 : Texture continue

Couche 1 : Séquence de croches régulières

Figure 15 : Exemple de superposition de couches (p.2, 4^e système).

Juste après, sur la même ligne, la note préparée, à nouveau répétée trois fois, marque ensuite la fin de cette deuxième progression. Dans la résonnance de la note, là où la première fois on voyait la tête du fragment mélodique, apparaît cette fois le fragment mélodique en entier, à nouveau mis en relief par les coups dans les cordes. On voit donc une insistance sur les éléments thématiques qui se révèlent de plus en plus à mesure de l'avancement de cette première partie.

Pour finir, la troisième progression (lettre C) vient conclure cette première partie ainsi que le processus de densification. Là encore, les mêmes stratégies sont utilisées : superposition de couches indépendantes, présence de plus en plus flagrante des éléments thématiques et densification en ajoutant de la matière sonore. Notons que le processus de densification ne coïncide pas avec une augmentation de la dynamique. C'est même le contraire qui se produit à la toute fin de la troisième progression (haut de la page 4). Un diminuendo global vient compenser l'ajout de matière sonore. Je ne voulais pas que cette densification soit synonyme de tension, mais simplement un renforcement de la densité et du degré de désordre, sans changement de dynamique et en gardant un certain état de plénitude: une plénitude chaotique.

4.4.2 Deuxième partie : perturbation et climax

C'est ensuite pour la troisième fois que la note préparée mettra un terme à cette progression finale, mais cette fois-ci, au lieu de n'être jouée que trois fois, les coups seront plus nombreux et vont s'accélérer, augmenter en dynamique et conduire à la deuxième partie (lettre D à la page 4). Cette note répétée que l'on entendait depuis le début était donc un élément structurel clé vers la suite de la pièce.

La deuxième partie est très surprenante, car elle contraste totalement avec la première partie : au niveau de la tessiture, nous sommes cette fois dans l'extrême aigu. Les dynamiques sont fortes, voire très fortes, et le débit de notes est très élevé. Il en résulte une atmosphère follement agitée qui contraste totalement avec la première partie. Le matériau utilisé reste lui volontairement statique et répétitif. On peut voir ce passage comme une sorte d'explosion d'énergie soudaine, après la longue densification de la première partie. En effet, une telle densité de notes dans les graves du piano nous mène forcément à une saturation et dans cette logique, cette saturation nous mène ici à une rupture.

Au tout début de cette partie, juste après la lettre D, nous avons deux motifs qui tournent en boucle pendant plusieurs secondes. Mais là encore, ces deux motifs sont totalement indépendants et résultent en une texture chromatique en constante évolution. De plus, la main gauche est irrégulière, ce qui renforce l'impression d'instabilité, d'aléatoire et donne donc une dimension chaotique.

Ce chaos va ensuite ralentir et diminuer très lentement. Dans ce long ralenti, la main gauche se calme et est doublée à la seconde supérieure. Ensuite, cette main gauche est séparée en petits fragments d'où l'on reconnaît alors la tête du fragment mélodique, comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessous :



Figure 16 : Apparition anticipée de la mélodie thématique (p.5, 3^e système).

Tout ce long ralenti sert en fait de transition vers la troisième partie qui va exposer clairement et pour la première fois, le refrain de « Lithium », accords et mélodie unifiés. Le fragment mélodique fait donc, durant cette transition, une apparition anticipée. Enfin, cette apparition se fait dans la continuité du ralenti et il n'y a aucun arrêt avant la troisième partie.

4.4.3 Troisième partie et fin de la pièce

La troisième partie est donc marquée par l'exposition claire du refrain de « Lithium » (dernier système de la page 5). Jusqu'à maintenant, la chanson était présente, mais toujours fragmentée et dissimulée dans la pièce. Ici les différents éléments du refrain se mettent enfin ensemble comme des pièces d'un puzzle. La première chose que l'on voit est l'apparition, pour la première fois, d'un chiffre et d'une indication de tempo stricte. Ceci afin de faire entendre cette arrivée sur le refrain de manière encore plus claire. Cependant, ce renvoi assez soudain à

la notation traditionnelle ne durera que deux mesures. Notons également que le retour du refrain ne commence pas du début, mais bien du milieu. En effet, je voulais mettre en évidence les quatre accords thématiques que l'on entend depuis le début et commencer cette exposition avec eux. Pour plus de clarté, voici à nouveau la partition du refrain de « Lithium » :

