

Jean-Yves Bosseur

TORU TAKEMITSU, *NOVEMBER STEPS* – OPPOSITIONS ET COMPLÉMENTARITÉS DES TRADITIONS

Résumé: Dans *November Steps* (1967) T. Takemitsu démontre des complémentarités d'idées de sources orientales et occidentales. Fondée sur le principe de variations, l'oeuvre fait des références au même procédé dans une forme de musique japonaise du XVIIe s. (koto) et à certaines oeuvres de Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Jeux*). Les instruments traditionnels japonais (biwa et shakuhachi) sont confrontés à ceux de provenance occidentale. Takemitsu cherche des points communs entre traditions occidentale et orientale, pas seulement des conflits.

Mots-clés: Toru Takemitsu, musique japonaise contemporaine, orient et occident dans la musique moderne.

Fonder une musique sur l'énergie inhérente à chaque son, sans aucunement renier le passé, un passé où l'enseignement occidental entre en dialogue avec l'imprégnation des traditions orientales, est un des fondements de l'oeuvre de Toru Takemitsu: "la forme de ma musique est le résultat direct et naturel que les sons imposent d'eux-mêmes et que rien ne prédétermine au départ. Je n'essaie en rien de m'exprimer à travers les sons, mais, en agissant sur eux, l'oeuvre jaillit d'elle-même".

Toutefois, le jeu instrumental dans la musique traditionnelle japonaise engendre une tension métaphysique qu'il serait vain de s'accaparer comme une quelconque curiosité acoustique, ou de prétendre restituer à la suite d'une analyse théorique, en la coupant de ses racines, précisément parce que le silence lui apporte une densité exceptionnelle. Toru Takemitsu, comme plusieurs autres compositeurs de formation occidentale et de tradition extra-européenne, choisit de s'affronter consciemment à deux ordres de pensée à la limite de l'inconciliable: "Je ne veux pas résoudre cette fertile antinomie mais au contraire, faire se combattre les deux blocs. Ainsi, je ne m'éloigne pas de la tradition, tout en avançant avec chaque oeuvre nouvelle vers l'avenir. Je voudrais atteindre un son aussi intense que le silence...", car "faire vivre le vide du silence, c'est faire vivre l'infinité des sons".

En fait, T. Takemitsu a véritablement découvert la musique traditionnelle de son pays une dizaine d'années après avoir entrepris sa démarche de compositeur, ce qui a provoqué une situation de profond conflit et de déchirement. Il a commencé par accuser les différences entre les approches occidentale et orientale de l'art musical, avant d'en envisager les points

communs. Certains traits propres à la musique traditionnelle se révélèrent précieux pour sa propre pensée, par exemple le fait qu'en Orient, le bruit et le son musical s'interpénètrent, qu'un seul son contient en lui-même toute une symbolique et une polysémie, que l'art, la nature et la vie sont intimement liés. Selon lui, "dans l'art occidental européen, tout se fait à partir de petits éléments de construction; l'édifice est monté comme une pièce d'architecture...Les orientaux, eux, réalisent leur création à partir d'un tout qui existe déjà...La plupart des compositeurs modernes sont des architectes; ils construisent des murs de sons. Mais qui habite toutes ces pièces ?"

A partir de tels constats, T. Takemitsu envisage la forme musicale comme la continuation du son, celui-ci possédant son propre mouvement qu'il revient au compositeur de saisir, en suivant sa tendance naturelle. L'observation des éléments de la nature joue précisément une place prédominante dans sa réflexion musicale, notamment l'eau, les arbres, les jardins et c'est sans doute ce qui l'a amené à envisager le temps de manière aussi fluide et multidimensionnelle. Ainsi, dans sa musique de chambre, plusieurs strates temporelles s'entrecroisent fréquemment, chaque instrumentiste développant sa propre temporalité, au lieu de tendre vers une impression d'homogénéité et d'unité. Ensemble, les musiciens produisent une sorte de temps mouvant qui semble se construire et se déconstruire sans cesse.

