

Recomposed de Max Richter
ou le nouveau *printemps* de Vivaldi

Sommaire

Introduction	3
1. Vivaldi et son œuvre	
1. Eléments biographiques	4
2. Les caractéristiques compositionnelles de Vivaldi et son apport dans l'histoire de la musique	5
A. L'harmonie	6
B. Une musique contrastée	7
C. Primauté de la mélodie et du rythme	7
D. Vivaldi, principal initiateur et promoteur du concerto de soliste à la recherche de nouveaux timbres et de nouveaux effets orchestraux	9
3. <i>Le Quattro Stagioni</i>	
A. Origine du genre « concerto » et histoire de l'œuvre	10
B. Analyse des 4 concerti des <i>Quatre Saisons</i>	11
a. <i>La primavera</i>	11
b. <i>L'estate</i>	12
c. <i>L'autunno</i>	14
d. <i>L'inverno</i>	15
2. Max Richter	
1. Eléments biographiques	17
2. Esthétique(s)	18
A. Post-modernisme	18
B. Minimalisme et post-minimalisme	19
C. Musique électronique	20
3. Genèse du projet de recomposition	22
3. L'album <i>Recomposed by Max Richter : Vivaldi, the Four Seasons</i>	
1. Structure générale de l'œuvre	25
2. Analyse des 5 extraits du programme du baccalauréat 2019	26
A. <i>Spring I</i>	26
B. <i>Summer III</i>	31
C. <i>Autumn II</i>	34
D. <i>Winter I</i>	34
E. <i>Shadow III</i>	37
3. Conclusion	38
A. Réception de l'album	39
B. Idées d'œuvres pour les commentaires comparés	42
Bibliographie	43

Antonio Vivaldi et Max Richter, deux hommes séparés par près de trois siècles mais réunis par la même aspiration à explorer, expérimenter de nouvelles couleurs orchestrales. Vivaldi est en effet reconnu comme le premier compositeur à s'être vraiment intéressé à la variété de timbres qu'offraient certains instruments peu usités de son époque, comme la mandoline, le luth, le cor et même la toute jeune clarinette, et à les avoir combinés à l'orchestre à cordes baroque. Richter, lui, ne va pas rechercher le rare ou nouvel instrument fraîchement inventé mais s'applique à marier les instruments de l'orchestre aux sons inouïs et infiniment variés que peut produire son matériel électronique.

Ils sont aussi réunis par la même envie de faire découvrir – ou redécouvrir dans le cas de Richter - certaines choses à leurs contemporains. La variété du geste instrumental et violonistique en particulier ainsi que la promotion du concerto de soliste pour Antonio Vivaldi et l'œuvre la plus emblématique de celui-ci - *Le Quattro Stagioni* - pour Max Richter.

Nous concentrerons dans cette analyse notre attention sur la recomposition de Richter des fameuses *Quatre Saisons* du maître italien issu de l'album *Recomposed by Max Richter : Vivaldi, the Four Seasons*. Néanmoins, on ne saurait faire l'économie d'étudier, même succinctement, l'œuvre de Vivaldi car elle constitue le matériau de départ, l'essence même de l'idée créative. Aussi, après une brève étude de la vie de Vivaldi, de ses caractéristiques compositionnelles, de son apport à l'histoire de la musique ainsi que de l'œuvre qui nous intéresse au premier chef, nous retracerons le parcours de Max Richter et le resituerons par son esthétique dans le paysage musical actuel avant de poursuivre par la genèse de ce projet.

Nous nous efforcerons ensuite d'analyser successivement, et par comparaison avec l'œuvre originale, les cinq extraits, issus de l'album *Recomposed by Max Richter : Vivaldi, the Four Seasons*, proposés au programme limitatif du baccalauréat 2019.

Enfin, après s'être intéressé à l'accueil du public à l'égard de cette énième version, mais Ô combien nouvelle, des *Quatre saisons*, nous terminerons notre étude par des propositions d'œuvres pouvant servir à l'épreuve orale de commentaires comparés.

