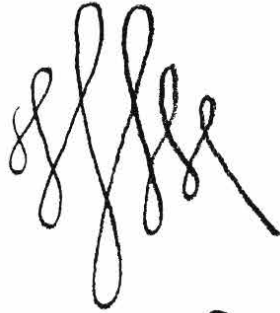
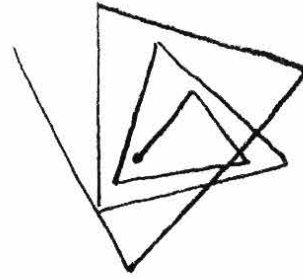




Tabula rosae I



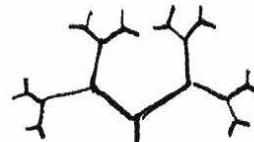
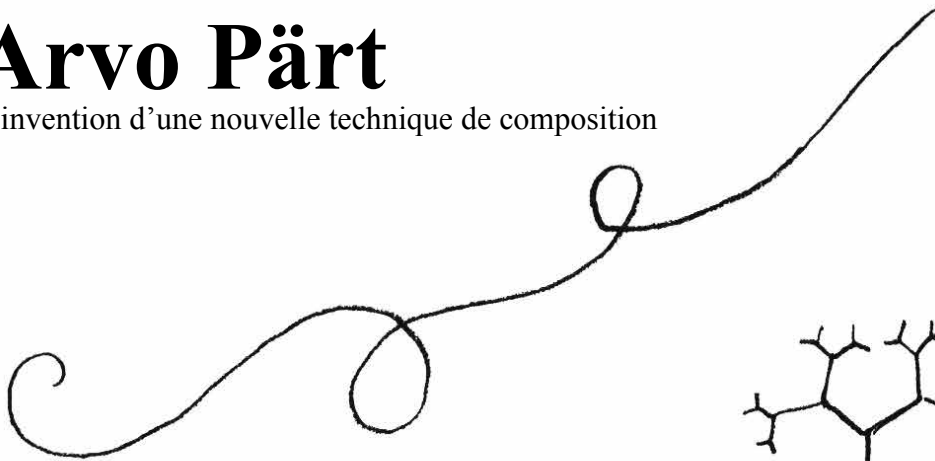
Tabula II



Tabula I

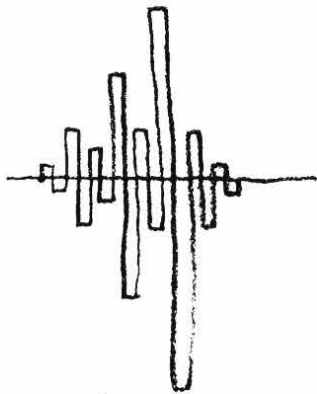
Arvo Pärt

L'invention d'une nouvelle technique de composition

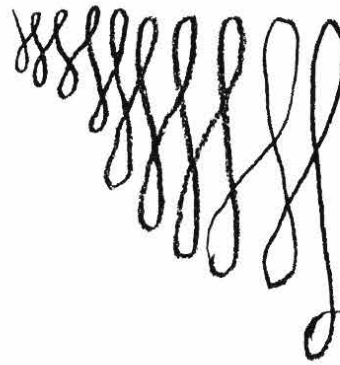


Arbos

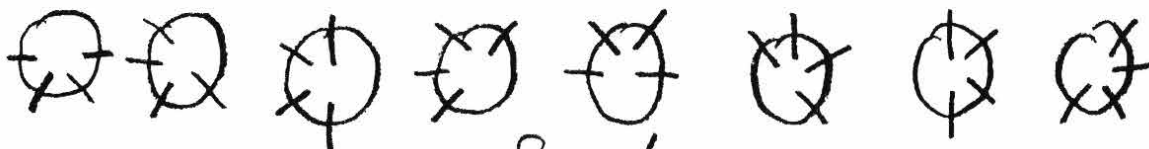
Arbos VII 95



an den Waffeln...



Cantus



Sarah...

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 5
I – Naissance et formation d’un compositeur	p. 7
1. Un vieux piano russe, la radio sur la place publique et la science de l’athéisme : grandir en Estonie soviétique	p. 7
2. Dodécaphonisme, collage, sérialisme et la radio nationale : les premières années de travail	p. 9
3. Transition : le silence et les prémices du nouveau style	p. 16
[insert] PETIT LEXIQUE DE LA MUSIQUE ANCIENNE	p. 21
4. Les raisons et conditions de l’exil	p. 28
II – La naissance du style et de la technique de composition <i>Tintinnabuli</i>	p. 31
1. Retrouver une forme de simplicité, conduire une seule voix	p. 31
2. La naissance du style <i>Tintinnabuli</i> : l’arrivée de la deuxième voix	p. 32
III – La technique <i>Tintinnabuli</i>	p. 33
1. Les principes généraux	p. 33
2. Les outils qui permettent de construire en style tintinnabuli, le détail de la technique	p. 37
3. Les trois types de Tintinnabuli et quelques analyses d’œuvres	p. 39
4. La relation entre le texte et la musique	p. 60
III – Les effets du style <i>Tintinnabuli</i> : symbolique et message	p. 64
1. Une autre sorte de minimalisme	p. 64
2. Musique et spiritualité, icônes sonores	p. 72
3. Les cloches dans la tradition orthodoxe	p. 73
CONCLUSION	p. 80
IV – Composer un morceau en style <i>Tintinnabuli</i> ; méthodologie, intentions et carnet de bord	p. 83
1. Recherches et brouillons	p. 83
2. Explication du processus	p. 87
3. Partition <i>Musiques ensevelies</i>	p. 89
REMERCIEMENTS	p. 98
BIBLIOGRAPHIE	p. 99

INTRODUCTION

« Il s'agit d'une affaire purement personnelle. J'ai abouti au constat que ma tâche ne consistait pas à me battre avec le monde, à condamner tel ou tel, mais plutôt en première ligne, à me (re)connaître moi-même, parce que tout conflit commence d'abord en nous-même. Cela ne veut pas dire que le monde m'est indifférent, mais si quelqu'un veut changer ou améliorer le monde, il doit d'abord commencer par lui-même. C'est quelque chose dont je suis convaincu profondément. Si l'on ne commence pas par soi-même, chaque pas que l'on fait en direction du monde n'est rien d'autre qu'un vaste mensonge et en même temps aussi une agression, et l'on a tendance à répandre inlassablement cette agressivité que l'on dissimule en soi. Comment y arriver c'est une autre histoire, mais si l'on part de cette idée, chaque chose revêt une perspective nouvelle. Et c'est ainsi que je voue ma recherche à de nouveaux sons. De cette manière, votre propre cheminement est déjà en lui-même une source d'inspiration : le chemin ne s'enfoncé pas vers l'extérieur, mais à l'intérieur, vers ce noyau interne d'où tout part. Tel est le sens que, pour moi, chaque acte est venu à revêtir : construire et non détruire. »

Arvo Pärt, dans *Conversation avec Arvo Pärt*, Enzo Restagno, Leopold Brauneiss.

Comment invente-t-on un langage musical, qu'est-ce qui nous pousse à composer, à trouver une organisation des notes, des sons, timbres, rythmes, vitesses, etc. originale, cohérente avec le discours que nous portons ou le message que nous voulons transmettre, avons-nous même un message à transmettre ?

Je suppose que chaque compositeur ou même artiste se pose ces questions lorsqu'il commence un projet. Ces questions je me les pose aussi.

J'ai découvert la musique d'Arvo Pärt il y a quelques années et me suis retrouvée étrangement et à de nombreuses reprises à discuter de cette musique avec des personnes très différentes et n'ayant pas forcément de formation musicale. Je me suis rendue compte de l'impact de cette musique sur un nombre important de personnes (Pärt est en effet le compositeur contemporain et vivant le plus joué au monde¹). Cette musique m'a touchée tout simplement, et j'ai voulu la comprendre, comprendre son auteur et les moyens qu'il utilise pour la composer.

Top 10 des compositeurs contemporains²

1.	Arvo Pärt
2.	John Williams
3.	John Adams
4.	György Kurtág
5.	Steve Reich
6.	Philip Glass
7.	James MacMillan
8.	Jörg Widmann
9.	Luca Luciano
10.	Eric Whitacre

¹ En effet Arvo Pärt est, depuis 2011, le compositeur contemporain le plus joué au monde, Source : https://bachtrack.com/fr_FR/classical-music-statistics-2017 et https://bachtrack.com/fr_FR/statistics-more-top-tens-january-2017

² https://bachtrack.com/fr_FR/statistics-more-top-tens-january-2017

Top 10 des œuvres musicales contemporaines³

1=	Nunc dimittis (Arvo Pärt)
1=	Film music from Star Wars (John Williams)
3.	The Deer's Cry (Arvo Pärt)
4.	Danzón no.2 (Arturo Márquez)
5.	Scheherazade.2, (John Adams)
6=	Fratres, (Arvo Pärt)
6=	Short Ride in a Fast Machine, (John Adams)
8=	Con brio (Jörg Widmann)
8=	Orawa (Wojciech Kilar)
10.	Other film music (John Williams)

L'entretien entre Pärt et Enzo Restagno⁴ dont est tirée la citation ci-dessus (et seul livre critique édité en français sur le compositeur) est une source d'information primordiale sur la manière dont Pärt compose sa musique. Les mots venant du compositeur lui-même, ils s'imposent comme référence pour l'analyse. C'est pourquoi j'ai choisi d'étudier le sujet et d'analyser les œuvres au prisme de cette conversation. Chacune des citations permet ainsi d'aborder un nombre de points importants dans la construction de l'univers du compositeur et son histoire. Ces phrases sont le point de départ des recherches « en embranchements » que j'ai effectuées pour rendre cette analyse.

³ https://bachtrack.com/fr_FR/statistics-more-top-tens-january-2017

⁴ Enzo Restagno est critique, écrivain et directeur artistique. Il a fait des études de musique et philosophie à Turin et à Vienne. Il a enseigné l'histoire de la musique au Conservatoire Giuseppe Verdi de Turin pendant 37 ans. Critique musical pour des journaux comme la Stampa, la Repubblica, le monde de la musique, die Zeit et l'Espresso, il a également produit des émissions pour la radio et la télévision à la RAI, Radio France, Westdeutscher Rundfunk et BBC. (source : <http://fondationrilke.ch/conference-denzo-restagno/>)

I – Naissance et formation d'un compositeur

1. Un vieux piano russe, la radio sur la place publique et la science de l'athéisme : grandir en Estonie soviétique

Arvo Pärt est né le 11 septembre 1935 à Paide, une petite ville se situant à environ 80 kilomètres de Tallinn, la capitale de l'Estonie⁵. Ses parents se séparent alors qu'il a trois ans, il part alors vivre avec sa mère à Rakvere.

Pour comprendre le type d'enfance et d'éducation que Pärt a eues, l'atmosphère dans laquelle il a pu grandir, il faut également évoquer l'histoire compliquée du pays.

En effet, à la fin de la première guerre mondiale, en novembre 1918, l'armistice a été suivi en Estonie par une guerre d'indépendance contre les Bolchéviques⁶. En février 1920 l'indépendance de la République d'Estonie est proclamée. Après cela s'ensuivent une dizaine d'années de prospérité économique et culturelle. Cependant les effets de la Grande Dépression (1930) se font sentir également en Estonie, et une nouvelle constitution plus autoritaire est instaurée en 1934. En 1940 les Soviétiques reviennent, et sont temporairement chassés par les Nazis. Puis en 1944 les Soviétiques reprennent à nouveau le pays, avec cette fois-ci le statut de « libérateurs ». Ils occupèrent l'Estonie pendant 50 ans. Le retrait total est final des troupes russes sur le sol estonien ne s'est effectué qu'en 1994.

C'est ainsi que l'enfance de Pärt est marquée par ces troubles, il raconte :

« [...] Autour de moi, cependant, c'était un désordre sans nom, et pas uniquement d'ordre linguistique : un membre de la famille qui avait été enrôlé dans un régiment russe fut interné dans un camp de concentration allemand, tandis qu'un autre, qui devait servir un régiment allemand, vécut la même chose de l'autre côté. [...] J'observais ces situations contradictoires avec les yeux d'un enfant. Mais je me rappelle encore les maisons en flammes, les hommes qui accourent pour essayer d'éteindre l'incendie. Nous avons eu de la chance : notre maison et notre piano sont sortis de la guerre indemnes⁷. »

À partir de l'âge de 7/8 ans, Pärt étudie le piano, la théorie de la musique et la littérature dans une école de musique, après la classe.

Ses parents acquièrent un vieux piano à queue russe afin que Pärt puisse s'exercer. Cependant seuls les registres les plus hauts et les plus bas fonctionnaient. Pärt raconte que cette caractéristique du piano lui a permis d'expérimenter avec les qualités du son dès son plus jeune âge.

« À l'époque où j'allais à l'école de musique pour enfants je m'entraînais à mon piano. Toutes les touches ne produisaient pas de son. Alors je chantais... les notes manquantes. Mais quand c'est devenu trop compliqué, j'ai dû changer les marteaux [de place], prenant ceux des extrémités et les ramenant au milieu. Les basses ont des gros marteaux... Et pour les notes hautes ils sont petits. Toutes les touches étaient mélangées. Certaines étaient lourdes, certaines légères. Bref... cela produisait une musique des plus curieuses. Après, j'ai essayé d'accorder le piano moi-même, mais je n'avais pas de clef d'accordage. Je le faisais avec des pinces. Mais vous ne pouvez le faire qu'un nombre limité de fois, parce que les têtes de vis s'arrondissent, et vous ne pouvez plus les attraper avec les pinces. J'ai infligé beaucoup de souffrances à ce piano. Mais il a continué [à me servir] jusqu'à la fin. Je n'avais vraiment pas d'autre choix⁸. »

Ce serait pure spéculation de dire que ce piano est la source des compositions de Pärt, mais il est intéressant de constater que ce piano si particulier a pu nourrir les expérimentations et la créativité du compositeur dès son plus jeune âge.

Enfant, Pärt était également fasciné par les programmes musicaux diffusés à la radio. Il raconte qu'il prenait son vélo et se rendait sur la place du marché où était diffusée, au moyen de haut-parleurs, la radio nationale. Toutes les musiques le fascinaient. Cet élément fait tellement partie de la « mythologie » du compositeur, une statue a été érigée en son honneur à Rakvere : la statue d'un enfant avec son vélo⁹.

⁵ Toutes les informations biographiques sont tirées de HILLIER Paul, *Arvo Pärt, Oxford Studies of Composers*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 219 p.

⁶ Les Bolchéviques sont les membres d'une des deux factions du Parti ouvrier social-démocrate de Russie, créée en 1903 sous la direction de Lénine.

⁷ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *Arvo Pärt*, Paris, Actes Sud/Classica, 2012, 299p., p. 36.

⁸ « When I went to the children's music school I practised on my piano. Not all keys produced sounds. So I sang... the missing sounds. And when it got too complicated, I had to change the hammers, taking them from the side and bringing them on the middle. The basses gave big hammers... and at the top the hammers are small. The keys were all mixed up. Some were heavy, some were light. In short... It was the most peculiar music. Then I tried to tune the piano myself, but I had no tuning key. I did it with pincers. You can do it only a few times, because the screws become round, and you can't get hold of them with the pincers. I inflicted that piano a great deal of pain. But it kept going to the end. I really had no other option. »

In SUPIN Dorian, réal. *Arvo Pärt, 24 Préludes for a Fugue* [DVD], Ideale ADAV, 2002, 178 minutes.

⁹ *Music in movement, Arvo Pärt* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <http://musicinmovement.eu/composers/arvo-part/>



Arvo Pärt et une copie en bronze de lui enfant. La sculpture « Un garçon avec son vélo écoutant de la musique » par Simson Seakülast and Paul Mänd décore la place centrale de Rakvere depuis 2010. Collage photo par Kalle Toompere¹⁰.

« Quand parfois le vent transportait ces sons jusque dans notre jardin, j'avais l'impression d'avoir trouvé le sens de la vie... » Dit-il dans une interview. Très jeune Pärt est en effet fasciné par la musique. Dans la même interview il révèle : « Ma soif de musique était tellement intense qu'il n'y avait rien d'autre à l'horizon qui aurait pu l'éteindre¹¹. »

À l'école de musique il continue d'étudier principalement le piano, il prend le rôle d'accompagnateur pour les concerts et spectacles de l'école de musique, il joue aussi du hautbois dans l'orchestre de l'école et des percussions pour un groupe de danse. Il chante également au sein de la chorale de cette même école.

Il commence ainsi à écrire ses premières compositions vers 14/15 ans.

En 1954, à l'âge de 19 ans il commence à suivre un cours de composition à l'école de musique de Tallin. Son professeur est le compositeur Harri Osta¹². Il étudie alors la composition, la théorie, le piano, l'analyse et la musique traditionnelle (folk music). Ses études sont interrompues par son service militaire durant lequel il joue du hautbois et des percussions dans l'orchestre militaire.

Après cela il continue ses études avec le compositeur Veljo Tormis¹³.

En 1957, il entre au conservatoire de Tallin. En plus du cursus classique d'un conservatoire supérieur, les cours suivants sont au programme : économie politique, histoire du parti communiste et science de l'athéisme¹⁴.

On peut ainsi se rendre compte que les premières années de formation d'Arvo Pärt sont riches, il étudie plusieurs instruments et aborde toute la théorie musicale. On peut également constater l'empreinte forte de la politique de l'état soviétique, cela jusque dans le contenu des cours du conservatoire de musique de Tallin. Le module « science de l'athéisme » nous rappelle à quel point l'idéologie soviétique est prégnante et la religion interdite.

En effet, il est important de rappeler qu'en 1917, la révolution russe a engendré un certain nombre de mesures violentes telles que l'oppression liturgique, la destruction d'églises et l'assassinat de membres du clergé. En plus de cela, le gouvernement russe organise une campagne de destruction des cloches. 2300 cloches furent détruites à Moscou par exemple¹⁵.

¹⁰ TOOMPERE, Kalle. *Arvo Pärt and his younger version in bronze. The sculpture 'A boy with a bicycle' listening to music by Simson Seakülast and Paul Mänd decorates the Rakvere central square since 2010.* [collage photo], s.d., in *Music in movement, Arvo Pärt* [en ligne], Ibid.

¹¹ « Sometimes when the wind carried these sounds into our backyard, it felt like finding the meaning of life ... » et « My thirst for music was so intense that there was nothing on the horizon that could quench this. » MICKELSON Immo, *Arvo Pärt 70, A radio series by Immo Mickelso*, [part 1], Klassikaraadio, 2005. In *Music in movement, Arvo Pärt* [en ligne], Ibid.

¹² À ce jour nous n'avons trouvé aucune référence biographique sur ce compositeur, les recherches se poursuivent.

¹³ Veljo Tormis (1930-017) est un compositeur estonien, il est considéré comme l'un des plus grands maîtres du chant choral actuel et comme l'un des plus importants en Estonie au 20^{ème} siècle. Source sans auteur Veljo Tormis. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 5 février 2019 à 21:05 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Veljo_Tormis

¹⁴ Pour plus de précisions à ce propos, voir : DE GRUNWALD Constantin, Science et Religion en Union Soviétique, *Sociologie des religions*, 1963, n°16, pp. 125-137.

¹⁵ BOSTONIA Marguerite, « Bells as inspiration for tintinnabulation », in SHENTON Andrew (dir.), *Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 23.

Cela est d'autant plus marquant pour notre étude de la musique d'Arvo Pärt dans la mesure où les cloches sont au centre de l'œuvre du compositeur. Nous reviendrons plus en détail sur ce point dans de ce dossier.

Il est ainsi important de se rappeler que pendant toutes ses années de formation et ses premières années en tant que compositeur, Arvo Pärt évolue dans un pays, qui certes, de par sa distance par rapport à Moscou est moins surveillé, mais est néanmoins sous la coupe de la politique du gouvernement soviétique. La religion est interdite, les cours sont orientés politiquement et les arts surveillés, soumis à la censure.

2. Dodécaphonisme, collage, sérialisme et la radio nationale : Les premières années de travail
 - a. Le travail à la radio et en tant que compositeur de musique de film : liberté et expérimentations

Arvo Pärt compose et commence également à travailler alors qu'il est encore au conservatoire.

Il obtient un poste d'ingénieur du son à la Radio estonienne.

Le fait de travailler à la radio a permis à Pärt de se trouver à la source de diffusion de la musique. Ce travail lui a permis d'être en contact avec un grand nombre d'œuvres. Il dit :

« Ce travail m'intéressait. Il me permettait d'avoir accès à tous les genres de musique imaginables, mais surtout je pouvais lire et écouter un grand nombre de partitions de musique contemporaine. [...] L'un des aspects les plus précieux de notre travail consistait dans les échanges musicaux avec d'autres pays. [...] Le fruit de ces échanges n'était pas toujours apprécié des auditeurs de la Radio, mais nous avions la possibilité d'accéder à toute cette musique «interdite» qui, autrement, restait enfermée dans les archives¹⁶. »

Ainsi, grâce à son emploi, Arvo Pärt peut découvrir toutes sortes de musiques, notamment celles qui sont interdites par le gouvernement. Pour Pärt cela constitue une source précieuse de connaissance. Il dit plus loin :

« Je dirais que tout, sans exception, m'intéressait, car nous n'éprouvions pas le besoin de sélectionner ou de juger des documents qui provenaient d'un monde musical aussi différent. [...] Dans notre ghetto soviétique, nous accueillions avec joie tout ce qui venait de l'extérieur¹⁷. »

Pärt peut ainsi rester au courant de l'actualité de la musique contemporaine, mais il peut également expérimenter, malgré la censure, grâce à son autre activité rémunératrice : la composition de musiques de films.

En effet, à cette époque, il compose également de nombreuses musiques de films et courts métrages ainsi que des bandes sons pour des spectacles de marionnettes.

La censure étant moins forte dans ce domaine, Arvo Pärt peut ainsi expérimenter beaucoup de choses par le biais de ce média. Il dit :

« [En Russie] Au cinéma, il était plus difficile de censurer la musique, et dans la réalité, il n'existait aucun contrôle de la musique de film. Si les dialogues et les images étaient régulièrement tronqués par la censure, l'arrière-plan musical ne semblait intéresser personne. [...] Chez nous, en Estonie, la situation était très semblable, ou plus exactement, elle était meilleure qu'à Moscou, dans la mesure où tout ce que nous écrivions pouvait être joué. Je me rappelle une visite de Luigi Nono à Tallin : nous sommes allés ensemble au cinéma, pour voir un film dont j'avais écrit la musique. J'avais composé des pièces que l'on pourrait décrire comme une sorte de jazz dodécaphonique, avec saxophone, vibraphone et trompette. Si je les avais présentées dans le cadre d'un concert de musique de chambre j'aurais sûrement rencontré beaucoup de difficultés. Mais au cinéma, personne n'y faisait attention. Cela amusait aussi beaucoup Luigi Nono¹⁸. »

Après quelques recherches, il semblerait qu'Arvo Pärt fait référence au court métrage Õhtust *hommikuni*¹⁹ (Du Matin au soir), d'une durée de 37 minutes et sorti en 1962, ce film est un drame qui se passe pendant la guerre. Nous y entendons en effet au tout début ainsi qu'à 04 :58 la sorte de jazz dodécaphonique dont Arvo Pärt parle.

Arvo Pärt a composé également pour des films d'animation et il est très étonnant et intéressant d'en écouter les bandes sons. Nous y découvrons en effet une autre facette du compositeur, une musique moins liée à des problématiques d'esthétique personnelle, une musique plus libre – qui ne semble pas obéir aux règles très strictes que le compositeur s'impose d'habitude – et évidemment une musique qui est en relation directe avec les scénarii des films et les images.

¹⁶ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁸ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹ *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part> ; RAAMAT Rein, réal. Õhtust *hommikuni* [vidéo en ligne]. Youtube, mis en ligne le 03/03/2013 [consulté en décembre 2018]. 1 vidéo, 10:01 min. <https://www.youtube.com/watch?v=GmSjw18GAqU>

Õhtust
hommikuni



Helilooja
ARVO
PÄRT

Captures d'écran du court métrage Õhtust hommikuni, musique par Arvo Pärt, 1962.

Operaator Kõps
SEENERIIGIS



Selle loo kirjutas ja seadis filmiks
H. PARS. Seenerük ja nukud loodi
G. ŠTŠUKINI joonistuste järgi. Kaamera-
mehed olid muidugi Kõps, aga ka
K. KUREPÖLD ja A. LOOMAN
Nukud ja autod hakkasid liikuma
E. LEVOLI ja T. LUTTERI juhtimisel.
Muusika tegi helilooja A. PÄRT ja
heli kujundas H. VAHTEL.

Captures d'écran du court métrage Operaator Kõps seeneriigis, musique par Arvo Pärt, 1964.

La musique d'un autre court-métrage, cette fois-ci d'animation intitulé *Operaator Kõps seeneriigis* (Le Caméraman Kõps au pays des champignons), sorti en 1964 et d'une durée de 20 minutes environ, est très intéressante à écouter, surtout si on la compare à la musique que Pärt composera plus tard. En effet, la première mélodie est une simple gamme de Do majeur jouée au xylophone (ou vibraphone). Le reste du film est illustré par une musique très joyeuse, mélangeant phrases de valse et de jazz mélodique et léger (qui fait un peu penser à des morceaux de Red Norvo par exemple).

Dans la suite de l'interview citée plus haut Nora et Arvo Pärt soulignent encore la liberté que permettait la composition de musique de film. Une « atmosphère créative libératrice » dit Arvo Pärt, proche de l'improvisation. En lisant ces mots on peut alors se rendre compte des possibilités créatives pour un compositeur en Estonie à cette époque. On peut difficilement imaginer ce que les contraintes du régime ont pu provoquer ou empêcher pour un artiste à l'époque dans ce pays. En effet, alors que l'on exerce un métier qui par définition est créatif et pousse à l'innovation, les contraintes imposées par la censure peuvent sembler impossibles²⁰. Il fallait pour un compositeur, sans cesse se poser des questions sur la dangerosité et le caractère potentiellement subversif d'une œuvre. Cette attitude d'autocensure aurait pu brider l'élan créatif et engendrer la construction d'un carcan auto-imposé. Pärt pourtant, grâce à la composition de musiques de film, trouve un moyen d'expérimenter librement un certain nombre d'idées qu'il n'aurait peut-être pas formalisées pour l'œuvre qu'il réserve aux salles de concert.

b. Les premières compositions formelles : la recherche, collage, dodécaphonisme et sérialisme

Ainsi, les emplois d'ingénieur du son et compositeur de musique de film sont des activités qu'il fait en plus de son cursus universitaire afin de le financer. Au sein du conservatoire, Pärt écrit ses premières compositions formelles. Celles-ci s'articulent autour de recherches sur le collage, le dodécaphonisme et le sérialisme.

La première pièce qui apparaît au catalogue de Pärt est composée en 1956/57 (Pärt a alors 21 ans), elle s'intitule *Vier leichte Tanzstücke* (*Quatre danses faciles*), sous-titré *Musik für Kindertheater* (*Musique de scène pour enfants*)²¹.

À l'écoute on a l'impression d'une musique très inspirée par des compositeurs comme Debussy. Il s'agit d'une musique également très descriptive, qui illustre des ambiances et des mouvements. On y entend les animaux décrit par les titres des quatre pièces : *I. Der gestiefelte Kater* (Le Chat botté), *II. Rotkäppchen und der Wolf* (Le Petit chaperon rouge), *III. Schmetterlinge* (Papillon), *IV. Tanz der Entenküken* (La Danse des canetons).

Les motifs rythmiques empruntant à la valse, l'utilisation de trilles, d'arpèges, l'emprunt à des mélodies enfantines donnent à ces pièces un caractère léger qui s'explique par la commande : une pièce pour du théâtre jeune public. Il est intéressant pourtant de remarquer, notamment dans la quatrième pièce, l'utilisation d'une gamme en mode de Fa pour le motif mélodique harmonisée par des suites de 5 notes arpégées. Dans la première mesure la mélodie est : Fa – Sol – La – Si et chaque note est harmonisée par une suite de cinq notes dont la première est la fondamentale de la mélodie. Pour Fa par exemple, on arpègera : Fa – Sol – La – Si – Do, pour Sol, ce sera : Sol – La – Si – Do – Ré, et ainsi de suite. Cela produit un système qui ressemblerait presque au principe de tintinnabulation que Pärt inventera plus tard.

Dans les années 60, Heino Heller devient le professeur de composition de Pärt au conservatoire et lui donne deux manuels qui traitent du dodécaphonisme²². Le premier était le *Lehrbuch der Zwölftonetechnik* (Manuel de la technique des 12 tons ou dodécaphonisme) par Herbert Eimert (Wiesbaden : Breitkopf & Härtel éditions, 1953) et le second : *Studies in Counterpoint : Based on the Twelve-Tone Technique* (études du contrepoint : basées sur la technique du dodécaphonisme) par Ernst Krenek (New York : Schirmer éditions, 1940)²³.

Il faut savoir qu'à l'époque le dodécaphonisme était une manière de composer strictement interdite par le pouvoir soviétique. La musique occidentale était symbole de la décadence et de la société de consommation.

Le compositeur qui s'aventurait dans ces territoires encourait de graves représailles qui pouvait aller de la censure, condamnation, déportation ou exil forcé.

On peut citer des exemples connus comme :

²⁰ Les détails des musiques interdites seront abordés dans le chapitre suivant, notamment la méfiance du régime soviétique pour la musique dodécaphonique.

²¹ GIANOPOULOS George N., montage, PÄRT Arvo, *Vier Leichte Tanzstücke for Piano (1956-57)* [Video-Partition en ligne]. Youtube, mis en ligne le 10/06/2018 [consulté en décembre 2018]. 1 vidéo, 7 :45 min. <https://youtu.be/r28BBhp4pkY>

²² Le dodécaphonisme, ou *musique dodécaphonique*, est une technique de composition musicale imaginée et développée par Arnold Schönberg. Cette technique donne une importance comparable aux douze notes de la gamme chromatique, et évite ainsi toute tonalité. Source : sans auteur Dodécaphonisme. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 11 avril 2019 à 18:30 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dod%C3%A9caphonisme>

²³ SHENTON Andrew (dir.), *Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 250, p., p.23.

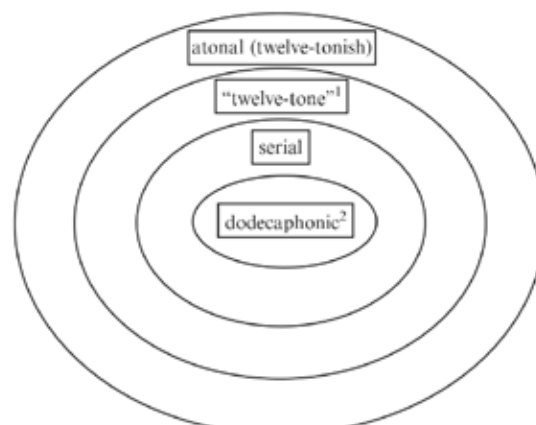
Tanz der Entenküken

Mallvoll

Langsam

Tempo I

Partition du dernier mouvement des Vier leichte Tanzstücke, intitulé Tanz der Entenküken, Arvo Pärt, 1956/57*.



¹ “Non-serial dodecaphony”: uses multiple twelve-tone rows that do not determine every note in the composition.

² Uses a single row of twelve pitches that governs the entire piece.

La « cible dodécaphonique » de la censure soviétique. Illustration dans Peter J Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford University Press, 2004.

Cette illustration montre les degrés de gravité de l'utilisation d'une technique dodécaphonique ou approchant.

- Au centre : **dodecaphonic** = musique utilisant une seule série de douze notes qui gouverne complètement la pièce.
- Cercle concentrique suivant : **serial** = musique sérielle, c'est-à-dire une musique qui utilise également les 12 sons chromatiques mais cette série peut être utilisée dans sa forme originale, à l'envers, en renversement (les intervalles sont reproduits en mouvement contraire, l'intervalle descendant devient ascendant et vice versa), en récurrence du renversement (miroir du rétrograde). La technique est alors un peu plus libre que dans le dodécaphonisme pur.
- Ensuite : « **twelve-tones** » = dodécaphonie non sérielle, utilisation de plusieurs séries différentes de 12 sons qui ne déterminent pas entièrement l'organisation de la pièce.
- Enfin, le moins « grave » : **atonal (twelve-tonish)** = musique atonale qui ressemble à l'écoute à quelque chose de dodécaphonique mais qui ne suit pas les règles strictes de la musique sérielle ou dodécaphonique.

* PÄRT Arvo, *4 leichte Tanzstücke für piano*, 1956/1957. New York, Universal Edition.

- Dimitri Chostakovitch (1906-1975) qui a fait l'objet de condamnations officielles par l'Union des compositeurs soviétiques, et a vécu dans la crainte de la déportation. Sa Symphonie n°4 est retirée au moment des répétitions et l'œuvre ne sera créée que dans les années 1960.
- Serge Prokofiev (1891-1953) est condamné en 1948, avec Miaskovsky, Khatchatourian et Chostakovitch, par le commissaire du peuple à la Culture Andreï Jdanov, qui leur reproche leur formalisme antipopulaire.
- Quant à Alexandre Mossolov (1900-1973), lui, est condamné en 1948 à huit ans de camp de travail (il en effectuera 8 mois avant d'être libéré).

La censure est cependant moins prégnante en Estonie. Le pays, de par sa distance et son statut particulier, était moins à la merci des fonctionnaires du Parti et les élèves et compositeurs moins exposés aux dénonciations.

Comme le rappelle encore Enzo Restagno dans son ouvrage²⁴, l'ambiance à Moscou était toute différente, il rapporte les mots de Sofia Goubaïdoulina²⁵ :

« [...] Les professeurs vivant en permanence dans la crainte de se voir accuser de formalisme. Elle m'a aussi raconté que Vissarion Chébaline²⁶ avait eu de gros problèmes pour avoir osé montrer à ses étudiants la partition de *La Mer* de Debussy. »

En Estonie, le professeur de composition d'Arvo Pärt, Heino Heller était à l'époque le doyen de l'université. Grâce à sa carrière il pouvait voyager à l'étranger et ramenait de ces voyages des partitions et des manuels de la musique de l'Ouest. Tout un système de diffusion des œuvres est aussi organisé dans toute la république soviétique. Peter J. Schmelz évoque ainsi une musique non pas interdite mais non-officielle. En effet, la plupart des compositeurs — Pärt étant de ceux-là — continue de composer des œuvres commanditées et ou acceptées par les instances de censure officielles. Mais ces compositeurs s'organisent d'autre part pour continuer leurs recherches. Ils partagent entre eux des partitions passées « en contrebande » par des professeurs ou des artistes invités. Ils composent des œuvres qui pourraient être problématiques, mais les font jouer malgré tout grâce à des failles dans le système de censure. Ils trouvent des moyens pour faire circuler les informations malgré tout. Par exemple, le professeur de composition de Pärt donnait cours à ses élèves de manière individuelle à son domicile et non au conservatoire²⁷, il pouvait alors transmettre à son élève des informations qu'il était interdit d'enseigner au sein du conservatoire.

Arvo Pärt est influencé par ces nouveaux moyens de composer la musique, venant de l'Ouest et passés entre les mailles du filet de la censure. Ainsi, l'œuvre intitulée *Perpetuum Mobile*, op. 10, composée en 1963, est caractéristique des compositions dodécaphoniques.

Cette œuvre remporta un grand succès au festival de Varsovie, malgré son principe de construction normalement interdit. En effet, il s'agit une pièce composée avec les outils du sérialisme²⁸. À l'écoute, le morceau n'a pourtant pas le caractère

²⁴ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 47.

²⁵ Sofia Asgatovna Goubaïdoulina est une compositrice russe, née le 24 octobre 1931 à Tchistopol, en RSSA tatar (RSFS de Russie, Union soviétique), qui réside en Allemagne depuis 1991. Elle est l'auteur d'une centaine d'œuvres, relevant de différents genres : la symphonie, le concerto, la musique de chambre, les œuvres pour la scène, mais aussi la musique de film et de télévision. Source : sans auteur Sofia Goubaïdoulina. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 4 février 2019 à 00:25 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gouba%C3%AFdoulina

²⁶ Vissarion Iakovlevitch Chébaline est un compositeur soviétique russe, né le 11 juin 1902 à Omsk (Russie) et mort le 29 mai 1963 à Moscou. En 1948, comme d'autres artistes, Chébaline est victime de la purge organisée par Jdanov, et sombre ensuite dans l'oubli. Source : sans auteur Vissarion Chebaline. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 31 octobre 2018 à 02:03 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Vissarion_Chebaline

²⁷ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*

²⁸ « Le sérialisme est un mouvement musical du 20^{ème} siècle dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons appelée série. Note : On parle de sérialisme intégral quand le principe de la série est appliqué à tous les paramètres du son (hauteur, durée, timbre, intensité) ». (source : sans auteur Sérialisme. Wiktionary : le dictionnaire libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 8 février 2019 à 01:14 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wiktionary.org/wiki/s%C3%A9rialisme>).

