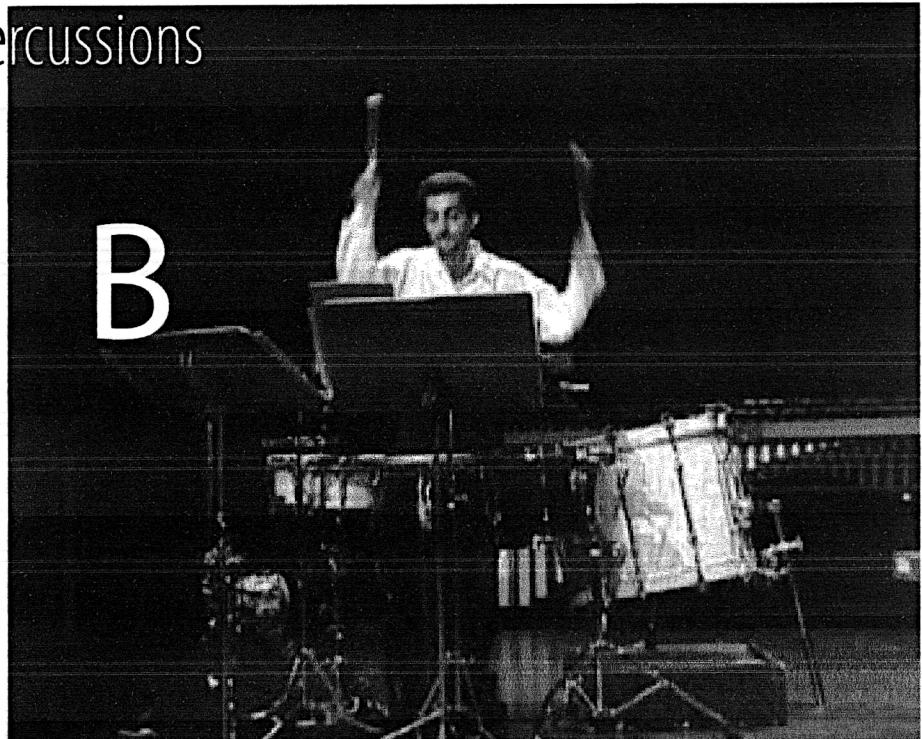


> Instruments : Multipercussions

Iannis Xénakis

# Rebond B



*Voici comment j'aborde une nouvelle partition. Ici j'ai pris comme base la pièce Rebond B de Xenakis mais c'est une démarche que j'aurais avec toute musique : pièce solo, partie d'orchestre, pièce de musique de chambre, ...*

La première étape consiste à comprendre la musique de l'intérieur. Une œuvre comme Rebond contient déjà toutes les informations nécessaires à l'interprétation, dans et «entre» ses notes. Je lis la partition en lui donnant la possibilité de me parler par ses notes de me toucher par son expression. Ainsi, j'essaie déjà de la vivre. Le chant en est un moyen. L'analyse théorique n'entre pas dans mes habitudes. Si j'en faisais une, elle serait très sommaire. La deuxième étape sera de trouver les moyens de retransmettre ce que l'œuvre m'a communiqué.

## Le choix des sons

Il se fait en priorité par rapport à ce que l'on ressent de la pièce. Je ne cherche pas un tom mais le tom qui sonne dans ma tête et qui donnera du sens à ma future interprétation. Cela sous entend aussi le choix des peaux et des baguettes.

Une grosse caisse doit avoir un son très grave sans note définie. Avec un instrument de grande dimension (grosse caisse symphonique) ceci ne peut être obtenu qu'en jouant avec une batte lourde. Sinon, à distance, le son est maigre, défini et très résonnant parce qu'une seule peau est mise en résonance: cela ressemble plus à une timbale qu'à une grosse caisse. Comme je n'ai pas la possibilité d'utiliser la batte appropriée dans Rebond je ne joue pas ce genre d'instrument. La grosse caisse à pédale produit le son désiré sans exigence de batte ; sa sonorité sera plus homogène par rapport à l'ensemble: c'est ce qui me convient.