"Il s'agit de trouver des points communs entre traditions occidentale et orientale, pas seulement les conflits. Le bruit et le son musical s'interpénètrent en Orient ; on ne sait jamais très bien où commence l'un et où finit l'autre. Je suis naturellement porté à percevoir, dans un son, une diversité de couleurs. Ce que je ressens d'abord, c'est une polysémie, le symbolisme contenu dans un seul son. La forme musicale doit être en continuation du son, sa tendance naturelle. Il me faut entendre ce que le son porte en lui-même, car le son a son propre mouvement qu'il s'agit de suivre ; le son est vivant. Il me paraît artificiel de lui faire subir des transformations comme s'il s'agissait d'une machine. Il est essentiel pour moi d'entendre différents flux, différentes vitesses, comme les mouvements de l'eau, superposer par exemple plusieurs temporalités et les attribuer à des instruments différents. A cet égard, j'ai également été très marqué par la pluralité des plans sonores chez Debussy, qui introduit dans son orchestration plusieurs champs de profondeur, foyers à partir desquels il opère différentes mises au point.

Plus généralement, je considère que, en occident, le temps est rationalisé, linéaire, alors qu'il est de nature cyclique en orient. Mon but demeure d'instaurer un silence aussi dense que le son, tel le 'ma', dans le théâtre Nô, où ce qui est important c'est ce qui existe entre deux sons de percussions, ce silence qui porte toute la tension, l'expression".¹

¹ Entretien avec Jean-Yves Bosseur, France-Culture.

Takemitsu est le premier compositeur à avoir associé biwa (sorte de luth joué avec un plectre) et shakuhachi (sorte de flûte droite en bambou à 5 trous), qui n'ont aucun répertoire commun dans la musique traditionnelle japonaise. Il compose tout d'abord, en 1966, *Eclipse*, pour ces deux instruments. Il s'agit d'une partition de forme variable où les musiciens ont des choix de parcours. Certaines notations sont de nature graphique ou s'apparentent à des tablatures, pour conserver une souplesse dans la relation entre le musicien et son instrument. Les deux parties instrumentales sont reproduites sur des feuilles complémentaires, en blanc sur noir ou inversement, ce principe de dualité (comme celle du Yin et du Yang) intervenant de manière décisive dans sa démarche.

Dans *November Steps* (1967, Edition Peters) la notion de couplage, de complémentarité s'exerce à de multiples niveaux de l'ouvrage. Associer biwa et shakuhachi correspond d'ores et déjà à une modalité d'opposition, celle entre instrument à cordes et instrument à vent, également fondamentale dans nos mythologies occidentales (par exemple, dans l'épisode entre la lyre d'Appolon et la flûte de Marsyas).

Plus largement, la partition confronte deux entités: les instruments traditionnels japonais d'une part, occidentaux d'autre part. L'orchestre est lui-même divisé en deux ensembles de 27 musiciens, disposés de façon symétrique, les instruments traditionnels étant placés de part et d'autre du chef d'orchestre.

Dès lors, des effets de miroir se propagent entre les différents couples d'énergie en présence. La disposition spatiale des sources sonores joue un rôle important chez Takemitsu, que l'on pourra associer à son intérêt pour la nature et, plus particulièrement, les jardins. "Comme les zones de temps (fuseaux horaires) sur le globe terrestre, il souhaitait disposer l'orchestre selon plusieurs zones temporelles – un spectre de temps".²

Le titre de l'ouvrage fait allusion au mois de novembre, correspondant à la création de l'oeuvre, et à cette nouvelle étape dans sa démarche que représente la conception d'une partition où deux instruments traditionnels se trouvent confrontés à l'orchestre, juxtaposés. En japonais, le mot *danmono* ("matters in steps") est l'équivalent des variations dans la musique occidentale, "dan" signifiant étape, ou degré. Le "dan" est supposé contenir le matériau exploré dans les sections ultérieures. On trouve ce principe dans la musique de koto du XVII^e siècle. Ensemble de 11 variations, *November Steps* représente une manière de réponse à un tel principe, les autres références sous-jacentes, occidentales, étant le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et *Jeux* de Debussy. Ces onze étapes ne possèdent aucun schéma

² In, Alain Poirier, *Toru Takemitsu*, Octobre en Normandie / Michel de Maule, 1996, p. 88.

mélodique particulier...des impulsions constamment “swaying”, comme ce qui se passe dans le théâtre nô.