« Initié en 1923 par Arnold Schönberg avec le dodécaphonisme, le sérialisme permet de composer des œuvres atonales. Ce concept englobe les musiques dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons appelée série. Les rapports d'intervalle propres à la série restent stables. Ainsi, il s'agit ici de n'utiliser qu'une seule et unique suite de 12 sons (appelée série) :

dans sa forme originelle (Grundgestalt) appelée aussi forme droite

en récurrence (la série est prise par la fin) appelée aussi forme rétrograde

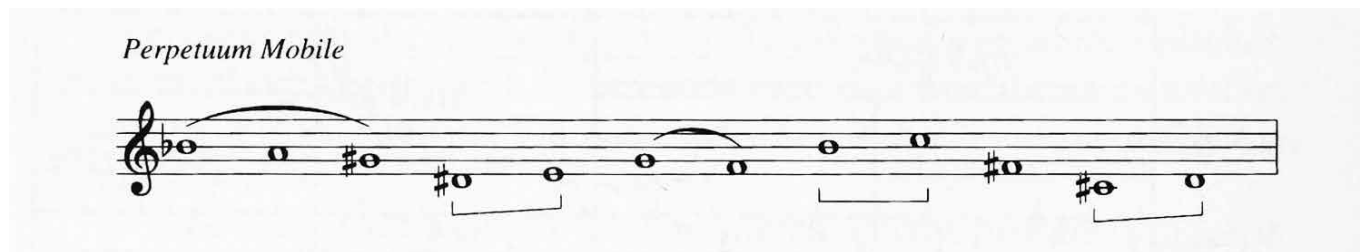
en renversement (tous les intervalles sont imités en mouvement contraire, c'est-à-dire qu'un intervalle descendant devient ascendant et vice-versa) appelée aussi forme miroir

en récurrence du renversement appelée aussi forme miroir du rétrograde

L'intérêt compositionnel du procédé provient du fait que les intervalles (ou plutôt les parités intervalliques) sont récurrents et proposent à l'audition une couleur harmonico-mélodique spécifique délivrée de toute polarité tonale : les mélodies ne sont plus soumises aux lois harmoniques d'attraction vers une note ou un accord. » (source : sans auteur Musique sérielle. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 8 février 2019 à 01:14 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_s%C3%A9rielle)

habituel de la musique atonale, Enzo Restagno lui trouve même un esprit proche de Ravel ou Ligeti²⁹. Ainsi, Pärt explique :

« [...] Mais je peux vous assurer que le monde que je portais autrefois en moi était traversé de failles si profondes qu'en comparaison, l'atmosphère et la langue du dodécaphonisme me paraissaient beaucoup plus agréables. Ce n'est évidemment qu'une face de la médaille : dans *Perpetuum mobile* on ne trouve pas d'agressivité, il y a dans cette pièce d'autres idées et d'autres idéaux, qui transmettent à leur manière l'expérience de la joie³⁰. »



La série des douze notes utilisées dans *Perpetuum Mobile*³¹ (1963)

Perpetuum mobile est composé pour un orchestre au complet et ne dure que 4 minutes. La pièce est dédiée au compositeur Luigi Nono que Pärt avait rencontré au festival d'Automne de Varsovie en 1963 et plus tard à Tallin. En effet, avec le Dégel³², commencé peu après la mort de Staline en 1953, le monde soviétique subit une (toute) relative libéralisation, cela notamment dans le monde de l'art et cela d'autant plus dans les pays baltes, moins proches de la capitale Moscou. Luigi Nono devient ainsi le premier compositeur d'avant-garde à visiter l'Union soviétique. Il aura une grande influence sur la nouvelle génération d'étudiants compositeurs en Estonie et notamment sur Pärt. Avec des compositeurs comme Nono³³, tout un pan de la musique contemporaine occidentale se révèle.

Dans *Perpetuum mobile* Pärt s'inspire ainsi du sérialisme. Le principe de construction est simple : il s'agit d'une nappe sonore grandissant de manière graduelle dont les hauteurs sont déterminées par un processus sériel. La forme avance en crescendo et decrescendo, provenant du silence et retournant au silence (un principe que l'on retrouvera dans la plupart des compositions de Pärt). La partition est divisée en 6 sections, chacune contenant une des quatre versions basiques d'une série de 12 notes non-transposées. A chaque mesure un nouvel instrument ou groupe d'instruments fait son entrée, chaque groupe ayant une hauteur de son et une valeur prédéterminée.

Un autre compositeur que l'on peut citer également dans les premières influences de Pärt est Anton Webern (1883-1945) :

« [...] mais si vous voulez que je vous parle de mes inclinations personnelles, alors je me dois de citer Anton Webern. Quelqu'un avait réussi, je ne sais par quel moyen, à se procurer un enregistrement de l'intégralité des œuvres d'Anton Webern et à le faire parvenir à notre station. Je peux vous assurer que cette musique a produit en moi une impression très forte. À cette date, j'avais déjà eu la possibilité d'entendre Boulez, mais cela restait alors, à mes oreilles, assez exotique ; Webern, au contraire, sans doute à cause de sa profonde transparence, m'a ému profondément³⁴. »

²⁹ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.* p. 54.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Schéma tiré de HILLIER, Paul, *Arvo Pärt, Oxford Studies of Composers*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 219 p., p. 39.

³² GASPARD Armand, « Dix années de «dégel» », in *Politique étrangère n°1, 1963*, 28^e année, pp. 58-79.

³³ « L'Union Soviétique des Compositeurs a tenté d'empêcher Nono de prendre contact avec les jeunes compositeurs ; cependant, à Tallinn il n'y a pas eu d'intervention, ainsi lui et Pärt étaient libres de se rencontrer et de discuter d'idées et de techniques musicales, au-delà des limites imposées par l'Union des compositeurs. »

(« The Soviet Composers' Union attempted to prevent Nono from mixing with young composers; however, in Tallinn there was no intervention, so he and Pärt were free to meet and discuss musical ideas and techniques beyond the confines of the impositions of the Composers' Union. ») SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956-2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 306 p., p. 20.

La position du gouvernement soviétique à l'époque est complexe et souvent contradictoire (voir le livre SCHMELZ Peter J. , *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 408 p. pour une analyse précise de cette période). Le dégel permet l'invitation de compositeurs et artistes occidentaux. Cependant le gouvernement reste prudent et continue de contrôler de façon étroite les relations et l'influence de ces artistes sur le pays et la culture soviétique. Nono est invité certes mais l'union des compositeurs soviétique ne voit pas d'un bon œil son influence sur les jeunes compositeurs du pays. C'est ainsi que cette instabilité a pu créer une certaine anxiété auprès des artistes mais également et grâce à cette imprécision des règles, une relative liberté d'expression. Certains compositeurs comme Pärt ont pu réaliser et faire jouer des œuvres qui dans un autre contexte n'auraient jamais pu voir le jour.

2. САРАБАНДА
2. SARABANDE

17 18

Leslo $\text{♩} = 42$
mp

Oboe

Cembalo

Piano

Violini I
f *pub*

Violini II
f *pub*

Viola
f *pub*

Violoncelli

Contrabassi

10

Ob.

Cemb.

P.no

Tutti

V-ni I
f

V-ni II
f

Viola
f

V-c.
f

C-b.
f

*) органо 12 струнами между другими струнами

Les deux premières pages du second mouvement de Collage über B-A-C-H (1964), sur la première page au haut-bois la mélodie du thème de la sarabande, interrompue à la seconde page par des clusters au piano*.

Sarabande.

B. W. XLV. (4)

Les 8 premières mesures de la Sarabande de la Suite Anglaise n° VI de Bach reprises par Arvo Pärt dans Collage über B-A-C-H**.

* PÄRT Arvo, *Collage Über B-A-C-H für streicher, oboe, harpsichord und klavier*, 1964, Hamburg, Sikorski Edition.

** BACH, Johann Sebastian, *6 Suites anglaises, BWV 806-81*, (ca.1715-20). International Music Score Library Project [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : [https://imslp.org/wiki/6_English_Suites%2C_BWV_806-811_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_English_Suites%2C_BWV_806-811_(Bach%2C_Johann_Sebastian)).

On peut en effet entendre l'influence lointaine des pièces de Webern dans la musique d'Arvo Pärt, cela notamment dans la recherche d'une écriture marquée par la simplicité et la délicatesse. Webern a composé des œuvres atonales qui se concentrent sur la mélodie des timbres (*Klangfarbenmelodie*). Il a notamment exploré dans ses *Cinq pièces pour orchestre op. 10*, des formes très courtes proche du poème japonais *Haïku*. Cette recherche de simplicité et l'importance du silence dans les œuvres de Webern sont des influences pour Arvo Pärt.

Arvo Pärt dans ses premières années de compositeur expérimente ainsi des écritures avant-gardistes. Il est à la fois influencé par la musique nouvelle occidentale et ses propres recherches d'innovation.

Il produit des œuvres sérielles mais également expérimente le collage. Son œuvre *Collage sur B-A-C-H* (1964) est emblématique.

Il s'agit d'une pièce pour cordes, hautbois, clavecin et piano. Le second mouvement par exemple commence par une citation de la *Sarabande en Ré mineur* dans la 6^{ème} *Suite anglaise* de Bach. Pärt cite cette œuvre et donne le thème au hautbois et au clavecin. Ceux-ci sont alors brutalement interrompus par des clusters au piano. L'œuvre se poursuit ainsi entre citation de la musique de Bach et transformation de celle-ci au moyen de principes sériels.

Cette manière de composer a une signification pour Pärt. Il a engagé ses recherches sur la musique ancienne et essaye de trouver un nouveau langage musical, il analyse sa propre musique et en tire les conclusions au regard de la musique de Bach :

« Me tourner vers Bach était pour moi une manière de me situer par rapport à mon expérience avec la musique dodécaphonique. Je voulais sortir de cette situation de manière à aller vers quelque chose que je n'avais encore jamais exploré. Dans mon état d'extrême malaise à cette époque je voulais me prouver à moi-même combien la musique de Bach était belle, et à quel point la mienne était détestable. [...] J'étais convaincu que par ce sacrifice musical je pourrais gagner une vision plus claire de mes propres contradictions³⁵. »

À cette époque Pärt épuise les possibilités du dodécaphonisme et du collage, il sent qu'il est arrivé au bout des emprunts et qu'il est temps de passer à autre chose, il est temps de trouver son propre langage musical, au-delà des influences de la musique de son époque, il va alors se mettre en quête d'une musique personnelle.

3. Transition : Le silence, prémices du nouveau style et exil a. Credo

En 1966 Arvo Pärt passe de longues périodes à l'hôpital pour de graves problèmes de santé³⁶.

Et en 1967 il quitte le poste qu'il occupait à la Radio estonienne en raison de ces problèmes, il ne travaille plus qu'en tant que compositeur indépendant, ce qu'il fait jusqu'à ce jour³⁷.

Après sa convalescence, en Novembre 1968 est créée la pièce *Credo*. Une pièce qui marque la fin de cette période expérimentale pour Arvo Pärt.

Considérées comme bien plus grave que le style sériel — style à peu près accepté à la fin des années 1960 — la religion et l'expression de la foi étaient strictement interdites en Union Soviétique (il faut se souvenir que la science de l'athéisme est une discipline enseignée au sein du conservatoire).

La première de *Credo*, dirigée par Neeme Järvi provoqua un scandale mais fut un succès auprès du public (l'œuvre fut immédiatement demandée en bis). Cette œuvre avait d'ailleurs été autorisée grâce à l'absence d'une des personnes les plus zélées du contrôle de la censure. Ses remplaçants n'avaient alors pas discerné la portée de l'œuvre et son potentiel subversif. Arvo Pärt se rappelle :

« Le destin a voulu que le plus impitoyable des membres de la commission, par ailleurs un serviteur zélé du Parti en même temps que mon ennemi juré, tombât malade ce jour-là. À ceux qui écoutaient mon *Credo*, j'ai expliqué que j'y avais utilisé un matériau emprunté au premier Prélude du Clavier bien tempéré de Bach. Ils eurent plutôt une bonne impression, estimant que le texte était inoffensif, sans doute parce qu'il était en latin³⁸. »

³⁵ « Turning to Bach was for me a way of stating my position regarding my experience with twelve-tone music. I wanted to step outside the situation, in order to step into something that I had not yet explored. In my state of extreme discomfort at that time I wanted to prove to myself how beautiful Bach's music was, and how hateful mine was. [...] I was convinced that through this musical sacrifice I could gain a clearer vision of my own contradictions. » dans RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.* p. 14.

³⁶ *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part>

³⁷ *Ibidem*.



Manuscrit d'une partie du Credo³⁹.

Après le concert, les autorités ont vu dans l'œuvre et son titre *Credo* (« je crois » en latin, symbole de l'expression de la foi catholique) une provocation et une défiance envers le gouvernement. L'œuvre fut bannie pendant plus de 10 ans en Union soviétique.

Cependant pour Pärt, il ne s'agissait absolument pas d'un acte politique, mais d'une œuvre personnelle, de ses mots un moyen de dire adieu à la musique sérielle :

« C'était comme si je m'étais acheté ma propre liberté, mais cela au prix du renoncement de tout, et de se retrouver complètement nu. C'était comme tourner une nouvelle page de ma vie. C'était une décision, une conviction en quelque chose de très significatif⁴⁰. »

L'œuvre en elle-même rassemble toutes les influences et expériences compositionnelles de Pärt. Il s'agit d'une œuvre qui rassemble collage et sérialisme, mais qui introduit à la fin le retour à la tonalité et les prémices du style que le compositeur inventera quelques années plus tard : le tintinnabuli.

La pièce est basée sur le *Prélude en Do Majeur du premier livre du Clavier tempéré* de Bach.

Elle comporte trois grandes parties :

1) La pièce s'ouvre sur les mots : « Credo in Jesum Christum » (il ne s'agit pas là d'une citation du Credo liturgique dont les mots sont les suivants : « Credo in unum Deum »). Il est chanté en Do majeur ce qui est confirmé par l'arrivée du piano jouant les premières mesures du premier *Prélude en Do Majeur du premier livre du Clavier tempéré* de Bach. Ici Arvo Pärt se sert du plan harmonique de ce prélude pour organiser cette première partie.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « It was as though I had bought myself freedom, but at the cost of renouncing everything and being left completely naked. It was like turning the new page in my life. It was a decision, a conviction in something very significant. » source : MICKELSON Immo, *Arvo Pärt 70, A radio series by Immo Mickelson*, [part 1 to 14], Klassikaraadio, 2005, part 6.



Manuscrit d'une partie du Prélude en Do Majeur du premier livre du Clavier tempéré de Bach. Les 12 premières mesures ont été « collées » par Pärt dans son Credo*.

Do Majeur				Sol Majeur				Ré mineur			
5	2	$\frac{6}{5}$	5	6	+4	6	2	7	7+	5	+4 b3
I	II	V	I	VI	V	I	IV	II	V	I	VII

Plan harmonique des 12 premières mesures du Prélude en Do Majeur du premier livre du Clavier tempéré de Bach. Le roulement de timbale arrive crescendo à partir de la mesure 10 et le chœur commence à chanter « Audivistis dictum... » à la mesure 12 avec l'arrivée de l'accord de Ré mineur.

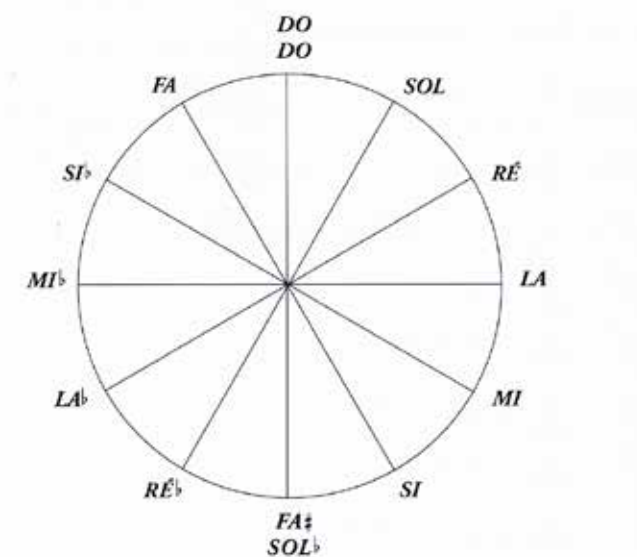
* BACH, Johann Sebastian, *Das wohltemperierte Klavier I*, BWV 846-869, Manuscript, n.d.(ca.1740-59). International Music Score Library Project [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : [https://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_(Bach,_Johann_Sebastian))

Au moment où le piano atteint l'accord Mib-Fa#-La-Do (accord de 7^{ème} diminuée) sur pédale de Sol, un roulement de timbale se fait entendre, le piano s'arrête de jouer et les voix d'homme commencent à chanter une phrase tirée de l'évangile selon St Mathieu (5 :38-9). Les chanteurs disent les mots suivants : « Audivistis dictum... » (« Vous avez appris qu'il a été dit... »)

2) A ce moment-là commence la seconde partie identifiable de la pièce. La transformation graduelle de l'harmonie vers la suite sérielle se met en place. Pour ce faire, Arvo Pärt utilise le cycle des quintes comme série (Do-Sol-Ré-La-Mi-Si-Fa#-Do#-Sol#-Mib-Sib-Fa).



Série de 12 notes qui correspondent au cycle des quintes utilisé par Pärt dans Credo⁴¹.



Représentation graphique du cycle des quintes⁴². On remarquera que pour faire sa série dodécaphonique, Arvo Pärt a utilisé l'enharmonie de Lab : Sol#.

Les notes de cette série se font entendre par étape : de la première note jouée seule aux 12 notes jouées toutes en même temps. Quand ce processus est terminé, le piano se fait entendre à nouveau pour jouer une version inversée, en rétrograde du prélude de Bach, pendant que le chœur chante la suite du verset précédent : « oculum pro oculo, dentem pro dente » (« œil pour œil et dent pour dent. »). A ce moment-là le chœur et l'orchestre suivent un processus en crescendo, la pièce se dirige vers une sorte de chaos : des clusters aux instruments et aux voix donnent l'impression d'une foule hurlante et d'un grand désordre. Sur la partition, la notation conventionnelle est abandonnée au profit d'une section notée *Feroce* et *fff*. Puis, les clusters sont joués en intermittence avec des silences, pendant qu'une ligne de basse commence à se faire entendre. Cette ligne amène la troisième partie de la pièce avec des voix d'homme qui chantent les mots suivants :

3) « Autem ego vobis dico... » (« Mais moi, je vous dis... »). C'est à ces mots que le sens d'une tonalité revient petit à petit, le chœur chantant sur la série de 12 notes mais maintenant en rétrograde (Fa-Sib-Mib-Sol#-Do#-Fa#-Si-Mi-La-Ré-Sol-Do) les mots suivants : « ...non esse resistendum injuriae » (« ...de ne pas résister au méchant. »). Le piano revient alors en jouant à nouveau le premier *Prélude en Do Majeur du premier livre du Clavier tempéré* de Bach (à l'endroit cette fois-ci). La pièce revient alors au Do Majeur initial et une impression de plénitude est donnée par le chœur qui continue de chanter « ...non esse resistendum injuriae ».

Le final de la pièce consiste au retour des mots : « Credo, credo » chantés par tout le chœur et accompagné de l'orchestre au complet. Enfin, en conclusion, le piano joue l'accord parfait de Do Majeur sur 7 octaves pendant que les cordes le rejoignent, et le silence se fait.

⁴¹ Schéma dans HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 59.

⁴² Schéma tire de CASTÉRÈDE, Jacques, *Théorie de la musique*, Paris, Billaudot, 2002, 293 p., p.102.

Cette pièce comme le dit Pärt est hautement symbolique, et cela à plusieurs niveaux. Elle est une affirmation personnelle de la foi du compositeur mais elle est également un manifeste, une expression des recherches et convictions compositionnelles de l'artiste. Pärt fait se rencontrer deux mondes musicaux que l'on pourrait croire en totale opposition : la musique de Bach et son clavier tempéré, symbole de la tonalité et la musique sérielle, dodécaphonique, symbole de l'atonal.

Pärt fait se rencontrer ces deux univers non pas en les faisant s'affronter mais en montrant leurs connexions harmoniques. Au moyen du cycle des quintes le compositeur nous fait en quelque sorte voyager à travers l'histoire de la musique. On peut également y voir un discours symbolique, un dialogue entre le Bien et le Mal. Il ne le fait pourtant pas au moyen d'un symbolisme simpliste qui attribuerait l'un à la musique de Bach et l'autre à la série dodécaphonique.

Ainsi, symboliquement, le sérialisme n'est pas « le mal » mais un agent de transformation et de mise en évidence de cette transformation⁴³. Les deux forces symboliques évoquées dans la pièce, le Bien et le Mal ne sont pas opposées mais liées, chacune comportant un élément de l'autre en son sein.

Il faut également noter que dans les précédentes œuvres du compositeur utilisant la technique du collage (dans *Collage über B-A-C-H* par exemple), les deux univers : tonal et atonal ne se rencontraient jamais de la sorte, ils étaient collés de manière abrupte l'un suivant l'autre dans une sorte de confrontation.

Un page du conducteur de la pièce *Credo*⁴⁴ sur laquelle on voit les différents clusters distribués aux voix et instruments.

On peut également noter les prémices des principes utilisés dans ses œuvres *tintinnabuli* : *Credo* est une œuvre bâtie sur un principe de symétrie et de miroir. Le chaos du centre en constitue le nœud central.

Enfin, cette pièce, comme le dit le compositeur lui-même, est une illustration des adieux d'Arvo Pärt au sérialisme. La fin de la pièce s'entend comme une introduction aux principes fondateurs du *tintinnabuli* : l'accord parfait de trois notes.

b. Retrait du monde, étude de la musique ancienne et conversion à l'orthodoxie

Entre 1969 et 1976, Arvo Pärt se retire de la vie publique et se consacre à l'étude de la musique ancienne. Après avoir expérimenté différents styles tels que le dodécaphonisme et le collage, Pärt se trouve devant une impasse, il recherche le moyen de composer une musique originale et qui vienne de lui-même, une musique qui n'emprunte pas à ces techniques et styles modernes. Il est à la recherche d'une musique intemporelle, une musique personnelle caractérisée par une simplicité formelle. Après avoir pourtant utilisé le dodécaphonisme avec enthousiasme, cette technique ne lui convient plus, elle manque, selon lui de hiérarchie, de tension.

Dans une interview Pärt nous dit :

« Le chant grégorien m'a fait comprendre qu'un secret cosmique se cache dans l'art de combiner deux ou trois notes. C'est un fait que les compositeurs dodécaphonistes ne connaissaient pas du tout. La démocratie stérile entre chaque note a tué en nous tout sentiment de vie. Vingt, trente ans auparavant il était presque

⁴³ HILLIER, Paul, *op. cit.*

impossible pour un compositeur formé au sérialisme de créer des choses libérées des règles déterminées, sans arithmétique⁴⁵. »

Pärt, avec ces mots, exprime ainsi son refus d'une musique dans laquelle toutes les notes auraient le même statut. Pour lui, les processus qui engendrent la musique dodécaphonique sont révélateurs d'un manque de liberté et en même temps un manque de tensions qui sont la source de vie en musique.

Pärt le dit lui-même, il s'est trouvé devant une impasse, le sérialisme et dodécaphonisme ne répondent plus à ses recherches :

« À ce moment-là j'étais convaincu que je ne pouvais aller plus loin avec les moyens dont je disposais : la matière n'était pas suffisante, et j'ai donc simplement cessé d'écrire de la musique. J'aurais voulu avoir accès à quelque chose de simple, et non de destructeur⁴⁶. »

Plus qu'un style, ce sont les outils du dodécaphonisme que Pärt a épuisé, il se rend compte qu'il doit trouver ses propres outils, ses propres règles, les inventer afin de produire une musique nouvelle et personnelle, une musique simple et vivante selon ses mots.

Arvo Pärt se plonge alors dans l'étude des compositeurs de l'école de Notre Dame, des partitions de Guillaume de Machaut, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Josquin des Prés...

En se reconnectant aux sources de notre musique, Pärt est à la recherche des sources de sa propre musique. Il commence d'abord par écouter et étudier la musique monodique, le plain-chant, puis les débuts de la polyphonie. En faisant table rase de ce qu'il a appris au conservatoire, en effaçant toutes la complexité de la musique moderne et contemporaine, il veut retrouver cette première voix, celle qui guide, celle qui est à la source de la musique.

Il dit ainsi :

« La musique monodique possède une consistance informelle particulière ; comme les cathédrales, elle prend racine sur un sol qui recouvre les ruines de quelque temple ancien, probablement païen, qui lui-même avait été édifié en ce lieu, à la nuit des temps, pour des motifs bien précis. La chaîne des formes, des temples et des chants, dans laquelle les uns s'édifient sur les ruines des autres, est plus forte que nous l'imaginons⁴⁷. »

Pärt nous dit ainsi qu'en retrouvant les sources premières de notre musique il est à la recherche de cette cohérence et force, à la recherche de cette continuité qui a conduit cette musique très ancienne jusqu'à nous.

Ensuite, il s'intéressera aux moyens d'harmoniser cette voix première et étudiera les débuts de la polyphonie et ses techniques : l'organum, le faux bourdon, le canon, etc.

Nous le verrons plus loin en détails, à travers l'étude précise de quelques partitions de Pärt, mais nous pouvons déjà évoquer des points particuliers à la musique de cette époque que nous pourrions retrouver dans la musique du compositeur. Outre l'ancrage dans la religion chrétienne, la musique de cette époque, du chant grégorien au débuts de la polyphonie obéit à un certain nombre de règles et produit des effets qui ont inspiré Pärt et que l'on peut retrouver dans sa musique.

Voici un petit lexique des termes utilisés pour définir les différentes formes et technique de la musique autour du 9^{ème}-15^{ème} siècle. Nous verrons également quelques exemples des œuvres de compositeurs qui ont inspiré Arvo Pärt.

PETIT LEXIQUE DE LA MUSIQUE ANCIENNE

- Monodie : signifie musique pour un seul chanteur/chanteuse. Ce terme sera utilisé ici comme synonyme à musique monophonique qui signifie musique ne comportant qu'une seule ligne mélodique. Il s'agit d'un des plus anciens types de musique, utilisé en Grèce antique, dans le chant Byzantin ou Grégorien. Terme que l'on oppose à polyphonique⁴⁸.

⁴⁵ « Gregorian Chant has taught me what a cosmic secret is hidden in the art of combining two, three notes. That's something 12-tone-composers have not known at all. The sterile democracy between the notes has killed in us every lively feeling. Twenty, 30 years ago it was almost impossible for a composer trained in serialist techniques to create something free of those specified rules, without arithmetic. » Source : *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part>

⁴⁶ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁷ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸ APPEL Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Londres, Harvard University Press, 1950, 950p., p. 455.

- Plain-chant⁴⁹ : ou Cantus planus, chant Grégorien. Le terme n'est utilisé qu'à partir du 13^{ème} siècle. Le mot « planus » fait référence au fait qu'au 13^{ème} siècle les notions de rythme grégorien avaient été perdues, et l'on interprétait les chants en utilisant des valeurs uniformes et plutôt longues. Le Cantus planus est d'ailleurs utilisé à la même époque comme mélodie de base ou « cantus firmus » dans les compositions polyphoniques.
- Chant grégorien⁵⁰ : Il s'agit du chant liturgique utilisé dans l'Eglise catholique romaine. Le terme est à mettre en rapport avec le Pape Grégoire Ier (590-604), les arrangements définitifs et codifications furent en effet finalisés sous son règne⁵¹. Il s'agit d'un chant monodique et a cappella. La mélodie est liée à la prosodie du texte, la rythmique s'appuyant sur les accents du texte.
- Ars Nova⁵² : Est un terme générique qui désigne la musique du 14^{ème} siècle, particulièrement celle de la première moitié de ce siècle (Philippe de Vitry, Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna), en opposition à « Ars antiqua » qui désigne la musique du 13^{ème} siècle. En effet, en 1325, Philippe de Vitry introduit le terme Ars Nova qui est également le titre de son traité. Le motet est l'une des formes musicales caractéristique de l'Ars Nova.
- Motet⁵³ : Il s'agit de la forme la plus importante de la musique polyphonique ancienne, notamment au Moyen-Âge et à la Renaissance. Le motet observe des formes très variées et qui ont évolué au fil du temps. En règle générale un motet est un choral non accompagné dont la composition est basée sur un texte sacré latin. Cette voix de teneur (ou Vox Principalis) chante des valeurs longues tandis qu'une seconde voix d'organum (organum secundum) évolue au-dessus. Il peut y avoir une troisième et quatrième voix (organum truplum et quadruplum). La seconde voix est souvent libre et emprunte son texte au répertoire profane.
- Motet isorythmique⁵⁴ : isorythmique qualifie la méthode de construction d'un grand nombre de motets du 14^{ème} siècle. Le plus souvent présent dans la voix du ténor.
Une figure rythmique déterminée qui se répète au sein même d'un chant donné que l'on nomme *color*.
Par exemple dans le motet de Machaut intitulé *He Mors / Fine Amour / Quare non sum mortuus* (schéma tiré du même dictionnaire) :



Ainsi, le schéma rythmique utilisé à A, B, C et pour moitié à D est appelé *talea*. Cette *talea* est appliquée à la mélodie *color*. On peut ainsi avoir plusieurs *talea* pour une seule *color*, il arrive également qu'il n'y ait pas de relation de proportion entre les deux, créant alors des décalages intéressants et des combinaisons complexes.

Voici par exemple une *color*, une mélodie, ici il s'agit du *Kyrie* :



On y attribue cette figure rythmique ou *talea* :



Nous obtenons alors cette nouvelle mélodie : la *color* apparaît une fois et la *talea* 7 fois⁵⁵ :

⁴⁹ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁰ APPEL Willi, *Gregorian Chant*, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1958, First Midland Book Edition, 1990, 278 p., p. 3.

⁵¹ APPEL Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Londres, Harvard University Press, 1950, 950p, 304.

⁵² APPEL Willi, *op. cit.*, p. 56.

⁵³ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 457.

⁵⁴ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 367.



- Organum⁵⁶ : Il s'agit du type le plus ancien de musique polyphonique du 9^{ème} au 13^{ème} siècle. Malgré son nom, le terme n'a pas de rapport avec l'orgue. Le mot « organare » était utilisé dans le sens « d'organiser » (les différentes parties). L'organum est une composition constituée d'un chant tiré de la liturgie, le plain-chant attribué au ténor auquel s'ajoute des parties en contrepoint appelées duplum, triplum, quadruplum.
- Organum parallèle⁵⁷ : L'organum parallèle au 9^{ème} et 10^{ème} siècles consiste en une voix principale, le ténor (Vox principalis) doublée par une par une seconde voix, duplum ou Vox organalis. Ce doublement se fait note contre note, à intervalles parallèles consonants comme la quinte, quarte et octave juste.



Figures 1. et 2. : Schéma tiré du traité Musica Enchiriadis, 9^{ème} siècle

Figure 3. : Schéma tiré du Micrologus par Guido (environ 1040)

Figure 4. : organum mélismatique⁵⁸ tiré du MSS Compostella
(Illustrations tirée du Harvard Dictionary of Music)

Dans les organums à la quarte, le parallélisme se réalise au centre du morceau, le début et la fin sont caractérisés par des unissons ou des octaves (c.f. schéma ci-dessus, ex. 2 et 3). Chacune des lignes mélodiques pouvait également être doublée à l'octave créant alors des pièces pour quatre voix chantées par des chœurs d'hommes ou de garçons.

- Faux-bourdon⁵⁹ : Il s'agit d'une technique qui décrit une progression harmonique basée sur des sixtes parallèles. Cette technique a joué un rôle important dans la musique de la fin du Moyen-Âge (environ 1300-1450). L'apparition de cette technique basée sur les sixtes est d'une grande importance dans la mesure où elle va introduire progressivement l'apparition de la tierce et de l'accord de trois sons comme éléments de l'harmonie basique. Le faux-bourdon est une technique utilisée particulièrement par des compositeurs comme Dufay, Ockeghem, Obrecht. Historiquement le terme faux-bourdon se réfère à la technique française du 15^{ème} siècle dans laquelle la partie de soprano (empruntée à un hymne du plain-chant transposé une octave plus haut) est doublée dans une voix plus basse (contra) et se meut note par note en sixtes ou octaves, alors que la partie du milieu est improvisée par une voix qui double la mélodie à la quarte (c.f. figure 3). Le terme faux-bourdon, c'est-à-dire fausse basse proviendrait du fait que la voix la plus basse est une « fausse mélodie », c'est à dire une mélodie dérivée et nom le cantus firmus lui-même, comme c'était le cas traditionnellement.

⁵⁶ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 539.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Mélisme : plusieurs notes portant une seule syllabe.

⁵⁹ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 259.



Figure 3. : Juvenis qui puellam de Dufay
(Illustration tirée du Harvard Dictionary of Music)

Cette méthode de faux-bourdon français est différente du faux-bourdon anglais que l'on appelle aussi déchant dans les traités du 15^{ème} siècle. Dans cette technique, seule la partie de ténor est notée, les deux autres voix improvisent des mélodies issues d'accords de sixtes et parfois de triades ouvertes (1-5-8). Voir l'exemple ci-dessous : le ténor chante le plain-chant : Ré – Mi – Fa – Sol – Fa – Mi – Ré, tandis que les autres chanteurs extraient de cette mélodie une version un peu modifiée en remplaçant chaque note (sauf la première et la dernière) par une tierce : Ré – Do – Ré – Mi – Ré Do – Ré. Cette voix-là est chantée par la voix la plus haute, à l'octave supérieure du ténor, et chantée par la voix du milieu une quinte ou tierce plus haute. Cela a pour effet de produire un accord de sixte (6) avec le cantus firmus à la basse.



Figure 4. : Méthode anglaise du faux-bourdon
(Illustrations tirée du Harvard Dictionary of Music)

- Hoquet⁶⁰ : Il s'agit d'une technique utilisée dans la polyphonie médiévale aux 13^{ème} et 14^{ème} siècles qui consiste à tronquer la ligne mélodique en petits fragments qui sont donnés à deux voix différentes et en alternance. L'impression est en effet celle d'un hoquet.



Exemple : Motet à Bethléem, anonyme
(Illustrations tirée du Harvard Dictionary of Music)

Page ci-après: Manuscrit du Rondeau 14 de Guillaume de Machaut Ma fin est mon commencement⁶¹. Et sa transcription moderne qui illustre le mouvement infini de ce rondeau, transcription par Jordan Alexander Key⁶².

- Canon⁶³ : Forme de composition polyphonique où chacune des parties à la même mélodie, les départ s'effectuant en décalé. Le canon est la forme la plus stricte d'imitation. Ce type de canon que nous connaissons aujourd'hui avait le nom de *rota* ou *rondellus* dans la musique ancienne. Le terme de canon signifie au sens large « règle à suivre » et les canons de la musique ancienne observent différentes règles et formes qui vont des plus simples aux plus complexes. Un exemple : l'indication donnée pour exécuter l'Agnus Dei de la Messe l'homme Armé de Dufay : « Cancer eat plenis et redeat medius » (le crabe avance complètement et revient à la moitié ??). Ce qui signifie que la voix du

⁶⁰ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 339.

⁶¹ DE MACHAUT Guillaume, *Ma fin est mon commencement*, n.d., Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 [en ligne], [consulté en novembre 2018]. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Ma_fin_est_mon_commencement_-_Certes_mon_oeuil.jpg

⁶² KEY Jordan Alexander, transcription et montage ; DANIELS Charles, SMITH Angus, GREIG Don, interprètes ; DE MACHAUT Guillaume, *Ma fin est mon commencement* [vidéo-partition en ligne]. Youtube, mis en ligne le 31/07/2016 [consulté en novembre 2018]. 1 vidéo, 6 :21 min. <https://www.youtube.com/watch?v=dcfPr4IN2MM>

⁶³ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 112.

MA FIN EST MON COMMENCEMENT

RONDEAU 14

GUILLAUME DE MACHAUT (c. 1300 - 1377)
TRANSCRIPTION BY: JORDAN ALEXANDER KEY

TRIPULUM

1. 4. 7. *ma*
3. *et*
5. *mes*
FIN

CANTUS

TENOR

EST
ME
CHANS

NON
U
TRES

COM
RE
FOUS

NON
VRA
SEU

MA
SI

MENT
ET
MENT
SE

CE
MON
LE
RE

MENT
COM
LE
TIO

2. 8.
6.

THE ON VERSE
2. 8. AND 6

135

136

Dieu te neure vnement.
ou fin est mon commencement.
De retrograde: et ainsi fin
ou fin est mon commencement.
Et mon commencement ma fin.

Dour ce que voit maintes
et vis abel. Et tres mo auel
nchement vna bel. Se fut
fleur des que fu vis a bel.
Et vna fleur des fleurs tous li mondes iopelle
Etres mon ouest rchement vna bel
Ou priciens u ma dame bonne et belle.
-Rondelet-

tenor doit être lue d'abord à l'envers en notes à valeurs entières puis en avant depuis le début en valeurs de notes divisées par deux. Un autre exemple de morceau à canon ou règle du jeu et le célèbre *Rondeau 14, Ma fin est mon commencement* de Guillaume de Machaut. On retrouve sur le parchemin original le texte livrant la clef du rébus : « Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin. Et teneur vraiment se rétrograde ainsi. »

- Canon de proportion : Un Canon de proportion est un canon musical dans lequel l'entrée des différentes voix ne se fait pas à la même vitesse, on le retrouve chez Johannes Ockeghem par exemple.

Il nous a semblé important de rappeler toutes ces notions ici car ce sont ces compositeurs et techniques de construction du discours mélodique dont s'est imprégné Arvo Pärt pendant près de sept ans. Ce sont ces éléments qui ont inspiré de manière forte toute sa musique composée en style tintinnabuli, comme nous allons le voir ci-après.