1. Vivaldi et son œuvre

1. Éléments biographiques

Antonio Vivaldi naquit le 4 mars 1678 à Venise, en Italie. Il apprit très jeune à jouer du violon aux côtés de son père, violoniste à la basilique Saint-Marc. En 1703 pourtant, il se fait ordonner prêtre mais atteint d'une maladie chronique que l'on suppose être de l'asthme, celui que Venise surnomma *Il Prete rosso* (le Prêtre roux), en raison de sa blondeur « vénitienne », sut très vite se faire exempté de ses devoirs ecclésiastiques et put, se consacrer à la composition et à l'enseignement dans un hospice réservé aux orphelins et aux enfants illégitimes de Venise, l'*Ospedale della Pietà*.

Rapidement, ses qualités de professeur, d'interprète et de compositeur lui permettent de devenir maître de violon puis maître de composition. Vivaldi sut s'introduire efficacement dans les milieux les plus aristocratiques et même, si l'on n'en croit ses écrits épistolaires, pu avoir « l'honneur de correspondre avec 9 Altesses ». Sa popularité traverse les frontières italiennes, et en 1711, Vivaldi publie son recueil de douze concerti pour violon *L'Estro armonico* (l'invention harmonique) chez un célèbre éditeur d'Amsterdam. Le succès est tel que ses compositions atteignent l'Europe du Nord et que Jean-Sébastien Bach en transcrit une partie pour claviers. En 1712, un deuxième recueil intitulé *La Stravaganza* est publié et l'un de ses grands chefs-d'œuvre de musique religieuse, le *Stabat Mater* pour alto, est créé cette même année.

C'est seulement en 1713, à l'âge de 35 ans, que Vivaldi aborda pour la première fois l'opéra, la grande affaire de tout compositeur de renom dans cette Italie du début du XVIII^e siècle. Son statut d'ecclésiastique, déjà bien compromis de réputation par son comportement inhabituel, le fit peut-être hésiter à prendre ce tournant plus tôt. Si l'on admirait le virtuose (« incomparable virtuose du violon » selon un témoignage contemporain) et le compositeur, sa personnalité fantasque et le caractère ambigu de son entourage féminin sentaient le scandale. Or, œuvrer dans le milieu interlope de l'opéra n'était pas le gage de la meilleure moralité. Néanmoins, il n'abandonna jamais ce genre musical et en composa d'après lui 94, au moins partiellement, et environ moitié moins de manière certaine à l'aune des dernières recherches musicologiques.

Puis, c'est en 1725 que parut à Amsterdam, l'opus 8 intitulé *Il Cimento dell'armonia et dell'invenzione* (La confrontation de l'harmonie et de l'invention) et consistant en douze concerti pour violon dont les quatre premiers sont les célèbrissimes *Quatre Saisons*. Dans sa dédicace à un noble vénitien, le comte de Morzin, Vivaldi nous apprend que ces quatre chefs-d'œuvre étaient déjà composés bien avant leur impression et avaient largement circulés en copies manuscrites. Nous reviendrons sur cette œuvre plus loin.

Vivaldi eut une activité intense de compositeur et ne cessa de voyager sa vie durant, malgré ses problèmes de santé. Il quitta Venise définitivement au mois de mai 1740, ville dans laquelle l'opéra napolitain tendait à supplanter la tradition opératique locale personnifiée par Vivaldi et commençait donc à symboliser le passé pour un public toujours avide de nouveauté. Plus rien ne devait le retenir surtout que sa *prima donna* préférée, Anna Girò, avait quitté Venise quelques temps plus tôt...

Il s'installa ensuite à Vienne, mais le 20 octobre, l'empereur Charles VI mourait : son deuil interdisait toute représentation et Vivaldi n'avait plus de protecteur ni de ressources assurées. Le mystère plane sur les conditions précaires dans lesquelles il vécut ses derniers mois. Le dernier de ses écrits qu'on ait retrouvé est un reçu de douze florins, en date du 28 juin 1741, pour la vente de concert à un certain comte Vinciguerra di Collalto. Il décède le 28 juillet 1741 d'une « inflammation interne » dans la pauvreté et l'oubli. Cependant, une messe de requiem, dans laquelle aurait chanté le jeune Joseph Haydn, lui est offerte dans la cathédrale Saint-Etienne de Vienne. Son corps repose aujourd'hui au cimetière de l'hôpital de Vienne.