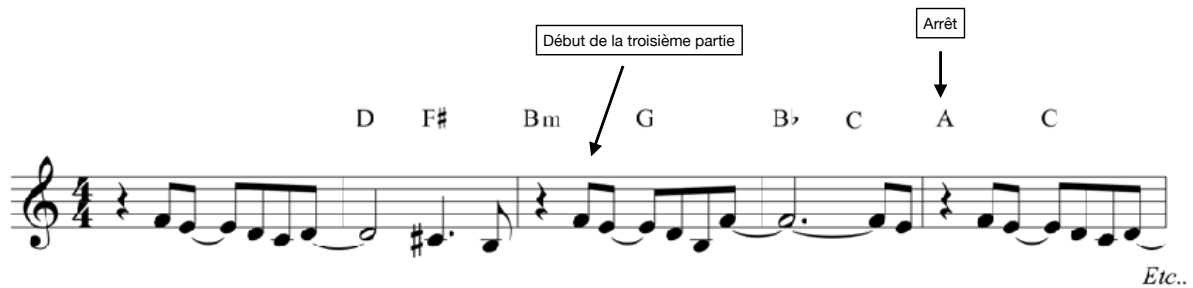


Figure 17 : Refrain de "Lithium" et rapport à la troisième partie.

La troisième partie commence donc avec ces quatre accords et s'arrête ensuite un moment sur le dernier, La majeur.

En effet, l'exposition claire du refrain n'est pas vraiment continue, mais plutôt fragmentée par de nombreux petits arrêts. J'ai fait cela pour garder le sentiment de temps lisse que l'on a depuis le début de la pièce. Ainsi, même si nous avons un retour à une notation qui semble traditionnelle et qui dispose d'une pulsation, l'ajout de nombreux points d'orgue qui interrompent le discours permet de rester dans un temps non pulsé et garder une impression de liberté et de flottement temporel. Voici un exemple qui illustre l'utilisation de ces points d'orgue :

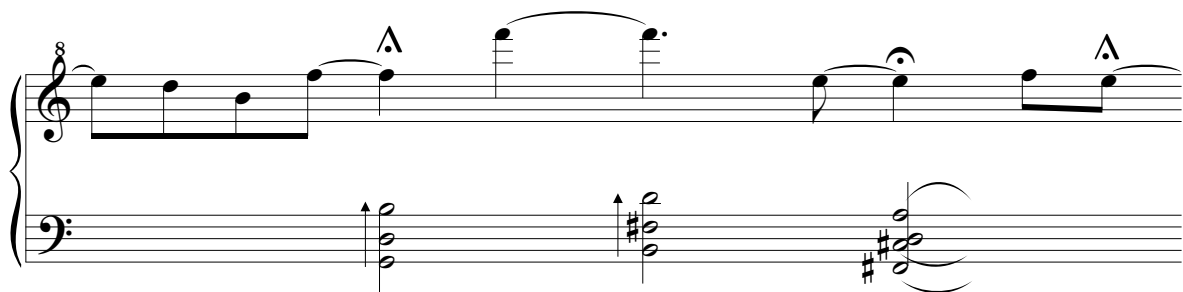


Figure 18 : Exemple d'utilisation des points d'orgue dans la troisième partie (p.6, 2^e système).

On voit également beaucoup d'accords arpégés. Ceux-ci vont être de plus en plus nombreux et contribuent, eux aussi, à amplifier l'impression de liberté.

La fin du morceau se fait ensuite sur un motif répétitif ascendant qui va tourner en boucle jusqu'à la fin de la pièce. Ce motif est rythmiquement très précis et là encore, nous avons une opposition entre la main droite, qui joue quelque chose de pulsé, et la main gauche qui est en dehors de cette pulsation et qui place des accords arpégés non synchronisés avec la main droite. A la toute fin, dans les trois derniers systèmes, ces accords doivent être joués un nombre aléatoire de fois selon le choix de l'interprète, indépendamment de ce que fait la main droite.