*Je suis un interprète et pas un analyste. Ce qui nous différencie est que je ressens, je vis la structure d'une pièce par ma lecture. Alors que ce dernier décortique l'œuvre pour comprendre ce qui s'y passe. L'analyste reste donc pour moi à l'extérieur de l'œuvre. Le patient sent qu'il a mal. Le chirurgien ouvre pour comprendre le mécanisme de la douleur ... mais il ne la sent pas. Je pense que le recours à l'analyse théorique (ainsi qu'aux informations sur le compositeur, sa vie, le contexte historique, le titre...) d'une œuvre peut être nécessaire après avoir bien avancé sur l'interprétation de la pièce, pour comprendre les méthodes du compositeur.*

Pour la sélection de mes baguettes je privilégie évidemment le résultat sonore à l'instrument. Ensuite seulement, je regarde si elles subviennent à mes besoins de confort et d'agilité. Voici ce que j'ai pu remarquer :

réponse des baguettes sur les instruments	bongos et congas		tom	Grosse caisse	wood blocks	
	f et ff	pp à mf			f et ff	pp à mf
baguettes de caisse claire	son plein avec léger son du contact de la baguette	son du contact de la baguette très présent	son plein	ne sonnent pas pleinement	son plein (corps de la baguette)	son du contact de la baguette très présent (olive)
baguettes de caisse claire avec embout caoutchouc rajouté sur l'olive	son plein et profond	pas de son	son plein et profond	son plein et profond	son plein (corps de la baguette)	pas de son
gourdin bois	son plein avec léger son du contact de la baguette	son du contact de la baguette présent (mais moins que bag. Ccl)	son plein	son plein et profond	son plein (corps de la baguette)	son du contact de la baguette présent (mais moins que bag. Ccl)
baguettes de xylophone caoutchouc mi-dures à dures	son un peu + claquant que bag ccl ou Gourdin	son du contact de la baguette très peu présent	son dur, moins profond que bag ccl	ne sonnent pas pleinement	pas de son	son homogène
baguettes de vibraphone dures à très dures	son plein, moins profond que bag Ccl ou Gourdin	son plein, doux, legato,	son plein, un peu claquant	son plein et profond	son plein	son plein, doux, legato

Le gourdin produit le meilleur son. Il n'a pas d'inconvénient sauf si le bruit du contact sur la peau, lui donnant un aspect légèrement brut, ne s'adaptait pas à une certaine interprétation. Cet aspect brut convient bien aux passages rythmiques, mais dans mon interprétation, les passages mélodiques (voir plus bas) sont essentiels et requièrent plus de finesse et de pureté. Les baguettes de vibraphone me conviennent parce qu'elles mettront bien en valeur les passages mélodiques.

## La disposition

Je donne beaucoup d'importance à l'économie de mouvements (des membres mais aussi des yeux !). En général - et particulièrement dans les pièces de Xenakis - il est important de pouvoir être le plus disponible possible mentalement pour se concentrer sur l'interprétation et donc ne pas dépenser son énergie sur des mouvements physiques superflus.

La réflexion sur la disposition est une réelle démarche musicale qui donne ses bases à la future interprétation de l'œuvre. Cette étape est déjà pour moi un moyen de donner du sens à l'œuvre, de lui donner un caractère personnel. Conscient que le travail musical commence à ce stade, je ne suis jamais impatient de faire mes premières notes à l'instrument : je prends tout le temps nécessaire pour aboutir à ce que je recherche.

Je repère les passages difficiles, ceux où les enchaînements nécessitent de rapprocher certains instruments, ainsi que les passages auxquels je souhaiterais donner un certain caractère. Ensuite j'esquisse plusieurs installations qui me permettraient de soutenir mes idées musicales. Dans l'espace je teste chacun des passages listés sur chacune des dispositions esquissées.