November Steps n'est aucunement un concerto, au sens classique du terme, car il s'agissait pour Takemitsu de “montrer une différence aussi grande que possible entre les deux traditions sans les mélanger”.³

“Même si je recompose par synthèse le langage de notre art traditionnel, je resterai toujours étranger au mouvement de l'histoire et inversement, si j'occidentalise l'incantation sonore originelle, je lui ôterai tout pouvoir d'émotion” (“Le son aussi fort que le silence”).

Selon le compositeur, les sons du biwa et du shakuhachi devaient se répandre (spread through) à travers l'orchestre, s'élargissant graduellement, comme des vagues, à l'intérieur d'un véritable courant de son.

Le biwa doit avoir 5 cordes, soit un satsuma-biwa, utilisé anciennement pour l'accompagnement des chants épiques.

“Dans la musique occidentale, le son musical progresse horizontalement. Mais le son du shakuhachi s'élève verticalement, comme un arbre.”⁴ Pour Takemitsu, chaque son doit pouvoir être un centre d'intérêt, être perçu de l'intérieur, et il admet volontiers qu'une telle conception doit beaucoup à Cage.

L'exploration des timbres (*sul ponticello* des cordes, jeu parfois au-delà de la touche...) s'avère particulièrement raffiné, multipliant les effets d'alliage entre les sons de l'orchestre et ceux des instruments traditionnels (par ex., entre la harpe et le biwa, entre les percussions et certaines attaques de ce même instrument, les modes d'attaques apparaissant parfois de manière plus prégnante que la hauteur dans le jeu du biwa, ou bien encore des affinités entre les percussions sur la table de la harpe et celles du biwa). Takemitsu met en effet en relief la part subtile de son complexe et de bruit que favorise le jeu sur les instruments traditionnels japonais, et leurs relations avec des phénomènes naturels, tel le vent à travers le bambou qu'incarne le shakuhachi. En fait, il souligne par là même le caractère abstrait des instruments occidentaux par rapport aux incidences naturelles des instruments japonais.

November Steps est basée sur une confrontation entre les deux ensembles de cordes et sur un jeu à partir de différents niveaux de décalages. Par exemple, un “dialogue” s'amorce pendant les 4 premières mesures, suivi d'un léger décalage d'un mouvement qui se propage depuis les violons 1 jusqu'aux violoncelles, d'abord dans l'ensemble situé à droite puis, peu après, dans l'ensemble de gauche (mes. 4). Ce type de mouvement est initialement exposé par les violons de l'ensemble de gauche, mes. 3. Tout cela

³ *Confronting Silence*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

aboutit à deux blocs quasi synchrones des violons, mais avec une superposition de valeurs rythmiques rationnelles et irrationnelles, mes.5; Interviennent ensuite deux groupes d'altos tout à fait synchrones. On peut donc observer un jeu entre identité et différence, selon de multiples degrés d'affinités.

En ce qui concerne les hauteurs, on constate une opposition entre des blocs d'accords complexes et des polarisations sur une seule hauteur : fa, si b., mi en harmonique ; puis un ré en harmonique, qui passe d'un ensemble à l'autre, d'abord sous forme d'interventions ponctuelles, puis en se généralisant peu à peu à la totalité des violons en notes tenues, mes. 4, avant de se raréfier mes. 5.

L'homorythmie des violons s'impose peu à peu, fin mes. 8 et 9, puis s'étend à l'ensemble des cordes.

Le principe des hauteurs-pivot se poursuit : mi b., fin mes. 7 (ensemble de gauche), do #, mes. 8 (ensemble de droite), do (violoncelles, mes. 10), si b. (mes. 11, altos de gauche, la, altos de droite).

Mes. 9 apparaissent des blocs synchrones, homorythmiques des bois, et des cuivres, mes. 9 et suivantes.

Après de nouveaux mouvements descendants en canon entre les ensembles D et G des violons (*cresc.* et *acc.*) mes. 11, les deux ensembles, ainsi que les harpes se rejoignent en sous-groupes (violons, altos, violoncelles + contrebasses), pour la première fois, mes. 12, avant de laisser s'imposer les vents, seuls, mes. 15 à 18, qui interviennent généralement de manière fortement individualisée, à la différence des mesures précédentes, jusqu'à la mes. 19.