On peut déjà noter dans ces techniques des débuts de la polyphonie un certain nombre de caractéristiques. Il s'agit en effet de noter que cette musique est complètement liée à la science des mathématiques de l'époque⁶⁴. On pourrait presque dire qu'il s'agit d'une sorte de musique à processus, élément caractéristique primordial pour comprendre la musique de Pärt.

En analysant la musique de Pärt nous aurons donc en mémoire les notions suivantes :

- L'importance du texte et métrique,
- Une harmonie organisée autour de quelques notes, c'est-à-dire surtout avec l'accord parfait,
- Les huit tons de l'église, les modes,
- La distribution entre une voix mélodique et un accompagnement
- Les Formes musicales typiques : le *conductus* (le conduit), l'*organum fleuri*, le *hoquet*.
- L'Effet de cloches produit par un faux-bourdon, comme dans le *Viderunt Omnes* de Perotin,
- Les effets de symétrie et d'allongement du temps provoqué par les techniques comme le motet isorythmique. Ecouter par exemple le *Rondeau 14, Ma fin est mon commencement* de Machaut,
- L'orthographe, l'écriture de la musique, la graphie utilisée par Arvo Pärt rappelle que l'on peut rapprocher de celle des partitions de plain-chant. (Voir par exemple *Early Organum and Free Organum (c. 900-1200)* ; *Alleluia : Angelus domini* ; *Respondens (oblique organum)* ; *Alleluia : Justus ut palma 3. Alleluia : Angelus domini* Gordon Jones, par Paul Hillier et le Hilliard Ensemble).

Pendant cette période d'étude de la musique ancienne, Arvo Pärt ne produit qu'une seule pièce : la Symphonie n°3 en 1971, qui reste la seule inscrite officiellement à son catalogue pour cette époque⁶⁵.

En 1972, Pärt se convertit et rejoint l'église Orthodoxe.

En effet, sous-jacent à la recherche d'un nouveau style, il faut également évoquer la foi personnelle du compositeur. Bien que celui-ci affirme ne pas faire de musique pour l'église, d'écrire de liturgie, il est évident que la foi guide certains thèmes, titres d'œuvres et le choix des textes mis en musique.

Il dit d'ailleurs dans une interview⁶⁶, tendant le livre⁶⁷ *Saint Silouane l'Athonite (1866-1938). Vie, doctrine et écrits* par l'Archimandrite Sophrony à l'interviewer : « Si vous voulez comprendre ma musique, lisez ceci. »

Saint Silouane l'Athonite (1866 - 1938), de son vrai nom Syméon Ivanovitch Antonov était un charpentier russe qui dès son plus jeune âge a fait le vœu de « parcourir la terre pour trouver Dieu ». A 26 ans il choisit de devenir moine et rejoint le monastère du mont Athos. Il y passe une vie faite d'ascèse et de prière intense, il est à la recherche de l'effacement des pulsions négatives inhérentes à l'homme, il est à la recherche de la sagesse, de la simplicité et de l'humilité.

La vie et les écrits de ce moine sont rassemblés dans le livre que Pärt évoque.

Si l'on entre dans l'analyse des processus de la musique de Pärt on peut en effet se rendre compte de l'influence des enseignements de Saint Silouane sur le compositeur. Arvo Pärt écrira d'ailleurs en 1991 une œuvre pour orchestre à cordes intitulé *Silouan's Song*.

⁶⁴ VIRET Jacques, « L'enseignement musical au Moyen Age », in *Chant Floral n°45*, 1985. [en ligne] [consulté en décembre 2018] <http://medieval.mrugala.net/Musique%20medievale/Enseignement%20musical.htm>

⁶⁵ *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part>

⁶⁶ « he responded to questions about his music by giving me Archimandrite Sophrony's weighty hardback tome, *Saint Silouan the Athonite*. "If you want to understand my music," he told me, "read this." The music, you inferred, must speak for itself. » Source : QUINN Peter, « Arvo Pärt Special 2: 'If you want to understand my music read this', Tintinnabuli and other mysteries explained », in *The Arts Desk*, 210. [en ligne] [consulté en janvier 2019] <https://theartsdesk.com/classical-music/arvo-pärt-special-2-if-you-want-understand-my-music-read>

⁶⁷ Archimandrite SOPHRONY, *Saint Silouane l'Athonite (1866-1938). Vie, doctrine et écrits*, Paris, Les Editions du Cerf, 2010, 512 p.



Première page du manuscrit *Silouans Song* (1991)⁶⁸

On peut en effet (et nous le verrons plus loin à travers l'analyse des œuvres) rapprocher cette philosophie orthodoxe des processus minimalistes : ascèse, simplicité, économie, recherche d'éternité...

Il faut cependant noter que Pärt évite à tout prix tout prosélytisme, ses convictions sont propres à lui-même, il cherche avant tout à faire une musique personnelle mais qui touche le plus grand nombre, au-delà de tout croyance.

- c. Collaboration avec l'ensemble de musique ancienne *Hortus Musicus* et les prémices de la naissance d'un nouveau style

En 1970 Arvo Pärt rencontre Andres Mustonen grâce à leur intérêt commun pour la musique du 15^{ème} siècle⁶⁹. Mustonen fonde en 1972 le groupe *Hortus Musicus*. Ce groupe est spécialisé dans le répertoire ancien. C'est ce groupe qui jouera en premier les nouvelles compositions de Pärt. Et Pärt utilisera cette formation comme une sorte de laboratoire pour ses recherches, proposant en déchiffrage aux instrumentistes des esquisses de son travail.

Le premier concert officiel qui jouera les nouvelles œuvres en style *tintinnabuli* de Pärt sera d'ailleurs joué par l'ensemble *Hortus Musicus*.

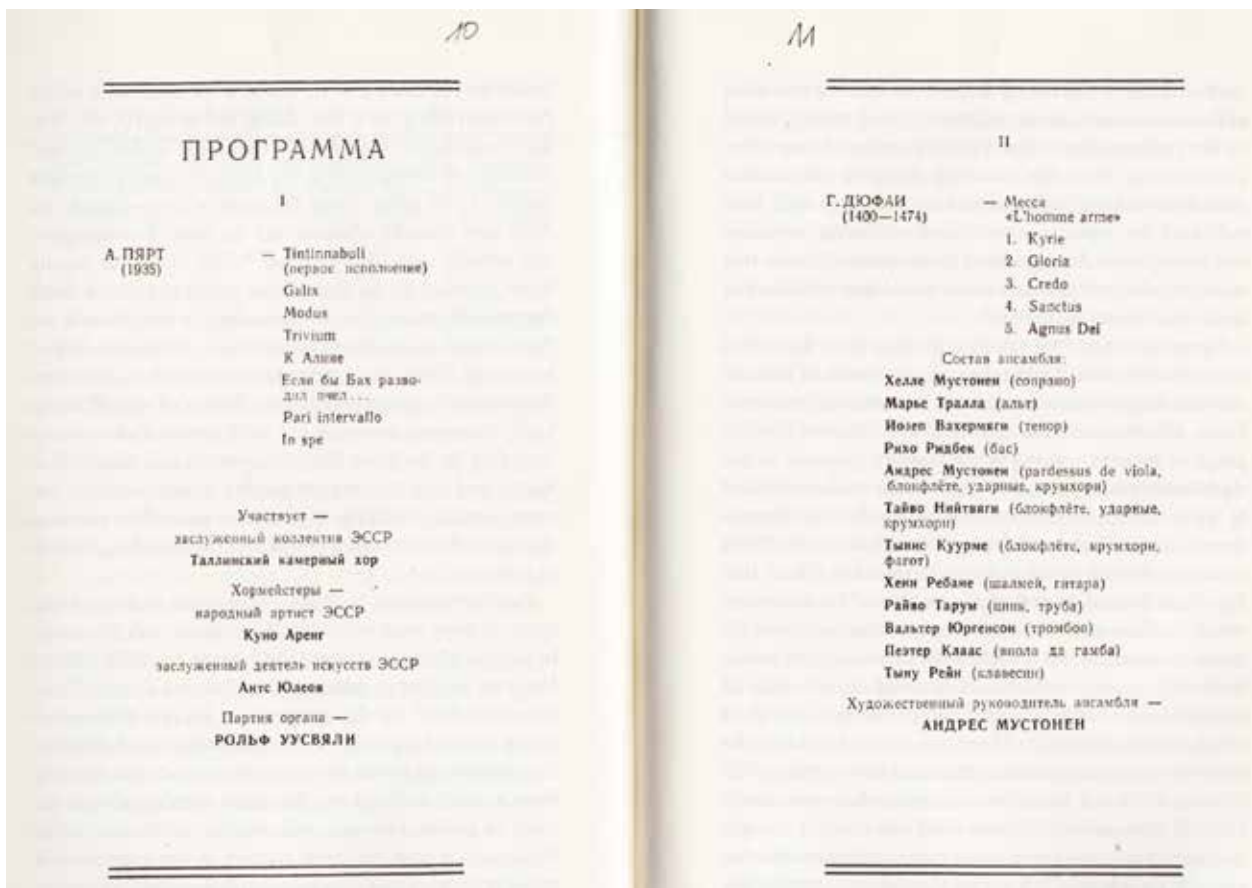
Il est ainsi intéressant de noter que ces œuvres auront d'abord été jouées sur des instruments anciens⁷⁰ tels que la viole de gambe, la flûte à bec et le tournebout⁷¹.

⁶⁸ *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part>

⁶⁹ HILLIER, Paul, *op.cit.*, p. 67.

⁷⁰ KARNES Kevin C., *Arvo Pärt's Tabula Rasa*, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford Keynotes, 2017, 135p., p. 47.

⁷¹ Le tournebout est un instrument à vent à perce cylindrique et à anche double en forme de canne. Cet instrument fait partie de la famille des hautbois et s'est popularisé à la Renaissance.



Programme du premier concert⁷² officiel et public proposant des œuvres d'Arvo Pärt en style tintinnabuli. Le concert date du 27 octobre 1976. Le programme est joué par le groupe de musique ancienne Hortus Musicus dirigé par Andres Mustonen.

Le programme était le suivant :

Première partie : Arvo Pärt : Calix (qui sera plus tard le Dies Irae d'une section du Misere de 1989), Modus (qui sera plus tard publié sous le titre Sarah Was Ninety Years Old, 1989), Für Alina, If Bach Had Kept Bees et In Spe (plus tard publié sous le titre An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten).

Deuxième partie : Dufay (1400-1474) : Missa L'homme armé.

Ainsi, un enregistrement d'archive révèle que *Für Alina* pièce fondatrice du style tintinnabuli et écrit pour piano fût joué par des violes accompagnées de clochettes et d'un chœur⁷³.

4. Les raisons et conditions de l'exil

Après le scandale provoqué par la première de *Credo* en 1968, et d'autres éléments pris pour des provocations, la situation devient intenable en Estonie pour Arvo Pärt. Il raconte :

« À cette époque il s'est passé une foule de choses, mais le facteur décisif a été le comportement du gouvernement à mon égard. Ces gens m'ont fait comprendre qu'il ne leur déplairait pas de nous voir, ma femme et moi, quitter le pays. Pratiquement, je n'avais plus la moindre possibilité de survivre en tant que compositeur, dans la mesure où les fonctionnaires dont dépendait mon existence tenaient vis-à-vis de moi une conduite de plus en plus hostile. D'après eux, ma musique était trop jouée à l'étranger. [...] à l'Ouest, mes œuvres recevaient des critiques positives, mais cela n'a servi qu'à aggraver ma situation : bientôt, celle-ci est devenue intenable, pour eux comme pour moi⁷⁴. »

⁷² Programme dans KARNES Kevin C., *op. cit.*, p. 48 et 49.

⁷³ KARNES Kevin C., *op. cit.*, p. 50.

⁷⁴ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 107-108.



Arvo Pärt portant une perruque de cheveux longs au congrès de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste Soviétique d'Estonie⁷⁵.

Pärt n'est pas un activiste politique, mais il est évident qu'il ne soutient pas la politique du gouvernement en place. Il est également très difficile pour lui de vivre ses convictions religieuses. En 1979 au 11^{ème} Congrès des compositeurs de la République Socialiste Soviétique d'Estonie, Pärt donne un discours en portant une longue perruque. Il remercie de façon ironique les autorités pour deux de ses titres honorifiques. En effet, six mois auparavant il avait été décoré du Mérite des Ouvriers des Arts de la République Socialiste Soviétique d'Estonie. Il avait cependant été arrêté en Décembre à l'aéroport de Moscou en tant que dissident, alors qu'il était en route pour la création de l'une de ses compositions à Londres. Ainsi l'incident du discours confirma les sentiments des autorités quant au statut de Pärt. Il fût déclaré « persona non grata » en Estonie Soviétique et les autorités « recommandèrent » qu'il quitte le pays avec sa famille⁷⁶.

En Novembre 1979, il est exclu de l'Union des Compositeurs d'Estonie.

Et en Janvier 1980 Pärt et sa famille sont obligés de quitter le pays. Les médias d'Estonie parlent du compositeur comme d'un "traître à la patrie", ainsi plus aucune de ses œuvres ne sont jouées en concert et la retransmission de ses pièces sont bannies de la radio⁷⁷.

⁷⁵ Arvo Pärt wearing a long wig at the Congress of the Estonian SSR Composers' Union, source : *Ibidem*.

⁷⁶ *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part>

⁷⁷ *Ibid.*



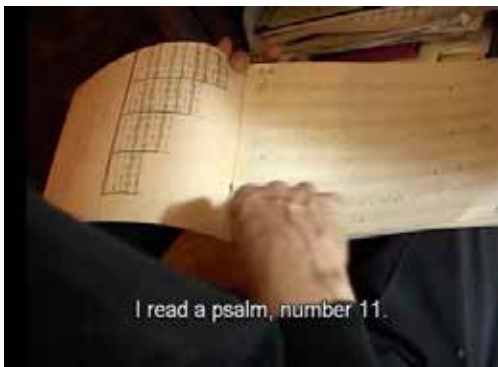
“Voyons là où tout commence”



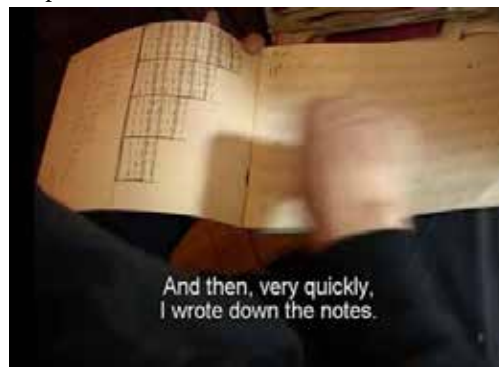
“Le premier carnet de note”



“Et puis...”



“Je lis un psaume, numéro 11.”



“Et après, très rapidement, j’y inscris les notes”



“J’ai peut-être fait ça en une journée.”



“Et cela a continué comme ça pendant des années.”



II – La naissance du style et de la technique de composition *Tintinnabuli*

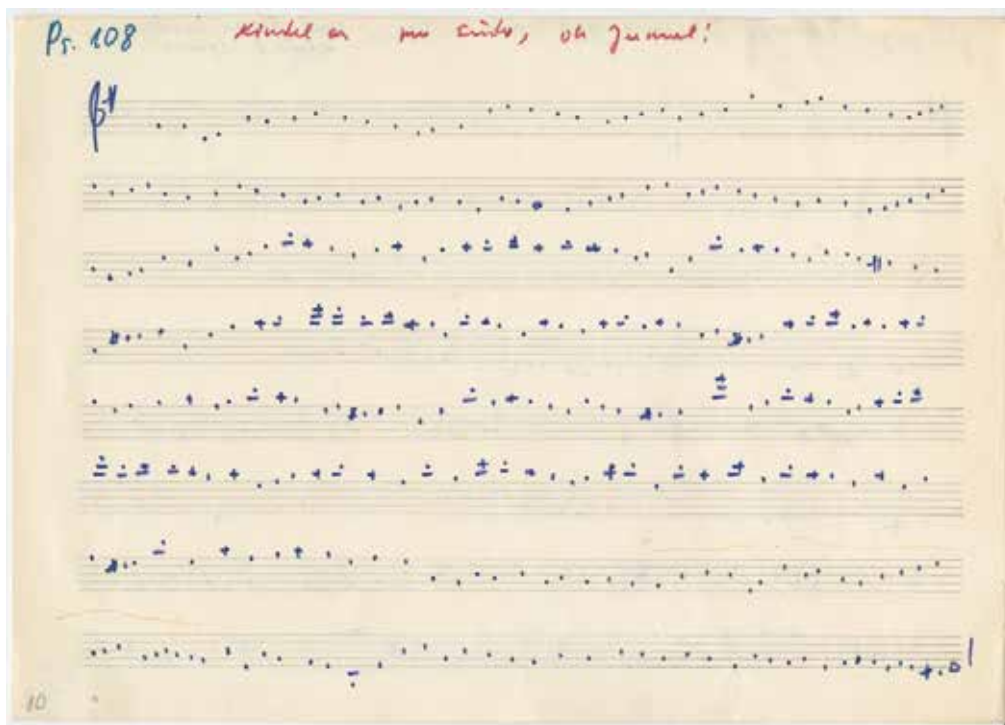
1. Retrouver une forme de simplicité, conduire une seule voix

Mais revenons quelques années avant l'exil de Pärt. Pendant ces années de silence et de réflexion intérieure, entre 1969 et 1976, Pärt se plonge dans l'étude approfondie de la musique ancienne ; il étudie le chant grégorien, l'Ecole de Notre Dame et la polyphonie de la Renaissance. Il pense trouver dans la source de notre musique classique, la source de sa propre musique. Il est à la recherche d'une mélodie, d'une manière de construire une musique simple, première, primordiale. Il dit :

« Tout ce que je voulais c'était une ligne musicale simple, qui vit et respire intérieurement, telle qu'il en existait dans les chants des époques reculées ou comme on en trouve encore dans la musique traditionnelle : une monodie absolue, une voix nue, dont tout découlerait. Je voulais apprendre à conduire des mélodies, mais je n'avais aucune idée de comment faire.

Je n'avais à ma disposition qu'un livre sur le chant grégorien, un *liber usualis*⁷⁸ que je m'étais procuré auprès d'une église de Tallin. J'ai commencé à chanter et jouer ces mélodies, avec la sensation de subir une transfusion sanguine⁷⁹. »

Arvo Pärt remplit à cette époque des centaines de cahiers de musique, recopiant les mélodies grégoriennes, notant des idées musicales inspirées de ce qui l'entoure, du vol des oiseaux, etc.



Une page des carnet d'Arvo Pärt datant de 1976⁸⁰

Le compositeur est alors à la recherche de lignes mélodiques qui se suffisent à elles-mêmes. Dans le documentaire *Arvo Pärt, 24 Préludes pour une fugue*, nous voyons le compositeur choisir l'un de ces fameux cahiers, il joue et chante une des prières qu'il a inscrite et nous dit :

⁷⁸ Un *Liber usualis* est une compilation des pièces de chant grégorien, les plus utilisées au 19^e siècle. Sa rédaction fut effectuée par les moines de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes. La première édition date de 1896. L'usage du *Liber usualis* était destiné notamment au chant en paroisses. Essentiellement composé du graduel (livre liturgique catholique), le *Liber usualis* contient également plusieurs chants liturgiques importants en grégorien issus de l'antiphonaire (autre livre liturgique catholique qui contient des partitions de chant grégoriens utilisés pour les heures canoniales ; les des offices liturgiques qui sont consacrés à la prière, en plus de la messe quotidienne), tels ceux des vêpres, selon le rite romain. Source : sans auteur Liber usualis. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 15 février 2019 à 22:25 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liber_usualis

⁷⁹ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 78-79.

⁸⁰ A page of Pärt's musical diary from 1976, source : *Music in movement, Arvo Pärt* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <http://musicinmovement.eu/composers/arvo-part/>

« Ici la ligne respire différemment. Pas comme dans les carnets arides, qui sont comme de la sciure. Et la mélodie continue d'elle-même pour toujours. Aussi longtemps que le cœur bat et que les poumons respirent, vous pouvez les chanter indéfiniment. C'est pourquoi ces cahiers sont pleins de ces chants. Ils ne signifient rien. Ils ne sont pas conçus pour être joués en concert. Vous ne devez pas les applaudir. L'auteur ne doit pas s'incliner pendant les applaudissements. C'est inutile. Ceci est une respiration naturelle. Plutôt intime. Mais pas complètement. C'est comme une communication entre deux amis. Ce sont aussi comme des exercices. Des exercices dans le but de s'opposer aux forces mauvaises. **Les mots vous sauvent**. Ils dirigent la ligne mélodique et la perception. [...]»⁸¹ »

Arvo Pärt s'exprime par bribes qui peuvent paraître floues, mais ce que nous comprenons ici est l'importance du mot, de la respiration et comment ceux-ci constituent les fondations de la musique pour le compositeur. Là se trouve peut-être la base (le secret) des compositions de Pärt, tout part de la voix, même les œuvres qui ne sont pas composées pour chœur sont reliées à la voix et à la respiration. Ce qui nous renvoie également à la conception ancienne de la musique, la respiration, le *tactus*⁸².

2. La naissance du style *Tintinnabuli* : l'arrivée de la deuxième voix

Pendant ces recherches, Arvo Pärt commence à sentir les limites d'une musique à une seule voix. C'est ainsi que l'idée d'une deuxième voix est arrivée. Arvo Pärt raconte :

« Même dans mon labeur quotidien, je me heurtais toujours aux mêmes difficultés : j'arrivais à conduire une voix seule pendant un certain temps, mais ensuite je ne savais plus comment poursuivre. Aurais-je dû n'écrire que de la musique monodique⁸³ ? Et que faire de la deuxième et troisième voix ? Que serait-il advenu de la polyphonie et de l'harmonie ? D'où aurait pu naître une deuxième voix ? Torturé par ces questions, j'ai commencé à réfléchir aux débuts de la polyphonie. [...] La deuxième voix doit être quelque chose d'indépendant, comme le sont dans la famille, le mari et la femme⁸⁴. »

Et son épouse, Nora Pärt, ajoute :

« Ce moment où Arvo en est arrivé à introduire la deuxième voix, je pourrais le comparer à la création du monde. C'était une énorme explosion, une découverte dont la richesse reste aujourd'hui encore inépuisable. [...] Dans la musique d'Arvo, cette nécessaire tension [harmonique] est atteinte au moyen d'une petite superposition verticale : la ligne mélodique supérieure se déplace librement dans l'univers tonal, suivant un mouvement le plus souvent graduel, ce qui lui permet d'être clairement perceptible en termes d'harmonie tonale. Au contraire, la deuxième voix ne peut évoluer qu'à l'intérieur d'un spectre de trois notes, de sorte qu'une seule fonction se trouve constamment accentuée, celle de la tonique. C'est ainsi qu'est née une forme de tension entre les deux voix qui d'un côté se complètent et de l'autre se polarisent, comme le font, en électricité, les pôles positifs et négatifs. Comme un champ de tension continu entre deux déclencheurs, l'un dynamique, l'autre statique, comme si l'on fusionnait deux champs habituellement incompatibles⁸⁵. »

En quelques mots Nora Pärt a résumé le principe premier du style *tintinnabuli* : deux voix, une mélodie et un accord de trois notes. Nous allons maintenant étudier cela de manière plus approfondie.

⁸¹ « Here the line breathes differently. Not like in the dry notebooks, which are like sawdust. And the tune itself goes on for ever. As long as the heart beats and the lung breathe, you can sing them forever. That's why the notebooks are full of such songs. They don't mean anything. They are not to be performed. You must not applaud them. The author must not bow during the applause. There's no need for that. This is natural breathing. More like intimate. But not entirely. It's like communication between two friends. They are also like exercises. Exercises to oppose evil thoughts. The words save you. They direct the melodious line and perception. It's learning the perception that the words tell about. Tens, hundreds, thousands, millions of versions. As many as there are people in the world, there are different prayers and sighs. »
In SUPIN Dorian, *op. cit.*

⁸² La musique ancienne est souvent caractérisée par l'absence de barres de mesure. Pour comprendre les valeurs rythmiques de chaque note on se base sur le *tactus* qui est la pulsation correspondant à peu près à ma pulsation des battements du cœur (entre 60 et 80 bpm). Il y a donc dans cette musique un système de proportion qui codifie les accélérations ou les ralentissements du tempo. Il est alors indiqué sur la partition des rapports de 2, 3, ½ etc. Le *tactus* est ainsi une manière de battre la mesure qui a un rapport direct avec le corps, le souffle et la pulsation intérieure. Pour aller plus loin, voir AUDA Antoine, « Le *tactus* principe générateur de l'interprétation de la musique polyphonique classique », in *Scriptorium 4-1*, 1950, pp. 44-66. [en ligne] consulté en décembre 2018] https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1950_num_4_1_2263

⁸³ La *monodie* est une musique à une seule voix dans le sens où « voix » désigne une partie vocale ou instrumentale. Mais cette « voix » peut être produite par plusieurs voix ou plusieurs instruments chantant ou jouant ensemble à l'unisson. Voir : sans auteur Monodie. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 9 mai 2019 à 15:32 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Monodie>

⁸⁴ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 78-80.

32 ⁸⁵ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 84-85.

III – La technique *Tintinnabuli*

1. Les principes généraux

- a. Petite cloche et *tintinnabulation*, que signifie le mot « tintinnabuli »

Antiquité

Le mot tintinnabuli provient du latin, sous cette forme en –i il s’agit du génitif singulier de *tintinnabulum*. Le mot tintinnabulum signifie petite cloche, grelot ou sonnette.

Dans l’antiquité romaine, un tintinnabulum est un objet muni de clochettes, et suspendu à l’entrée des maisons. Sa fonction est purement apotropaïque, c’est-à-dire que l’objet protège du mauvais sort⁸⁶.



Tintinnabulum Buste de Mercure entouré des divinités capitoline et orné de clochettes, époque gallo-romaine, découvert à Orange, bronze et patine (vert brun), H. 34 cm avec les clochettes⁸⁷ Et Tintinnabule de la Collégiale Notre-Dame de Dole, France⁸⁸.

Eglise

Dans les églises, le tintinnabulum ou tintinnabule est également une clochette suspendue à un support portatif et constitue, avec l’ombrellino (sorte d’ombrelle plate portée lors de processions en signe de révérence, pour abriter le Saint-Sacrement), l’un des emblèmes distinctifs des basiliques⁸⁹.

L’objet source pour Pärt est évidemment à rapprocher de ce second type de tintinnabule.

⁸⁶ Source : sans auteur Tintinnabulum (Rome antique). Wikipédia : l’encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 13 octobre 2018 à 20:27 [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l’adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintinnabulum_\(Rome_antique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintinnabulum_(Rome_antique))

⁸⁷ Tintinnabulum Buste de Mercure entouré des divinités capitoline et orné de clochettes, époque gallo-romaine, découvert à Orange, bronze et patine (vert brun), H. 34 cm avec les clochettes

Description :

Buste de Mercure nu, simplement coiffé d’un pétase ailé. Le torse de la divinité surmonte deux cornes d’abondance dont les parties inférieures se croisent sous son sternum. La rencontre des deux cornes d’abondance est en partie dissimulée par des feuilles d’acanthé et par un buste de Jupiter en haut relief, vu de face et placé au centre de la poitrine de Mercure. Jupiter est barbu et sa chevelure est épaisse. Les deux cornes d’abondance sont remplies, à hauteur des épaules de Mercure, de fruits, eux-mêmes surmontés à droite de Mercure d’un buste de Minerve et à sa gauche d’un buste de Junon voilée. L’arrière est orné de roses à six pétales au niveau des embouchures des cornes d’abondance et est équipé de quatre anneaux de suspension auxquels sont suspendues par des chaînettes autant de clochettes. La cloche centrale et les deux qui l’entourent sont suspendues au buste de Jupiter pour la première et aux cornes d’abondance pour les deux autres. Le buste est ainsi orné en tout de sept clochettes. Source : sans auteur. *Tintinnabulum «Buste de Mercure entouré des divinités capitoline et orné de clochettes»*, [photo d’objet], s.d. [en ligne] [consulté en novembre 2018] <http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gb141qh>

⁸⁸ Tintinnabule de la Collégiale Notre-Dame de Dole, France. Source : BARSUPILAMI1512, *Tintinnabule de la basilique mineure Notre Dame de Dole, Jura, France*, [photo], 2010, [en ligne] [consulté en novembre 2018]. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintinnabule-Coll%C3%A9gialeNotreDamedeDole.jpg>

⁸⁹ sans auteur Tintinnabule. Wikipédia : l’encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 29 mars 2018 à 18:48 [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l’adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintinnabule>

L'invention du mot *Tintinnabulation*

Le mot *Tintinnabulation* écrit tel quel et utilisé par Arvo Pärt est un mot inventé. En français on dirait *tintinnablement*, mais ce mot signifie plutôt le moment où les cloches se balancent et sonnent. Le mot *tintinnabulation* est un mot inventé par Edgar Allan Poe pour caractériser le son persistant de la sonnerie d'une cloche après qu'elle ait été frappée, il s'agit donc de caractériser la persistance sonore d'une cloche et non le son au moment où l'objet est frappé. On trouve ce mot dans le poème *The Bells*⁹⁰ écrit en 1848. Mallarmé le traduit, lui, par « tintinnabulisation ».

Nous avons choisi ici de garder la graphie anglaise car c'est celle utilisée par Arvo Pärt.

HEAR the sledges with the bells -- Silver bells! What a world of merriment their melody fore- tells! How they tinkle, tinkle, tinkle, In the icy air of night! While the stars that oversprinkle All the Heavens, seem to twinkle With a crystalline delight; Keeping time, time, time, In a sort of Runic rhyme, To the <u>tintinnabulation</u> that so musically wells From the bells, bells, bells, bells, Bells, bells, bells -- From the jingling and the tinkling of the bells.	Entendez les traîneaux à cloches - cloches d'argent ! Quel monde d'amusement annonce leur mélo- die ! Comme elle tinte, tinte, tinte, dans le glacial air de nuit ! tandis que les astres qui étincellent sur tout le ciel semblent cligner, avec cristalline délice, de l'oeil : allant, elle, d'accord (d'accord, d'accord) en une sorte de rythme runique, avec la « <u>tintinnabulisation</u> » qui surgit si musica- lement des cloches (des cloches, cloches, cloches, clo- ches, cloches, cloches) : du cliquetis et du tintement des cloches.
---	---

The Bells, première strophe du poème d'Edgar Allan Poe, traduit par Stéphane Mallarmé

b. La tintinnabulation pour Arvo Pärt

Le terme-même de tintinnabuli semble associé avec tellement d'évidence à la cloche qu'il a été difficile dans un premier temps de trouver sa signification exacte pour le compositeur. Nous avons ainsi cherché dans un nombre important de publications et interviews le sens premier et profond du terme. Arvo Pärt semble n'avoir expliqué précisément le concept qu'une seule fois. Dans le livre d'Hillier celui-ci nous rapporte cette citation extraite du livret d'une œuvre de Pärt au titre emblématique : *Tabula rasa* (table rase, nouveau départ). Le compositeur explique ainsi :

« La *Tintinnabulation* est un lieu que je parcours parfois lorsque je suis à la recherche d'une réponse – dans ma vie, ma musique, mon travail. Dans mes heures noires, j'ai comme le sentiment que tout ce qui est en dehors de cette seule chose n'a aucun sens. Ce qui est complexe et présente de multiples facettes ne fait que me troubler, et je dois chercher l'unité. Qu'est-ce que c'est, cette chose unique, et comment trouver le chemin qui m'y mène ? Les traces de cette chose parfaite se montrent sous différentes apparences – et alors tout ce qui est sans importance disparaît. La *Tintinnabulation* est ainsi. Ici je me retrouve seul avec le silence. J'ai découvert que quand une seule note est jouée magnifiquement cela suffit. Cette note seule, ou un battement silencieux, ou un moment de silence, cela me reconforte. Je travaille avec très peu d'éléments – avec une voix, avec deux voix. Je construis avec les matériaux les plus primitifs – avec la triade, avec une tonalité spécifique. **Les trois notes de la triade sont comme des cloches. Et c'est pourquoi je l'appelle *tintinnabulation***⁹¹. »

⁹⁰ sans auteur Tintinnabulation. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 14 May 2019, at 10:11 (UTC) [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://en.wikipedia.org/wiki/Tintinnabulation>

⁹¹ J'ai choisi de garder le mot *tintinnabulation* en anglais car il me semble qu'il rend mieux le concept que Pärt exprime. En français on dirait en effet « tintinnablement ».

La citation provient de Arvo Pärt, cité dans le livret du disque *Tabula Rasa*, ECM, in Hillier, Paul, *Arvo Pärt, Oxford Studies of Composers*, Clarendon Press, 1997, p. 87.

« Tintinnabulation is an area I sometimes wander into when I am searching for answers in my life, my music, my work. In my dark hours, I have the certain feeling that everything outside this one thing has no meaning. The complex and many-faceted only confuses me, and I must search for unity. What is it, this one thing, and how do I find my way to it? Traces of this perfect thing appear in many guises – and everything that is unimportant falls away. Tintinnabulation is like this. Here I am alone with silence. I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with one voice, with two voices. I build with the most primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of the triad are like bells. And that is why I called it tintinnabulation. »

Cette citation est fondamentale pour comprendre l'œuvre de Pärt. Et nous allons détailler tout cela dans les prochains paragraphes. En effet, Pärt nous parle de ces deux voix, de ce voyage immobile, de sa relation à la rédemption, il nous parle du silence, de matériaux primitifs, d'une sorte de minimalisme (nous expliquerons plus loin le type spécifique de minimalisme dont il faut parler pour l'œuvre de Pärt) avec cette recherche d'une simplicité.

c. Relier une tonalité de manière horizontale et verticale, les principes de base du style Tintinnabuli

Ainsi, le principe du style Tintinnabuli est basé sur un système qui relie les effets d'un mode ou d'une tonalité de manière à la fois horizontale et verticale⁹². Ainsi la mélodie et l'harmonie se rencontrent en différents points grâce à ce principe ; la gamme et les triades (accord de trois notes qui résulte de l'empilement de tierces) qui constituent le morceau sont reliées pas cette logique.

La base de ce style consiste en une texture sonore composée de deux parties. Ces deux éléments qui constituent le style tintinnabuli fonctionnent sur le principe de « note contre note » (que nous ne pouvons pas appeler ici contrepoint car ce principe ne répond pas strictement aux règles canoniques du contrepoint).

Le premier élément est une voix ou ligne mélodique qui se déplace le plus souvent de manière progressive et conjointe de ou vers la note centrale du morceau (cette note étant souvent la tonique, mais pas toujours). Et le second élément de construction est constitué par une voix « tintinnabuli » qui vient doubler la ligne mélodique. Cette voix tintinnabuli n'utilise que les notes de la triade de la tonique mais évite l'unisson ou l'octave⁹³.

Nous appellerons ainsi la voix mélodique voix M et la voix tintinnabuli : voix T⁹⁴.

C'est ainsi que le principe fondamental du style tintinnabuli est la rencontre de ces deux éléments : la voix mélodique M, horizontale, construite autour d'une note centrale (tonique ou autre) et la voix T, verticale, construite de la triade qui prend comme fondamentale la note centrale du morceau.

Il s'agit d'un principe à l'apparence simple, mais nous allons voir plus loin à quel point ces contraintes fortes font émerger une diversité de systèmes et de manières d'agencer les notes pour former des pièces très différentes.

Il s'agit aussi d'un principe de composition qui fait voler en éclat la division que l'on fait habituellement entre musique modale et tonale.

Il nous faut donc rappeler ce que nous entendons par musique modale et musique tonale. Hillier, dans son livre sur Arvo Pärt, l'exprime de façon très claire :

« Les éléments de la musique tonale peuvent être réduits à la triade et à la gamme diatonique, ces deux éléments peuvent ainsi être vus comme les deux faces d'une même pièce – une tonalité qui peut être exprimée à la fois horizontalement et verticalement. Une gamme définit un ensemble particulier d'intervalles, évoluant par paliers d'une note centrale soit vers le haut soit vers le bas. Dans la musique tonale, seuls deux types de gammes basiques sont utilisées, la gamme majeure et la gamme mineure, bien que les effets de celles-ci puissent être grandement modifiés par une des altérations chromatiques, offrant ainsi le moyen de moduler vers un autre centre tonal ou tonalité. De cette façon, nous parlons de tonalité « fonctionnelle », c'est-à-dire la manière dont on peut donner à une pièce de musique une structure contrastée et dynamique grâce à des éléments de tension et de libération associés au processus de modulation⁹⁵. »

Ainsi, par exemple, la tonalité de La mineur sera caractérisée par la gamme : La – Si – Do – Ré – Mi – Fa – Sol – La, mais aussi par la triade La – Do – Mi.

Hillier continue :

« Dans la musique pré-tonale, des variations d'échelle plus subtiles étaient disponibles, les différentes permutations de tons et de demi-ton produisant les divers modes (qui peuvent être facilement identifiés en jouant des gammes au piano en commençant par des hauteurs différentes et en n'utilisant que les notes blanches). Le problème avec la musique modale au piano est que son système d'accordage tempéré ne permet pas les petites modifications de l'intonation nécessaires (et que les chanteurs traditionnels et certaines chorales font naturellement) pour que la musique fonctionne correctement. De plus, la musique

⁹² HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 90.