Ma disposition s'affine jusqu'au centimètre près avec le perfectionnement musical.

En général, lorsque je me décide pour une position je suis sûr qu'il n'y en a pas d'autre de meilleure. Cela ne signifie pas que

mon installation conviendra à un autre puisqu'elle dépend aussi de ses choix musicaux.

Une fois satisfait j'en prends des photos. Celles-ci me servent beaucoup au moment de remonter l'installation. Avec l'expérience des récitals j'ai appris qu'elles ne suffisent pas. Les plannings des salles de concert ont rarement la possibilité de me donner le temps suffisant pour installer dans le calme. Voici comment je procède :

- je marque la position des instruments et des pieds au sol (pour l'écartement des bases de pieds) sur un tapis en plastique,
- je fais une petite marque sur la partie télescopique du pied (pour retrouver sa hauteur),
- la photo quant à elle m'aidera à trouver la position de l'instrument sur son pied.

Cette organisation rigoureuse me permet de gagner du temps, de méconstruire physiquement, de laisser mes assistants installer certaines pièces et de jouer directement, presque sans ajustement. En marquant même la position de mes pupitres, je me sens comme à la maison ! C'est ainsi agréable pendant le concert de pouvoir faire confiance à ses automatismes et de se concentrer sur l'essentiel.

Mon rebond B n'a cependant rien d'extraordinaire :

- peaux disposées en ligne du grave à l'aigu
- wood blocks disposés en ligne du grave à l'aigu (dans le même sens que les fûts). Chaque wood block est doublé sur une ligne parallèle. Trois wood blocks supplémentaires, identiques au plus aigu, sont superposés en escalier. Le wood block aigu y est donc 5 fois à l'identique. Malheureusement c'est la seule solution que j'ai trouvé pour jouer les mesures 68 à 70 ! Par contre, avec cette version la polyphonie reprend ses lettres de noblesse.

## Travail à l'instrument

J'ai l'habitude de travailler d'abord les passages les plus complexes puis les autres. Pour Rebond B il s'agit de la dernière page et en particulier à partir de 84. Cette méthode me permet de confirmer rapidement l'efficacité de la disposition. Je trouve que de faire face à la difficulté au début est une bonne manière pour suivre l'avancement dans le travail de la pièce, surtout lorsque le temps est restreint. C'est rassurant de savoir que les solutions sont déjà trouvées pour le plus ardu!

## Mon interprétation de Rebond B

J'y différencie deux types d'écriture :

1. l'écriture rythmique : *par exemple du début jusqu'à la mesure 30 sauf mesures 8 et 17.*

Il faut que ça « groove » ! La seule préoccupation sera donc d'avoir la rigueur d'une boîte à rythme mais d'y ajouter un jeu léger et riche en contrastes de nuances. Attention au cliché qu'ont souvent certains musiciens classiques : ce n'est pas en remuant ses hanches ou en ayant l'air « cool » que ça tourne ! Tout se fait bel et bien avec la rigueur, ses doigts et ses oreilles ! Il suffit de voir par exemple la gueule de Denis Chambers lorsqu'il groove !

2. l'écriture mélodique : *mesures 8, 17, de 31 à 34, de 44 à 47, de 54 à 57, de 64 à la fin (voix du bas seulement lorsqu'il y a deux voix différentes) sauf 75-76.*

On peut facilement la reconnaître parce que c'est celle qui pourrait être jouée par un instrument à cordes, à vent. À l'inverse l'écriture rythmique est peu ou pas adaptée au jeu non percussif.

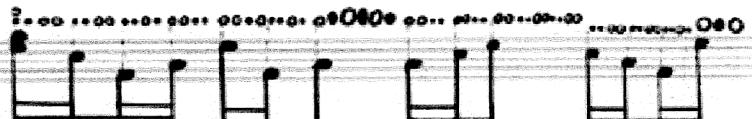
L'écriture mélodique est une véritable source d'inspiration et d'expression. Par son aspect legato elle contraste avec les parties purement rythmiques et les met en relief. Cette écriture me donne envie de produire des sons purs. Je ne joue plus comme un percussionniste : les roulements deviennent un souffle. C'est là que les baguettes de vibraphone font toute la différence : elles permettent des nuances partant de rien. Une baguette de bois restera toujours rythmique parce qu'on pourra toujours compter le nombre de coups.