Nous finissons donc dans quelque chose d'extrêmement répétitif, presque hypnotique. Ce côté hypnotique vient également du fait que la répétition, bien qu'omniprésente dans cette partie, est en constante évolution. Des détails d'écriture, notamment cette main gauche très aléatoire, viennent varier ces éléments répétitifs qui ne sont en fait jamais complètement similaires. Nous avons l'indication : « toujours lente et pouvant être variée » à propos de la façon d'arpéger les accords et il y a également la main droite : celle-ci joue également en arpèges et les répétitions du motif qu'elle dessine sont parfois brisées à l'image de la séquence de croches répétitives de la première partie.

Enfin, nous avons également une forte sensation tonale durant cette troisième partie. Cela peut paraître étrange et contradictoire par rapport au reste de la pièce, mais ce sentiment tonal est finalement présent aussi dans la première et deuxième partie. Même si, ce sentiment est bien dissimulé, la présence constante du matériau de base et notamment des quatre accords donne tout de même une impression de tonalité. Toute la fin du morceau se fait ensuite de manière très affirmée sur l'accord de Ré majeur, la tonique dans « Lithium ». Il est pleinement assumé de finir de manière aussi évidente sur une tonique. Ceci permet de faire encore un lien avec « Lithium » et au côté simple et modeste d'une chanson.

Cette partie finale et cette exposition claire de « Lithium » représentent une résolution et un retour au calme. Notons également que du point de vue de la tessiture, tous les registres sont, cette fois-ci, utilisés ce qui montre un retour à une stabilité, un équilibre, un calme intérieur retrouvé.

5 Conclusion

Dans ce travail, j'ai essayé de montrer ma démarche concernant la création d'une pièce mêlant deux influences personnelles très différentes. Démarche qui était elle-même mêlée à de nombreux questionnements concernant la création musicale d'aujourd'hui. À travers mon analyse, on se rend compte que ma composition est construite sur des principes et des éléments très simples, mais que grâce à une logique interne et à une réflexion approfondie, celle-ci parvient selon moi à mêler ces deux influences de manière cohérente. Ce travail m'a permis d'aller plus loin dans un questionnement artistique et dans une voie que je développe depuis longtemps : les liens entre musique contemporaine expérimentale et musique populaire.

La musique savante aujourd'hui est un monde de liberté inouïe où chaque compositeur peut faire ce qui lui plait. Les liens entre différents mondes musicaux se font de plus en plus nombreux ce qui, je trouve, est une très bonne chose. Cela permet d'ouvrir de nouveaux horizons et susciter ouverture d'esprit et curiosité. Cependant, est-ce que cela ne reviendrait pas finalement à faire des compromis ? Ces compromis sont-ils vraiment une bonne chose pour l'art ? Est-ce que cela permet vraiment l'originalité ? Dans tous les cas, je pense qu'il est important de se poser ces questions et beaucoup d'autres si l'on veut composer de la musique de nos jours.

Grâce à ce travail, j'ai eu l'occasion de concrétiser un projet de composition basé sur une réflexion approfondie et d'aller au bout d'une grande démarche créative. J'ai également pu faire le lien entre ma pratique instrumentale et mes désirs de création. Être l'interprète de sa propre composition est très intéressant, car on est constamment en train de remettre en question ce que l'on fait. Ceci peut être également assez perturbant, car on est sans arrêt tenté de modifier la partition. Cela m'a également permis d'améliorer la connaissance de mon instrument à travers la recherche de nouvelles sonorités. Enfin, faire un travail écrit de taille conséquente à propos de ma composition m'a forcé à pousser plus loin toute ma réflexion compositionnelle et ainsi devenir un meilleur compositeur et plus largement, un meilleur musicien.

6 Bibliographie

Anderson, J. (2001). Spectral music. In Grove Music Online

Azerrad, M. (1993). *Come As You Are : The Story of Nirvana*. New York : Broadway Books

BipolarLives. (2014, 28 mai). Kurt Cobain and manic depression [page web]. In bipolar-lives. Consulté le 29. 01. 2018. Accès : <http://www.bipolar-lives.com/kurt-cobain-and-manic-depression.html>

Bosseur, J. – Y. (1998). *Ecrits et paroles précédés d'une monographie*. L'harmattan.

Boudet, A. (2005, 3 novembre). Couleurs sonores, timbre et harmoniques [page web]. In spirit-science. Consulté le 25. 02. 2018. Accès : http://www.spirit-science.fr/doc_musique/Timbre.html

Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Gonthier.