⁹³ HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁴ HILLIER, Paul, *op. cit.*

⁹⁵ « The elements of tonal music can be reduced to the triad and the diatonic scale, which may be seen as two sides of one coin – a tonality which can be expressed both horizontally and vertically. A scale defines a particular set of intervals, moving by step from a central note either up or down. In tonal music, only two basic kind of scale are used, major and minor, though the effects of these can be greatly varied by chromatic alteration, thus affording a means of modulating to another tonal centre or key. In this way we talk about 'functional' tonality, meaning the way in which a piece of music can be given a contrasted and dynamic structure through the elements of tension and release involved in the process of modulation. » in HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 91.

modale 'traditionnelle' met l'accent sur les mouvements conjoints ou sur des intervalles qui soulignent les quarts, quintes et septièmes mineures (les intervalles les plus petits de la série harmonique), et n'a que peu ou pas d'utilisation de l'arpège triadique. Quand une triade se produit occasionnellement, elle est généralement utilisée pour souligner la quinte et très rarement comme moyen de monter à l'octave⁹⁶. »

Ainsi, dans la musique modale, l'accord de trois notes, la triade est rarement utilisée. Il faut aussi souligner comme le dit Hillier que jouer de la musique modale traditionnelle n'a pas beaucoup d'intérêt sur un piano tempéré ou dans un système d'accordage de telle sorte.

Pourtant, la musique de Pärt, bien que composée pour un accordage tempéré et utilisant de façon omniprésente l'accord de trois notes, a souvent été qualifiée de modale.

Hillier nous explique pourquoi :

« La musique tintinnabuli comporte de nombreux aspects qui amènent les gens à la considérer comme « modale » : elle ne module pas et il n'y a pratiquement pas de chromatisme ; l'harmonie n'est pas « fonctionnelle » – elle ne procure pas intrinsèquement de sensation de tension et de relâchement ; et la présence constante de l'accord de trois notes suggère un effet de bourdon, caractéristique fréquente de la musique modale⁹⁷. »

Il faut ainsi noter qu'en inventant ce système, Pärt se trouve dans une sorte de nouveau système, ni tonal, ni modal, son principe nous rappelle la musique ancienne et modale dans le sens où il utilise des voix mélodiques souvent modales, conjoints, sans changement de couleur ou tonalité, mais dans le même temps il utilise la triade, accord de trois sons, accord parfait qui nous plonge également dans les principes de construction de la musique tonale. On se retrouve alors à écouter une musique qu'il est difficile de replacer dans une époque si l'on ne connaît pas son auteur, et cela notamment dans les pièces vocales, une musique qui nous semble à la fois ancienne mais qui n'aurait pas pu être composée à une autre époque que contemporaine.

Hillier dans son livre qui fait référence nous dit ainsi :

« La musique tintinnabuli de Pärt est un nouveau mélange de forces tonales et modales. Son utilisation de l'accordage tempéré et son accent triadique réfutent catégoriquement l'idée que cette musique serait néo-médiévale. De même, sa stase tonale le distingue des tonalités conventionnelles, car la présence constante de la même triade neutralise les capacités fonctionnelles des hauteurs en dehors de celle-ci⁹⁸. »

Nous allons en effet voir, grâce à l'étude des partitions, à quel point la prégnance de cet accord de trois notes qui revient sans cesse replacer la mélodie dans sa couleur, ramène le morceau à sa tonique et à son espace. À quel point l'utilisation de la voix tintinnabuli provoque cet effet de « voyage immobile ».

On considère donc que la mélodie est en La et donc les notes de la voix M ne peuvent être accompagnées chacune que par une ou plusieurs autres notes (en fonction du nombre de voix ou d'instruments) que par des notes de la triade La-Do-Mi en évitant l'unisson ou l'octave.



Ainsi, si l'on écrit une voix, un peu au hasard et qui utiliserait toutes les notes de la gamme de La :

(Nous écrivons pour plus de facilité de lecture et pour poursuivre dans la même logique que Hillier, les notes de la voix M en rondes et les notes de la voix T en noires, sans considérer leur valeur rythmique, il s'agit là d'un code visuel qui nous permet de départager les deux voix.)

⁹⁶ « In pre-tonal music, more subtle variations of scale were available, the different permutations of tone and semitone producing the various modes (which can be readily identified by playing scales on the piano starting with different pitches and using only the white notes). The problem with playing modal music on the piano is that its tempered tuning system does not allow the small modifications of intonation that are necessary (and which traditional singers and some choirs achieve naturally) for the music to function properly. Furthermore, 'traditional' modal music emphasizes movement by step or by intervals that outlines the fourth, fifth and minor seventh (the lowest intervals in the harmonic series), and has little or no use for the triadic arpeggio. Where a triad occasionally occurs, it is usually by way of emphasizing the fifth, and only very rarely as a mean of rising to the octave. » *Ibidem*.

⁹⁷ « There are many aspects of tintinnabuli music which lead people to think of it as 'modal': it does not modulate, and there is virtually no chromaticism; the harmony is not 'functional' – it does not provide a structural sense of tension and release; and the constant triadic presence is suggestive of the drone that is frequently a feature of modal music. » *Ibid*.

⁹⁸ « Pärt's tintinnabuli music is a new blend of tonal and modal forces. Its use of tempered tuning and its triadic emphasis categorically refute the idea that this music is neo-medieval. Equally, its tonal stasis sets it apart from conventional tonality, for the constant presence of the same triad neutralizes any functional capabilities of pitches outside of it. » HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 92.



Une fois la voix M écrite, nous allons inscrire toutes les notes de la triade que nous pouvons attribuer à chaque note de la voix M en considérant les règles édictées ci-dessus. Pour le moment, nous allons nous cantonner à une étendue qui ne dépasse pas deux octaves pour plus de clarté.

Nous arrivons alors à ce schéma :



Nous avons ainsi pour chaque note M, plusieurs notes T. Ainsi, après avoir noté sur le papier toutes les possibilités « d'harmonie » liées à cette mélodie, il ne s'agira alors plus qu'à « choisir » les notes qui soit nous plaisent le plus, soit d'inventer un nouveau système afin de trouver la « bonne » note. Arvo Pärt a ainsi pour chacune de ses compositions établi un certain nombre de règles mathématiques ou de processus qui lui permettent d'appliquer un système logique et cohérent au choix des notes de la voix T. C'est ce que nous allons découvrir.

Pour aller un peu plus loin et comprendre comment la mélodie se colore par la voix T, imaginons que nous attribuons une couleur à chaque note de la triade.

Ainsi, dans ce schéma nous avons établi un code arbitraire inspiré par le travail sur les modes de Catherine Weidemann⁹⁹, nous avons choisi ici de figurer le La = bleu, le Do = orange et le Mi = violet, nous obtenons alors ce schéma :



Celui-ci nous révèle ainsi que chaque note de la mélodie peut être accompagnée de toutes les couleurs de la triade. Ainsi même en ne choisissant qu'une note de la triade pour chaque note de la voix M, on retombera toujours à un moment ou à un autre sur la note fondamentale, tierce ou quinte de la triade. Ainsi à chaque note de la mélodie notre oreille retrouve une couleur familière, une couleur qui fait partie de la triade de la note centrale de la composition. Cela a pour effet de donner une impression d'immobilité, les hauteurs des notes changent mais nous restons toujours dans le même espace sonore créé et rappelé par cette triade omniprésente.

La question que l'on se pose alors est de savoir comment dans des règles à l'apparence si strictes l'on peut créer du mouvement, un voyage.

2. Les outils qui permettent de construire en style tintinnabuli, le détail de la technique
 - a. Relation voix T (tintinnabuli) et voix M (mélodie) : supérieur/inférieur, position 1 et 2

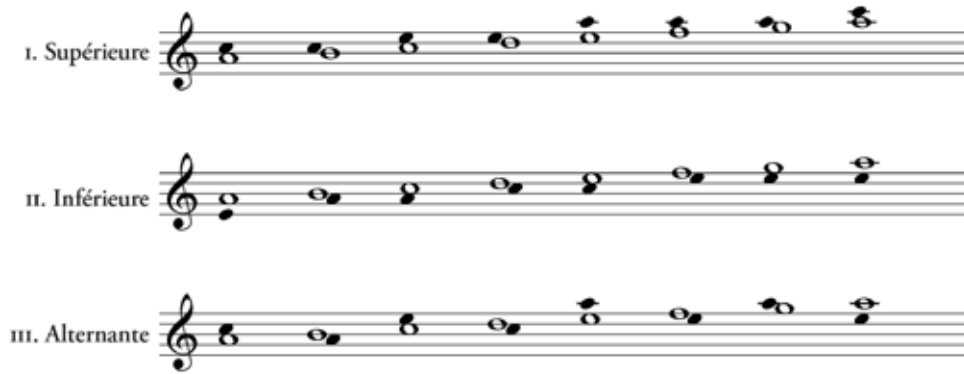
Ainsi l'organisation des notes appartenant à la triade tintinnabuli peut se faire de différentes manières, dans un rapport avec la note de la voix M.

En reprenant la gamme de La mineur et la considérant comme notre voix M, comme nous l'avons déjà expliqué, nous pouvons constater qu'à chaque degré il nous est possible d'empiler certaines notes de la triade tintinnabuli de La (La-Do-Mi) en ayant la seule contrainte d'éviter l'unisson et l'octave.

La note de la triade ainsi associée à la note de la voix M peut se retrouver en position inférieure ou supérieure ou alternant entre position inférieure et supérieure. Dans un morceau on peut ainsi choisir de n'attribuer à la mélodie que des notes tintinnabuli supérieures ou seulement inférieures, ou alors partir dans un système qui alterne entre position inférieure et supérieure. Le schéma ci-dessous résume le principe¹⁰⁰.

⁹⁹ WEIDEMANN Catherine, « Les sept modes diatoniques et leurs transpositions », *fascicule pédagogique*, 2013. [en ligne] [consulté en novembre 2018] <http://www.psalms.com/text/modes-version-juin-2013.pdf>

¹⁰⁰ HILLIER, Paul, *op.cit.*, p. 94. Pour plus de clarté, tous les schémas issus du livre d'Hillier ont été recopiés et traduits en français.



D'autre part, même à l'intérieur de l'organisation choisie (supérieure, inférieure ou alternante) nous pouvons également choisir la position (proche ou éloignée) de la note T par rapport à la note M.



C'est ainsi que l'on peut avoir plusieurs combinaisons¹⁰¹ : en partant de la mélodie ou gamme, on peut choisir pour la note T un mode d'organisation (inférieur, supérieur ou alternant) et également une position dans l'espace (rapproché ou éloigné de la note M).

Nous pourrions indiquer qu'une troisième position existe, mais Hillier dans son livre met en évidence les rapports d'octaves et donc de correspondance avec les positions déjà évoquées.

En fonction de l'oreille de l'auditeur on pourrait cependant émettre l'hypothèse qu'un rapport de dissonances entre deux notes est moins entendu plus la distance d'intervalle est grand.

3^{ème} position pour les degrés II, IV, VI et VII (?)



¹⁰¹ Schéma apparaissant dans Of North Texas, 2013, viii-78 p., Master soutenu par l'auteur à l'Université de North Texas en 2013., p. 11 développé du schéma d'Hillier dans HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 94.

b. Les 4 modes de la voix M (composer en mode plutôt qu'avec le principe classique des tonalités)

Nous avons ainsi vu comment les notes de la triade tintinnabuli peuvent se placer autour de la voix M. Nous avons utilisé une gamme de La pour l'exemple. Il s'agit maintenant de comprendre comment la voix M, la mélodie s'organise et si elle aussi obéit à des règles. Selon Hillier, la voix M se développe toujours à partir ou en partant d'une note centrale dans le morceau.

Il nous semble que dans ses compositions, Arvo Pärt choisit parfois une tonalité ou un mode. Dans tous les cas quel que soit le système de référence choisi (modal ou tonal), la mélodie semble à chaque fois tourner autour d'une note, cette note centrale (tonique ou non) est le point de départ ou d'arrivée de la voix mélodique, voix M. Celle-ci est identifiable selon 4 modes d'organisation, théorisés par Hillier¹⁰².



3. Les trois types de Tintinnabuli et quelques analyses de partitions

En fonction de ces règles générales du style Tintinnabuli, Pärt va construire des règles précises liées à chaque œuvre ou commande, cela en fonction du sujet, du texte mis en musique ou de la commande. Car même si ces règles semblent strictes et peut-être même « réductrices » a priori, elles offrent comme dans un langage de programmation informatique¹⁰³ un nombre très grand de possibilités. Ainsi, à partir de quelques commandes, le compositeur est capable de produire un très grand nombre d'œuvres différentes. Nous pensons que chaque œuvre est son propre univers régi par des règles qui découlent des principes tintinnabuli, mais qui sont précisés et formés de manière stricte et exclusive à chaque œuvre. On peut cependant faire émerger des « styles dans le style », c'est ainsi que l'a théorisé Kongwattananon Oranit dans son Master en théorie de la musique. Il apparaîtrait selon cette thèse trois grands types de style tintinnabuli¹⁰⁴.

Dans la mesure où nous n'aurons pas le temps cette année d'étudier tout le corpus de partitions, nous acceptons cette théorie, dans l'attente, peut-être d'une étude future plus approfondie. Cette classification nous servira pour le moment de prétexte à analyser de façon structurée les différentes œuvres du compositeur. Ainsi, ces trois types de style tintinnabuli seront expliqués à travers l'étude des partitions de quelques œuvres emblématiques du compositeur.

a. Type 1 : Analyse de *Für Alina* et *Cantus in Memory of Benjamin Britten*

Ainsi selon Kongwattananon Oranit le premier type d'écriture tintinnabuli se caractérise par :

- Une voix mélodique M qui est complètement indépendante de la triade T, ainsi la voix M et T sont strictement distribuées à des instruments différents. Dans le cas de *für Alina* une voix est attribuée à une main, dans le cas du *Cantus*, les voix instrumentales sont divisées en voix M et T. Ainsi les deux logiques M et T se rencontrent en superposition et non par un mélange au sein d'une même ligne musicale.
- La voix mélodique M se déroule principalement de manière conjointe à la manière d'une gamme ou d'une mélodie monodique, mais pas forcément selon la logique des 4 modes de voix M théorisés par Hillier (cf. schéma plus haut).
- Il y a une symétrie dans la forme de la pièce.

Für Alina

Für Alina a été créée en 1976 à Tallin. Il s'agit d'une petite pièce courte pour piano (environ 2 minutes), elle est dédiée à une petite fille estonienne de douze ans qui avait dû émigrer à Londres¹⁰⁵.

¹⁰² HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰³ Pour plus de détails sur l'utilisation des mathématiques dans les systèmes de composition d'Arvo Pärt, se référer à l'article de SHVETS Anna, « Mathematical Bases of the Form Construction in Arvo Part's Music », *Lietuvos muzikologija*, t. 15, 2014.

¹⁰⁴ KONGWATTANANON Oranit, *op. cit.*

¹⁰⁵ « *Für Alina* was dedicated to a family friend's eighteen-year-old daughter. The family had broken up and the daughter went to England with her father. The work, dedicated to the daughter, was actually meant as a work of consolation for the girl's mother, missing her child. Its introspection calls to mind a vivid image of youth, off to explore the world. » Source : sans auteur *Für Alina*. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 14 May 2019, at 10:11 (UTC) [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCr_Alina

Handwritten musical score for "Aliina" by Arvo Pärt, 1975. The score is written on ten staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is primarily in blue and red ink. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The score is heavily annotated with red and blue markings, including circles, lines, and arrows. A large 'X' is drawn at the end of the ninth staff. The page is numbered '9' in the bottom right corner.

Für Alina est la première œuvre que l'on considère comme purement tintinnabuli. Pärt avait déjà introduit des principes apparentés au tintinnabuli et appliqué les prémices de cette technique à quelques œuvres plus anciennes comme dans sa *Symphonie n°3* (créée en 1971). Hillier explique que dans cette pièce, par exemple, on peut trouver beaucoup de passages qui se déroulent comme un contrepoint en deux parties et que le concept d'appariement de choses, le fait de fusionner deux éléments en un semblait être devenu une « *idée fixe*¹⁰⁶. »

Für Alina est cependant considéré comme la première œuvre de Pärt dans ce style inventé par le compositeur. Sa simplicité apparente : une œuvre pour piano dont les deux voix sont réparties entre les deux mains et renforcées par une pédale de si, deux voix qui se développent uniquement note contre note, en homorythmie, aucune indication de rythme si ce n'est deux types de notes : noires et rondes, pas d'indication de mesure, cache une certaine complexité. Cette pièce est un peu comme le noyau premier d'une technique aux possibilités infinies.

Une seule indication est écrite sur la partition : *Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend*, signifiant à peu près : *Calmement, avec grandeur (ou noblesse) et de manière introspective.*

Cette recherche de simplicité nous semble avoir la forme et le caractère d'un manifeste. Et Pärt a en effet déclaré à propos de l'œuvre : « C'est dans cette pièce que j'ai découvert les séries d'accords parfaits dont je fis ma règle très simple de fonctionnement¹⁰⁷. »

Cette œuvre pourtant si simple nous ouvre, comme nous allons le voir, toutes les possibilités et effets du style tintinnabuli. Arvo Pärt dit également à propos de cette œuvre :

« *Für Alina* est la première de mes œuvres à ressortir au style tintinnabuli, et néanmoins elle est structurée de manière très rationnelle. J'ai pris la mélodie au hasard dans l'un de mes cahiers d'exercices, comme s'il s'agissait d'une mélodie morte, qui ne signifiait rien pour moi. Puis je l'ai organisée rythmiquement de manière très primitive : j'ai construit un petit édifice, une miniature architectonique. À cette première mélodie, j'ai ensuite attaché une seconde, pour laquelle j'ai suivi les règles très simples du style tintinnabuli, de manière que les trois notes d'une tonalité franche – si mineur – forment la ligne inférieure. Ce que j'ai créé était-ce vraiment de la musique ? J'avais beaucoup de doutes à ce sujet, il m'a fallu du temps pour le réaliser. D'un côté, je savais que ce que je décrivais comme ma découverte n'était pas le fruit du hasard, mais de l'autre, cette composition m'apparaissait trop simple ; mes oreilles n'étaient pas habituées à prendre au sérieux un tel travail¹⁰⁸. »

Nous avons trouvé¹⁰⁹ sur le site du Centre Arvo Pärt un des brouillons pour l'élaboration de cette pièce (cf. illustration ci-dessous). Grâce à ce document nous pouvons comprendre les prémices de l'œuvre et la manière dont elle a été composée. Car si la musique de Pärt est une musique à processus – une musique qui, une fois la logique choisie, se déroule inexorablement selon ses principes, au moment de *Für Alina*, le processus lui-même est en cour de construction. C'est ce que nous révèle cette esquisse ci-contre.

L'utilisation pour la composition de deux couleurs différentes pour l'élaboration des voix confirme déjà les mots du compositeur : il y a deux voix différentes, deux logiques qui se déroulent note contre note : un stylo de couleur verte puis bleue pour la voix M (mélodie) et un stylo de couleur brune puis rouge pour la voix T (tintinnabuli).

Cette esquisse nous montre également comment le principe d'addition des notes a été construit. En observant les lignes et les différentes corrections, notamment celles apportées au placement des points d'orgue qui font respirer la phrase musicale, on comprend une des volontés premières du compositeur : faire avancer la pièce de manière graduelle avec un principe de symétrie. Aucune indication de mesure n'est précisée, pourtant si l'on replace ces notes dans une mesure, on pourrait schématiser cette esquisse à peu près comme cela :



Schéma reprenant les éléments essentiels du brouillon de Pärt pour la pièce Für Alina.

¹⁰⁶ « Already in the Third Symphony there are many passages of two-part counterpoint, and the concept of pairing things off, of fusing two into one, became an *idée fixe*. » HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁷ sans auteur *Für Alina*, *Ibidem*.

¹⁰⁸ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁹ *Sketch of Aliina*, 1975, archives du Centre Arvo Pärt, source : *Arvo Pärt Center, op. cit.*

A chaque nouvelle avancée de la phrase musicale, une note est ajoutée, cela jusqu'à arriver à une séquence de 8 notes dans l'esquisse et finalement de 7 dans la version finale. Arrivée à ce « paroxysme », la phrase musicale recommence sa « descente ». Chaque nouvelle suite de note s'amenuise petit à petit jusqu'à la séquence finale de deux notes (selon l'esquisse d'abord trois, mais la parenthèse nous indique que le compositeur a changé d'avis). La dernière mesure repart sur une mesure de trois notes, à la manière d'une cadence (do-si-do) ou comme la suggestion que le mouvement pourrait reprendre son cours dans la même logique, à l'infini : 3 notes, 4 notes, 5 notes, etc.

C'est d'ailleurs ce que Pärt lui-même suggère dans le documentaire *Arvo Pärt : 24 Preludes for a Fugue*, dans la séquence pendant laquelle on le voit jouer *Für Alina* à des étudiants. Tout en jouant, il explique :

« C'est en fait... ça pourrait être comme une pause à la radio. De tels signaux sonnent parfois comme s'ils avaient duré toute une vie. Notre avenir, notre passé, hors du temps. [...] Voir dans cette petite phrase quelque chose de plus que les touches blanches et noires. Et plus loin... Tenez cette note... ce n'est pas la mélodie qui compte tellement ici. C'est la combinaison avec cette triade. Cela fait une union si déchirante. L'âme aspire à la chanter de manière infinie¹¹⁰. »

Ce que l'on peut dire et qui est confirmé par ce que nous dit Arvo Pärt, c'est que le compositeur est parti d'une mélodie trouvée un peu au hasard dans ses cahiers, puis il a essayé de lui trouver un déroulement rationnel en lui appliquant une voix T, toujours note contre note en homorythmie, la voix T étant toujours placée en dessous de la ligne mélodique. Cette rationalisation s'effectue aussi en redécoupant la mélodie en séquences, sans lui attribuer un rythme ni une mesure, mais plutôt en lui donnant une respiration. Cette respiration est permise par l'application de points d'orgue à des endroits précis. Dans la version finale il n'y aura pas non plus d'indication de mesure mais deux valeurs de temps : la noire et la ronde, chaque séquence de la mélodie étant quand même délimitée par une barre de mesure.

C'est ainsi que la mélodie, dans cette esquisse (c'est un peu différent dans la version finale) se déroule ainsi : 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 plus la cadence +3.

On pourrait ainsi résumer la forme de cette œuvre de cette manière : <<L'oreille et le cerveau s'imaginant inconsciemment et intuitivement la suite à l'infini, un peu à la manière d'un motif de mosaïque ou comme à la fin d'un morceau à la radio, le volume étant baissé jusqu'à devenant inaudible¹¹¹.

Ce que nous pouvons observer quand même c'est que la mélodie elle-même ne semble pas obéir à des règles précises et mathématiques. Son déroulement est simplement réorganisé dans sa dimension linéaire, avec des points d'orgue et ramenée à la tonalité de Si mineur par la voix T. Nous allons voir que pour d'autres travaux, Arvo Pärt a également essayé de rationaliser la voix M, en produisant également des règles pour celle-ci, en suivant les quatre modes schématisés plus avant.



Pour rappel : les quatre modes d'organisation de la voix M chez Arvo Pärt.

Ce qui est également remarquable ici, dans cette esquisse, c'est de comprendre les questions que s'est posées le compositeur. Ainsi, le principe de rationalisation du déroulement de la mélodie (et non de son caractère intrinsèque ; la hauteur des notes de la mélodie ne répond pas à un processus) par l'application d'un processus mathématique et qui pourrait nous sembler implacable est pourtant, à un endroit, contredit. On voit ainsi, que le moment que Pärt a choisi pour arrêter puis reprendre la pédale de Si à la basse (à l'endroit de la flèche sur le schéma et l'endroit de la fleur sur la version finale) lui pose question, et l'on voit apparaître, à cet endroit dans l'esquisse, une note qui ne fait pas partie de la triade de si mineure : le Do. Le mi – solution logique dans ce processus – est aussi indiqué sur ce brouillon, mais au final, le compositeur va garder le Do. Pourquoi ? Nous ne pouvons pas parler à la place du compositeur, mais pouvons émettre des hypothèses. Peut-être ce choix a été orienté par l'oreille, l'inattendu ici devient intéressant. À ce moment-là, la narration logique est bousculée par quelque chose de nouveau, l'accident, l'imperfection, une tension créée par la quarte mais qui évite la dissonance qui aurait été provoquée par la seconde Mi-Fa#. Il s'agit peut-être là, en brisant le processus mathématique d'insuffler l'idée de la vie, chère aussi au compositeur¹¹².

¹¹⁰ « This is actually... it could be like a break on the radio. Such signals sometimes sound as if they lasted an entire life. Our future, our past, outside time. [...] To see in this tiny phrase, something more than just the white and the black key. And further... Hold that note... It's note the tune that matters so much here. It's the combination with this triad. It makes such a heart-rending union. The soul yearns to sing it endlessly. » à 13 :23 in SUPIN Dorian, *op. cit.*

¹¹¹ A ce sujet, voir KARNES Kevin C., *op. cit.*

¹¹² Déjà cité plus haut : « Tout ce que je voulais c'était une ligne musicale simple, qui vit et respire intérieurement [...] » RESTAGNO Enzo,

L'esquisse nous montre également que le compositeur s'est posé la question du développement de la voix T en position supérieure.



Esquisse d'Arvo Pärt mise au propre, la voix T au-dessus de la gamme de Si mineur descendante dans *Für Alina*

Cette esquisse nous montre ainsi que Pärt s'est posé la question de la position de la voix T par rapport à une voix M en gamme. On peut supposer qu'il s'agissait peut-être là d'un outil afin de commencer à déterminer les possibilités de ce principe de construction. Il est intéressant de noter qu'après *Für Alina*, Pärt prendra la gamme elle-même comme voix M, la mélodie n'étant plus tirée d'un carnet de note, la mélodie deviendra alors, comme réduite à sa plus simple entité, la gamme elle-même.

Nous ne saurons jamais pour quelles raisons précises Pärt a choisi une solution plutôt qu'une autre, mais ceci nous rappelle quand même que, quel que soit le processus mathématique choisi pour la composition d'un morceau, l'homme, la subjectivité du compositeur entrent forcément et toujours en compte. Ceci nous rappelle que la quête, assumée par le compositeur, de produire une musique totalement dénuée de subjectivité est impossible. Et qu'il y a toujours dans sa musique une relation entre processus mathématique et besoin d'insuffler de la vie et de l'inattendu à l'intérieur même de ce processus.



Partition manuscrite, état final *Für Alina*, source Hillier¹¹³.

Si l'on regarde maintenant la musique elle-même et comment se déroulent ces deux voix. La main droite joue la mélodie, voix M et la main gauche fait sonner la voix tintinnabuli, voix T, composée seulement de Si, Ré et Fa. En faisant un schéma qui mettrait en quelque sorte la pièce « à plat » sur une seule page, on peut se rendre compte d'un seul coup d'œil des mouvements et directions que prennent les deux voix. On constate ainsi que les deux voix se déplacent de manière strictement parallèle, comme si la voix T était une simplification de la voix M, une voix M réduite à trois notes mais suivant le même mouvement.

¹¹³ HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 98-89.



Schéma du déroulement des voix parallèles dans Für Alina.

This block contains four musical examples related to 'Musica Enchiriadis'. The top-left example shows a four-staff system with square neumes on red four-line staves. The text 'tu pa-tris sempiternus es fi-li-us' is written across the staves. The top-right example is a similar four-staff system with square neumes and the same text. The bottom-left example is a modern transcription of the text 'tu pa-tris sempiternus es fi-li-us' on a single bass staff. The bottom-right example is a modern transcription of the same text on a grand staff (treble and bass clefs).

Fac-similés de Musica Enchiriadis, 9^{ème} siècle et leurs transcriptions en notation actuelle.

This block shows an example of organum from 'Ad organum faciendum'. It features a vocal line (VO) and a lute line (VP) with square neumes on red staves. The text 'E-NE-DI-CAMUS DÓ-mi-no. q. De-o grá-ti-as.' is written below the staves. Below the staves, there are two rows of numbers representing fingerings for the lute line. The first row contains numbers 0, 8, 4, 0, 5, 4, 5, 8, 5, 5, 8, 4, 8, 0, 5, 0, 5, 0. The second row contains numbers 4, 4, 0, 5, 0, 4, 8, 0, 4, 5, 8, 5, 0, 5, 8, 5, 0, 4, 4, 0. The text 'mi-no.' is written at the bottom of the page.

Exemple d'organum dans le traité anonyme Ad organum faciendum, fin 11^{ème} siècle et sa transcription en orthographe moderne

Ce déroulement des voix en parallèle n'est pas non plus sans rappeler la pratique de l'organum à l'époque médiévale. En effet, le principe d'une voix mélodique renforcée par une seconde voix nous fait penser aux organum des débuts de la polyphonie.

Dans l'ouvrage *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, Willi Appel¹¹⁴ explique les manières de noter la musique au 9^{ème} siècle, notamment celle utilisée pour l'enseignement de l'organum parallèle. Il s'agit d'une technique de chant qui comporte deux voix : La voix principale appelée *Vox principalis* (VP) et la voix organale ou *Vox organa* (VO)¹¹⁵. Cette seconde voix est un contre-chant qui accompagne la voix principale. Cette seconde voix se déroule à l'origine en consonances parfaite et parallèle à la voix principale : en quarte ou quinte, ou octaves justes. Le morceau débutant et finissant cependant sur un unisson. Le rythme n'est pas noté, il suit la prosodie du chant grégorien.

L'organum, à l'époque se note ainsi, c.f. illustrations ci-contre : fac-similés de *Musica Enchiriadis*, 9^{ème} siècle¹¹⁶.

L'idée de deux voix ou plus évoluant de manière parallèle selon des intervalles égaux est ainsi indiquée de façon visuelle et immédiatement reconnaissable.

Voici, ci-contre, les transcriptions modernes pour les fac-similés de *Musica Enchiriadis*¹¹⁷ et également un exemple d'organum dans le traité anonyme *Ad organum faciendum*, fin 11^{ème} siècle¹¹⁸ et sa transcription en orthographe moderne¹¹⁹.

Ces transcriptions ne sont pas sans rappeler l'orthographe que Pärt choisit pour écrire *Für Alina* : l'absence de hampes aux notes, des notes noires et blanches indiquent les durées.

Ici l'on comprend comment l'étude, pendant plus de sept ans, de la musique ancienne et des débuts de la polyphonie a influencé Arvo Pärt. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que sur son esquisse, Pärt avait choisi d'écrire cette pièce sur une seule portée, à la même octave, révélant encore plus le caractère contrepointique de cette œuvre. La source de cette musique semble alors transparente même dans son orthographe : elle est bien inspirée des premières œuvres polyphoniques.

Voir : *Schéma des couleurs sonore dans Für Alina*, page suivante.

Maintenant observons la couleur de cette musique. Nous avons à nouveau attribué une couleur pour chacune des trois notes de la triade Si – Ré – Fa, sans prendre en compte les différences d'octaves. Si = violet (35x), Ré = vert (34x) et Fa = rouge (32x)

Voir : *Schéma de l'effet de tintinabulation de la voix T dans Für Alina*, page suivante.

Dans ce schéma nous avons essayé de figurer l'effet que peut produire la répétition d'une note et la persistance auditive qu'elle produit. D'une certaine manière l'effet de balancement et tintinnabulement est produit par les mouvements de relais entre chaque note de la triade, ainsi que schématisé ci-dessus. Mais en même temps si l'on considère les notes en plages sonores, l'effet de nappe persistante tout au long de la pièce est très prégnant, comme figuré dans le schéma page suivante.

Voir : *Schéma des nappes sonore dans Für Alina*, page suivante.

Ce qui produit un effet de faux-bourdon, confirmé par l'analyse verticale des intervalles produits par la superposition de la voix T à la voix M.

Voir : *Schéma des relations verticales, les intervalles dans Für Alina*.

Le faux-bourdon est une technique du 15^{ème} siècle qui consiste à partir d'un chant donné à doubler ou tripler cette voix à des intervalles considérés comme dissonants¹²⁰: les tierces, sixtes et quartes. Ainsi, Jacques Amblard, dans son analyse

¹¹⁴ APPEL, Willi, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, Bruxelles, Editions Mardaga, 1998, 426 p.

¹¹⁵ MEEUS Nicolas, « L'organum (Xe–XIIe siècles) » [en ligne] [consulté en novembre 2018] <http://nicolas.meeus.free.fr/MusiqueAncienne/1Organum.pdf>

¹¹⁶ APPEL Willi, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, Bruxelles, Editions Mardaga, 1998, 426 p., p. 185.

¹¹⁷ APPEL Willi, *op. cit.*, p. 184.

¹¹⁸ MEEUS Nicolas, *Ibidem*.

¹¹⁹ MEEUS Nicolas, *Ibid.*

¹²⁰ TENNEY James, *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*, s. l., G&B Arts International, 1988, 118p. [en ligne] Disponible à l'adresse: <http://www.plainsound.org/pdfs/HCD.pdf>

Für Alina

Für Alina



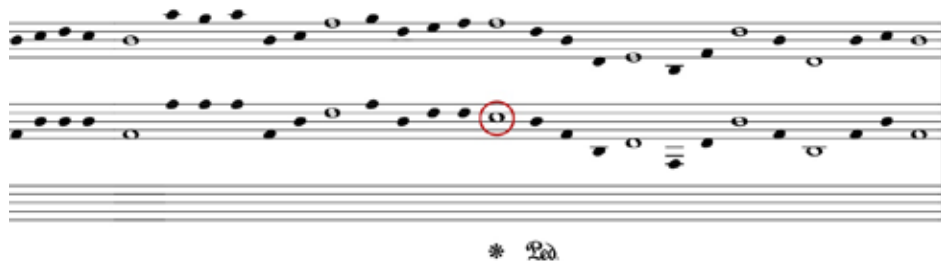
2 3 2 3 3 2 3 2 4 3 2 3 3 2 3 3 2 3 2 3 2 4 3 2 3 4 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 4 2 3

Für Alina

Schéma des couleurs sonore dans Für Alina ; Schéma de l'effet de tintinabulation de la voix T dans Für Alina ; Schéma des nappes sonore dans Für Alina ; Schéma des relations verticales, les intervalles dans Für Alina.

de *Für Alina*¹²¹ y trouve des ressemblances avec le faux-bourdon de John Dunstable au début du 15^{ème} siècle. Et il est vrai que dans ses années de retrait, Arvo Pärt a également étudié des compositeurs utilisant la technique du faux-bourdon, la musique de Guillaume Dufay fait ainsi partie de ses références.

Nous pouvons constater dans la pièce d'Arvo Pärt, l'utilisation presque exclusive d'intervalles dissonants. Si nous réduisons la partition à la même octave comme dans le premier brouillon, les intervalles trouvés seraient de l'ordre de 21 secondes, 31 tierces, et seulement 13 quarts. Cependant Arvo Pärt a choisi de décaler la seconde main une octave plus haut produisant alors des dissonances encore plus grandes, les secondes étant en effet des 9^{èmes}, les tierces des 10^{èmes} et les quarts des 11^{èmes}.



L'exception au processus dans *Für Alina*.

L'une des 11^{èmes} ou quarte en fonction de l'analyse du brouillon ou du final étant une exception au processus de composition en style tintinnabuli.

Cette exception nous fait également revenir au début de notre analyse. Nous avons ainsi vu que cette pièce pour piano est construite selon un processus précis : voix T contre voix M. Et avons remarqué un systématisme du processus pouvant faire ressembler la composition à une formule générée par ordinateur.

Pourtant, cette musique présente une « aberration ». Un élément contraire aux règles établies par le compositeur apparaît : Le Do, Une note dans la voix T qui n'appartient pas à l'accord Si-Ré-Fa# (entouré en rouge sur le schéma). Cette exception est d'autre part voulue par le compositeur dans la mesure où elle constitue un événement appuyé par la fin du point d'orgue, noté par la fleur sur la partition.

Tous ces éléments d'analyse nous montrent à quel point la musique d'Arvo Pärt constitue une synthèse d'influences et surtout nous révèle une musique qui n'aurait pas pu être composée à une autre époque que moderne.

Ainsi, *Für Alina*, semble s'inspirer de manière formelle des débuts de la polyphonie. Cependant Arvo Pärt y a introduit ses propres règles du jeu :

- Au lieu de la voix principale et voix organale, nous avons la voix M (mélodie) et la voix T tintinnabuli)
- Bien que se déroulant en parallèle les deux voix ne sont pas organisées selon des principes de consonances parfaites. Au contraire, Arvo Pärt recherche la dissonance, et l'effet émouvant qu'elle produit. On observe ainsi que le compositeur utilise principalement des intervalles de tierces et de secondes, la quarte est plus rare et l'octave et l'unissons normalement interdits. On se retrouve ainsi dans le système vertical d'analyse à l'inverse du principe de consonance de l'organum.
- Ces effets de cloche pourraient nous faire penser à la technique du faux bourdon, pourtant la réduction de la voix T au seul accord Si-Ré-Fa# ne suit pas les règles de conduite des voix de l'époque.