C'est aussi l'écriture qui permet d'infliger une flexibilité à certains rythmes, sans les dénaturer toutefois, dans le but d'insister sur certaines notes importantes ou pour souligner une intention. Exemple : En venant du souffle des wood block depuis 65, le « ff » à 70 me suggère de donner une forte intention à chacune des 3 notes aigues, comme le ferait un violoncelliste attaquant subitement « ff » dans l'aigu. Voir exemple cité ci-dessus.

Le passage de 54 à 56 est effectivement un roulement de quadruples croches mais je lui donne l'aspect d'une ligne mélodique chantée avec un phrasé construit sur 2 mesures. Les doubles accents seront ceux d'un chanteur et pas d'un percussionniste : l'intensité se ressentira sur toute la longueur de la note au lieu de ne donner qu'un seul impact dès le début de la note (particularité percussio-tambouro-batteristique). D'autre part, afin d'éviter de jouer à n'importe quel endroit de l'instrument et pour échapper au « concerto de cercles » il est nécessaire d'avoir une interprétation fixe pour ce passage : chaque note de mon roulement est prévue. Cela me permet de maîtriser les mouvements de baguettes et de garder la stabilité rythmique.

Voici mon doigté pour les roulements à 54 : les nuances sont exprimées avec des doigts plus ou moins gros



## Les nuances chez Xénakis

La pureté de l'écriture et la profondeur de l'expression dans les pièces de Xenakis me font rapprocher sa musique de celle de J.S. Bach. Chez ces deux compositeurs les nuances écrites sont rares. Les nuances sont à utiliser comme un guide et selon moi, elles ne sont presque pas nécessaires puisque leur musique parle d'elle-même. Sur les 6 pages que compte la pièce Rebond B seules les mesures 65 à 74 ont des indications de nuance. Avant et après c'est « f » ou « ff » sur plusieurs pages. Il paraît donc évident chez Xenakis de construire l'expression par le recours aux nuances, si nécessaire, même si elles sont manquantes, comme on le ferait chez Bach. Pour aller plus loin, j'ajouterais que chez ces deux compositeurs les nuances sont plutôt des indications d'intensité dramatique que des références de puissance sonore. Incontestablement les deux sont liés mais notons qu'il est possible de jouer fort, extrêmement fort, sans aucune intensité. J'en conclue que Xenakis à l'instar de Bach nous donnent des indications d'expression avant tout.

## Les nuances dans Rebond B

- L'indication « f » au début de Rebond B signifie simplement selon moi qu'il faut de la « présence », celle d'un batteur qui débuterait un morceau seul. Par exemple, le charleston fin et varié du batteur serait mon bongo aigu, sa caisse claire solide serait mon tom. Je considère les accents – simples et doubles – comme des « surprises » qui ne doivent surtout pas alourdir le « groove ».
- L'indication « ff » à partir de 74 est un signe de grande intensité. Effectivement aucune autre nuance n'est notée après 74. Pourtant jouer très fort jusqu'à la fin ne serait pas une marque de respect du texte mais plutôt le signe que l'interprète ne sait pas quoi en faire. L'intensité ne prend de valeur, d'ailleurs, que par l'existence de moments moins intenses.