Chelley, I. (2005). *Dictionnaire des chansons de Nirvana*. Tournon Carabas.

Feneyrou, M. (2008). Morton Feldman [page web]. In brahms.ircam. Consulté le 11. 08. 2017. Accès: <http://brahms.ircam.fr/morton-feldman#parcours>

Johnson, S. (2001). Feldman, Morton. In Grove Music Online.

Kosmicki, G. (2014). *Musiques savantes, de Ligeti à la fin de la Guerre Froide : 1963-1989*. Le mot et le reste.

Moore, R. (2013). Cobain, Kurt (Donald). In Grove Music Online.

Moore, R. (2014). Nirvana. In Grove Music Online.

Nirvana. (1991). *Nevermind* [enregistrement sonore]. Los Angeles : DGC Records.

NirvanaClub (s.d.). An Interview with...Kurt Cobain Flipside – May/June 1992 [page web]. Consulté le 27.01.2018. Accès : <http://www.nirvanaclub.com/info/articles/05.00.92-flipside.html>

Walser, R. (2001). Grunge. In Grove Music Online.

7 Annexes

- Texte de la chanson « Lithium ».
- Partition complète avec préface.
- Cd audio comprenant un enregistrement de la pièce.

Nirvana – Lithium

1^{er} Couplet

I'm so happy 'cause today I found my friends
They're in my head
I'm so ugly, that's okay, 'cause so are you
We broke our mirrors
Sunday mornin' is everyday for all I care
And I'm not scared
Light my candles in a daze 'cause I've found God

Refrain

Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah

2^e Couplet

I'm so lonely, that's okay, I shaved my head
And I'm not sad
And just maybe I'm to blame for all I've heard
But I'm not sure
I'm so excited, I can't wait to meet you there
I don't care
I'm so horny, that's okay, my will is good
And I don't care, I'm so horny
That's okay, my will is good

Refrain

Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah

3^e partie

I like it, I'm not gonna crack
I miss you, I'm not gonna crack
I love you, I'm not gonna crack
I killed you, I'm not gonna crack
I like it, I'm not gonna crack
I miss you, I'm not gonna crack
I love you, I'm not gonna crack
I killed you, I'm not gonna crack

Reprise 1^{er} Couplet

Reprise Refrain

Reprise 3^e partie

KURT NEVER MINDS



KURT NEVER MINDS

Mathieu Vasey

Indications

Cette pièce s'inspire de la chanson « Lithium » du groupe Nirvana. C'est une sorte d'hommage non seulement à Kurt Cobain mais également à tous ces artistes morts trop jeunes à causes de problèmes similaires : dépression, troubles mentaux, addiction aux drogues... Ces problèmes ne datent pas d'hier et sont encore plus que jamais d'actualité aujourd'hui. Il est parfois difficile de trouver une place dans ce monde...

La notation est non proportionnelle. Les valeurs de notes sont donc relatives. Des doubles croches, par exemple, ne seront pas forcément deux fois plus rapides que des croches. La valeur temporelle de la note dépend donc de son contexte mais également du feeling de l'interprète. Beaucoup de liberté lui est donc laissé. Il est bon de se fier aux indications de caractère mais surtout de se laisser guider par son écoute.

Une certaine lenteur est nécessaire dans cette pièce. Lenteur d'interprétation mais également chez l'interprète lui-même ou un certain calme et une très bonne écoute est nécessaire. Il faut laisser la musique se développer seule et ne rien vouloir presser. Attention cependant à ne pas glisser dans l'extrême inverse !

Signes spéciaux (par ordre d'apparition) :



: Jouer en boucle le contenu de la boîte jusqu'à la fin de la ligne.



: Point d'orgue court



: Point d'orgue long



: Débit de notes irrégulier. La valeur de la note est la valeur moyenne.



: Courte pause ou respiration.



: Frapper la corde correspondante avec une baguette douce (choix libre) à l'intérieur du piano. L'endroit sur la corde est laissé libre.



: Note de longueur relative. Sa longueur est laissée libre et dépend du contexte dans lequel elle apparaît.

Pizz.