¹²¹ « *Für Alina* (1976), pour piano, étrenne le procédé, suffisamment simple pour être exposé ici. Deux voix (deux types de voix dans les œuvres ultérieures plus polyphoniques) occupent chacune un rôle bien spécifique. Selon le *tintinnabuli* le plus simple, celui de *Für Alina*, elles évoluent de façon homorythmique (comme dans le premier contrepoint de Pérotin, « note contre note »). L'une est mélodique et se construit autour d'un centre (le « centre mélodique »). Ce centre est parfois plutôt point de départ ou d'arrivée, souvent de gammes diatoniques montantes ou descendantes. L'autre voix est harmonique et « tintinnabule » comme une cloche, (c'est-à-dire s'obstine à ne répéter qu'une seule note ou ses harmoniques), en réalité elle arpège les notes d'un accord parfait, mineur ou majeur. Quand il y a plusieurs voix mélodiques, celles-ci évoluent souvent en tierces ou sixtes parallèles, donc selon des consonances éprouvées depuis le faux-bourdon d'origine anglaise (celui de Dunstable au début du XV^e siècle) : souvent Pärt, comme dans une mise à plat de l'histoire, semble sélectionner, de telle ou telle époque, le « meilleur procédé » et l'annexer à son style : contrepoint médiéval, faux-bourdon renaissant (qu'on retrouve dans les tierces et sixtes parallèles classiques – mozartiennes), symétries baroques, résonance romantique, *ostinato* stravinskien moderne. L'ensemble est profondément diatonique donc tonal, volontairement naïf, *immobile* (*ostinato*), monolithique, selon l'idée de tout postmodernisme musical. La mélodie, souvent très conjointe, se déploie peu à peu autour du centre, est variée par des effets de contrepoint, souvent en miroir. Le rythme est lent, le temps est généralement lisse, la texture est souvent résonante (c'est là encore le côté « tintinnabulant » sans doute). Mais à la différence des expériences américaines ou de tout autre postmodernisme, les frottements diatoniques de demi-ton ou de ton sont très souvent recherchés entre la voix mélodique et la voix *tintinnabuli* égrenant invariablement son arpège. C'est donc une *tension* tonale lyrique qui se perpétue ici (« immobile et cependant éternellement variée », renversée, à l'instar du principe divin cher au compositeur désormais orthodoxe convaincu). »

Source : AMBLARD Jacques, « Arvo Pärt », *Base de documentation sur la musique contemporaine*, Ircam-Centre Pompidou, 2011. [en ligne] [consulté en octobre 2018] <http://brahms.ircam.fr/arvo-part#parcours>

C'est ainsi qu'Arvo Pärt, imprégné de son étude de la musique ancienne a inventé son propre langage musical : une musique à processus et donc inscrite dans notre époque contemporaine, mais une musique qui cherche la simplicité et le dépouillement qu'évoquent les pièces pour voix des débuts de la polyphonie. Une musique qui semble rejoindre le mouvement minimaliste de par l'utilisation d'un processus mathématique, et pourtant ce processus même est contredit par quelques exceptions qui nous rappelle la place qu'a le compositeur dans la prise de décision et sa subjectivité.

On écoute alors une pièce qui mêle tensions et résolutions, l'oreille perçoit le mouvement des voix dépouillées de toute harmonie et entend une œuvre d'une simplicité déroutante, qui exprime introspection, délicatesse, mélancolie.

Nous pourrions également ajouter que la simplicité des notes permet aussi à presque tout le monde de jouer cette pièce, si tant est qu'elle y met de l'émotion. Il s'agit ainsi d'une œuvre qui tend à l'universel de par sa facilité d'écoute et de jeu.

C'est ainsi, *Für Alina*, pièce manifeste du style tintinnabuli pour Arvo Pärt, est une œuvre qui fait la synthèse des influences du compositeurs tout en présentant l'invention d'un langage nouveau : le style tintinnabuli.

Cantus in Memory of Benjamin Britten

La seconde pièce classée dans le premier type de style tintinnabuli est intitulée *Cantus in Memory of Benjamin Britten*. Ce *Cantus* à la mémoire de Benjamin Britten a été composé en 1977, après la mort du compositeur anglais Benjamin Britten en 1976, et a été exécuté pour la première fois à Londres en 1979.

Il s'agit d'une pièce pour orchestre à cordes et cloche en La.

Arvo Pärt dit à propos de cette pièce :

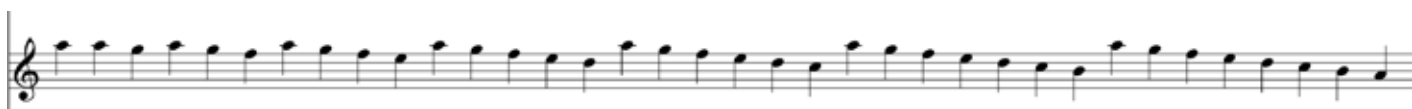
« Les esquisses de cette pièce étaient déjà achevées lorsque j'ai appris par hasard, en écoutant la radio, la mort du Britten. En guise d'hommage, la radio a diffusé plusieurs de ses œuvres musicales, qui nous bouleversèrent, ma femme et moi, par leur délicatesse et leur transparence, d'où sourdait une atmosphère évoquant les ballades de Guillaume de Machaut. C'est à ce moment-là que s'est conforté en moi le désir d'achever cette œuvre et de la dédier à Britten. J'avais eu depuis longtemps l'envie de le rencontrer et de le connaître, mais il me fallait désormais renoncer à cette idée¹²². »

Il s'agit en effet d'une pièce que l'on pourrait qualifier de conceptuelle tellement le processus et l'exécution font sens avec les intentions et le message de la pièce.

Le morceau commence dans le silence, une demi pause pointée puis un premier coup de cloche en La. La cloche sonne trois fois, puis trois mesures de silence pour cet instrument, silence pendant lequel les violons 1 commencent à jouer *ppp* avec sourdine.

Le principe général est une mélodie sous forme de gamme de La descendante. Cette descente s'effectue par paliers. La gamme descend d'un palier puis remonte au La, à la seconde occurrence la gamme descend de deux paliers, puis remonte au La, et ainsi de suite jusqu'à l'arrivée à l'octave inférieure, comme figuré sur le schéma si dessous.

Tous les instruments (sauf la cloche) effectuent cette descente mais à des vitesses différentes et proportionnelles.



Le compositeur explique :

« *Cantus* est tout simplement un canon de proportion qui consiste en une gamme. Les cinq interventions successives deviennent, à chaque répétition, plus longues, jusqu'à ce que toutes les voix, comme dans une cadence, se retrouvent 'à la maison'¹²³. »

Ainsi, chaque instrument entre de manière décalée, les violons 1, puis les violons 2, et ainsi de suite. Chaque instrument commence à jouer lorsque le précédent a fini son premier motif (La-La-Sol)

Et, suivant la logique acoustique des fréquences du son, les instruments les plus aigus descendent plus rapidement que les instruments les plus graves.

Chaque instrument joue une formule rythmique longue-brève, un rythme trochaïque inspiré des modes rythmiques médiévaux.

122 RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 97-98.

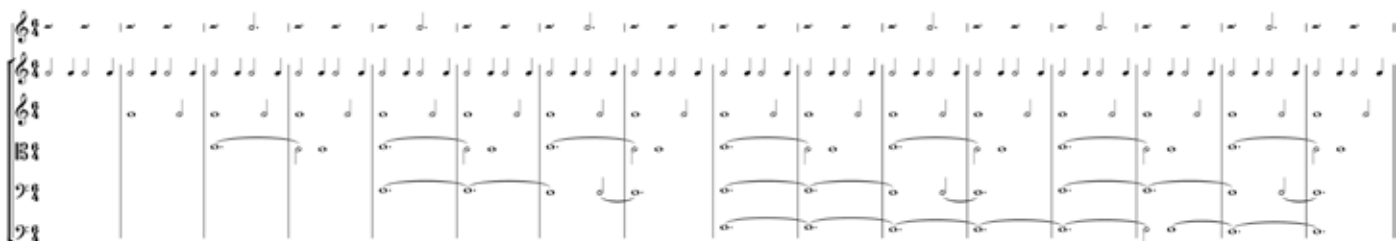
123 RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 99.

Le principe de proportionnalité étant le suivant pour chaque instrument :

- Violons 1 = blanche + noire
- Violons 2 = ronde + blanche
- Altos = ronde pointée & blanche + ronde
- Violoncelles = 2 rondes pointées & ronde + blanche & ronde pointée
- Contrebasses = 5 rondes pointées & blanche + ronde & 2 rondes pointées

La suite mathématique étant :

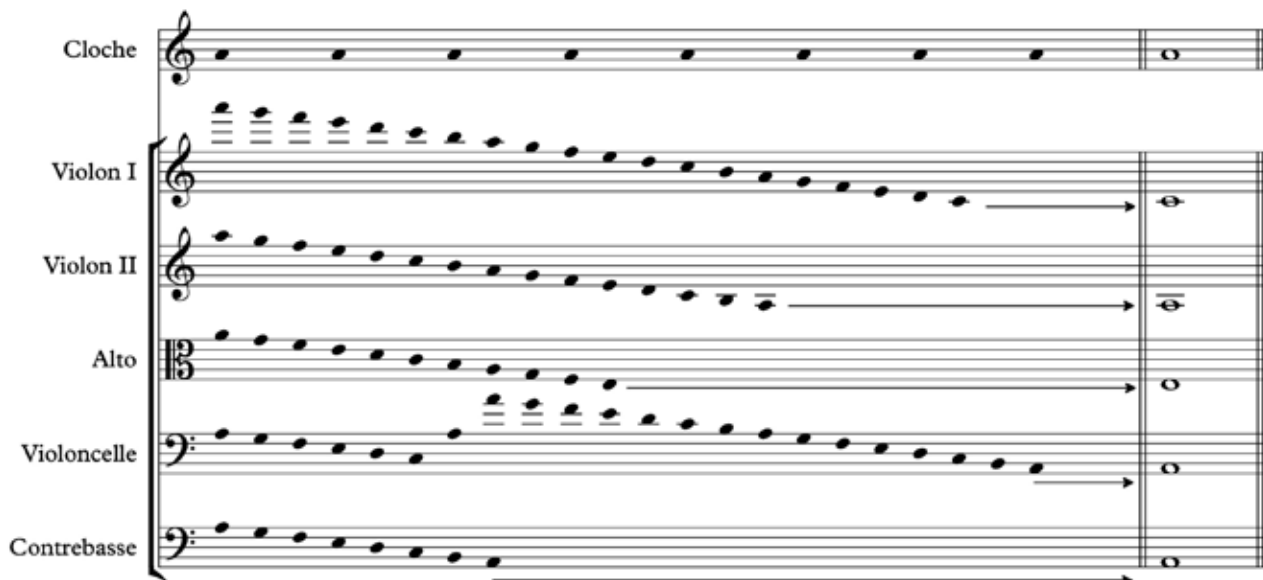
- 2 + 1
- 4 + 2
- 8 + 4
- 16 + 8
- 32 + 8



La cloche, elle, suit sa propre logique que l'on peut rapprocher symboliquement du glas. Elle marque de façon inexorable le morceau de la manière suivante : 3 mesures demi-pause pointée & blanche pointée + 3 mesures de silence.

Ainsi chaque instrument va effectuer cette gamme à la vitesse indiquée, les violons 1 effectuant pratiquement 3 octaves, mais s'arrêtant au Do afin de laisser le La de l'accord parfait aux violons 2 qui eux effectuent une descente complète de deux octaves. Les altos selon leur vitesse peuvent effectuer une descente de presque deux octaves mais s'arrêtent au Mi de l'accord La-Do-Mi final. Les violoncelles pour des raisons d'équilibre acoustique commencent au La₃ mais au cours du morceau reprennent la gamme une octave plus haut afin d'effectuer finalement une descente de deux octaves et s'arrêtent sur le La. Les contrebasses quant à elles ne peuvent effectuer qu'une octave.

Le principe est résumé dans le schéma ci-dessous :



En ce qui concerne l'harmonisation de la mélodie, comme dans *Für Alina*, la gamme de La constituant la voix M est doublée par des notes en tintinnabulation selon le principe suivant :



Chaque note de la mélodie sera doublée par une note de l'accord de trois sons du mode du morceau (ici en La) : La-Do-Mi. La note choisie étant celle qui est la plus proche de la note M en évitant l'unisson.

Ici, les processus choisis pour composer la pièce sont également directement liés au thème et au genre que choisit Arvo Pärt. Le *Cantus* est un tombeau¹²⁴, une pièce écrite en hommage à un musicien que l'on admire. Ici Pärt utilise vraiment tous les outils du tombeau : la cloche symbolisant le glas revient comme un ostinato nous rappelant la mort. L'utilisation de gammes descendantes est également une figure emblématique du tombeau. La gamme descendante étant de façon transparente une métaphore de la mise au tombeau ou de la descente vers le monde souterrain.

On remarque ainsi que Pärt, encore une fois, compose dans une cohérence totale entre le message, la symbolique de l'œuvre et les outils mis en place pour l'exprimer. Il s'inscrit également dans l'histoire de la musique et fait référence aux compositeurs de musique ancienne qui l'ont inspiré. Nous pourrions par exemple étudier et faire des parallèles avec des pièces comme *Déploration sur la mort d'Ockeghem* de Josquin des Prés (1495)¹²⁵ ou *Déploration sur la mort de Binchois* de Johannes Ockeghem.

b. Type 2 : *Tabula Rasa*

Dans la classification évoquée ci-dessus et théorisée par Kongwattananon Oranit¹²⁶, le second type de création tintinnabuli est caractérisé par une distribution en alternance de la voix T. Nous avons vu en effet, par exemple, que dans *Für Alina* la voix tintinnabuli était exclusivement attribuée à la main gauche et donc à la voix inférieure dans ce cas. De plus la voix T était exclusivement inférieure à la voix M, dans cette œuvre les voix T et M ne se croisent jamais. Dans le second type de style tintinnabuli, au contraire, la voix T alterne entre position inférieure et supérieure à la voix M.

Kongwattananon Oranit nous dit également que dans le second type de tintinnabuli, la voix M, la mélodie suit exclusivement le mode de voix choisi pour elle. Alors que dans le type 1, la voix M suit parfois sa propre logique mélodique, logique de conduite de voix¹²⁷.

Ainsi pour résumer, selon Kongwattananon Oranit le second type d'écriture tintinnabuli se caractérise par :

- Une voix mélodique M qui suit une organisation selon les 4 modes du schéma,
- La voix T n'est pas fixée à une position inférieure ou supérieure à la voix M, elle est « alternante ».
- On retrouve, comme dans le type 1, une symétrie dans la forme de la pièce.

Cette organisation se retrouve dans des pièces comme *An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten* (1976), *Cantate Domino canticum novum* (1977), *Missa sillabica* (1977) ou encore *Tabula Rasa* (1977)¹²⁸.

Tabula Rasa

Le travail sur *Tabula Rasa* a été commencé par Arvo Pärt peu après le premier concert qui présentait ses premiers travaux en style tintinnabuli. Ce concert avait eu lieu en 1976 et la pièce fondatrice *Für Alina* y avait notamment été jouée.

Peu de temps après, les violonistes Gidon Kremer et Tatjana Gridenko avait commandé à Alfred Schnittke un concerto grosso. Après la première de cette pièce, les deux solistes souhaitaient présenter ce travail en tournée. Ils demandèrent alors à Pärt d'écrire une pièce pour la même formation : deux violons solistes, un orchestre à cordes et un piano préparé et amplifié.

Pärt accepta est demanda s'il pouvait écrire « quelque chose de simple¹²⁹ ».

¹²⁴ Voir : sans auteur Tombeau (musique). Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 2 mai 2019 à 14:07 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tombeau_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tombeau_(musique))


¹²⁵ Voir l'analyse de l'œuvre par LAMBERT Francis, « Josquin des Prés (ca 1440-1527) : Déploration sur la mort d'Ockeghem "Nymphes des bois" », *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, 81, avril 1993, p. 1-10. [en ligne] [consulté en novembre 2018] <https://popups.uliege.be/1371-6735/index.php?id=714&file=1&pid=708>

¹²⁶ KONGWATTANANON Oranit, *op. cit.*

¹²⁷ Sur ce point je ne suis pas sûre que cela soit tout à fait exact en ce qui concerne *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, classé en type 1 de style tintinnabuli. En effet, dans cette œuvre, la voix M suit strictement une logique inhérente au type 2, avec des gammes descendantes en mode de La. Nous pensons qu'il s'agit alors soit d'une erreur de classement soit que les caractéristiques-mêmes du classement de Kongwattananon Oranit sont quelque peu arbitraires. Notre thèse étant qu'on ne peut pas classer les œuvres d'Arvo Pärt en différents « sous-styles » de tintinnabuli. Le style tintinnabuli ayant lui-même des règles précises, chaque œuvre introduit un nouveau processus complètement lié à la thématique développée. Nous pensons que chaque œuvre est son propre processus, les similitudes étant simplement révélatrice d'une technique de composition très cohérente et homogène. Nous continuerons d'utiliser cette division ici (en attendant d'avoir plus de temps pour étudier en détail chaque œuvre) afin d'expliquer les œuvres emblématiques du compositeur.

¹²⁸ KONGWATTANANON Oranit, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁹ KARNES Kevin C., *op. cit.*, p. 61.



In order to obtain a bell- or gong-like sound from the piano, preparation of the strings and electronic amplification are both absolutely essential.

Preparation of the strings:

- Correctly executed, the procedure takes about 20 minutes and does not damage the piano.
- Metal screws (threaded screws with a diameter of 5 mm and 6 mm) are to be used.
- Each screw must be placed behind the dampers.
- The optimum placing of the screws must be determined by experiment.
- The two strings must be carefully separated from one another by a felt wedge before the screws are either fastened or removed.
- The screws must sit firmly between the strings.
- The two strings prepared with the screw produce the distorted timbral effect. The third string vibrates freely and thus gives the pitch.
- A grand piano (not an upright) of the largest size available must be used.

Electronic amplification:

- The microphone must be placed over the middle register of the piano at a distance of 20–30 cm from the strings.
- The playback volume of the prepared piano must be sharply defined and greater than that of the orchestral sound.
- The lighter the piano attack, the more effective is the bell- or gong-like timbre obtained.

Duration: ca. 27 min.

to Tatjana Grindenko, Gidon Kremer and Etai Klof

Tabula rasa

for two violins, string orchestra and prepared piano
(1977)

Arvo Pärt
(* 1935)

I. Ludus

Con moto ($\text{♩} = 120 \text{ ca}$)



II. Silentium

Senza moto ($\text{♩} = 60 \text{ ca}$)



Instructions pour la préparation du piano dans *Tabula Rasa** et *Les premières pages de Ludus et Silentium* dans *Tabula Rasa*, pages tirées de PÄRT Arvo, *Tabula Rasa* in PÄRT Arvo, 1984–2012, *Tabula Rasa; Fratres*, Gidon Kremer, Keith Jarrett ; *Cantus*, Staatsorchester Stuttgart, Dennis Russell Davies ; *Fratres*, The 12 Cellists of the Berlin Philharmonic Orchestra ; *Tabula Rasa*, Gidon Kremer, Tatjana Grindenko, Alfred Schmitke, Lithuanian Chamber Orchestra, Saulius Sondeckis. ECM New Series, Universal Edition [Dique Compact].

Tabula Rasa est une sorte de concerto grosso pour deux violons solistes, un piano préparé et amplifié, et un orchestre à cordes.

Sa première fut donnée en 1977 à Tallinn en Estonie avec Gidon Kremer au premier violon et Tatjana Grindenko au second et Eri Klas au piano préparé. *Tabula rasa* est dédiée au violoniste letton Gidon Kremer.

Cette pièce est constituée de deux mouvements : *Ludus* qui veut dire jeu et qui est noté *Con moto* (avec mouvement), à 120 à la noire. Ce mouvement est clôturé par une cadence assez vive. Le second mouvement intitulé *Silentium* (Silence) est lui noté *senza moto* (sans mouvement) et est à 60 à la noire.

Les deux mouvements observent une organisation rigoureuse dans la distribution des instruments, notes, formules rythmiques, mesures.

Ainsi dans *Tabula rasa*, l'organisation de la voix T et M est bien caractéristique de ce second type de style tintinnabuli décrit par Kongwattananon Oranit. Cependant nous pensons, et c'est là que se font jour les limites de cette classification, qu'il s'agit d'une trop grande simplification. En effet, *Tabula Rasa* est produit par l'intrication de plusieurs processus et ne pourrait être réduite au simple rapport entre voix T et M. En effet, nous pensons que la mélodie et la voix T se retrouvent de fait dans un système d'alternance, mais cela au bout d'un processus bien précis qui fait que la voix T engendre la voix M.

Dans le premier mouvement, nous nous trouvons en mode de La. Ceci est introduit par la première note jouée par les deux violons solos, aux extrêmes de leurs tessitures (cf. conducteur ci-dessus) : La 3 et La 7.

La voix M ou mélodie ne se fera entendre qu'au fur et à mesure du processus de sa propre construction.

Ludus

La construction de la voix M et de la voix T

En effet, la gamme de La, qui deviendra au bout du développement la mélodie de l'orchestre à cordes dans le premier mouvement *Ludus*, est un dérivé de l'accord parfait La-Do-Mi. Arvo Pärt va ainsi, à travers le développement de ce premier mouvement, mettre au jour par l'organisation des notes la construction de cette gamme.

Le processus est le suivant pour l'émergence de la mélodie/gamme (*schéma voix M + G.P.*)



Après chaque grande pause (notée G.P.), à la voix mélodique s'ajoute une note au-dessus et une note en-dessous du La, puis 2, puis 3, jusqu'à ce que l'on arrive à la gamme complète, c'est-à-dire La + 7 et La - 7. Ce processus provoque alors de grandes vagues sonores sous la forme de gammes de La montantes et descendantes.

Il y a aussi une seconde mélodie. Celle-ci est jouée par les 2 violons solo. Cette mélodie se construit également sur le même principe. Elle commence cependant par les notes de l'accord parfait et non par la tonique seule.

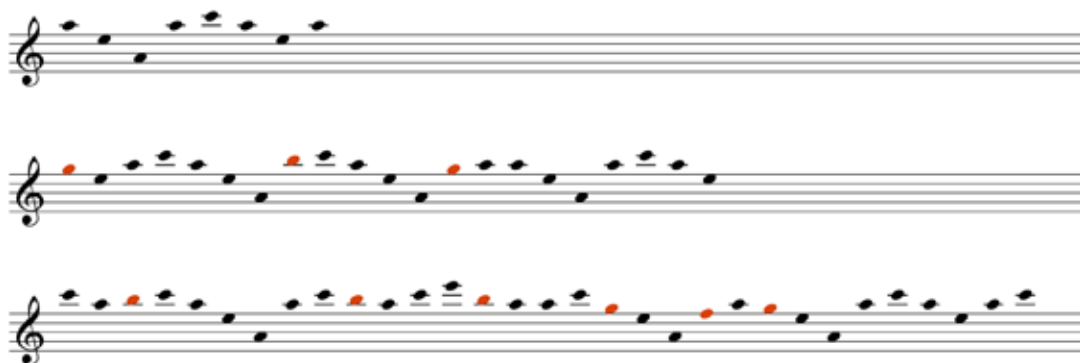


Schéma de la mélodie jouée par les violons solistes. Ce schéma est une réduction aux notes et à la première phrase musicale de chaque nouvelle occurrence de la mélodie dans les mesure en 4/4.

Comme montré sur le schéma ci-dessus, à chaque nouvelle occurrence de la mélodie (nous reviendrons plus tard sur les figures rythmiques utilisées), deux notes de la gamme de La sont ajoutées selon le même principe que pour la mélodie jouée par les instruments de l'orchestre (+1/-1 ; +2/-2 ; etc.). Notons que dans la troisième occurrence, le do ne se « voit » pas comme un ajout car il fait partie de l'accord parfait La-Do-Mi.

Une page du conducteur de *Tabula Rasa* au moment où la gamme de La est complète. On peut remarquer ici comment sont organisées les notes de la triade La-Do-Mi : elles font soit partie de la voix M qui est une gamme de La soit s'organisent en alternance avec une des voix mélodiques¹³⁰.

En ce qui concerne l'organisation de la voix T ou voix tintinnabuli, elle est constituée des notes de l'accord La-Do-Mi dans ce premier mouvement.

Si l'on rapproche voix M et T de la partie des violons 1 divisi, on constate l'effet d'alternance et de tintinnabulation créé par la voix T. La mélodie, qui est une gamme ascendante et descendante de La, est doublée par la triade La-Do-Mi en première position (si l'on reprend la classification des types de relations voix T et M de Hillier). Ce système provoque alors des consonances (tierces, quarts) et des dissonances (secondes), ce qui nous donne cette impression de cloches et de persistance sonore de l'accord parfait.

Ainsi, la perception d'une voix T alternante avec la voix M ne se fera qu'au fur et à mesure. Cette alternance ne se fera entièrement comprendre qu'une fois le processus du déroulement de la gamme abouti.

Ainsi, *Tabula Rasa* fait bien partie du second type de tintinnabuli dans la mesure où les voix M sont doublées d'une voix T en alternance. Mais nous ne pouvons pas réduire l'œuvre à ce seul élément. *Tabula Rasa* est le résultat de plusieurs processus qui s'empilent et se rencontrent.

¹³⁰ A partir de PÄRT Arvo, *Tabula Rasa*, op. cit., p. 157.

L'organisation des mesures

Le mouvement *Ludus* est également un dialogue entre les instruments solistes et l'orchestre à corde. Ici Pärt reprend les codes du concerto grosso. Chaque phrase est organisée selon une structuration des mesures et des rythmes, ce qui met en évidence ces dialogues.

Cette pièce met également en évidence un jeu sur le temps par l'application de suites mathématiques et d'organisation logique des mesures et des rythmes. Il s'agit également d'un jeu avec le silence.

Ainsi, les mesures du mouvement *Ludus* s'organisent de cette manière :



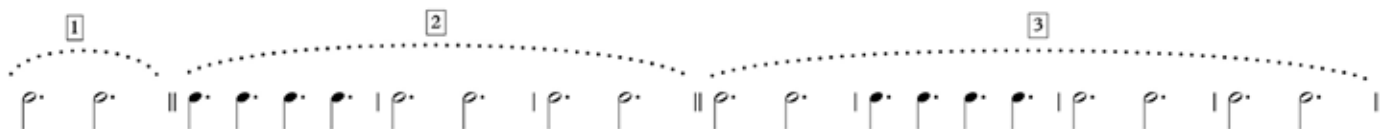
- **Les mesures de silence notées G.P.** sur le conducteur s'échelonnent selon un principe rigoureux. Les plages de silence observent elles-mêmes une organisation : le temps de silence se raréfie au fur et à mesure que l'on se dirige vers la cadence :

De 8/2, 7/2, etc. à 1/2, chaque nouvelle occurrence de silence « perd » le temps d'une blanche.

Chaque type de mesure obéit également à une organisation mathématique.

- **Les mesures à 6/4** sont attribuées aux solistes : violons solos 1 et 2 et piano. Les instruments s'expriment de façon structurée et en alternance, selon ce principe :

V1. + V2. || {Piano main G + V2. || Piano main D + V1.} x3 || Piano main G + D & V1. + V2.



Il y a 7 occurrences de mesures à 6/4. Dans ces mesures, le piano a le rôle de la voix T et joue des notes de l'accord parfait, pendant que les violons solos jouent la voix M. Cette voix est elle aussi construite comme dans le schéma *voix M + G.P.* La gamme se construit également selon un principe d'élongation. Arvo Pärt a attribué aux notes des rythmes ternaires qui s'organisent comme indiqué dans le schéma ci-dessus : une alternance de blanches pointées et de noires pointées.

- **Les mesures à 5/4** sont attribuées au piano, violons solos 1 et 2, et violon 1 divisi mais ne reviennent qu'un fois sur deux dans l'organisation générale, entre les mesures à 4/4 et 6/4.

Il y a 4 occurrences de mesures à 5/4. A chaque fois, il s'agit d'une mesure seule. Les mesures à 5/4 sont une sorte de charnière entre les mesures à 4/4 et 6/4. Elles sont toujours construites de la même manière : les instruments concernés n'y jouent que des notes de l'accord La-Do-Mi. Et nous constatons également que toutes les mesures à 5/4 sont pratiquement identiques : seul le violon 1 solo joue une ou des notes différentes à chaque fois. Ci-dessous : *Les 4 mesures à 5/4 dans Ludus*¹³¹.

Extrait musical montrant quatre mesures à 5/4. Les mesures sont notées pour piano (p), mezzo-piano (mp) et mezzo-forte (mf). Les notes sont principalement des notes de l'accord La-Do-Mi.

¹³¹ PÄRT Arvo, *Tabula Rasa*, op. cit., pp. 142, 145, 150 et 156.

- **Les mesures à 4/4** sont les moments où tous les instruments jouent. Ce sont les mesures qui observent une organisation plus complexe. Chaque instrument ou groupe d'instruments suit une logique implacable.

- **Le piano** joue uniquement dans les registres les plus graves un accord parfait La-Do-Mi¹³²



Cet accord revient de manière calculée tout au long du mouvement. A la première occurrence, l'accord est joué à la 4^{ème} mesure, à la seconde à la 5^{ème}, et ainsi de suite jusqu'à la 8^{ème} occurrence, au cours de laquelle le piano frappe l'accord à la 11^{ème} mesure.

Cet élément produit également pour l'auditeur un effet d'élongation du temps. Cet accord est frappé et agit comme un signal tout au long de la pièce. Ce signal s'entendant de manière de plus en plus espacée, l'auditeur a le sentiment de perdre la notion de la mesure du temps. Cela d'autant plus que ce signal s'inscrit dans des mesures qui ont la caractéristique d'être très « scandées » et mesurées. En effet, les formules rythmiques choisies par Pärt pour les autres instruments dans ce mouvement nous indiquent très clairement la mesure du temps. Les premiers temps et les débuts de phrases musicales y sont très marqués.

- Nous pouvons ainsi détailler l'organisation des phrases jouées par **les violons solos** dans les mesures à 4/4. Nous avons pu identifier 6 motifs rythmiques qui sont attribués à la voix M jouée par les violons solos 1 et 2 à la fabrication (voir *schéma voix M + G.P* plus haut).



Ces motifs permettent une variation dans les phrases musicales et donnent l'impression d'un dialogue entre les deux violons. L'organisation se fait de cette manière dans les 8 occurrences des mesures à 4/4. Dans les schémas suivants, la ligne supérieure est attribuée au violon solo 1 et la ligne inférieure au violon solo 2, chaque chiffre correspond au motif rythmique détaillé ci-dessus.

Occurrence 1 et 2 (chiffre 1 et 2 sur la partition) :

	②	
①		③

①		③
	②	

Occurrence 3 et 4 (chiffre 3 et 4 sur la partition) :

④	②	④
①	④	③

①	④	③
④	②	④

¹³² PÄRT Arvo, *Tabula Rasa*, op. cit., p. 142.

Occurrence 5 et 6 (chiffre 5 et 6 sur la partition) :

⑥	②	⑥
①	⑤	③

①	⑤	③
⑥	②	⑥

Occurrence 7 et 8 (chiffre 7 et 8 sur la partition) :

①	②	③
①	②	③

①	②	③
①	②	③

On remarque que l'organisation des motifs rythmiques est également faite de manière calculée et dans un système de miroirs. Cela renforce, à l'oreille, l'impression d'un dialogue entre le violon solo 1 et le violon solo 2, chacun reprenant la phrase musicale de l'autre et s'échangeant littéralement les motifs musicaux. Lors des deux dernières occurrences les deux solistes semblent s'être mis d'accord et jouent en homorythmie des motifs allant en s'accélégrant, des croches aux doubles croches, en passant par les triolets.

- En regard de ces logiques solistes, **l'orchestre à cordes** a lui aussi sa propre organisation dans les mesures à 4/4.

The image shows a musical score for strings in 4/4 time, consisting of four staves: V. 1 divisi, A. V. 2, Vc., and Cb. 8va. The score is annotated with colored dots above the notes to indicate different voices (M and T) and their entry/exit patterns. The V. 1 divisi staff has notes in the first two measures, followed by rests. The A. V. 2 staff has notes in the second, third, and fourth measures. The Vc. and Cb. 8va staves have notes in the second, third, and fourth measures. The dots are colored black, orange, purple, and blue, representing different voices (M and T) and their entry/exit patterns.

Dans les mesures à 4/4, l'orchestre à cordes vient scander la mélodie et forme une sorte de tapis sonore, uniquement en noires. Pour donner du mouvement Pärt fait entrer et sortir les différents instruments de manière décalée : les violons 1 divisi, puis les altos et les violons 2 et enfin les violoncelles et contrebasses. Les différentes voix s'arrêtent également de façon graduelle : d'abord les contrebasses, puis les violoncelles, les altos et les violons 2, puis enfin les violons 1 divisi. Le décalage est à chaque fois de deux temps.

On peut aussi noter que les instruments du quatuor fonctionnent par paire. Dans chacun de ces groupes de deux une des voix joue la mélodie et l'autre la voix tintinnabulante. Ainsi les groupes de deux se distribuent les rôles : violons 1 divisi ont voix M et T ; violon 2 : voix M, altos : voix T ; violoncelles : voix M et contrebasses une fois sur deux voix T ou voix M.

Le début du processus à l'occurrence 1 et 2 est illustré par le schéma ci-dessus. La voix M est en noir, elle est construite selon le principe exposé au début (La +1 -1 ; La +2 -2, etc.). La voix T est en couleur : La en bleu, Do en orange et Mi en violet. Cette voix T est, comme pour les solistes en première position alternante par rapport à la voix M.

La cadence et le final

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled 'Cadenza' and 'a tempo'. It features multiple staves for various instruments: two flutes (Fl. I and Fl. II), two oboes (Ob. I and Ob. II), two clarinets (Cl. I and Cl. II), two bassoons (Fg. I and Fg. II), two horns (C. I and C. II), two trumpets (T. I and T. II), and a timpani (Timp.). The right page continues the score with staves for Violins I and II (Vl. I and Vl. II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Première page de la cadence et la dernière page du final du mouvement Ludus dans Tabula Rasa¹³³

This image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'V. solo 1' and the bottom staff is labeled 'V. solo 2'. Both staves are in treble clef and contain a series of chords, each marked with a blue highlight. The chords are primarily dyads and triads, with some more complex voicings.

Les accords joués par le violon solo 1 et 2 dans la cadence de Ludus

This image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are labeled 'piano'. The notation consists of a series of chords, each marked with a blue highlight, arranged in a sequence across the two staves.

Les accords joués par le piano dans la cadence de Ludus.

¹³³ PÄRT Arvo, *Tabula Rasa*, op. cit., pp. 161 et 168.

Dans la cadence le principe qui régit la voix M est une sorte de gamme en accords parfaits. Cette mélodie est jouée par les solistes. Ceux-ci jouent les notes suivantes en descendant :

-violon solo 1 : Sol – Mi – Do – La – Fa – Ré – Si – Sol – Mi – Do

-violon solo 2 : La – Fa – Ré – Si – Sol – Mi – Do – La – Fa – Ré – Si

-piano main droite : Sol – Mi – Do – La – Fa – Ré – Si – Sol – Mi – Do – La

-piano main gauche : La – Fa – Ré – Si – Sol – Fa – Do – La – Fa – Ré – Si

Cette mélodie ou voix M est masquée par les notes jouées en accord avec elle. Pour le piano par exemple, les notes de la voix M sont jouées en alternance avec des accords formés par la voix T La – Do – Mi. Pour les violons solos la logique des accords semble plus harmonique. Certaines notes de la voix M sont enrichies de la voix T (La – Do – Mi) mais font parfois aussi partie d'autres accords parfaits comme : Do – Mi – Sol ou Fa – La – Do.

On peut ainsi voir cette cadence comme une sorte d'apogée du mouvement précédent. Ici Arvo Pärt fait se rencontrer des logiques horizontales et verticales et l'impression à l'écoute est celle d'accords scandés dans une logique harmonique.

L'impression générale étant quand même celle d'une descente. Toutes les voix effectuent en effet ce mouvement.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violin 1 (V. 1) and the bottom staff is for Violoncelle (Vc.). Both staves show a descending melodic line with chords. The notes are: Sol, Mi, Do, La, Fa, Ré, Si, Sol, Mi, Do. The chords are: La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi, La-Do-Mi.

Organisation des notes jouées par les pupitres de violons 1 et violoncelles.

The image shows a musical score for piano, violin solos, and orchestra. The piano part is in the top staff, the violin solos (V. solo 1 and V. solo 2) are in the middle staves, and the orchestra is in the bottom staff. The piano part shows a descending melodic line with chords. The violin solos and orchestra parts show chords that support the piano part.

Essai de simplification harmonique de la cadence.

5	6	7	6	5	6	5	6	4	5	5	6	5	5	4	5	5	6	6	6
I	III	VI	I	I	I	I	I	VI	I	I	I	I	I	VI	I	I	I	I	I
			sur Ré ²		sur Si ²					+ Ré ²		sur Si ²				+ Ré ²		sur Si ²	

Essai de plan harmonique sans l'orchestre : violon solo 1 et 2 + piano.

Il faut aussi noter que tous ces accords ont des entrées décalées. Pendant que l'orchestre joue une sorte de tapis sonore, entendu comme une basse obstinée et marquée de *fp*, les solistes se répondent en alternance avec des arpèges. Violon solo 2 et piano ensemble et violon 1 seul. Chaque nouvel accord est noté souligné d'un accent, ce qui renforce la descente avec des sortes de paliers harmoniques.

Le final est amené par l'ajout d'un accord Ré# – Fa# – La en premier renversement (6) aux notes finales des deux violons solos : Si et Do. Cela a pour effet de former un accord de 9^{ème} : Si – Ré# – Fa# – La – Do. Cet accord introduit la partie la plus mouvementée et théâtrale de ce mouvement.