L'intérêt de cette pièce réside principalement dans la construction progressive de la tension. Initiée dès le début de

l'œuvre et ranimée par le « *ff* » à 70, celle-ci trouve son apogée à la dernière mesure. Elle sera nourrie par une grande rigueur dans le rythme et le tempo. Modifier le tempo au cours de l'œuvre est incompatible avec cette vision dramatique de la musique. Diminuer subitement le tempo à 84 pour ré-accelérer petit à petit en est le meilleur exemple :

*Imaginez une danseuse africaine qui ferait monter l'énergie en elle depuis un long moment. Le rythme du djembé qui au début n'était qu'un support à sa danse influence rapidement les battements de son cœur. Bientôt, grâce à la constance et à la persévérance du percussionniste, le cœur de la danseuse et le rythme du djembé battront à l'unisson et s'emballasseront : c'est le début de la transe. Tout à coup le percussionniste décide de ... réduire subitement le tempo pour ré-accelérer petit à petit ! Pourriez-vous imaginer la réaction de la tribu à ce moment-là ? Cette décision ferait inévitablement écrouler l'énergie de la danseuse lui empêchant d'aller jusqu'au bout de sa transe.*

Jouer les triples croches à l'unisson entre 84 et 86 au tempo écrit n'est pas un exploit technique. La plus grande difficulté provient de l'indépendance.

## La technique

Avoir de la technique signifie « avoir repoussé les limites physiques » en obtenant rapidité, puissance, etc., certes ! Mais cela signifie aussi et surtout « Avoir la capacité de produire une variété de sonorités à son instrument dans toutes les nuances » à l'aide de son archet, de son embouchure ... pour les percu : sans changer de baguettes SVP !

La technique est donc déjà une démarche musicale selon moi. De ce point de vue seulement, elle peut nourrir l'expression. Au contraire lorsqu'elle ne concerne que l'aspect musculaire, elle limite et formate l'expression musicale (par exemple l'accent instinctif en début de roulement vu plus haut).

Il paraît donc impensable de travailler la technique hors de l'instrument (ou sur un instrument dont le son est modifié). Avez-vous déjà vu un violoniste travailler sa technique sur une corde à linge ou avec un chiffon sur ses cordes ? Pourtant certains percussionnistes travaillent encore la « technique » de timbales ou de caisse claire sur un disque de plastique ou sur des instruments complètement couverts ! Ainsi, on ne développe qu'une seule « technique » pour tous les instruments. Une seule partie de la technique d'ailleurs puisqu'on n'est pas attentif au son de l'instrument. Certains pourraient même estimer que le principal a été fait en dehors de l'instrument et il n'y a plus qu'à ... viser et taper ! Pour ceux qui ont cette habitude les conséquences sont : jeu agressif, étroitesse de son, aucune écoute des possibilités sonores et des limites de l'instrument, pauvreté dans la variété de sonorités, technique inadaptée, incapacité et réagir rapidement à un accord imparfait...

Concernant Rebond B, voici quelques uns de mes exercices. Ils sont donc à travailler sur les instruments de la pièce pour développer virtuosité et son: *la technique*.

**En rapport avec la mesure 62 :** pour travailler les ras de 3 joués en frisé enchaînés à droite et à gauche (le frisé permet de donner de la dynamique aux petites notes). Prendre le solfège syncopé de Agostini p.10 et 11

> Débit de  $\text{♪}$  en frisé: lecture en ras de 3 frisés suivant l'alternance des  $\text{♪}$  en frisé.  
Commencer l'exercice à gauche puis recommencer en démarrant à droite.  
Les  $\text{♪}$  sans ras de 3 doivent sonner à la même nuance que les autres.

**En rapport avec la mesure 64 :** la note la plus importante du ras de 3 est la troisième, elle ne peut donc pas manquer. Sinon, on a l'impression qu'il n'y a qu'une voix de bongo agrémentée de petites notes aux autres fûts : la polyphonie disparaît. Jouer le ras de 3 en frisé avec un double son sur la note principale permet de réaliser ce qui est écrit.

- 1) D'abord un exercice préparatoire pour mettre en évidence les éventuelles faiblesses :  
Prendre le solfège syncopé de Agostini p.10 et 11
  - > lecture en ras de 3 (doigté  $\bullet\bullet\bullet$ ) avec importance donnée sur la 3ème note, remplissage  $\text{♪}$  main droite
  - > idem à l'envers : doigté  $\bullet\bullet\bullet$ , remplissage  $\text{♪}$  main gauche
- 2) Puis le même exercice avec un double son sur la 3ème note du ras de 3.