Mes. 18 et 19, s'opère une double confrontation, des cordes et des vents d'une part et, à l'intérieur des cordes, entre les violons des deux ensembles et les altos. A noter les légères différences entre les interventions réciproques des deux groupes, en particulier celles des altos.

A partir de la mes. 21, la densité des événements se raréfie, tandis que les harpes gagnent en présence après un silence de plusieurs mesures; leurs interventions émergent de notes tenues en harmonique, communes aux contrebasses 1 et 2 de chacun des ensembles, violoncelles et percussions exposant des éléments brefs et dispersés. Cette complémentarité entre sons de tendance tenue et ponctuelle amène le premier duo biwa / shakuhachi, de tempo flexible qui, mes. 25 et 26, interfère avec une double trajectoire quasi synchrone des deux ensembles de cordes, depuis les violons jusqu'aux contrebasses, harpes et percussions. Les instruments traditionnels continuent seuls leur duo; cette séquence revêt en quelque sorte un aspect géométrique, avec l'horizontalité des interventions du duo, dépourvues de métrique, et le bloc de deux mesures de l'orchestre, qui présente lui-même une orientation interne de nature diagonale. Cette confrontation se poursuit jusqu'à la mes. 30, au duo venant se superposer une constellation de sons plutôt dispersés par les percussions, harpes et contrebasses, une nouvelle trajectoire rapide

des violons de l'ensemble D, pour s'achever avec deux accords synchrones des altos des deux ensembles, le deuxième accord, de 5 notes, étant commun.

A partir de la mes. 30, chaque sous-groupe (bois, cuivres, percussions, harpes, altos/violoncelles, contrebasses) est doté de caractères temporels spécifiques qu'il expose à la manière de blocs synchrones : figures rapides pour les bois (qui se rejoignent peu à peu dans un registre commun, pour aboutir à un ré, tandis que rythmiquement, hautbois et clarinettes partagent des mêmes figures rythmiques, avant de s'écarter les uns des autres en superposant des quintolets et des sextolets, le tout dans un mouvement d'accélération), constellation rapide pour les harpes et percussions, notes tenues pour les cordes, dans un mouvement de rallentando. Fin mes. 32, les deux ensembles de violons exécutent, comme en canon, une sorte de rappel de la trajectoire qui conduit progressivement à un accord tenu d'où émerge le shakuhachi, puis le biwa.

Chiffre 7, après un accord synchrone des violons à partir de la note la plus aiguë de l'instrument, les sous-groupes se trouvant en rapport d'homorhythmie; comme en un effet de miroir, une intervention identique est produite par les cordes (à l'exception des contrebasses), mes. 38 et 39.

La trajectoire en harmoniques entendue mes. 3 réapparaît, cette fois par l'ensemble de violons D, mes. 41, également précédée par des attaques de différentes durées sur le ré en harmonique par les violons de l'ensemble G, tandis que la trajectoire de même nature, mais à partir de hauteurs différentes de la mes. 4, est jouée par l'ensemble G mes. 42, prenant peu à peu le relais du ré dans l'extrême aigu. Un autre type d'échange entre les deux ensembles est alors exposé : le bloc homorhythmique joué par l'ensemble D à la fin de la mes. 3 est le même que celui que jouait l'ensemble G mes. 5, et réciproquement.

La confrontation entre les harpes et les cordes mes. 45 à 48 conduit à un solo de shakuhachi sur lequel se greffent les deux ensembles de cordes (+ les harpes), avec un entrecroisement de notes tenues et d'accords ; un silence général s'inscrit après la mes. 52; comme par un effet de symétrie intervient ensuite le biwa auquel se rajoute le shakuhachi, avec la présence des deux ensembles instrumentaux au complet, les deux ensembles de cordes étant régis par une articulation rythmique quasiment identique.

La cadence pour le biwa et shakuhachi intervient alors, sous la forme d'une suite de séquences à jouer dans n'importe quel ordre, chaque musicien disposant d'une page indépendante. A la différence des interventions précédentes, la notation n'est pas sur portée, mais s'apparente plutôt à des tablatures qui précise la nature des actions à produire. Pour le shakuhachi, il est notamment indiqué que la première note à jouer est laissée au choix de l'exécutant, qui doit se concentrer sur l'intérieur du son et être à l'écoute de ses changements de couleur et d'intensité. Les signes tiennent donc étroitement compte de la physiologie de chaque instrument (des

chiffres correspondent par exemple aux 5 cordes du biwa), de la variété de modes d'attaque et d'entretien qu'ils supposent.