The image shows a musical notation for the final chord. It is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: Si (G#), Ré# (D#), Fa# (F#), La (A), and Do (B). The notes are written as a single chord with a fermata over the whole staff.

La poursuite des notes Si et Do dans l'accord Fa# – La – Ré# du début du final.

Après cette mesure d'introduction du final et la nouvelle couleur introduite, la pièce devient très cohérente. Dans des mesures à 6/4 l'orchestre ne joue que des noires, les solistes que des arpèges en sextolets et le piano revient une mesure sur deux plaquer un accord Fa# – La – Do.

Les harmonies jouées dans les mesures du final de *Ludus*.

Dans ce final, l'effet de tragique est provoqué par le frottement de notes dissonantes, comme par exemple Fa# – Fa# ou Mi# - Mib. La scansion une mesure sur deux de l'accord parfait Fa# – La – Do par le piano préparé provoque comme des coups de tonnerre dans la pièce. Les vagues musicales jouées par les deux violons solos en homorythmie montent, font des mouvements ascendants et descendants jusqu'à atteindre à nouveau les deux notes initiales, le cri du début aux extrémités de leurs tessitures : La 7 et La 3. L'effet de paroxysme de ce final est ainsi construit par tous ces processus. Après cela, la place est faite au silence et au second mouvement intitulé justement *Silentium*.

Ainsi, le mouvement *Ludus* est vraiment un jeu. La superposition des différents systèmes dans *Ludus*, la raréfaction des silences, l'augmentation du nombre de notes de la gamme qui forment des vagues et l'accélération de leur rythme provoquent un effet général d'urgence, une sorte de sentiment d'amplification, qui va effectivement crescendo. La pièce commence comme un cri : les deux violons solos jouent un La *ff*, chacun à une des extrémités de la tessiture de leurs instruments. S'ensuit une grande pause de 8 blanche. La partie centrale de *Ludus* devient alors un jeu entre différents processus, un dialogue entre les instruments solistes et l'orchestre à cordes. Ce jeu est marqué à intervalles calculés de l'accord parfait joué au piano transformé pour sonner comme une cloche. Après une cadence et un final très théâtraux et qui ne font qu'amplifier le sentiment d'urgence, ce premier mouvement fini en *fff* sur la note finale d'où tout est parti : le La. Comme si tout cet univers créé d'une seule note retournait à nouveau à sa plus simple unité : la tonique La. Du silence la complexité a été créée, toutes les possibilités et combinaisons ont été explorées. Et ce La final et *fff* efface tout. Il nous prépare au silence à venir. Ici Arvo Pärt exprime vraiment cette idée de table rase, comme une sorte de métaphore de ses recherches passées : la complexité du système laisse place à une note unique puis au silence.

Silentium

Silentium est le second et dernier mouvement de *Tabula Rasa*. Arvo Pärt, ici, fait d'étirer en longueur les phrases musicales et le rythme au moyen des mêmes genres de principes que pour *Ludus*. Nous reviendrons dans une autre recherche sur ce mouvement-là. Pour plus de précisions, consulter l'ouvrage de KARNES Kevin C., *Arvo Pärt's Tabula Rasa*, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford Keynotes, 2017, 135p. dans lequel l'auteur explique en détail la manière dont Pärt illustre musicalement l'importance du silence.

Voir aussi cette note à propos du concept de la table rase dans la musique contemporaine¹³⁴.

c. Type 3 : *Stabat mater*

Dans le troisième type de pièce tintinnabuli, il s'agit encore d'une manière différente d'organiser la voix T par rapport à la voix M. Selon Kongwattananon Oranit, la voix T n'est ni uniquement supérieure ni inférieure à la voix M, elle n'est pas non plus alternante mais elle entoure la voix M. La mélodie est ainsi toujours entourée de deux voix tintinnabuli en

¹³⁴ Il est intéressant de noter que cette volonté de table rase et cette expression précise étaient partagées par Boulez, musicien pourtant diamétralement opposé à Pärt. [on sait en effet que Boulez détestait la musique de Pärt. Dans cette interview il dit par exemple :

Revue des Deux Mondes – Une des voies d'accès à la musique contemporaine ne serait-elle pas sa dimension religieuse ou spirituelle ? Peut-être le public adhère-t-il davantage à des œuvres comme le Requiem de Pascal Dusapin ou celui de Ligeti, œuvres contemplatives, voire « planantes » ?

Pierre Boulez – C'est une question de marketing. L'étiquette mysticisme recouvre n'importe quoi. Si vous parlez d'Arvo Part et de ses gammes montantes et descendantes, nul besoin de mysticisme, c'est tout simplement de la bêtise. Dans Rituel, que j'ai écrit à la mémoire de Bruno Mader, il y a non pas quelque chose de religieux au sens littéral du terme, mais le concept de rituel, que je trouve important. Toute musique est ritualisée dès l'instant qu'elle est interprétée. Le geste du musicien est un geste de ritualisation de la musique. Stravinski l'a dit d'une façon très claire : on écoute la musique avec les yeux. Cette ritualisation de la musique est parfois accessible, parfois momifiée, mais elle existe bel et bien. C'est pourquoi le côté étalé de la musique, c'est-à-dire des sons qui n'en finissent plus, me semble relever d'une certaine paresse. Il y a là quelque chose qui ne me convainc pas du tout. Cela, bien sûr, n'a rien à voir avec le très beau Requiem de Ligeti. Source : sans auteur, collectif, « Pierre Boulez : à quoi sert la musique contemporaine ? », Paris, *Revue des deux mondes*, 2016, [en ligne] [consulté en mars 2019] <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/pierre-boulez-a-quoi-sert-la-musique-contemporaine/>

Les mots de Boulez dans l'interview *A l'aise Boulez* par Eric Dahan (25 décembre 1998) à propos de la table rase : « Si on décide de transgresser certaines limites, on le fait en connaissance de cause. Dans les années 60, à Darmstadt, il nous fallait parfois lire dix pages de préface avant de jouer dix minutes de musique (rires)» **Il fallait faire table rase**, d'où ce radicalisme théorique. » Source : DAHAN Eric, « A l'aise boulez », *Liberation*, 1998. [en ligne] [consulté en mars 2019] https://next.liberation.fr/musique/1998/12/25/a-l-aise-boulez_254292

contrepoint. Chaque note est doublée de façon supérieure et triplée de façon inférieure.

Nous n'allons pas approfondir ici cette catégorie-là, mais nous pouvons citer les œuvres suivantes comme faisant partie de ce type de tintinnabuli : *Ein Wallfahrtslied* (1984), *Es sang vor langen Jahren* (1984) et *Stabat mater* (1985).

Voici un exemple très parlant de cette manière d'organiser les deux voix M et T dans le *Stabat Mater*

The image shows a musical score for the 'Stabat Mater' by Arvo Pärt, measures 109 to 113. It features four staves: Soprano (S.), Alto (Cl.), Tenor (T.), and a combined Violin (Vn.), Viola (Vle), and Violoncelle (Vc.) part. The vocal parts are marked 'T-voice' and 'M-voice'. The lyrics are 'Stabat mater dolerosa juxta'. The instrumental parts are marked 'T-voice' and 'M-voice'.

Extrait de *Stabat Mater* pour Soprano, Alto et Ténor, violon, alto et violoncelle, mesures 109 à 113¹³⁵.

Cet extrait si on le simplifie en extrayant la voix mélodique et les voix T donne ce schéma :

The image shows a simplified musical notation on a single staff. It consists of a series of chords and intervals, representing the melodic line and the Tenor (T) voice part from the Stabat Mater extract.

Schéma d'interprétation du *Stabat Mater*. La voix M en ronde et les voix T en noire¹³⁶.

On remarque ici encore les nouvelles possibilités du style tintinnabuli.

4. La relation entre le texte et la musique

Si le principe de combinaison d'une voix M et une voix T est une constante pour la fabrication de morceaux en style tintinnabuli. Il faut également souligner que toutes les compositions de Pärt ont un autre élément en commun : le texte.

Il s'agit d'un des éléments primordiaux de la musique de Pärt – et qui est sous-jacent à tous les types de tintinnabuli ou processus que le compositeur met en place pour composer ses pièces – est l'importance du texte. Cet élément est également présent dans les pièces qui ne sont pas écrites pour chœur ou voix. Arvo Pärt explique en effet que même lorsqu'il n'y a pas de parole à sa musique, le texte est toujours l'élément qui guide son écriture.

Le compositeur parle notamment des textes sacrés :

« Je me suis toujours laissé guider par des textes qui m'étaient particulièrement chers, et qui sont à mes yeux chargés d'une signification essentielle. [...] Si l'on considère une période de deux millénaires, on voit bien que l'homme n'a que peu changé ; en ce sens, je crois que les textes sacrés sont très actuels. Dans cette perspective, il n'y a pas de différence significative entre hier, aujourd'hui et demain, car il est des vérités qui sont toujours valides¹³⁷. »

On voit ici que même par le choix des textes – cela au-delà du fait qu'ils sont religieux et donc liés à la foi personnelle du compositeur – Pärt choisit ces textes pour leurs qualités universelles car, ayant traversé des siècles et semblant toujours être de l'intérêt des hommes aujourd'hui, le compositeur leur trouve une qualité intemporelle. Il y a en effet une dimension liée au temps dans le choix symbolique de textes qui ont traversé les siècles. Une recherche d'intemporalité et d'universalité à travers des textes aux qualités éternelles.

¹³⁵ KONGWATTANANON Oranit, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁶ Example 50: Interpretation of Pärt's *Stabat Mater*, mm. 109-113. Schéma de KONGWATTANANON Oranit, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁷ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 127.

Ainsi, le choix de l'étude de la musique ancienne ne se réfère pas à un retour au passé, ni à l'idée que les premières monodies et polyphonies auraient des qualités « meilleures » que la musique dodécaphonique ou contemporaine (ou toute autre forme de musique inventée récemment). L'idée est bien ici de se concentrer, au-delà de toute idée progressiste ou illusion de décadence de l'harmonie, sur le principe d'intemporalité. Une musique, un texte ayant traversé les siècles nous prouve, de par sa longévité-même de sa pertinence, force et éternité.

Cela parle à tout auditeur de la musique de Pärt également. En effet, on peut choisir de cette manière de se concentrer sur les idées universelles exprimées dans ces textes. Le compositeur affirme d'ailleurs lui-même vouloir faire une musique universelle¹³⁸.

Il ne faut cependant pas oublier la dimension profondément chrétienne pour Pärt lui-même. Il dit en effet plus loin :

« L'homme d'aujourd'hui ne ressent pas autrement que celui d'autrefois ; il éprouve ce même besoin de se libérer de ses fautes. Les textes sont indépendants de nous, ils nous attendent : chaque homme suit son propre rythme pour aboutir à ces textes. Cette rencontre se produit quand on cesse de les considérer comme de la littérature ou comme des œuvres d'art, mais quand on les prend comme référence ou comme modèle¹³⁹. »

Et en effet, pour Pärt le temps et l'éternité sont directement liés à sa croyance en Dieu. Il dit plus loin :

« Notre conscience et notre intellect forment la balance qui nous permet de décider : la liberté de décision nous a été accordée et personne, en dehors de Dieu, ne peut se permettre de juger, car Lui seul connaît le temps. Tout ce que je viens de vous dire est en relation directe avec mes compositions [...] ¹⁴⁰. »

Le compositeur ajoute :

« Au cœur de tout, il y a ces paroles mystiques de l'Évangile selon saint Jean, **‘Au commencement était le Verbe’**, car sans ce Verbe, rien n'existerait. Je crois que cette conception devrait être communiquée non seulement dans nos mots, mais aussi dans chaque note de la musique, dans chaque pensée, dans chaque pierre. Toutes nos facultés s'enracinent dans cette pensée : **‘Au commencement était le Verbe’**. Il y a beaucoup d'interprétations possibles, mais cette pensée a quelque chose à voir avec cette antique formule reprise dans la *Summa summarum*, quelque chose d'à la fois extrêmement compliqué et incroyablement simple¹⁴¹. »

La foi du compositeur est un point à souligner dans la mesure où elle informe ses choix et ses recherches. Mais ce qui nous intéresse ici est comment ce temps et cette recherche d'expression de l'éternité et d'intemporalité se fabrique avec des notes de musique. Cela d'autant plus que le compositeur ne considère pas qu'il compose de la musique sacrée. Sa musique s'adresse à tous et n'est pas non plus une liturgie destinée à être jouée pendant un office religieux¹⁴².

Andrew Shenton, dans son livre théorique intitulé *Arvo Pärt's Resonant Texts : Choral and Organ Music 1956–2015* montre ainsi comment les textes sont présents dans la plupart des œuvres non chantées.

Il intitule cet élément « la théologie du son ». Par exemple dans *Silouan's Song* (œuvre pour orchestre à cordes) l'auditeur ne se rend pas compte que les notes et les rythmes qu'il entend sont en fait guidés par les mots¹⁴³. Cette œuvre est construite à partir d'un texte de St Silouane l'Athonite. Pärt est fasciné par les textes de ce saint, comme nous avons pu le voir au tout début de notre analyse et il les utilise dans d'autres œuvres.

Dans la pièce *Adam's Lament* par contre nous entendons cette fois ce même texte, chanté par un chœur. Le texte décrit Saint Silouane cherchant Dieu en pleurs.

Il est intéressant d'écouter ces deux œuvres basées sur le même texte, l'un « chanté » par des instruments de musique et l'autre par des voix. Pärt révèle qu'il utilise le texte de manière à transcrire les mots et les rythmes par l'exploration des

¹³⁸ « [...] A cela s'ajoute le fait que je travaille avec nombres simples, faciles à voir et à entendre ; je cherche un dénominateur commun. Je m'efforce d'atteindre à une musique que je pourrais dire universelle, en laquelle se mêlent de nombreux dialectes. » RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 132.

¹³⁹ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 127.

¹⁴⁰ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 127-128.

¹⁴¹ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴² « [...] je n'ai nullement l'intention d'écrire de la musique profane, mais je ne suis pas non plus en mesure d'écrire de la musique sacrée. » In RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴³ SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956–2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 274 p., p.102.

couleurs des instruments et la dynamique des phrases musicales¹⁴⁴. Les silences jouent alors un très grand rôle, ils sont de véritables respirations.

Arvo Pärt ne compose pas toujours sur des textes sacrés. La très belle pièce pour contre-ténor ou alto orgue intitulée *My Heart's in the Highlands* (mon cœur est dans les Highlands) a par exemple été écrite sur le texte homonyme de 1789 du poète écossais Robert Burns (1759-1796).

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
 My heart's in the Highlands a-chasing the deer –
 A-chasing the wild deer, and following the roe;
 My heart's in the Highlands, wherever I go.

Farewell to the Highlands, farewell to the North –
 The birth place of Valour, the country of Worth;
 Wherever I wander, wherever I rove,
 The hills of the Highlands for ever I love.

Farewell to the mountains high cover'd with snow;
 Farewell to the straths and green valleys below;
 Farewell to the forrests and wild-hanging woods;
 Farwell to the torrents and loud-pouring floods.

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
 My heart's in the Highlands a-chasing the deer –
 Chasing the wild deer, and following the roe;
 My heart's in the Highlands, wherever I go.

My Heart's in the Highlands
 für Countertenor (oder Alt), Violine, Viola,
 Violoncello und Klavier (2000/2014)

Arvo Pärt (* 1935)

*) Noten in [] ad libitum

Les premières mesures de *My Heart's in the Highlands*¹⁴⁵.

¹⁴⁴ SHENTON Andrew, *op. cit.*, p.123.

¹⁴⁵ PÄRT Arvo, *My heart' in the Highlands für Countertenor (oder Alt), Violine, Viola, Violoncello und Klavier*, 2000-2014. New York, Universal Edition.

Dans cette œuvre, la voix ne chante que les notes de la triade Fa-La-Do (accord parfait de Fa mineur, tonalité du morceau). Chaque vers est chanté sur une seule note, ainsi le premier ne l'est que sur La. La prosodie est pensée en fonction des accents de la langue anglaise. Cette manière de mettre le texte en musique rapproche ainsi la voix chantée de la parole tout en provoquant un effet de marche. Ici la musique est très introspective et souligne le texte, la voix est une sorte de plainte mélancolique. Cela est provoqué par le statisme de la mélodie.

Avec le Verbe ou texte sous-jacent, Arvo Pärt compose ainsi une musique empreinte d'une foi personnelle mais qui, de par son universalité et intemporalité, est chargée et transmet des idées et principes philosophiques universaux et intemporels.

III – Les effets du style *Tintinnabuli* : symbolique et message

Ainsi, à travers l'étude de plusieurs œuvres et leur contexte de création, nous avons compris la cohérence créative et compositionnelle de la musique de Pärt. Chaque pièce est le résultat de processus logiques, parfois complexes. Ces processus ne sont pas gratuits. Ils sont directement liés à chaque œuvre, à son titre, à son message, à la commande. Chacun de ces processus en style tintinnabuli provoque des effets qui sont liés aux conceptions d'Arvo Pärt, à sa culture, à sa foi et à la philosophie qui le guide. Nous allons dans ce chapitre explorer de manière plus précise la symbolique et les aspects philosophiques et stylistiques de la musique d'Arvo Pärt.

1. Une autre sorte de minimalisme

Arvo Pärt a commencé les recherches d'un nouveau style entre 1969 et 1976. En se tournant vers le chant grégorien, les débuts de la polyphonie, Pärt a cherché un sens à son travail. Il se tourne à nouveau vers la tonalité et les sources de la musique occidentale. A la même époque aux Etats-Unis d'autres compositeurs ont la même démarche. Ils réintroduisent aussi le sens de la tonalité ou de la modalité, un sens de la pulsation aussi. Ces compositeurs sont souvent regroupés sous l'étiquette « minimaliste » et Arvo Pärt est parfois ajouté à cette liste qui regroupe La Monte Young, Terry Riley, Philippe Glass, Steve Reich.

Le terme lui-même de minimalisme est d'ailleurs trompeur. Il ne s'agit pas toujours d'une musique simple. Ce terme est peut-être à appliquer non pas toujours à l'effet produit mais à l'idée d'une sorte d'économie dans le processus ou les moyens mis en œuvre pour composer. D'ailleurs Philip Glass préfère par exemple parler de « musique sans intention », ou « musique à structure répétitive¹⁴⁶ ».

La musique minimaliste, est caractérisée par :

- Un retour à la tonalité ou modalité un retour à une harmonie « consonante » (tonale, ou modale dans certaines œuvres),
- La répétition de phrases, figures ou cellules musicales avec ou sans petites variations graduelles
- Une pulsation régulière,
- Processus de composition audibles.

On peut noter également l'intérêt pour la musique du Moyen-âge, comme par exemple l'intérêt que La Monte Young porte pour la technique du faux-bourdon.

Le mouvement minimaliste apparaît en 1960 avec les œuvres fondatrices de La Monte Young et Terry Riley.



Partition de Trio for Strings de La Monte Young¹⁴⁷.

¹⁴⁶ « The new musical style that Glass was evolving was eventually dubbed “minimalism.” Glass himself never liked the term and preferred to speak of himself as a composer of «music with repetitive structures.» » Source : *PhilipGlass.com* [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : <https://philipglass.com/>

¹⁴⁷ YOUNG La Monte, *Trio for Strings*, 1964. Etats-Unis, Fluxus.

Trio for Strings a été composé en 1958 pour violon, alto et violoncelle. Il s'agit d'une des pièces fondatrices de la musique minimaliste. Il s'agit là d'une œuvre qui est pourtant sérielle. Cependant, constituée d'accords qui sont étirés à l'extrême (certaines des notes peuvent durer jusqu'à 4 minutes), le sentiment de tonalité opère car l'auditeur ne peut maintenir la mémoire auditive de chaque note (ce qui lui permettrait d'entendre la série complète et d'avoir l'impression d'une musique dodécaphonique). Si on se souvient bien dans les œuvres sérielles la tonalité est annulée par la couleur des notes de la série des douze tons. Mais cet effet de musique sans tonalité est aussi créé par la vitesse d'exécution provoquant alors les rencontres entre toutes les notes de la série.

Dans *Trio for Strings*, au moyen d'un processus qui provoque l'étirement du temps, La Monte Young pousse les limites de la musique sérielle au point de produire une œuvre propice à l'introspection, son écoute provoque une sorte d'état hypnotique et annule l'effet qui peut parfois sembler désagréable aux auditeurs dans la musique sérielle.

The image displays a musical score for 'Trio for Strings' by La Monte Young. It consists of a single staff with 53 numbered motifs, arranged in a grid-like fashion across several lines. Each motif is a short, rhythmic sequence of notes, often consisting of a few notes held for a long duration. The motifs are numbered 1 through 53, with some numbers appearing on multiple lines. The notation is simple, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The motifs are designed to be played in a specific order, creating a complex, layered texture when combined.

Partition de *In C* de Terry Riley¹⁴⁸.

Une des autres œuvres fondatrices du mouvement minimaliste est *In C* (en Do) de Terry Riley. Créée en 1964, cette pièce est écrite pour 35 instrumentistes. Chacun des musiciens peut jouer l'un des 53 motifs dans l'ordre qu'il souhaite et autant de fois qu'il le veut.

On a ici un processus qui annule la partition. Le compositeur a indiqué quelques recommandations au début de la brochure, mais sinon seuls ces 53 motifs sont indiqués. Pour permettre un certain sens de la cohésion malgré la grande variété de motifs et le nombre important de musiciens, le compositeur choisit ici de revenir à la tonalité ou mode le plus simple : Do.

A l'écoute le résultat donne l'effet également d'une musique très hypnotique, qui reste dans une tonalité identifiable. Il s'agit d'une musique qui semble aussi étirer le temps dans des boucles perpétuelles.

Steve Reich et Philipp Glass vont continuer ensuite des recherches dans le même sens.

On peut ainsi assister en 1976, sorte d'année clef pour le mouvement, la création des œuvres *Music for 18 Musicians* de Steve Reich, *l'opéra Einstein on the Beach* de Philippe Glass, *Für Alina* la pièce fondatrice du style tintinnabuli d'Arvo Pärt et la *Troisième Symphonie* d'Henryk Górecki.

¹⁴⁸ RILEY Terry, *In C*, 1964. Etats-Unis, Celestial Harmonies/Temple.

Music for 18 Musicians est une pièce très intéressante à analyser également. Même si le résultat est très différent de la musique de Pärt, on peut remarquer un certain nombre de similarités dans les choix des deux compositeurs.

Voici ce que dit Reich à propos de sa pièce :

« La structure de *Music for 18 Musicians* est fondée sur un cycle de onze accords, joués au tout début de la pièce et repris à la fin. Tous les instruments et toutes les voix jouent ou chantent des notes pulsées au sein de chaque accord. Des instruments comme les cordes, qui n'ont pas à respirer, suivent néanmoins les systoles et diastoles de la respiration, en se fondant sur le souffle de la clarinette basse. Chaque accord est tenu pour une durée de deux respirations, puis l'accord suivant est introduit graduellement. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que les onze accords soient joués, l'ensemble revenant au premier accord.

C'est alors qu'une petite section se construit sur le premier accord pulsé, tenu par deux pianos et deux marimbas pendant environ cinq minutes. Après quoi un brusque changement amène le second accord, qui lui-même donne lieu à une seconde petite section. Si bien que chaque accord, joué pendant quinze ou vingt secondes dans l'ouverture, est ensuite distendu de manière à constituer la mélodie pulsée sur laquelle se fonde une section de cinq minutes. **De même, dans un organum de Pérotin, au XIIe siècle, telle note du *cantus firmus*** pouvait être étirée sur plusieurs minutes, de manière à former le centre harmonique de l'une des sections de l'œuvre. Le cycle initial des onze accords de *Music for 18 Musicians* est une sorte de *cantus firmus* pulsé pour toute la pièce.

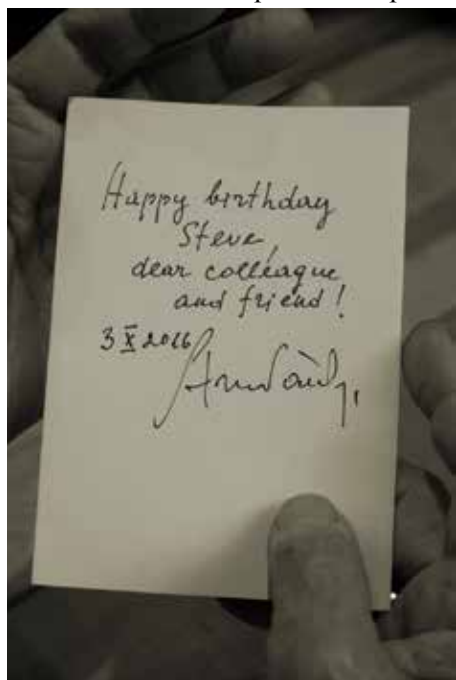
Sur chaque accord pulsé, c'est donc une section qui se construit (voire deux pour le troisième accord). Ces sections ont soit **la forme d'une arche (ABCDCBA)**, soit **la forme d'un processus musical** qui se déploie du début à la fin (des battues se substituant à des silences). Des éléments qui apparaissent dans l'une des sections pourront réapparaître dans une autre, mais entourés par une harmonie et une instrumentation différentes¹⁴⁹. »

Il est très intéressant de voir que Reich a exactement les mêmes références que Pärt lorsqu'il fixe son processus. Ici aussi l'organum et la musique de Pérotin donnent les bases d'un processus pour une musique contemporaine.

Observer les partitions des compositeurs du mouvement minimaliste nous permet ainsi de comprendre les liens stylistiques et d'influence qui peuvent unir cette musique à celle de Pärt. Bien que Pärt n'ait pas forcément connu ces artistes à l'époque du développement de son style tintinnabuli, il est intéressant de noter qu'à la même époque et dans des pays très éloignés, des compositeurs se posent les mêmes questions et étudient la même musique.

D'ailleurs, ce qui rattache le plus Pärt au mouvement minimaliste est l'idée d'une musique à processus. Il est là tout à fait en phase avec Steve Reich. Même si les deux compositeurs produisent des musiques assez différentes à l'oreille, les idées sous-jacentes aux compositions sont semblables.

a. La musique comme processus



Il faut rappeler, comme le dit Hillier dans son livre sur Pärt, que le minimalisme est « l'utilisation de structures de processus non-narratifs¹⁵⁰ »

Et c'est là précisément que nous retrouvons Pärt : le compositeur s'efface, efface tout affect ou narration au profit de la structure et du processus. Nous y reviendrons plus bas, mais pour Pärt l'utilisation du processus est aussi très importante dans sa recherche d'un effacement de l'ego au profit de la musique elle-même.

Ainsi l'une des caractéristiques qui rattacherait Pärt au mouvement minimaliste est le processus.

Steve Reich est l'un des compositeurs qui a théorisé cette idée de fabrication d'un processus à la composition musicale.

Steve Reich est d'autre part un compositeur que Pärt tient en estime.

« Happy birthday, dear colleague and friend! Arvo Pärt », *Lettre d'Arvo Pärt à l'occasion des 80 ans de Steve Reich en 2016*¹⁵¹.

¹⁴⁹ REICH Steve, *programme du Festival d'Automne à Paris 1997* [en ligne] [consulté en mars 2019] <http://brahms.ircam.fr/works/work/11263/>

¹⁵⁰ « Minimalism: use of non-narrative process structures » HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 2

¹⁵¹ Source : *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part>

MUSIC FOR 18 MUSICIANS

Steve Reich
(1976)

Pulse ♩ - ca. 204-210

I

1 (10-28x) 2 (16-48x) 3 (6-14x) 4 (10-14x) 5 (6-12x) 6 (6-12x) 7 (6-12x) 8 (6-12x) 9 (6-12x) 10 (6-12x)

Bass Clarinets 1. *one breath* *simile (one breath)*
Bass Clarinet 2. *f* *f*

Vibraphone

Marimba 1 *ossia* *simile throughout*
Marimba 1 ***
Marimba 2 *ossia* *simile throughout*
Marimba 2 ***

Piano 1 *ossia* *simile throughout*
Piano 1 r.h. l.h. ***
Piano 2 *ossia* *simile throughout*
Piano 2 r.h. l.h. ***
Piano 4 r.h. l.h. *f* *f*

Women's Voices 1. *f* *f*
2. doo doo doo doo
3. *f* *f*
4. doo doo doo doo

Violin *f* *f*

Violoncello *f* *f*

* in one breath; breathe when comfortable; fade in/out through repeats
** crescendo/decrescendo through repeats
*** Every effort should be made to play offbeat chords (Mar. 1, 2, Pno. 1, 2) as written. However, if this proves impossible, then Mar. 1, 2 and Pno. 1, 2 play *ossia*.

© Copyright 1976, 2000 by Hendon Music, Inc.
a Boosey & Hawkes company.
Copyright for all countries. All rights reserved.

M-051-21239-2

Printed in U.S.A.

I II III IV V VI VII VIII IX X XI

En 1968 est publié un court texte de Steve Reich intitulé *Music as a gradual process*¹⁵² (La musique comme processus graduel). Ce texte est fondateur pour la pratique de ce compositeur et note les caractéristiques de la musique qu'il veut développer. En lisant ce texte, nous retrouvons un certain nombre de préceptes que Pärt utilise aussi dans la construction de sa musique.

En voici quelques-uns¹⁵³ :

- « Je ne veux pas parler du processus de composition mais plutôt de morceaux de musique qui sont littéralement des processus. »

- « Je suis intéressé par les processus perceptibles. Je veux être capable d'entendre le processus se produire à travers la musique. »

- « Pour faciliter une écoute attentive au détail, un processus musical doit se produire de manière extrêmement graduelle. »

- « La particularité des processus musicaux est qu'ils déterminent simultanément tous les détails note à note et la forme générale. On ne peut pas improviser dans un processus musical – les concepts s'excluent mutuellement. »

- « Pendant que l'on joue ou que l'on écoute de la musique construite à partir de processus graduels, on peut se retrouver à expérimenter une sorte de rituel libérateur et impersonnel. Se concentrer sur le processus musical permet ce transfert du *lui* et *elle*, et *toi* et *moi* dans une direction extérieure vers le ça. »

On retrouve dans ces quelques éléments du manifeste des manières de penser très semblables à la philosophie de Pärt : Le fait de construire une musique complètement dictée par un processus mais également les soubassement philosophiques liés au choix de produire de la musique à processus.

En effet, pour Reich comme pour Pärt, le processus en musique permet la production de pièces mais également permet l'effacement du soi, de l'ego, et du compositeur et du musicien.

En cela, nous pouvons réellement rapprocher Pärt du mouvement minimaliste.

Une autre idée de processus que l'on retrouve chez Reich et Pärt est liée à l'utilisation du temps.

Steve Reich dit également dans son manifeste :

« Effectuer et écouter un processus musical graduel ressemble à :

[...]

Retourner un sablier et regarder le sable s'écouler lentement jusqu'au fond ;

Mettre les pieds dans le sable au bord de l'océan et observer, ressentir et écouter les vagues les enterrer progressivement. »

Ici Reich nous parle également de l'effet que la musique à processus produit sur le musicien ou l'auditeur. Il s'agit d'une impression d'étirement provoquée par le fait qu'ici, par l'exposition du processus, par sa « visibilité », nous sommes capables de nous concentrer sur les détails de la musique dans une attitude d'extrême attention. Une attitude proche d'un processus de méditation ou de prière.

Une attitude d'attention complète au monde.

Cette attitude est également tout à fait proche des convictions de Pärt.

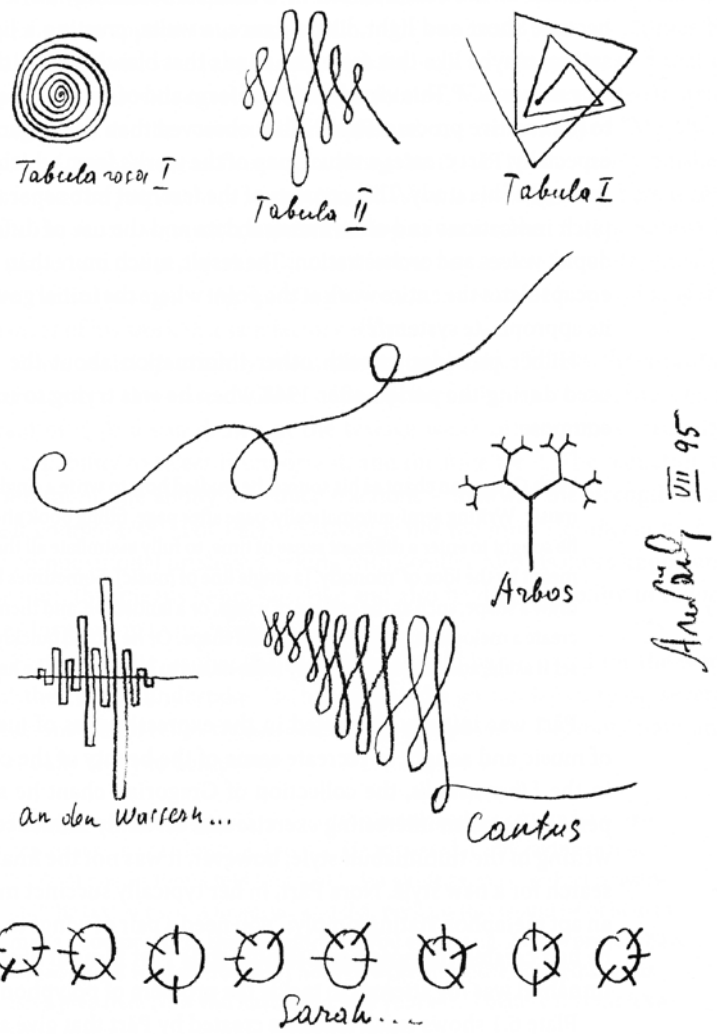
David E. Pinkerton l'affirme également dans sa thèse :

« En relation avec la philosophie minimaliste d'une extension de la durée, la suspension du temps caractérise les pièces de Pärt. Il paraît souvent détruire tout sens d'un mouvement en avant au lieu de (...) créer un arsis et thesis¹⁵⁴. »

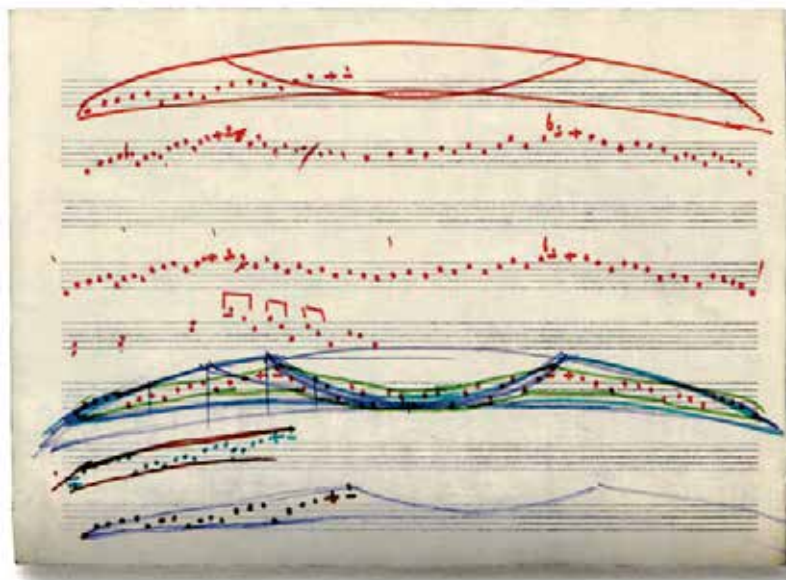
¹⁵² « Music as a gradual process » (1968) in REICH Steve, *Writings on Music 1965-2000* Oxford, Oxford University Press, 2002, 254p., p. 34 à 36.

¹⁵³ N'ayant pas trouvé le texte en français, il s'agit donc d'une traduction personnelle de l'anglais.

¹⁵⁴ PINKERTON David E., *Minimalism, The Gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Part*, Ann Arbor, Thèse soutenue par l'auteur à l'Université du Michigan en 1996, chapitre 4.



Dessin d'Arvo Pärt qui résume sous forme de croquis le processus de quelques-unes de ses pièces¹⁵⁵.



Dessin d'Arvo Pärt qui montre la simplicité apparente de ses systèmes de composition. Ici un « dessin mélodique » de 1976 dans lequel Pärt essaye de reproduire le mouvement des ailes d'un oiseau.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Illustration tirée de SHENTON Andrew (dir.), *Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 250 p., p. 116.

¹⁵⁶ From the International Arvo Part Center. « Underlying the apparent simplicity of Pärt's music are his compositional systems. Above, 'melodical drawing' (1976) meant to convey a bird's wing movements. » October 17, 2010, Source : PÄRT Arvo, *melodical drawing* (1976), Archives du New York Times [scan], 2010, [en ligne] [consulté en janvier 2019] <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2010/10/17/magazine/17part-2.html>

C'est ainsi que Pärt construit ses pièces de musique à la manière d'un architecte, construisant des cathédrales musicales propices à l'introspection et la réflexion.

Ces dessins de Pärt illustrent exactement cet aspect de la musique à processus. Un croquis de ces structures nous montre à quel point l'architecture et le concept prévalent. Un fois le processus réfléchi, l'idée posée et les formules trouvées, il n'y a plus qu'à appliquer le processus adéquat et à le faire se dérouler. Dans la musique de Pärt il n'y a pas de place pour l'improvisation et l'inattendu. Il s'agit d'une musique que l'on pourrait peut-être qualifier de conceptuelle plus que de minimaliste.