L'annonce de son décès deux mois plus tard ne semble pas susciter de regret particulier à Venise alors même qu'il y fut admiré et applaudi presque toute sa vie. Il fut oublié pendant un siècle et demi (on ne connaît sa date de naissance avec assurance qu'en 1963 !) et était encore un inconnu en 1913 lorsque le musicologue Marc Pincherle décida d'effectuer sa thèse de doctorat sur la vie et l'œuvre de Vivaldi. Sa redécouverte se fait en plusieurs étapes, et passe d'abord par celle de l'immense œuvre de son contemporain Jean-Sébastien Bach qui a retranscrit une dizaine d'œuvres du vénitien et dont les concerti s'inspirent de son style. L'édition complète (sans compter les éventuelles découvertes) de son œuvre ne tarde pas à suivre, et les concerts d'œuvres de Vivaldi se multiplient ensuite dans le grand mouvement de redécouverte de la musique baroque. Il faut attendre les années 1970 pour que ses opéras commencent à être rejoués et 1973 pour voir le catalogue de classification de ses œuvres le plus complet et récent effectué par le musicologue Peter Ryom sous le code RV. Nul doute qu'aujourd'hui, Vivaldi est l'un des compositeurs les plus appréciés et les plus connus de la musique « classique » notamment grâce à son œuvre phare. Il suffit pour s'en convaincre d'imaginer que l'on ne peut pas savoir le nombre exact d'enregistrements effectués des seules *Quatre Saisons*.

2. Les caractéristiques compositionnelles de Vivaldi et son apport dans l'histoire de la musique

S'il est un compositeur que l'oreille initiée ou profane reconnaît immédiatement, pour peu que l'on est une once de culture musicale dans le second cas, c'est bien Vivaldi. Le profane ne saurait expliquer la reconnaissance d'une œuvre de Vivaldi que par des termes simples, voire maladroits. Il faut garder à l'esprit que mettre des mots sur une chose familière n'est pas forcément chose aisée car justement, elle est si familière que l'on n'a pas nécessairement besoin de passer par son intellectualisation. Il suffit de s'interroger sur une notion universelle et quotidienne comme le temps pour s'en convaincre... Le musicologue pourra quant à lui répondre à la question *Comment reconnaît-on une œuvre de Vivaldi ?* par l'analyse de ses caractéristiques compositionnelles. C'est précisément ce sur quoi nous allons nous arrêter maintenant et en particulier dans le genre qui constitue l'essentiel de son œuvre : le concerto.

Tout au long de son œuvre, Vivaldi développera un style très personnel, caractérisé par des marches harmoniques, des lignes de basses simples, des contrastes de masses sonores fréquents, et surtout par l'importance donnée à la mélodie et au rythme qui engendre par voie de conséquence une utilisation à la marge de l'écriture contrapuntique pour laquelle il n'avait sans doute que peu d'appétence (peu de fugues furent en effet écrites par Vivaldi). Le compositeur accorde aussi une importance rare pour

l'époque au timbre instrumental, mettant notamment en valeur les cordes de façon remarquable. Il s'efforça aussi de composer des concerti pour une grande variété d'instruments jusque-là très largement sous-exploités, voire inusités, dans un genre permettant justement de mettre la lumière sur un instrument en particulier : le concerto de soliste. Genre dont il sera le principal initiateur et promoteur.

A. L'harmonie

D'aucuns diront que la musique de Vivaldi, et en particulier les centaines de concerti qu'il a composé, peut donner une impression de répétition voire de monotonie. L'affirmation présumée d'Igor Stravinski sous forme de boutade selon laquelle Vivaldi aurait composé non cinq cents concerti, mais cinq cents fois le même concerto va dans ce sens et repose tout de même sur une réalité musicale. En effet, si Jean-Sébastien Bach, maître absolu du contrepoint et de l'harmonie, s'est donné la peine de recopier de sa main puis de transcrire plusieurs concerti du Prêtre roux, ce n'est certainement pas pour apprendre un nouveau langage harmonique puisque l'harmonie vivaldienne est, dans l'immense majorité des cas, très simple (prédominance d'accords de 3 sons) et répétitive, mais pour s'imprégner du traitement mélodico-rythmique de Vivaldi et le réutiliser dans ses propres compositions. On peut tout de même noter que la généralisation des enchaînements « préparation de la dominante »- « dominante » - « tonique », sous des formes variées et renversées, annonce l'harmonie pré-classique fonctionnelle.