Après ce duo, au chiffre 11, s'engage un double duo entre les harpes et les percussions. A la mes. 60 entrent les vents, en homorythmie puis, mes. 61, les deux ensembles de cordes qui partagent une nouvelle fois, jusqu'à la fin de la partition, la même articulation rythmique. On retrouve dans cette dernière section tous les cas de figure entre plusieurs degrés d'identification et de couplage. Harmoniquement, leurs interventions sont soit identiques (violons et altos, mes. 61 au début de la mes. 63, contrebasses mes. 70), quasiment identiques (seule une des notes du dernier accord des harpes est différente), regroupées par ensemble (mes. 67), dédoublées (deux figures mélodiques pour chacun des ensembles de violon, mes. 64 et 65), inversées (percussions, mes. 70), avec une note-pivot qui circule de la harpe aux contrebasses avant d'être reprise par le shakuhachi puis le biwa, qui tournent ou glissent autour d'elle. L'oeuvre s'achève sur une brève intervention soliste du shakuhachi, qui semble précisément s'échapper une dernière fois de ce ré.

Parmi les autres oeuvres de Takemitsu où sont intégrés des instruments japonais, on citera *Distance* (1972), pour hautbois et shô (1972), orgue à bouche constitué de 17 tuyaux, ainsi que *Voyage* (1973) pour trois biwas.

En 1973, Takemitsu compose une autre oeuvre où biwa et shakuhachi sont confrontés à un orchestre, *Autumn*. Mais, dans ce cas, la notation pour les instruments solistes est plus précise, leur laissant moins d'initiatives. Toutefois, pour le shakuhachi, les durées ne sont pas exactement spécifiées, car l'instrument possède une flexibilité dans la production et l'entretien du son, qu'il serait dangereux de vouloir figer une fois pour toutes. Ici, les deux instruments sont plus intégrés à l'orchestre que dans *November Steps*.

En 1973/78, Takemitsu va plus loin encore dans l'exploration de la tradition musicale de son pays dans *In an Autumn Garden*, oeuvre écrite pour un orchestre de Gagaku. Le compositeur ne vise nullement une quelconque reconstitution aménagée de cette forme de musique traditionnelle mais explore à sa manière la notion d'hétérophonie.

Toru Takemitsu, *Confronting Silence*, Selected Writings, Fallen Leaf Press, Berkeley, Californie, 1995.

Alain Poirier, *Toru Takemitsu*, Octobre en Normandie / Michel de Maule, 1996.

Noriko Ohtake, *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*, Scolar Press, Hants (Grande-Bretagne), 1993.

Жан-Ив Босер

ТОРУ ТАКЕМИЦУ, *NOVEMBER STEPS* – СУКОБЉАВАЊА
И ДОПУЊАВАЊА ТРАДИЦИЈА

(Резиме)

У Такемицуовом делу из 1967. године *November Steps* (*Новембарски кораћи*) приметан је рад са идејама (далеко)источног и западног порекла које су некад постављене у комплементаран, а некад у опозицијски однос. Композитор, уосталом, истиче да не трага само за сукобима између ових двеју сложених и широкообухватних традиција, већ и за њиховим заједничким тачкама. Дело је компоновано за ансамбл у коме, поред западних, има и традиционалних јапанских инструмената (*бива* и *шакухачи*). Засновано на варијационом принципу, оно буди асоцијације на сличан проседе који се примењивао у јапанском жанру *коџо* из 17. века, као и на композициони метод који је у основи неких Дебисијевих дела (*Прелид за џојодне једног фауна, Игре*). Просторна диспозиција извора звука игра важну улогу у овом Такемицуовом делу, као и у неким другим, што се може довести у везу с композиторовим интересовањем за природу, посебно за вртове. Инструментални тембри су крајње рафинирани, нарочито у комбинацијама сродних источних и западних инструмената. Наслов дела алудира на месец у коме је оно настало, као и на идеју варијација, односно корака, етапа.

UDC 78.071.1 Takemitsu T.

781.7(52):785.16