Pärt dit également :

« Réduire ne signifie certainement pas simplifier, mais c'est le moyen – du moins dans un scénario idéal – de se concentrer de la manière la plus intense possible sur l'essence. Dans le processus de composition, je dois toujours trouver le premier noyau à partir duquel le travail finira par émerger¹⁵⁷. »

Ainsi ce que nous rapprochons chez Pärt de la démarche minimaliste est une volonté de trouver et d'exprimer l'essence même de la musique. Pour chacune de ses pièces, le compositeur va chercher ce qui fait l'essence du morceau et le convertir en un processus qui produira une musique en complète adéquation avec le sujet exprimé. C'est ce que résumement les petits croquis ci-dessus.

b. Mathématique et musique

Pour Pärt en effet, tout est calcul ou nombres. Dans une interview il dit :

« Tout dans le monde est arrangé numériquement, d'une manière ou d'une autre. Il y a des règles définies partout - il doit en être ainsi. Mais selon mon principe ceci ne doit pas être la partie la plus importante de la musique. Ces principes doivent rester simples – ils disparaissent et ne sont que le squelette. La vie émerge d'autres choses. Quand les choses sont simples et claires, elles sont également propres. Elles sont vides ; il y a de la place pour tout. Ceci est plus important que ces principes de construction. Si l'on joue une ou deux notes magnifiquement dans une combinaison austère et nette, c'est bien, on a deux bonnes choses¹⁵⁸. »

Nous l'avons vu plus haut, en s'inspirant notamment de la musique des débuts de la polyphonie comme les motets, Pärt applique un processus régi par des calculs et des nombres. Cependant, comme dans un motet, il ne s'agit pas pour lui de faire une musique dénuée d'âme, mais il ne s'agit pas non plus de produire une musique trop romantique.

Comme nous l'avons vu, notamment dans *Tabula Rasa*, la musique de Pärt est terriblement logique, où que l'on cherche il y a un processus, des suites de chiffres et de commandes, à la manière d'un langage computationnel.

En écoutant son œuvre nous sommes pourtant étonnés de cette dichotomie entre l'absence d'affect dans un processus qui produit pourtant des dissonances propices à des effets émotionnels, que certains qualifient parfois de proche d'un certain pathos. Il s'agit peut-être là encore de rapprocher ces effets de l'ascèse que Pärt a choisis de suivre.

« Pour Pärt, la fusion de l'accord parfait avec la mélodie prend un sens religieux : la voix mélodique symbolise « la vie quotidienne de péché et de souffrance » tandis que la voix d'accord parfait représente « le domaine objectif du pardon ». Ce mode de composition unifie les deux mondes différents ; ils deviennent une voix. Nora Pärt, la femme d'Arvo Pärt, décrit ce processus par une équation métaphorique révélatrice : $1 + 1 = 1$ ¹⁵⁹. »

Encore une fois les nombres et la musique ont pour Pärt une symbolique qui est à rapprocher de sa foi orthodoxe.

¹⁵⁷ « Reduction certainly doesn't mean simplification, but it is the way – at least in an ideal scenario – to the most intense concentration on the essence of things. In the compositional process I always have to find the nucleus first from which the work will eventually emerge. » Source : SMITH Geoffrey J., « Source of invention: An interview with Arvo Pärt », *Musical Times* 140/1868, 1999, p. 19-25. [en ligne] [consulté en février 2019] https://www.jstor.org/stable/1004490?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents, p. 19-20.

¹⁵⁸ « everything in the world is numerically arranged in one way or another. There are definite rules everywhere – it has to be so. But my principle is that they must not be the most important part of the music. They must be simple – they fall away and are only a skeleton. Life arises from other things. When things are simple and clear, they're also clean. They are empty; there is room for everything. It is more important than these principles of construction. If one plays one or two notes beautifully in an austere and clean combination, then that's good – we have two good things. », Andrew Shenton, *Pärt in his own words* in SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956-2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 306 p, p. 121.

¹⁵⁹ BROMAN Per F., *notice du livret du CD Spiegel im Spiegel*, 2005, BIS Records AB, Åkersberga [en ligne] [consulté en février 2019] <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/BI1434.pdf>

c. Émerger du silence

Les processus que nous avons étudiés chez Pärt ont tous en commun d'avoir une forme générale en arche. Les morceaux émergent graduellement du silence et y retournent de la même façon. Outre l'utilisation de pauses et de respirations (liées au texte sous-jacent) au sein de ses compositions, on remarque que Pärt prend toutes les précautions pour faire émerger sa musique du silence. Ses morceaux commencent souvent dans un *ppp* et se révèlent graduellement. *Tabula Rasa* fait exception par son cri premier, mais cet élément fait sens par le sujet abordé (la table rase). Le silence – une mesure de 8 blanches – qui s'en suit immédiatement nous fait retourner rapidement au silence nécessaire à l'émergence de l'architecture de la pièce.

Arvo Pärt dit :

« Toute musique émerge du silence, silence auquel elle doit tôt ou tard revenir¹⁶⁰ »

Le compositeur n'est évidemment pas dupe et a conscience que le silence total n'existe pas réellement. Lorsqu'il pense au silence c'est dans la relation son/silence. Pärt rejoint ici consciemment un autre compositeur minimaliste : John Cage (célèbre pour sa fameuse pièce 4'33 pendant laquelle les musiciens ne jouent pas pendant 4 minutes 33 laissant entendre les bruits et la musique du monde qui nous entoure).

Dans son entretien avec Restagno nous pouvons également lire à ce sujet :

« Je pense en vous écoutant à une chose que j'ai dite un jour, qui se rapprocherait beaucoup de la pensée de John Cage. [...] "Comment est-il possible de remplir le silence – le mutisme – qui s'ensuit par des notes qui soient dignes du mutisme – du silence – qui a précédé ?" Il n'y a aucun doute là-dessus : la pause est une plénitude sonore¹⁶¹. »

Le silence est donc nécessaire pour Pärt. Mais ce silence a également une signification hautement philosophique pour le compositeur. Il s'agit d'un élément qui est à rapprocher de sa foi orthodoxe.

Comme l'affirme Andrew Shenton dans son livre *Arvo Pärt's Resonant Texts : Choral and Organ Music 1956–2015*, un des grands principes de la tradition Orthodoxe est l'Hésychasme. Ce mot vient du grec *hesychia*, qui signifie « immobilité, repos, calme, silence » et désigne une pratique spirituelle mystique dont le silence serait « le point culminant du salut et de l'ascension dans la fraternité éternelle de la Trinité. » Ce point a été discuté par plusieurs spécialistes de la musique de Pärt.

Pärt lui-même dit :

« Ma musique a émergé seulement après avoir été silencieux pendant un certain temps, littéralement silencieux. Pour moi, «silencieux» signifie le «Rien» à partir duquel Dieu a créé le monde. Idéalement, une pause silencieuse est quelque chose de sacré. . . Si quelqu'un aborde le silence avec amour, alors cela peut peut-être donner naissance à la musique. Un compositeur doit souvent attendre longtemps pour sa musique. Ce genre d'anticipation sublime est exactement le genre de pause à laquelle j'attache beaucoup de valeur¹⁶². »

La musique que compose Pärt n'a aucune portée prosélytique et le message que le compositeur veut faire passer n'est pas celui de convaincre qui que ce soit de se convertir. Comme nous l'avons rappelé sa musique n'est pas religieuse. Cependant pour comprendre réellement les sources et les règles que s'impose Pärt dans son processus créatif, il faut se pencher sur la pensée orthodoxe que le compositeur applique totalement dans sa vie et dans son écriture.

¹⁶⁰ « All music emerges from silence, to which sooner or later it must return. » HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 1.

¹⁶¹ RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *op. cit.*, p. 150.

¹⁶² « My music has emerged only after I have been silent for quite some time, literally silent. For me, "silent" means the "nothing" from which God created the world. Ideally, a silent pause is something sacred . . . If someone approaches silence with love, then this might give birth to music. A composer must often wait a long time for his music. This kind of sublime anticipation is exactly the kind of pause that I value so greatly. » dans SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956–2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 274 p.

Pour en savoir plus à propos de la valeur du silence dans l'œuvre de Pärt voir NORMET Léo, « The Beginning Is Silence », *Teater. Muusika. Kino* 7, 1988, pp. 19–31.

Et à propos de Pärt et l'hésychasme, voir : Ballinger, *In Search of the Sacred* ; Bouteneff, *Out of Silence* ; Cizmic, *Transcending the Icon* ; Dolp, *The Silent Garden* ; Forrestal, *Two Tangled Threads* ; et Hillier, *Arvo Pärt Collected Choral Works*, University Press, 2018, p. 101.

Pour revenir à l'influence principale – et peut-être la seule – que Pärt veut bien citer quand on lui pose la question : Saint Silouane de l'Athonite était un homme de peu de mots car sa concentration vers le divin l'a finalement mené vers le « royaume du silence profond ». Il n'est pas étonnant que Pärt soit influencé par la philosophie d'un homme dont le chemin vers la vérité se fait à travers le silence¹⁶³.

2. Musique et spiritualité, icônes sonores

Hillier, dans son livre sur Pärt, parle de « sounding icons » (icônes sonores) à propos de la musique du compositeur. Il est en effet intéressant de comparer les principes sous-jacents et les règles appliquées à la peinture d'icônes à celles que s'impose le compositeur.

La peinture d'icône est une tradition associée à l'église orthodoxe mais aussi aux églises catholiques orientales. Dans cette tradition, il ne s'agit pas pour le peintre d'icône ni d'ailleurs pour le compositeur de musique sacrée, de faire valoir son égo à travers une musique ou un dessin trop personnel mais d'utiliser une grille de règles et de canons afin de transmettre le sacré à travers les arts.

Ainsi :

« La tâche du musicien et du peintre n'était pas l'expression de soi [...] mais la compréhension et la reproduction de chants célestes, la restitution d'images divines transmises à l'aide d'anciens archétypes religieux... Dans la peinture d'icônes, comme dans le chant religieux, il existait un fonds de modèles appelés *podlinniki* – prototypes. Ces prototypes et les motifs mélodiques servaient à préserver le canon artistique, qui est une création collective[...] Le travail du peintre d'icônes médiéval et du compositeur-musicien-chanteur a commencé avec la résolution de problèmes identiques : le peintre « conçoit » son tableau, en traçant et en décrivant les formes canoniques de la future icône, pendant que le chanteur-musicien, lui, divisait son texte [...] en un certain nombre de fragments afin de correspondre au nombre de lignes musicales du modèle [...] [Appliquant] la formule musicale des mélodies prototypiques au nouveau texte, en variant certains détails au besoin¹⁶⁴. »

Ainsi, le créateur s'efface au profit du Créateur. Cette manière canonique de créer est typique de la religion orthodoxe.

Si Pärt n'utilise pas les prototypes de la musique orthodoxe pour composer sa propre musique, il est intéressant de remarquer que l'application de processus est pour le compositeur une démarche proche de celle des canons de la musique sacrée orthodoxe.

Pärt dit :

« Mon éducation musicale a été formée principalement sur la base de la musique de l'église catholique romaine. La foi orthodoxe m'est venue plus tard, et pas tellement à travers la musique de l'église, mais à travers les enseignements et des paroles du christianisme primitif et des hommes saints byzantins. Et cet héritage spirituel m'a beaucoup influencé¹⁶⁵. »

Cet effacement de la personnalité au profit d'une œuvre célébrant le divin est théorisé par l'église orthodoxe. Il s'agit par ce moyen de rechercher l'humilité. En effet, « Pärt ne pense pas que sa musique provient de son propre génie ou talent, mais qu'il n'est que le conduit à travers lequel s'expriment la vérité et la beauté de Dieu¹⁶⁶. »

¹⁶³ SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956-2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 306 p., p. 91.

¹⁶⁴ « The task of the musician and painter was not self-expression... but the comprehension and reproduction of heavenly songs, the recreation of divine images that were transmitted by means of ancient religious archetypes... In icon painting, as in religious chant, there existed a collection of patterns called *podlinniki* – prototypes. These prototypes and the pattern melodies served to preserve the artistic canon, a collective creation... The work of the medieval icon painter and the composer-musician-chanteur began with the solving of identical problems: The painter 'designs' his panel, tracing and outlining the canonical forms of the future icon, while the singer-musician broke up his text... into the required number of fragments to correspond to the number of musical lines in the model... [applying] the musical formula of the pattern melodies as clichés to the new text, varying details where necessary. »

Tatiana Vladyshevskaja, *On the Link between Music and Icon Painting in Medieval Russia*, in Brumfield and Velimirovix, pp. 14-29. Cité par HILLIER, Paul, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁵ « my musical education was formed mostly on the basis of Roman Catholic church music. The Orthodox faith came to me later, and not so much through the music of the church, but through the teachings and words of early Christianity, and Byzantine holy men. And that spiritual heritage has influenced me greatly. »

Cité dans SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956-2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 306 p., p. 89.

¹⁶⁶ « Pärt does not believe that his music comes from his own brilliance or talent, but that he is, in effect, channeling the truth and beauty of God. » Dans SHENTON Andrew, *op. cit.*, p. 93.

Cet élément crucial de l'église orthodoxe est le « sentiment de *smirenje* ». Traduit par « humilité » ou « résignation », cette notion exprime plus que ces deux mots. En effet :

« La notion de *Smirenje* évoque le sentiment que rien de ce que nous pouvons faire ne changera notre passage dans le temps. L'expérience est l'assimilation par la respiration d'un futur unique que nous sommes impuissants à configurer. [...] Sous le régime soviétique, les lexicographes ont été obligés de trouver des définitions péjoratives à ce mot comme « absence de dignité », ou « volonté de se soumettre à la volonté d'un autre ». Ces définitions présument de la vacuité d'une unité infinie qui se situe juste au-delà de la parole¹⁶⁷. »

Nous voyons ici un autre élément de la pensée orthodoxe qui informe la manière dont Pärt compose. L'effacement de l'égo au profit de la transmission d'une musique exprimant quelque chose de plus grand que soi-même est une pensée qui rejoint également celle des compositeurs minimalistes. Mais là où certains compositeurs empruntent aux philosophies orientales (bouddhisme, zen) ou à la philosophie antique occidentale¹⁶⁸, Pärt, lui, poursuit une ascèse personnelle dictée par sa foi orthodoxe.

3. Les cloches dans la tradition orthodoxe

En considérant ces aspects de la pensée de Pärt qui guident le compositeur dans son travail, certains chercheurs se sont demandé si les cloches de l'église orthodoxe et le répertoire particulier associé à cet instrument de musique avait pu influencer également Arvo Pärt.

Ainsi, même si Arvo Pärt nous dit, dans différentes interviews, qu'il n'est pas influencé par la musique orthodoxe, il est intéressant de faire un petit détour et d'étudier non la musique liturgique orthodoxe mais la sonnerie des cloches dans la tradition orthodoxe. Car même non influencé par cette liturgie et compte tenu de l'étymologie même du style *tintinnabuli*, il est intéressant de comprendre comment ces sonneries fonctionnent.

a. Le *zvon*, carillon orthodoxe et son spectre harmonique particulier

Dans l'église orthodoxe, la sonnerie des cloches a deux fonctions : appeler les fidèles aux offices et annoncer les débuts des différentes parties de l'offices aux fidèles qui sont absents¹⁶⁹.

Les différentes manières de sonner sont classifiées de cette manière selon la nomenclature slave¹⁷⁰ :

- 1) *Blagovest* : «Bonnes Nouvelles». Il s'agit de la manière mesurée de sonner une cloche pour le début d'un office.
- 2) *Zvon* : «Sonnerie à toutes volée.» C'est la sonnerie de toutes les cloches ensemble.
- 3) *Dvuzvon* : «Double *Svon*.» C'est la sonnerie des cloches, suivie d'un intervalle de silence, suivi d'une deuxième sonnerie de toutes les cloches. Autrement dit, c'est la sonnerie de toutes les cloches à deux reprises.
- 4) *Trezvon* : «Triple *Zvon*.» C'est la sonnerie de toutes les cloches trois fois.
- 5) *Perevzon* : «Carillon» Il s'agit de la sonnerie de chaque cloche plusieurs fois en commençant par la plus grosse cloche et en procédant ensuite jusques à la plus petite cloche. Ce carillon est répété aussi longtemps que nécessaire. Il est utilisé avant toute Bénédiction des Eaux.

¹⁶⁷ « Embedded in *smirenje* is a sense that nothing we can do will rock our passage through time. Experience is the assimilation into breath of an emerging, single future we are powerless to configure. In *Brothers Karamazov*, Dostoevsky writes, «God will save Russia, as He has many times before. Salvation will come from the people, from their faith, their *smirenje*.» Vladimir Solovyov writes that *smirenje* is what's needed to clear room in the soul for accepting the mystery of Golgotha. Under Soviet rule, lexicographers are forced to generate pejorative definitions – «absence of dignity,» say, or «readiness to submit to the will of another.» These definitions presume the vacuity of an infinite oneness that lies just beyond speech. » Source : DRIEBLATT Ian, « Arvo Pärt's Hazy Chasms », *Music & Literature*, 2014, [en ligne] [consulté en mars 2019] <http://www.musicandliterature.org/features/2014/7/23/arvo-part-a-poets-response>

¹⁶⁸ Voir Héraclite et la notion de *pneuma*.

¹⁶⁹ Informations tirées de LOPEZ-GINISTY Claude, « Des sonneries de cloches aux offices », *Acathistes et offices orthodoxes*, 2011, [en ligne] [consulté en mars 2019] <https://acathistes-et-offices-orthodoxes.blogspot.com/2011/01/des-sonneries-de-cloche-aux-offices.html>

¹⁷⁰ Claude LOPEZ-GINISTY, *Ibidem*.

6) Perebor : «tintement à la chaîne». La sonnerie lente de chaque cloche une fois à partir de la plus grosse cloche et en procédant jusques à la plus petite cloche. Après cela, toutes les cloches sonnent ensemble. Cette opération est répétée plusieurs fois. Ceci est également appelé sonnerie des inhumations ou des funérailles.

Les particularités des cloches orthodoxes par rapport à d'autres types de carillon (le carillon anglais ou danois) sont les suivantes :

- Contrairement au carillon anglais où les cloches sont fixées à des roues ou aux cloches des églises françaises attachées à des supports qui sont actionnés et par là provoquent la percussion du battant contre la cloche, dans le carillon orthodoxe ou *zvoni*, une corde est attachée directement au battant.

Et celui-ci est actionné par le « maître de sonnerie » ou *zvonar*. Celui-ci va donc interpréter les motifs rythmiques qui produiront la sonnerie particulière à celle de l'église orthodoxe. Les battants sont ainsi actionnés par la main et/ou par un système de pédalier.



*Les huit cloches de St Bees Priory, à Cumbria, Angleterre*¹⁷¹. Les cloches sont ici actionnées par les roues, le battant est libre et son mouvement est engendré par le mouvement de la cloche.

Page suivante : *Constantine ringing at St. Tikhon's Monastery, 2014*¹⁷². Ici nous remarquons la particularité du carillon orthodoxe : le mouvement du battant est contrôlé par le maître de sonnerie au moyen de cordes actionnées par les mains et le pédalier.

- Les *zvoni* sont naturellement non accordés. Une fois formées, les cloches orthodoxes sont laissées dans leur état naturel ce qui fait que ces carillons sonnent d'une manière très particulière, loin des sons jugés harmonieux d'un carillon accordé. En effet, la cloche orthodoxe n'est pas jouée pour la note mais pour le rythme

- Les *zvoni* sont organisés par taille, groupés en catégories : basses, alto et cloches « aigües ». Les cloches orthodoxes ne sont jamais organisées par gamme.

- Les sonneries orthodoxes sont formées par l'addition de différents motifs rythmiques qui se superposent. Il n'y a pas de mélodie à proprement parler¹⁷³.

- Les cloches orthodoxes n'ont pas le même profil que les cloches allemandes ou françaises par exemple.

¹⁷¹ Source : DOUGSIM, *St Bees bells in up position*, [photo], 2013, [en ligne] [consulté en mars 2019] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Bees_bells_in_up_position.jpg

¹⁷² Photo illustrant l'article de GOULD Andrew, « An Interview with Constantine Stade of New Creation Bellringing », *Orthodox Arts Journal*, 2018, [en ligne] [consulté en mars 2019] <https://www.orthodoxartsjournal.org/interview-constantine-stade-new-creation-bellringing/>

¹⁷³ « The *zvoni* can number from a small group of three to five, to as many as thirty or so bells. Most important is that Russian bells are always untuned, left in their naturally cast state, causing them to sound less traditionally harmonious than a tuned carillon. *Zvoni* are assembled by size, and grouped as bass, alto, and treble, never arranged in a scale. The playing style is also unique: it is primarily additive rhythmic patterns rather than melodies. Another is that the bells are hung dead and not moved; the clappers are woved with ropes. [...] A ringer, or *zvonar*, is usually a cleric, and with training can ring multiple bells with ropes, foot pedals, and other wooden levers » Bostonia Marguerite, « Bells as inspiration for tintinnabulation », in SHENTON Andrew (dir.), *Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 250 p.



Il faut aussi savoir que chaque église a ses propres motifs mélodiques et rythmiques donnant à chaque église sa propre identité musicale¹⁷⁴ transmise de génération en génération par le « maître de sonnerie ».

Dans son article *Bells as inspiration for tintinnabulation*, Marguerite Bostonia se pose la question des *zvoni* qu'Arvo Pärt aurait pu entendre compte tenu de la destruction de la plupart des cloches dans son pays pendant l'ère soviétique (environ 10 000 cloches furent détruites, dont 3 300 à Moscou). Elle se demande quel aurait pu être le paysage sonore dans lequel le compositeur aurait grandi.

Avec l'aide de Mark Galperin, directeur de la fonderie Blagovest Bells, la chercheuse a pu déterminer qu'avant 1985 (avant la Perestroïka), il ne restait que 5 *zvoni* traditionnels.

L'un d'eux se trouve au monastère de Psokovo-Pechersky qui se trouve à Pskov, une ville qui, se trouvant en Estonie à l'époque, a été épargnée de la destruction soviétique. Ce monastère est également un centre d'importance pour l'art liturgique et la peinture d'icônes. Dans son livre, Hillier note également que Pärt, pendant son processus de conversion parallèle à ses recherches autour de la musique ancienne, a visité de nombreuses églises orthodoxes.

La théorie de Marguerite Bostonia est que Pärt aurait très certainement été en contact avec la sonnerie particulière des *zvoni* – et notamment de celui du monastère de Psokovo-Pechersky – au moment de ses recherches autour de l'écriture en style tintinnabuli.

Il faut noter que toutes ces caractéristiques se révèlent par l'analyse acoustique de ces cloches.

Ainsi :

« D'après des études acoustiques, la particularité unique des harmoniques¹⁷⁵ (ou partiels) produites par les *zvoni* a été documentée. Elle comprend la fréquence fondamentale (c'est-à-dire le second partiel) à laquelle se superpose une tierce mineure inharmonique. Au-dessus de cette tierce se trouve le quatrième partiel, sonnante environ une quinte au-dessus de la fondamentale. Encore plus haut nous retrouvons une tierce, septième et neuvième, chacune de plus courte durée. Le plus intéressant dans ces cloches est le premier partiel qui se trouve à environ une octave sous la fondamentale, connu sous le nom de hum (ou bourdon)¹⁷⁶ ».

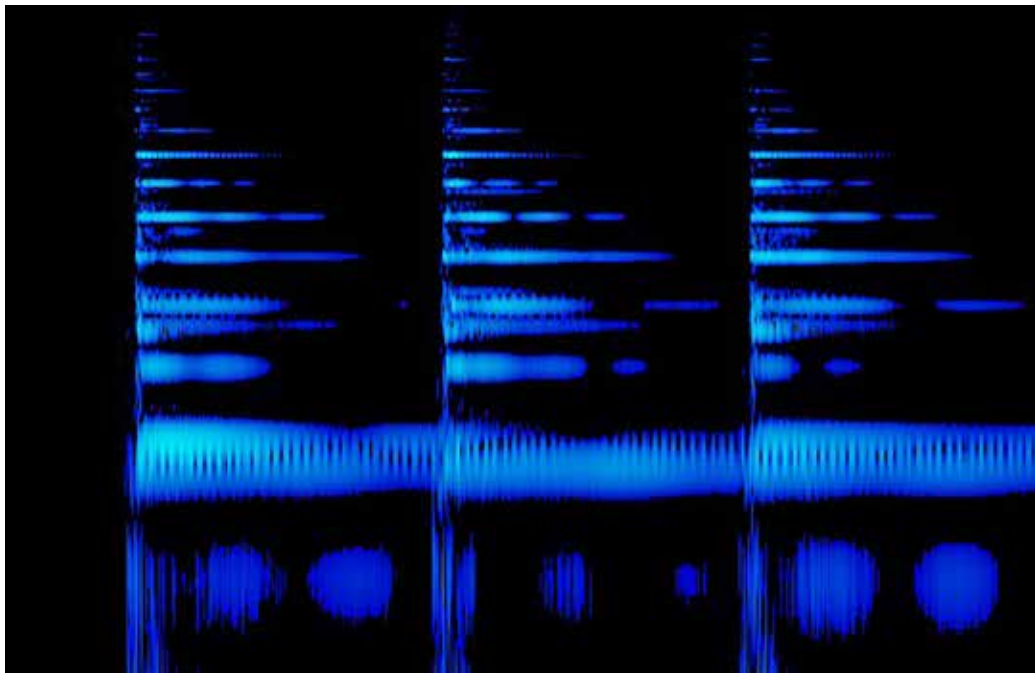
(Pour certaines cloches ce hum ou partiel une octave sous la note fondamentale peut s'entendre pendant presque 2 minutes 30).

Ces éléments que nos oreilles entendent, nous pouvons les visualiser grâce à un sonogramme. Nous n'avons pas trouvé de schéma pour les cloches orthodoxes, mais pour une cloche accordée, les sons se répartissent de cette manière :

¹⁷⁴ Un site qui répertorie des différentes sonneries de zvon en Russie : *Oontz.ru, Orthodox bell ringing map* [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : <https://www.oontz.ru/en/zvon/>

¹⁷⁵ Rappelons que : « en musique, une harmonique est une composante à part entière d'un son musical. Il s'agit d'une fréquence multiple de la fréquence fondamentale. Par exemple, si on appelle « f_0 » la fréquence fondamentale, les harmoniques auront des fréquences égales à : $2f_0$, $3f_0$, $4f_0$, $5f_0$, etc. Donc un son n'est pas une note unique, mais le son d'une fondamentale, accompagné de plusieurs harmoniques. » Source sans auteur Harmonique (musique). Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 24 novembre 2018 à 15:16 [Consulté en mars 2019]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonique_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonique_(musique))

¹⁷⁶ « From acoustical studies, the unique *zvon* overtone series has been documented, consisting of the fundamental frequency (actually the second partial) and an inharmonic minor third above it (tierce). Farther above the tierce is the fourth partial, sounding approximately a fifth above the fundamental, called the quint. Even further above are shorter-duration thirds, seventh and ninth. Most interesting in bells is the first partial approximately an octave below the fundamental, known as the hum tone ». Bostonia Marguerite, « Bells as inspiration for tintinnabulation », in SHENTON Andrew, *op. cit.*, p. 136.



Sonogramme d'un tintement. (Logiciel Spectrogram)¹⁷⁷

Le 1 (fondamentale), le trait le plus épais et presque continu. C'est la note principale de la cloche. En général, le son fondamental est toujours celui que l'on perçoit le mieux car c'est celui qui disperse le plus d'énergie. Dans une note de cloche, il y a forcément une fondamentale, puisque le son est une vibration périodique dans l'air. Si le phénomène sonore n'est pas périodique, ce n'est pas un son, c'est alors un bruit.

Le 0,5 (bourdon). Ce sont les ronds qui apparaissent sous la fondamentale. Ces ronds sont une harmonique plus grave que la fondamentale.

-Cette harmonique correspond plus particulièrement à la mise en vibration forte de la cloche.

-On en a plus sur les grosses cloches que les petites.

-On en a beaucoup plus à la volée qu'au tintement, cela est invariable pour toutes les cloches observées.

Le 0,5 bourdon peut aussi s'appeler «le renflement de la fondamentale».

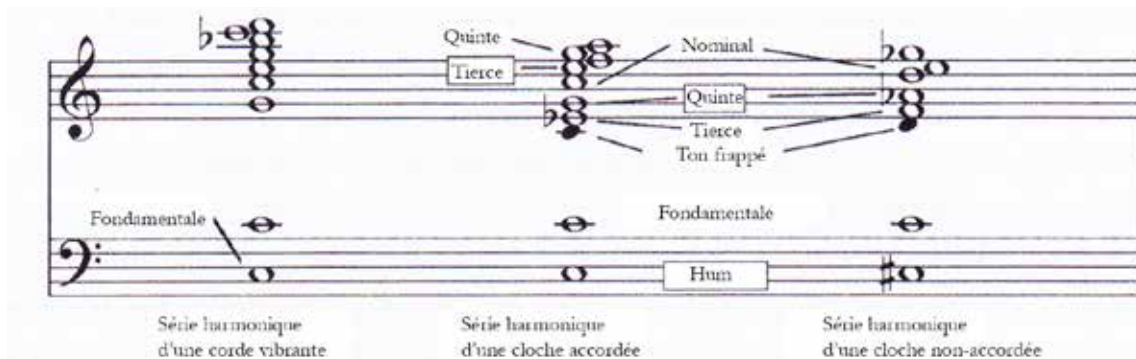
Le 1,2 (tierce mineure).

Le 1,5 (quinte). Décroissant.

Le 2 (nominal). Très décroissant.

Les partiels plus hauts ne sont pas audibles à l'oreille humaine.

Nous pouvons ainsi comparer les spectres harmoniques particuliers d'une corde accordée, d'une cloche accordée et d'une cloche orthodoxe non accordée au moyen des sons entendus et reportés sur une portée musicale :



Comparaison des différentes séries harmoniques entre une corde vibrante, une cloche accordée (anglaise ou française par exemple) et une cloche non-accordée (orthodoxe)¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Source : sans auteur, *Sonogramme d'un tintement (Logiciel Spectrogram)* [capture d'écran], s.d., [en ligne] [consulté en mars 2019] <http://tchorski.morkitu.org/1/son-cloche.htm>

¹⁷⁸ Traduction du schéma fait par Bostonia Marguerite dans « Bells as inspiration for tintinnabulation », in SHENTON Andrew, *op. cit.*, p. 137.

La cloche orthodoxe produit ainsi toute une série de notes qui peuvent sembler non harmonieuses. Il s'agit d'harmonies dissonantes provoquées par leurs formes particulières et le fait que ces cloches ne soient pas accordées.

Maguerite Bostonia émet l'hypothèse que la particularité du son des cloches non accordées des *zvoni* aurait pu influencer le compositeur Avo Pärt. Ces cloches qu'il aurait pu entendre lors de sa conversion à la foi orthodoxe – période pendant laquelle il fait également les découvertes liées au style tintinnabuli – aurait pu être une influence dans la recherche d'une sonorité particulière.

Il serait intéressant de se pencher maintenant sur les effets acoustiques particuliers provoqués cette fois par la musique en style tintinnabuli.

b. Les effets acoustiques produits par la tintinnabulation

Dans le livret du premier enregistrement en style tintinnabuli, Arvo Pärt définit le terme tintinnabulation et l'associe à l'effet sonore du nouveau principe de composition qu'il vient d'inventer.

Il est ainsi intéressant, après avoir analysé les œuvres, de se concentrer sur les effets acoustiques de la musique de Pärt.

Arvo Pärt dit à propos de sa manière de composer en cherchant un équilibre entre la perception humaine et la manière dont la musique se présente :

« Toutes les choses importantes de la vie sont simples. Il suffit de regarder, par exemple, les tons partiels de l'échelle des harmoniques : les harmoniques initiales les plus basses sont perceptibles et faciles à distinguer, tandis que les plus aiguës sont plus clairement définies en théorie qu'audibles¹⁷⁹. »

Cette réalité d'un son composé d'harmoniques audibles et inaudibles, Pärt en est conscient et s'en sert comme métaphore pour l'explication de sa manière de composer.

Hillier, dans son livre sur Pärt dit également :

« Si une seule cloche est frappée et que nous contemplons la nature de son son – le *Klang* à l'impact, la propagation du son après ce premier geste, puis le nuage persistant de résonance – ce que nous entendons nous mène au cœur du tintinnabuli. Une cloche finement travaillée émet l'un des sons les plus mystérieux et créatifs : un son qui « sonne » certainement et s'avance vers nous, tout en nous entraînant à l'intérieur de nous-même, de sorte que nous nous rendons vite compte que nous sommes à l'intérieur de celui-ci, que son intérieur et son extérieur sont en réalité une seule et même chose¹⁸⁰. »

Ainsi, la cloche peut être une réalité acoustique comme une métaphore pour le symbolisme qu'évoque la musique de Pärt.

Marguerite Bostonia ajoute :

« Alors que tous les instruments de musique possèdent des séries harmoniques naturellement, les cloches sont composées d'une structure audible et triadique, d'une longue résonance et de qualités inharmoniques inhérentes¹⁸¹. »

D'autre part, nous savons que de nombreux compositeurs ont utilisé l'évocation des cloches et leur son particulier comme inspiration ou comme vocation dans leurs pièces (nous pouvons citer par exemple :

Franz Liszt, *La Campanella* ; Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie* ; Olivier Messiaen, *Noël* (dans *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) ; Heino Heller, le professeur de composition de Pärt au conservatoire, *Kellad* (La Cloche), etc.)

¹⁷⁹ « All important things in life are simple. Just look, for example, at the partial tones of the overtone scale: the initial, lower overtones are perceptible and easily distinguishable, whereas the upper ones are more clearly defined in theory than audible. » Source SMITH Geoffrey J., *op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁰ « If a single bell is struck, and we contemplate the nature of its sound – the *Klang* at impact, the spread of sound after this initial gesture, and then the lingering cloud of resonance – what we hear takes us to the heart of tintinnabuli. A finely wrought bell makes one of the most mysterious and creative sounds: a sound that certainly 'rings out' and reaches towards us, yet at the same time pulls us in towards it, so that soon we realize we are on the inside of it, that its inside and outside are in fact one and the same. » Hillier, Paul, *Arvo Pärt, Oxford Studies of Composers*, Clarendon Press, 1997, p. 21.

¹⁸¹ « While all musical instruments are known to possess natural overtones, bells alone are composed of an audible, triadic structure, lengthy resonance, and inherent inharmonic qualities » Bostonia Marguerite, « Bells as inspiration for tintinnabulation », in SHENTON Andrew, *op. cit.*, p. 130.

Mais ce que fait Arvo Pärt c'est utiliser le principe harmonique-même des cloches pour fonder son style compositionnel.

Ce que fait Felipe Pinto d'Aguiar dans son article *Tintinnabulation under the microscope* c'est aller plus loin et étudier les implications acoustiques des œuvres en style tintinnabuli, notamment la pièce fondatrice *Für Alina*¹⁸².

Ainsi, Felipe Pinto d'Aguiar s'est concentré sur l'effet acoustique que produit la superposition des voix M et T, sur les propriétés de résonance particulières du principe de tintinnabulation.

Nous allons exposer ici le travail qu'il a fait sur la pièce *Für Alina*, pièce fondatrice et emblématique de la simplicité du style tintinnabuli.

C'est ainsi que le chercheur a mis en évidence que la superposition des trois notes de l'accord parfait à la mélodie du mode de cet accord génère quelque chose de très complexe en termes de psycho-acoustique. Ainsi, l'interaction des deux voix crée des sons additionnels que le chercheur a déterminés.

En acoustique, un son différentiel est un son ou une note de musique produits par deux autres par le phénomène de battement. Ce battement produit un troisième son bien plus faible que les deux premiers mais qui reste audible et correspond à leur différence acoustique.

Les sons résultants sont responsables des sonorités distinctives (appelées « couleurs ») des tempéraments par exemple¹⁸³. Ainsi, deux notes distinctes de fréquence f_1 et f_2 (avec $f_1 < f_2$), dites notes génératrices, émises simultanément, laisseraient entendre, en complément, deux sons résultants : l'un (dit différentiel), de fréquence ($f_2 - f_1$), l'autre (dit additif), moins perceptible, de fréquence ($f_1 + f_2$).

Dans son étude, Felipe Pinto d'Aguiar a ainsi généré les notes génératrices que l'on entend lorsque les deux voix T et M se rencontrent.

*Voir ci-contre : Traduction du schéma fait par Felipe Pinto d'Aguiar : Dyades et agrégats dans Für Alina*¹⁸⁴.

Dans ce schéma nous pouvons ainsi remarquer que la superposition de la mélodie et de la voix T provoque des dissonances et des sons supplémentaires que le chercheur a nommés agrégats.

Si on écoute *Für Alina*, l'oreille va percevoir les sons réels mais aussi ces notes dissonantes. Pour le chercheur c'est cet élément qui constitue la particularité du principe de composition d'Arvo Pärt.

Le chercheur est conscient que dans toute pièce de musique nous pourrions évaluer de la même manière les agrégats. Cependant ayant lui-même fait l'expérience de superposer deux voix M ou deux voix T, Felipe Pinto d'Aguiar a trouvé que dans ces cas-là la musique était à l'écoute très pauvre. Il affirme donc qu'il y a un vrai effet psycho-acoustique particulier à la superposition d'une voix T à la voix M.