Réaliser le passage de cette manière permet d'entendre toutes les notes. Néanmoins cette solution demande beaucoup d'engagement physique donnant un caractère très virtuose à ce passage : il perd ainsi son naturel. Dernièrement j'ai décidé d'avoir recours à un deuxième bongo aigu pour donner de l'attention à chaque note plus naturellement. L'écriture polyphonique est mise en valeur grâce au phrasé indépendant de la voix mélodique (du bas) par rapport à celui de la voix rythmique. Ce bongo est joué au pied et accordé comme le bongo aigu. La batte montée sur la pédale est fabriquée pour avoir la même attaque et le même poids que la baguette.

Voici le phrasé auquel je peux accéder grâce à cet équipement :

mes. 63 à 65

## En rapport avec la mesure 84 :

Ici il s'agira d'un travail visant à entraîner les cerveaux droit et gauche : il faut être capable de se concentrer sur l'une ou l'autre des deux voix pendant le jeu.

Prenons pour exemple la 1ère partie de ce trait (les quatre 1ères descentes de wood blocks) :

> jouer la partie de peaux en boucle (d'une main évidemment). Simultanément :

- 1) chanter les 5 wood blocks en boucle. Pendant la réalisation porter son attention sur les 4 sons, puis sur le chant.
- 2) jouer la première des 5 notes de wood blocks, imaginer les suivantes. Pendant la réalisation porter son attention sur les 4 sons, puis sur les 5 sons imaginés.

## > MULTIPERCUSIONS

3) idem avec les deux premières, les trois premières, ... les 5 notes de wood blocks

> même exercice en remplaçant la partie de fûts par la partie de wood blocks :

- 1) chanter fûts
- 2) jouer 2 premières notes des 4 notes des peaux
- 3) etc....

Il faut bien prendre conscience du rapport entre les 2 voix mais ne pas jouer d'accent lorsqu'on se concentre sur l'autre voix. On peut vivre corporellement la partie sur laquelle on porte son attention afin d'être bien sincère avec soi-même dans le ressenti.

Si on remarque qu'une baguette ne joue pas au bon endroit cela ne signifie pas qu'il faut travailler des heures pour l'y habituer : c'est parce qu'on est concentré que sur l'autre baguette. Il faut donc essayer d'être présent sur les deux voix.

Le même type de travail s'adapte au trait à partir de 85. On peut aussi s'aider de la visualisation pour les passages complexes : à la manière d'un chef d'orchestre qui entend plusieurs voix en même temps, les yeux fermés, on peut se représenter dans l'esprit le mouvement des deux baguettes sans réaliser le mouvement physiquement. Comme cela demande un gros effort mental, on commence d'abord avec trois ou quatre notes puis on en rajoute. Cet exercice est très efficace parce qu'en visualisant on est immanquablement présent sur chaque note, chaque mouvement. Au moment de jouer à l'instrument le trait passe beaucoup mieux et on ne s'est pas fatigué !

### > REPÈRES <

**Christophe Roldan** étudie au CNSM de Lyon où il obtient un prix de percussion mention "Très Bien, à l'unanimité et avec les félicitations du jury" puis, à Berlin, il se perfectionne au métier d'orchestre pendant deux ans à la Hochschule der Künste et aux côtés des musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Il sera sélectionné à six reprises pour participer aux tournées de l'Orchestre des Jeunes de l'Union Européenne sous la direction de Bernard Haitink, Sir Colin Davis, ...

Christophe Roldan est percussionniste soliste et timbalier à l'Opéra National de Lyon depuis le tout début du siècle (!!!).

En tant que soliste il s'est produit en récital ou en concerto en Allemagne, France, Italie, Suisse et Venezuela. Christophe est lauréat du «Concours International de l'ARD-Munich». Il est le seul français primé en percussion solo par la Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique.