: Pincer la corde correspondante à l'intérieur du piano. Il est fortement recommandé d'utiliser un médiator ou encore une carte rigide



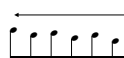
: Utiliser les notes encadrées pour créer une texture sonore. Avec ces notes, créer un débit de notes qui s'enchainent de manière aléatoire. Une indication supplémentaire indique la densité de la texture voulue (quantité de note jouée dans la texture)



: Raccourcir la valeur de la note.



: Jouer les notes en accélérant.



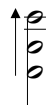
: Jouer les notes en ralentissant.



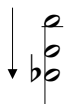
: Jouer le plus vite possible.



: Indications pour la synchronisation verticale entre les différentes voix.



: Arpégé en de bas en haut.



: Arpégé de haut en bas.

Indications supplémentaires :

Attention aux changements de clefs durant le morceau. Celles-ci peuvent indiquer de tout jouer une octave plus haut ou plus bas, comme ci-dessous.



Tout jouer en clé de fa à l'octave inférieure.



Tout jouer en clé de sol à l'octave supérieure



La corde du Ré dièse, deuxième octave, est préparée. Coller un peu de *patafix* sur la corde, l'important étant de ne pas en mettre trop pour éviter d'étouffer le son de manière trop importante. Le choix de l'emplacement sur la corde est libre. Il y a beaucoup de possibilités, il faut donc se laisser guider par ses oreilles. Il est aussi possible de jouer la pièce sans préparation si pour des raisons techniques, celle-ci est impossible.

Kurt Never Minds

Mathieu Vasey

** Lent, dans le plus grand calme*

Env. 4 sec

Les deux mains ne jouent pas à la même vitesse

Laisser résonner

ppp

Ped (Laisser la pédale jusqu'à la prochaine indication)

Changements de pédale lents

Relever lentement la pédale

A

Env. 5 sec

Irrégulier

**₂*

pp

Note préparée (voire préface)

* Notation non proportionnelle (voire préface)

*₂ La m.g et la m.d sont totalement indépendantes et n'ont pas de rapports verticaux entre-elles.

ppp *ppp* *pp* *Assez rapide, presque comme des accords arpégés*

pppp *pppp* *Pizz.*₂* *Pizz.* *p*

Tranquille et régulier Env. 50

Gliss. à l'intérieur du piano *ppp* *ppp* *Tranquillement, peu dense.*₃*

p *p* *ppp* *ppp* *pp*

Etc

* Frapper dans les cordes avec une baguette douce.

*₂ Dans les cordes, à l'intérieur du piano. Il est conseillé d'utiliser un médiator ou une carte rigide.

*₃ Créer un débit aléatoire avec les notes du réservoir. Les notes entre parenthèses sont secondaires et doivent être jouées plus rarement. Voir la préface pour plus d'explications.

Musical score for piano, page 31. The score is divided into four systems of staves.

System 1: Features a piano introduction with a common time signature (C). The dynamics are marked *ppp*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 2: Continues the piano introduction. The dynamics are marked *ppp*. The notation includes a section labeled "Assez dense" with a duration of "Env. 4 sec".

System 3: Continues the piano introduction. The dynamics are marked *ppp*. The notation includes a section labeled "Dense" with a duration of "Env. 3 sec".

System 4: Continues the piano introduction. The dynamics are marked *p*. The notation includes a section labeled "Changer la pédale de temps en temps" with a duration of "Env. 50".

dim.

Un peu plus vite

dim.

dim.

Noyer de plus en plus dans la pédale

ppp

pppp

Un peu plus vite

pppp

pppp

p

Très libre

pp

mf

p

f

f

D

8va

mf

sfz

8va

ff

En accélérant...

Env. 7 sec

* Raccourcir légèrement la longueur de la note.

*₂ Le plus vite possible.

Env. 4 sec

Env. 7 sec

Ralentir et diminuer petit à petit, très lentement...

Beaucoup plus lent et très irrégulier

Ralentir et diminuer...

$\text{♩} = 50$

E

p

Main droite toujours bien timbrée

Arpéger bien tranquillement

Non mesuré et très libre

Laisser la pédale enfoncée

Un peu plus lent
Aussi précis et régulier que possible, timbrer beaucoup

pp

Arpéger lentement

7

Très libre, se détacher du rythme et varier les arpèges

* Jouer cet accord plusieurs fois, très librement et aléatoirement dans le temps. La vitesse d'arpeggiation est toujours lente et peut être variée.

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

Lieu, date, signature