Cet élément certainement trouvé de manière intuitive et à l'écoute pour Pärt, est particulièrement mis en valeur par les processus utilisés par le compositeur. En effet, en proposant une musique lente et des pauses entre chaque phrase musicale, Arvo Pärt permet à l'auditeur de prendre conscience des effets acoustiques de sa musique.

Andrew Shenton, analysant le travail de Felipe Pinto d'Aguiar dit ainsi :

« Plusieurs auteurs ont discuté en détail du son de la cloche mis en relation directe avec la tintinnabulation, et de cela il est clair que la technique fait simplement allusion au son d'une cloche, plutôt que de mimer strictement ses harmoniques et ses timbres. L'association entre les voix M et T et le son des cloches était à l'origine une idée de Nora Pärt et a été adoptée après la conception de la technique, et non comme un principe sous-jacent à sa conception. Comme beaucoup ont noté, cependant, certaines des techniques mathématiques de changement de son peuvent avoir influencé les décisions pré-compositionnelles que Pärt a conçues pour plusieurs de ses œuvres en style tintinnabuli. Le compositeur Felipe Pinto d'Aguiar a développé la notion de relation entre les cloches réelles et la technique plus loin, fournissant une modélisation par ordinateur des propriétés de résonance des dyades de tintinnabulation à partir de *Für Alina* et du *Kyrie de Missa Syllabica*. Notant que ce que nous entendons sont « des assemblages plus complexes que la simple superposition de deux sons » d'Aguiar pointe le génie de Pärt. [...] Le secret de l'analyse de la tintinnabulation est peut-être l'examen des tensions naturelles provoquées par les dissonances, cela à différents niveaux de compréhension (c'est-à-dire à petite et grande échelle). Ce sont ces tensions qui produisent le monde sonore de cette musique¹⁸⁵. »

¹⁸² PINTO D'AGUIAR Felipe, « Tintinnabulation under the microscope », *non publié*, [en ligne] [consulté en mars 2019] https://www.academia.edu/5814272/Arvo_P%C3%A4rt_Musical_Analysis

¹⁸³ sans auteur Son résultant. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 28 mars 2016 à 13:33 [Consulté en mars 2019]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Son_r%C3%A9sultant

¹⁸⁴ PINTO D'AGUIAR Felipe, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁵ « Several authors have discussed in detail the sound of the bell and its direct relationship with tintinnabulation, and from this it is clear that

Für Alina

Arvo Pärt

8^{me}

Dyade

Les abréviations ne s'appliquent qu'à la note qu'elles précèdent
‡ 1/4 de ton † 3/4 de ton. (approximation)

15^{me}

Agrégat

(8^{me})

(15^{me})

Detailed description: The image shows a musical score for 'Für Alina' by Arvo Pärt. It is divided into two systems. The first system is labeled '8^{me}' and contains two staves: 'Dyade' (top) and 'Agrégat' (bottom). The 'Dyade' staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The 'Agrégat' staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). A box with French text is placed between the two staves. The second system is labeled '(8^{me})' and '(15^{me})' and contains two staves: 'Dyade' (top) and 'Agrégat' (bottom). The 'Dyade' staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The 'Agrégat' staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score consists of rhythmic patterns of notes and rests, with some notes marked with ‡ or †.

CONCLUSION

« Imaginons, par exemple, que vous regardiez une substance ou un objet au microscope électronique. Un élargissement de mille fois sera évidemment différent d'un élargissement d'un million de fois. En parcourant les différentes étapes de l'élargissement, vous pouvez voir des paysages incroyables. A un moment, bien qu'il y ait une limite [à l'agrandissement] [...]. Le paysage aura alors disparu. Ce que vous pouvez voir maintenant est une calme géométrie : très particulière et très claire. Mais surtout, cette géométrie sera similaire pour la plupart des substances ou des objets. À première vue, cette géométrie a très peu à voir avec la variété de ces paysages fantastiques. Les paysages et la géométrie sont néanmoins indissociables. La géométrie est le point où tout commence. [...] Cette géométrie est une abstraction qui ressemble à une formule mathématique¹⁸⁶. »

Arvo Pärt

Dans cette citation, Pärt résume bien tout ce que nous avons fait lors de notre exploration. Quel que soit le type d'analyse (ou de microscope) que nous avons utilisé (fonctionnelle, harmonique, historique, philosophique, acoustique), dans la musique d'Arvo Pärt il y a cette constante de la voix M et T qui fait se superposer deux plans musicaux. Ces deux plans nous projettent à l'écoute dans des dimensions qui nous font observer les paysages variés de ses compositions.

Ainsi, le style tintinnabuli est à mettre en relation avec les cloches de par son étymologie mais également de par les effets qu'il produit de manière sonore, acoustique et symbolique.

Arvo Pärt observe les règles d'un style extrêmement rigoureux, mathématiquement organisé.

La symbolique des cloches, si elle peut être mise en relation avec la religion, la conversion de Pärt à l'orthodoxie, est surtout à rapprocher de l'effet produit.

Le fait de mettre en relation une mélodie avec des notes issues de la triade du même mode provoque en effet l'impression auditive d'un carillon de cloches, avec ses effets de bourdon et tintinnabulements.

La méthode compositionnelle de Pärt provoque également l'effet de ramener la mélodie (voix M) au mode de référence. Les notes du mode se retrouvent englobées dans la voix T et les notes appelées étrangères ont alors leurs dissonances soulignées par la triade. Ces notes dissonantes se retrouvent alors mises en valeur par un principe de contraste.

Cette alternance de consonances et dissonance provoque tensions et libérations pour l'oreille de l'auditeur. Ces phénomènes donnent alors à la musique et une impression de voyage et une sorte d'immobilisme propice à la contemplation.

Cet élément, nous fait revenir encore à la métaphore de la cloche. En effet, la cloche est un objet qui est en mouvement mais en même temps reste toujours au même endroit, elle se balance tout en restant sur le même axe.

La musique d'Arvo Pärt est semblable : la mélodie semble se mouvoir et se balancer mais l'effet produit rejoint les idées de stabilité, méditation, intériorité.

La tintinnabulation produite par l'œuvre d'Arvo Pärt nous permet alors voyage immobile ou intérieur.

C'est ce voyage intérieur que Pärt évoque également dans sa manière de composer (cf. citation de l'introduction).

En effet, Pärt utilise une écriture contemplative dans laquelle le compositeur essaye d'effacer son ego en utilisant des processus qui effacent les choix faits par l'affect. Il essaye ainsi de construire une musique qui se veut objective.

the technique merely alludes to the sound of a bell, rather than strictly mimicking its harmonics and timbres. The association between the M- and T-voices and the sound of bells was originally Nora Pärt's idea and was adopted after the technique was designed, not as an underlying principle in its design. As many have noted, however, some of the mathematical techniques of change ringing may have influenced the pre-compositional decisions Pärt devised for many of his tintinnabuli works. Composer Felipe Pinto d'Aguiar has developed the notion of the relationship between actual bells and the technique further, providing computer models of the resonance properties of the tintinnabulation dyads in *Für Alina* and the Kyrie from *Missa Syllabica*, noting that what we hear are "more complex assemblages than mere two-pitch sets." What d'Aguiar concludes points to the genius of Pärt: he "allows the aggregates to emerge with significant presence," and the utilization of rests "work[s] like micro palate-cleansers between the statements," which are "complex enough to require such musical sorbet." What d'Aguiar points to is perhaps the secret to analysis of tintinnabulation – an examination of the natural tensions between the consecutive dissonances at different levels of comprehension (i.e., on both small and large scales) that provide the unique sound world of this music. » SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956-2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 306 p., p. 35.

¹⁸⁶ « Imagine, for example, you look at a substance or an object through an electron microscope. A thousand-fold enlargement will obviously look different from a million-fold enlargement. Moving through the different stages of enlargement you can see incredible landscapes. Somewhere, though there is a limit [...]. The landscape then will have disappeared. What you can see now is a cool geometry: very particular and very clear. Most importantly, however, this geometry will be similar for most substances or objects. At first glance, this geometry has very little to do with the variety of those fantastic landscapes. Landscapes and geometry are, nevertheless, inseparable. The geometry is the point where everything starts. [...] This geometry is an abstraction not unlike a mathematical formula. » Source : SMITH Geoffrey J., *op. cit.*, p. 19-20.

C'est ainsi qu'Arvo Pärt crée une musique extrêmement cohérente, de l'image utilisée comme métaphore à la manière dont sont composés structurellement les morceaux, tout ramène à cette idée de mouvement à l'intérieur même d'un statisme, tout ramène au tintinnablement des cloches et à l'effet voulu et produit par celles-ci.

C'est ainsi que le compositeur poursuit sa recherche empreinte d'une ascèse personnelle. Pour Arvo Pärt, la musique qu'il écrit doit se faire l'écho d'une philosophie et d'une conduite, d'un état d'être face au monde en cohérence avec son être propre, cela dans une profonde introspection, à la recherche de ce noyau premier, source de toute création. Ainsi, pour reprendre la citation d'introduction :

« [...] c'est ainsi que je voue ma recherche à de nouveaux sons. De cette manière, votre propre cheminement est déjà en lui-même une source d'inspiration : le chemin ne s'enfonce pas vers l'extérieur, mais à l'intérieur, vers ce noyau interne d'où tout part. Tel est le sens que, pour moi, chaque acte est venu à revêtir : construire et non détruire. »

Arvo Pärt

IV – Composer un morceau en style *Tintinnabuli*: recherches et brouillons, méthodologie, finalisation

Après avoir analysé longuement le principe de composition d'Arvo Pärt et les effets que produisent les pièces de musique en style tintinnabuli, je me suis penchée sur l'application de ce processus pour l'écriture d'un quatuor à cordes. Ici sont présentés les brouillons de recherche afin de trouver des processus pour la voix M et la voix T et la superposition des deux.

1. Recherches et brouillons

25/11/18

Sol sib - ré

trouver les notes caractéristiques de la mélodie

étudier tintinnabuli à deux notes en premier

III I $\frac{I}{I}$ $\frac{II}{II}$ $\frac{III}{III}$ $\frac{IV}{IV}$ $\frac{V}{V}$

S₁ - sol - ré - do - ré = dernière note de chaque mesure

indifférent?

interrogation après ces premiers essais: la mélodie semble primordiale, difficile de trouver une belle ligne → à de réfléchir

TRouver UNE LIGNE MÉLODIQUE QUI TIENNE LA ROUTE!

05/12/18 (recherche d'une voix)

Sol mineur

mode =

→ primitive idée de mélodie
- thème à nuances émergeantes

Ton Mode

Doh	fa
Sol	la

25

28/11/18

Sol mineur...
do chers

mélodie

drone

①

②

③

violin A Sol D

Sol G₂

Sol G₂

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

f. 12

Architecture du miroir

DA 12. è la radio quattro è l'ordine op. 13. Mendelessohn
 l'indole la m rare dans le répertoire de quatuor

3.0112

idile = l'œuvre russe - c. ex. cavation, composition de
 symbolique de matière
 = inverse du Cantus Britten
 c. sans donner que vante, même construction

le do mi
 plus habile pour

mi bade ?

TV ON

variable

II disty tout à fait
 à vers toujours

03.01.10

15.00 - instrument (0.1)

navat all (0.1)

mix 3a
 11.00.00

mis le mouvement
 etc

3

4

5

6

STE

accorde

puis violon 2 en canon

pour introduire les trilles

II stabilisation

III montage = I en miroir

accorde deux violon 1 et violoncelle

→ alla + violon 2 = introduction

au miroir que artificielles

alte mélodie

08.01.19

les voix se croisent

voix T₁
voix T₂

basse = basse
basse = basse

08.01.19

Milobite 1

cellule =
cellule =
cellule =
Duo
staccato
proche avec
dépasse autre son
cellule pour les variations

3 5 7 9

Voix H.

avec points qui rapporte

1 1 hante

-1 +1
-1 -2 +4 -3
+2 +3

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

-1 +1
+2 +3
+2 +3
-3 +4
-3 +4
+4 +5
+3 +4
-1 +2
-2 +1
+1 +2
+1 +2

2 4 note

LA: 0

0	+1	+2	0	-1	0	+1	+2	-1	-2	-3
0	0	+3	0	0	0	+1	+1	0	+1	+2
0	+1	+2	+3	0	0	+1	+1	-1	-2	-3
0	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10	+11
0	+1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10
0	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8	+9	+10	+11
0	+1	0	0	0	0	0	0	0	0	0

idée - travail harmonique non forcément accordé
on trouve de en usage d'accorder mais difficile à saisir
à trouver de

10.01.17

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

+2	+0	0	-1	+2
-1	0	+1	+2	+3
-3	-2	+1	0	+1
0	+1	+2	+3	+4
-4	-3	0	-1	0

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

1	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5	6

Musical staff with notes, rests, and circled notes. Labels: 'fido', 'do si', 'do do si do si'.

Musical staff with notes and rests. Label: '26 + 4'.

Five empty musical staves.

Talca? 8 figures / 24 notes / 12

Musical staff with notes and rests. Label: 'Color A'.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests. Label: 'Talon 1 = [d d m d d d d d]'.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Five empty musical staves.

2. Explication du processus

Une fois la recherche de processus effectuée, je me suis fixée sur un certain nombre de processus expliqués ici.

L'introduction (chiffre 1 sur la partition) est inspirée de *Tabula Rasa* : il s'agit d'installer le mode dans une sorte de cri. A la manière d'Arvo Pärt je me suis inspirée des débuts de l'histoire de la musique occidentale et de la polyphonie, et de la musique à processus du vingtième siècle pour construire une musique contemporaine.

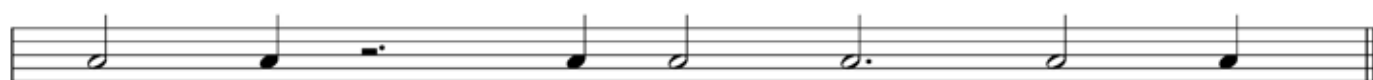
J'ai ainsi construit une phrase musicale à la manière d'un motet avec un mélodie (*color*). Cette phrase mélodique ou voix M pour reprendre le principe théorique d'Arvo Pärt a été déterminée à partir de la suite mathématique suivante :

$$0 +1 +2 0 -1 +1 +2 +1 0 -1 +1 +2 -2 0 +2 +1 +2 +3 0 -3 +1 +2 +4 0$$

Autrement dit, en notation musicale, 0 représentant le La :



Pour continuer la construction de la voix mélodique, j'ai attribué à celle-ci la formule rythmique (*talea*) suivante :



Ainsi, comme dans un motet isorythmique, la *talea* (de 24 notes) reviendra plusieurs fois animer la *color* (de 15 temps). *Color* et *talea* étant toutes les deux des multiples de 3.

Ici, pour des raisons de composition liés au principe de canon, la *color* revient 3 fois et la *talea* un petit peu plus que 9 fois.

La mélodie ainsi construite a été attribuée aux deux voix centrales du quatuor : violon II et alto. Les deux voix entrent de manière décalée, comme dans un canon.

Le violon I et le violoncelle quant à eux jouent les notes de l'accord parfait ou triade La-Do-Mi.

Cela pour construire la fameuse voix tintinnabulante (ou voix T) caractéristique de la technique d'Arvo Pärt. Le principe d'organisation étant le suivant :



Le principe rythmique appliqué à la voix T est inspiré de l'œuvre *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* d'Arvo Pärt. La voix la plus grave se déroule plus lentement que la voix aigüe.

Ici le violon I déroule sa voix en 2x blanches pointées / 3x blanches et le violoncelle 2x rondes / 3x blanches pointées :



Ce qui provoque également une impression de canon, ainsi dans une mesure à 6/4 :



silence et retourne au silence. Cette manière de procéder reprend un autre principe cher au compositeur : la symétrie et la symbolique du miroir (cf. son œuvre intitulée *Spiegel im Spiegel*).

J'ai ainsi repris pour cet exercice, tel que le fait Arvo Pärt dans ses compositions, des principes inspirés des premières musiques polyphoniques, la superposition d'un voix M (mélodie) et voix T (triade du mode de la voix M), mais également un processus mathématique également caractéristique de la pensée de ce compositeur.

3. Partition

Ci-joint la partition du quatuor intitulé *Musiques ensevelies*, composé avec des processus inspirés par la technique tintinnabuli d'Arvo Pärt.

Musiques ensevelies

Quatuor à cordes
à la manière d'Arvo Pärt

1 ♩ = 90 2 ♩ = 142

8^{va} - 7

Violon I *ff* *pp*

Violon II *pp*

Alto *pp*

Violoncelle *ff* *pp* *pp*

5

p *p* *p* *p*

9

mf *mf* *mf* *mf*

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains chords, the second and third staves contain eighth notes, and the fourth staff contains a bass line. Dynamics include *f* (forte) and hairpins for crescendo and decrescendo.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains chords, the second and third staves contain eighth notes, and the fourth staff contains a bass line. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte), along with hairpins for crescendo and decrescendo.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains chords, the second and third staves contain eighth notes, and the fourth staff contains a bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo), along with hairpins for crescendo and decrescendo. A dashed line labeled *8^{va}* is present above the first staff in measure 22.

25 (8) $\text{♩} = 70$ 3

ff *mf* *f* *ppp*

30 (8) $\text{♩} = 142$

f *ff* *accel.* *ff*

37 (8)

f

41

Musical score for measures 41-44. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The top staff contains a series of chords. The middle staff has a melody starting with a forte (*f*) dynamic, which then transitions to mezzo-forte (*mf*) by measure 44. The bass staff features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 44.

45

Musical score for measures 45-48. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The top staff contains a series of chords. The middle staff has a melody starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then transitions to piano (*p*) by measure 48. The bass staff features a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 48.

49

Musical score for measures 49-52. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The top staff contains a series of chords. The middle staff has a melody starting with a piano (*p*) dynamic, which then transitions to mezzo-forte (*mf*) by measure 52. The bass staff features a melodic line with a piano (*p*) dynamic. A fermata is placed over the final note of the bass line in measure 52.

53

Musical score for measures 53-56. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). Slurs and hairpins are used to indicate phrasing and volume changes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 56.

57

Musical score for measures 57-59. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The music continues with similar note values and rests. Dynamic markings include *pp* (pianissimo). Slurs and hairpins are used to indicate phrasing and volume changes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 59.

60

Musical score for measures 60-62. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The music features long, sustained notes with slurs and hairpins. Dynamic markings include *ppp* (pianississimo). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 62.

Musiques ensevelies

Violon 1

Quatuor à cordes
à la manière d'Arvo Pärt
D. Schuh

1 $\text{♩} = 90$ *8va* 2 $\text{♩} = 142$

7 *ff* *pp*

12 *p* *mf*

17 *f* *mf*

22 *f* *ff* *mf* *8va*

27 $\text{♩} = 70$ *mf* *accel.*

36 $\text{♩} = 142$ *ff*

41 *f* *mf*

46

51 *p* *mf*

56

59 *ppp*

Musiques ensevelies

Violon 2

Quatuor à cordes
à la manière d'Arvo Pärt
D. Schuh

♩ = 90 ♩ = 142

7

12 *p* *mf*

17 *f*

22 *p* *f* *mf*

27 *f* *ff accel.*

34 *f* ♩ = 142 *ff*

40 *f*

45 *mf* *p*

50 *mf*

55 *pp*

59 *ppp*

Musiques ensevelies

Alto

Quatuor à cordes
à la manière d'Arvo Pärt
D. Schuh

♩ = 90

♩ = 142

7 *pp* *p*

12 *mf*

17 *f*

22 *p* *f* *mf*

27 *f* *ff*

34 *f* **accel.**

39 *ff* *mf* *p*

44 *f*

49 *mf* *p*

54

58 *mf* *pp*

ppp

Detailed description: This is a musical score for the Alto part of 'Musiques ensevelies'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo of ♩ = 90 and a 9/8 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure is a whole rest in 2/4 time. The third measure is a whole rest in 6/4 time. The piece then continues with a series of notes, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with various rests. Dynamics range from *ppp* to *ff*. There are several slurs and hairpins indicating phrasing and volume changes. A tempo change to ♩ = 142 occurs at measure 34, and the time signature changes to 3/4. An 'accel.' marking is present at measure 34. The score ends with a double bar line at measure 61.

Musiques ensevelies

Violoncelle

Quatuor à cordes
à la manière d'Arvo Pärt
D. Schuh

♩ = 90

♩ = 142

7 *ff* *pp* *pp* *p*

12 *mf*

17 *f*

22 *p* *f* *mf*

27 *f* *ppp* *f* *ff* *accel.*

36 *ff* *ppp*

41

46 *f*

51 *mf*

56 *p* *mf*

59 *pp*

ppp

Detailed description: This is a page of a cello score for the piece 'Musiques ensevelies' by D. Schuh. The score is written in bass clef and consists of 11 staves of music. It begins with a tempo of 90 beats per minute (♩ = 90) and a 3/4 time signature. The first staff (measures 7-11) features a dynamic range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The second staff (measures 12-16) continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff (measures 17-21) reaches a forte (f) dynamic. The fourth staff (measures 22-26) shows a dynamic shift from piano (p) to forte (f) and mezzo-forte (mf). The fifth staff (measures 27-35) includes a section with a tempo change to 70 beats per minute (♩ = 70) and a 3/4 time signature, marked with fortissimo (ff) and fortissimo piano (ppp), and includes an acceleration (accel.) marking. The sixth staff (measures 36-40) returns to the original tempo of 142 beats per minute (♩ = 142) and a 6/4 time signature, starting with fortissimo (ff). The seventh staff (measures 41-45) continues with a forte (f) dynamic. The eighth staff (measures 46-50) features a mezzo-forte (mf) dynamic. The ninth staff (measures 51-55) starts with a piano (p) dynamic and moves to mezzo-forte (mf). The tenth staff (measures 56-58) continues with mezzo-forte (mf). The eleventh staff (measures 59-63) concludes with a pianissimo (pp) dynamic and ends with a fortissimo piano (ppp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici, Madame Karine Blot, professeure de Formation musicale au CRD de l'Hay-les-Roses, pour la liberté qu'elle m'a donnée dans la réalisation de ce mémoire et pour l'idée de composer un quatuor à cordes dans le style d'Arvo Pärt.

Un grand merci également à Monsieur Géraud Chirol, directeur du CRD de Fresnes et professeur d'Analyse, Ecriture et Composition, pour ses précieux conseils sur la musique ancienne et l'analyse musicale, et pour son aide et corrections de la partition du quatuor. Je le remercie de m'avoir permis de présenter le travail en cours sous forme d'exposés à la classe d'Analyse, Ecriture et Composition.

Un grand merci également aux camarades de cette classe pour leurs retours et conseils sur les exposés autour des pièces *Für Alina* et *Tabula Rasa*.

Merci à Madame Valérie Beutin, professeure de violon au CRD de l'Hay-les-Roses pour sa supervision et ses conseils sur les questions de technique et d'interprétation musicale.

Merci également à Isabelle et Mathyld pour leurs encouragements et patience dans la correction des épreuves du mémoire. Merci également à ma famille pour son soutien.

Un grand merci spécialement à Madame Sylvie Hoppe, professeure de violon et violoniste à l'Orchestre Colonne, sans qui je n'aurais jamais pu commencer mon cursus au conservatoire.

Enfin un grand merci aux conservatoires de l'Hay-les-Roses et Fresnes, à leurs directeurs et aux équipes administratives pour leur accueil et soutien du projet.

BIBLIOGRAPHIE

Livres :

- APPEL Willi, *Gregorian Chant*, Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1958, First Midland Book Edition, 1990, 278 p.
- APPEL Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Londres, Harvard University Press, 1950, 950p.
- APPEL, Willi, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, Bruxelles, Editions Mardaga, 1998, 426 p.
- Archimandrite SOPHRONY, *Saint Silouane l'Athonite (1866-1938). Vie, doctrine et écrits*, Paris, Les Editions du Cerf, 2010, 512 p.
- CASTÉRÈDE, Jacques, *Théorie de la musique*, Paris, Billaudot, 2002, 293 p.
- HILLIER, Paul, *Arvo Pärt, Oxford Studies of Composers*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 219 p.
- KARNES Kevin C., *Arvo Pärt's Tabula Rasa*, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford Keynotes, 2017, 135p.
- REICH Steve, *Writings on Music 1965-2000* Oxford, Oxford University Press, 2002, 254p.
- RESTAGNO Enzo, BRAUNEISS Léopold, *Arvo Pärt*, Paris, Actes Sud/Classica, 2012, 299p.
- SCHMELZ Peter J. , *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 408 p.
- SHENTON Andrew (dir.), *Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 250 p.
- SHENTON Andrew, *Arvo Pärt's Resonant Texts: Choral and Organ Music 1956-2015*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, 306 p.
- TENNEY James, *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*, s. l., G&B Arts International, 1988, 118p. [en ligne] Disponible à l'adresse : <http://www.plainsound.org/pdfs/HCD.pdf>

Articles :

- AMBLARD Jacques, « Arvo Pärt », *Base de documentation sur la musique contemporaine*, Ircam-Centre Pompidou, 2011. [en ligne] [consulté en octobre 2018] <http://brahms.ircam.fr/arvo-part#parcours>
- AUDA Antoine, « Le tactus principe générateur de l'interprétation de la musique polyphonique classique », in *Scriptorium 4-1*, 1950, pp. 44-66. [en ligne] [consulté en décembre 2018] https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1950_num_4_1_2263
- BOSTONIA Marguerite, « Bells as inspiration for tintinnabulation », in SHENTON Andrew (dir.), *Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 23.
- BUDEL J., « Steve Reich's 'Music For 18 Musicians' as a Soundscape Composition », *Directions of New Music Volume 1 Issue 2 Article 1*. [en ligne] [consulté en mars 2019] <https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=dnm>
- DAHAN Eric, « A l'aise boulez », *Liberation*, 1998. [en ligne] [consulté en mars 2019] https://next.liberation.fr/musique/1998/12/25/a-l-aise-boulez_254292
- DE GRUNWALD Constantin, « Science et Religion en Union Soviétique », in *Sociologie des religions*, 1963, n°16, pp. 125-137.
- DRIEBLATT Ian, « Arvo Pärt's Hazy Chasms », *Music & Literature*, 2014, [en ligne] [consulté en mars 2019] <http://www.musicandliterature.org/features/2014/7/23/arvo-part-a-poets-response>
- GASPARD Armand, « Dix années de «dégel» », in *Politique étrangère n°1*, 1963, 28^eannée, pp. 58-79.
- GOULD Andrew, « An Interview with Constantine Stade of New Creation Bellringing », *Orthodox Arts Journal*, 2018, [en ligne] [consulté en mars 2019] <https://www.orthodoxartsjournal.org/interview-constantine-stade-new-creation-bellringing/>
- LAMBERT Francis, « Josquin des Prés (ca 1440-1527) : Déploration sur la mort d'Ockeghem "Nymphes des bois" », *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, 81, avril 1993, p. 1-10. [en ligne] [consulté en novembre 2018] <https://popups.uliege.be/1371-6735/index.php?id=714&file=1&pid=708>
- LOPEZ-GINISTY Claude, « Des sonneries de cloche aux offices », *Acathistes et offices orthodoxes*, 2011, [en ligne] [consulté en mars 2019] <https://acathistes-et-offices-orthodoxes.blogspot.com/2011/01/des-sonneries-de-cloche-aux-offices.html>
- MEEUS Nicolas, « L'organum (Xe–XIIIe siècles) » [en ligne] [consulté en novembre 2018] <http://nicolas.meeus.free.fr/MusiqueAncienne/1Organum.pdf>
- NORMET Léo, « The Beginning Is Silence », *Teater. Muusika. Kino* 7, 1988, pp. 19–31.
- PINTO D'AGUIAR Felipe, « Tintinnabulation under the microscope », *non publié*, [en ligne] [consulté en

- mars 2019] https://www.academia.edu/5814272/Arvo_P%C3%A4rt_Musical_Analysis
- QUINN Peter, « Arvo Pärt Special 2: 'If you want to understand my music read this', Tintinnabuli and other mysteries explained », in *The Arts Desk*, 210. [en ligne] [consulté en janvier 2019] <https://theartsdesk.com/classical-music/arvo-pärt-special-2-if-you-want-understand-my-music-read>
- sans auteur, collectif, « Pierre Boulez : à quoi sert la musique contemporaine ? », Paris, *Revue des deux mondes*, 2016. [en ligne] [consulté en mars 2019] <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/pierre-boulez-a-quoi-sert-la-musique-contemporaine/>
- SHVETS Anna, « Mathematical Bases of the Form Construction in Arvo Part's Music », *Lietuvos muzikologija*, t. 15, 2014.
- SMITH Geoffrey J., « Source of invention: An interview with Arvo Pärt », *Musical Times* 140/1868, 1999, pp. 19-25. [en ligne] [consulté en février 2019] https://www.jstor.org/stable/1004490?read-now=1&seq=1#-page_scan_tab_contents
- VIRET Jacques, « L'enseignement musical au Moyen Age », in *Chant Floral n°45*, 1985. [en ligne] [consulté en décembre 2018] <http://medieval.mrugala.net/Musique%20medievale/Enseignement%20musical.htm>
- WEIDEMANN Catherine, « Les sept modes diatoniques et leurs transpositions », *fascicule pédagogique*, 2013. [en ligne] [consulté en novembre 2018] <http://www.psalms.com/text/modes-version-juin-2013.pdf>

Mémoires & Thèses :

- KONGWATTANANON Oranit, *Arvo Pärt and Three Types of his Tintinnabuli Technique*, Denton, University Of North Texas, 2013, viii-78 p., Master soutenu par l'auteur à l'Université de North Texas en 2013.
- PINKERTON David E., *Minimalism, The Gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Part*, Ann Arbor, Thèse soutenue par l'auteur à l'Université du Michigan en 1996.

Films & vidéos :

- GIANOPOULOS George N., montage, PÄRT Arvo, *Vier Leichte Tanzstücke for Piano (1956-57)* [video-Partition en ligne]. Youtube, mis en ligne le 10/06/2018 [consulté en décembre 2018]. 1 vidéo, 7 :45 min. <https://youtu.be/r28BBhp4pkY>
- KEY Jordan Alexander, transcription et montage ; DANIELS Charles, SMITH Angus, GREIG Don, interprètes ; DE MACHAUT Guillaume, *Ma fin est mon commencement* [vidéo-partition en ligne]. Youtube, mis en ligne le 31/07/2016 [consulté en novembre 2018]. 1 vidéo, 6 :21 min. <https://www.youtube.com/watch?v=dcfPr4IN2MM>
- RAAMAT Rein, réal. Õhtust hommikuni [vidéo en ligne]. Youtube, mis en ligne le 03/03/2013 [consulté en décembre 2018]. 1 vidéo, 10:01 min. <https://www.youtube.com/watch?v=GmSjw18GAqU>
- SUPIN Dorian, réal. *Arvo Pärt, 24 Préludes for a Fugue* [DVD], Ideale ADAV, 2002, 178 minutes.

Emissions de radio :

- MICKELSON Immo, *Arvo Pärt 70, A radio series by Immo Mickelson*, [part 1 to 14], Klassikaraadio, 2005.

Sites & pages internet :

- *Arvo Pärt Center* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part>
- *Music in movement, Arvo Pärt* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <http://musicinmovement.eu/composers/arvo-part/>
- *Oontz.ru, Orthodox bell ringing map* [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : <https://www.oontz.ru/en/zvon/>
- *PhilipGlass.com* [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : <https://philipglass.com/>
- *Polyphonies* [en ligne], [consulté en 2018 et 2019]. Disponible sur : <http://www.polyphonies.eu/lemensuel/Evolution-du-contrepoint-partie-II.html>
- sans auteur Dodécaphonisme. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 11 avril 2019 à 18:30 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dod%C3%A9caphonisme>
- sans auteur Für Alina. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 14 May 2019, at 10:11 (UTC) [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://en.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCr_Alina

- sans auteur Harmonique (musique). Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 24 novembre 2018 à 15:16 [Consulté en mars 2019]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonique_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonique_(musique))
- sans auteur Liber usualis. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 15 février 2019 à 22:25 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liber_usualis
- sans auteur Monodie. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 9 mai 2019 à 15:32 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Monodie>
- sans auteur Musique sérielle. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 8 février 2019 à 01:14 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_s%C3%A9rielle
- sans auteur Sérialisme. Wiktionary : le dictionnaire libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 8 février 2019 à 01:14 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wiktionary.org/wiki/s%C3%A9rialisme>
- sans auteur Sofia Goubaidouline. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 4 février 2019 à 00:25 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gouba%C3%AFdoulina
- sans auteur Son résultant. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 28 mars 2016 à 13:33 [Consulté en mars 2019]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Son_r%C3%A9sultant
- sans auteur Tintinnabulation. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 14 May 2019, at 10:11 (UTC) [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://en.wikipedia.org/wiki/Tintinnabulation>
- sans auteur Tintinnabule. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 29 mars 2018 à 18:48 [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l'adresse : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintinnabule>
- sans auteur Tintinnabulum (Rome antique). Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 13 octobre 2018 à 20:27 [Consulté en novembre 2018]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintinnabulum_\(Rome_antique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tintinnabulum_(Rome_antique))
- sans auteur Tombeau (musique). Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 2 mai 2019 à 14:07 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Tombeau_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tombeau_(musique))
- sans auteur Veljo Tormis. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 5 février 2019 à 21:05 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Veljo_Tormis
- sans auteur Vissarion Chebaline. Wikipédia : l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière modification de la page le 31 octobre 2018 à 02:03 [Consulté en décembre 2018]. Disponible à l'adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Vissarion_Chebaline

Iconographie :

- BARSUPILAMI1512, *Tintinnabule de la basilique mineure Notre Dame de Dole, Jura, France*, [photo], 2010, [en ligne] [consulté en novembre 2018] <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintinnabule-Coll%C3%A9gialeNotreDamedeDole.jpg>
- DOUGSIM, *St Bees bells in up position*, [photo], 2013, [en ligne] [consulté en mars 2019] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Bees_bells_in_up_position.jpg
- PÄRT Arvo, *melodical drawing (1976)*, Archives du New York Times [scan], 2010, [en ligne] [consulté en janvier 2019] <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/imagepages/2010/10/17/magazine/17part-2.html>
- sans auteur, *Sonogramme d'un tintement (Logiciel Spectrogram)* [capture d'écran], s.d., [en ligne] [consulté en mars 2019] <http://tchorski.morkitu.org/1/son-cloche.htm>
- sans auteur. *Tintinnabulum «Buste de Mercure entouré des divinités capitoline et orné de clochettes»*, [photo], s.d. [en ligne] [consulté en novembre 2018]. <http://medaillesantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gb141qh>
- TOOMPERE, Kalle. *Arvo Pärt and his younger version in bronze. The sculpture 'A boy with a bicycle' listening to music by Simson Seakülast and Paul Mänd decorates the Rakvere central square since 2010.* [collage photo], s.d.

Partitions :

- BACH, Johann Sebastian, *6 Suites anglaises, BWV 806-811*, (ca.1715-20). International Music Score Library Project [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : [https://imslp.org/wiki/6_English_Suites%2C_BWV_806-811_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/6_English_Suites%2C_BWV_806-811_(Bach%2C_Johann_Sebastian))
- BACH, Johann Sebastian, *Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869*, Manuscript, n.d.(ca.1740-59). International Music Score Library Project [en ligne], [consulté en mars 2019]. Disponible sur : [https://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_(Bach,_Johann_Sebastian))
- DE MACHAUT Guillaume, *Ma fin est mon commencement*, n.d., Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546 [en ligne], [consulté en novembre 2018]. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:-Ma_fin_est_mon_commencement_-_Certes_mon_oeuil.jpg
- PÄRT Arvo, *4 leichte Tanzstücke für piano*, 1956/1957. New York, Universal Edition.
- PÄRT Arvo, *Collage Über B-A-C-H für streicher, oboe, harpsichord und klavier*, 1964, Hambourg, Sikorski Edition.
- PÄRT Arvo, *Für Alina für piano*, 1976. New York, Universal Edition.
- PÄRT Arvo, *My heart' in the Highlands für Countertenor (oder Alt), Violine, Viola, Violoncello und Klavier*, 2000-2014. New York, Universal Edition.
- PÄRT Arvo, *Tabula Rasa* in PÄRT Arvo, 1984-2012, *Tabula Rasa; Fratres*, Gidon Kremer, Keith Jarrett ; *Cantus*, Staatsorchester Stuttgart, Dennis Russell Davies ; *Fratres*, The 12 Cellists of the Berlin Philharmonic Orchestra ; *Tabula Rasa*, Gidon Kreler, Tatjana Grindenko, Alfred Schnittke, Lithuanian Chamber Orchestra, Saulius Sondeckis. ECM New Series, Universal Edition [Dique Compact].
- REICH Steve, *Music for 18 musicians*. Londres, Boosey & Hawkes
- RILEY Terry, *In C*, 1964. Etats-Unis, Celestial Harmonies/Temple.
- YOUNG La Monte, *Trio for Strings*, 1964. Etats-Unis, Fluxus.

Programmes & livrets de disque :

- BROMAN Per F., *notice du livret du CD Spiegel im Spiegel*, 2005, BIS Records AB, Åkersberga [en ligne] [consulté en février 2019] <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/BI1434.pdf>
- REICH Steve, *programme du Festival d'Automne à Paris 1997* [en ligne] [consulté en mars 2019] <http://brahms.ircam.fr/works/work/11263/>