Contact : chroldan@free.fr

et bientôt sur [www.christopheroldan.info](http://www.christopheroldan.info)

## Erreurs d'édition

Trois erreurs sont à corriger sur l'édition Salabert :

1. Mesure 16, 2ème temps, 2ème double croche : il s'agit d'un tom (pas d'une congas)
2. Mesure 18, 3ème temps, 1ère double croche : jouer seulement le bongo aigu avec ses petites notes
3. Mesure 48: la notation *fff* se répète jusqu'à 54 sur la double croche précédée de petites notes au bongo aigu.

Sur ces points il ne faut donc pas se référer aux enregistrements de P. Sadlo et de M. Loeson.

Toutes ces corrections sont musicalement évidentes (la musique de Xenakis parle d'elle-même !):

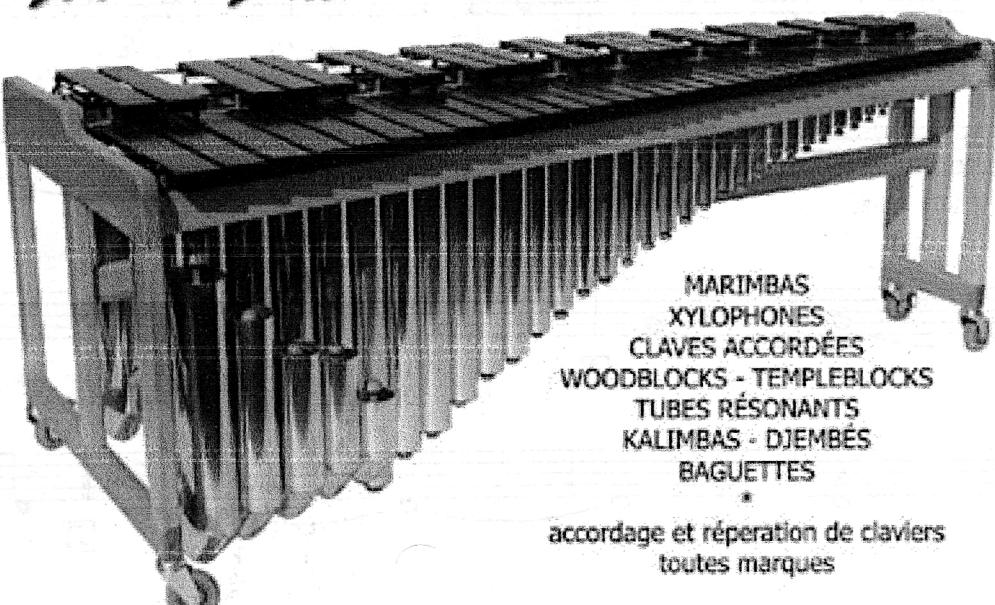
- De la mesure 1 à 31 Xenakis répète un enchaînement de cinq sons, toujours dans le même ordre, avec la même accentuation (fig. 1).
- Il n'a aucune raison musicale de changer d'intention sur les ras de trois, subitement à partir du 2ème temps de 49.

Le manuscrit de Iannis Xenakis en est une preuve supplémentaire.

J'espère que cette réflexion sur Rebond vous aura communiqué un peu de ma passion pour cette pièce. En m'y replongeant cela m'a donné l'envie pressante de prendre les baguettes et de jouer la pièce. J'y vais !!!...

© Mai 2006 Christophe ROLDAN

**Pré du Rein** PERCUSSION



MARIMBAS  
XYLOPHONES  
CLAVES ACCORDÉES  
WOODBLOCKS - TEMPLEBLOCKS  
TUBES RÉSONANTS  
KALIMBAS - DJEMBÉS  
BAGUETTES

accordage et réparation de claviers toutes marques

Dieter et Monika HERMANN - F 88600 PREY - tél: +33(0)329 368 457 - [www.PreduRein.com](http://www.PreduRein.com)