Nous pouvons d'ores et déjà dire que l'usage extrêmement fréquent de marches harmoniques dans les œuvres de Vivaldi est symptomatique de cette impression et est un des éléments renforçant l'aspect répétitif de sa musique surtout qu'il n'hésite pas à enchaîner différents types de marches (modulantes ou pas) dans un même mouvement. N'oublions pas qu'en plus de répéter des accords à intervalles réguliers, une marche harmonique est surtout le moyen de faire entendre 3, ou plus rarement 4 fois voire 5 fois un même motif mélodique, ce qui renforce encore plus cette sensation de redondance qui peut, en plus d'avoir un côté extrêmement prévisible, un côté lassant.

En outre, l'élément de base du mouvement de concerto (genre qui représente une grande partie de son œuvre) est le *ritornello* (ritournelle en italien), courte cellule thématique que se partagent et se renvoient, au travers de modulations et de variations ornementales, le soliste et le *ripieno*, c'est-à-dire l'ensemble des instruments. Ceci participe de façon prépondérante au style vivaldien et se diffuse également dans ses opéras et ses œuvres religieuses. Cette construction engendre une répétition harmonique puisque chaque ritornello sera toujours entendu en nombre pair et avec la même harmonie, le plus souvent autour des degrés I et V.

Pour finir, la trame harmonique ne s'éloigne que très rarement des chemins tracés par les degrés principaux que sont les I, IV et V et la ligne de basse est très souvent traitée en notes répétées. Roland de Candé indique dans son livre *Vivaldi* que Carlo Goldoni disait que « les vrais connaisseurs disent qu'il était faible en contrepoint et qu'il conduisait mal ses basses ». Sans aller jusqu'au traitement égal de la ligne de basse (et des autres voix d'ailleurs) comme Bach peut le faire dans nombre de ses œuvres, style contrapuntique oblige, Vivaldi assigne le plus souvent à la basse sa valeur de fonction et non une valeur mélodique, à part quand cela renforce un effet orchestral de crescendo par exemple (doublure de la mélodie, gammes ascendantes ou descendantes) ou quand la basse répond à un motif mélodique énoncé par une voix supérieure, comme dans le début du 3^{ème} mouvement de *L'été* par exemple. De plus, la basse s'appuie le plus souvent sur les notes réelles de l'harmonie et les notes étrangères, présentes uniquement

en note de passage, se font véritablement plus rares que chez son contemporain thuringeois le plus illustre. Ceci présente l'avantage, en plus de gagner beaucoup de temps lors de la composition, d'éclaircir considérablement le discours musical en écartant les ambiguïtés harmoniques que peuvent créer des enchaînements d'accords audacieux, dans le but de donner la primauté à la composante la plus importante aux yeux de Vivaldi, sa majesté mélodie.

B. Une musique contrastée

Ce qui est peut-être le tour de force de Vivaldi avec sa musique est d'avoir justifié en partie le versant répétitif, si toutefois il fallait le justifier, par l'usage de techniques visant à contraster le discours musical et à lui donner du relief ce qui diminue l'aspect lassant que pourrait avoir ce procédé musical. Vivaldi use de plusieurs moyens bien distincts pour y parvenir.

Le premier est le fait d'alterner les parties où le soliste (ou les solistes) jou(ent) seul(s) avec le continuo et les parties où l'orchestre joue au complet (*tutti*). Il s'agit du principe du *ritornello* dont nous avons déjà parlé. Les variations de nuances dynamiques sont donc inhérentes au nombre de musiciens jouant à un instant donné. Le second moyen est l'usage de crescendo (induit par l'écriture et non par un signe sur la partition) qui donne de l'élan et par là même, une justification presque jubilatoire à la répétition d'un motif dans le sens où l'auditeur est, à partir du début de la première reproduction du modèle mélodique, dans une attente quasi salvatrice de la fin de la marche comme par exemple à partir de la mesure 208 de *L'hiver des Quatre Saisons* où le modèle est répété 4 fois (soit 5 fois le même motif avec modulations).

Enfin, il existe aussi des contrastes dans les textures (*pizzicato*, *arco*, parfois superposés) et dans l'écriture du point de vue de l'ambitus (*grave/aigu*).

C. La primauté de la mélodie et du rythme

Si l'homme Vivaldi se révèle un homme peu facile à cerner, sa thématique possède des caractéristiques franches et personnelles divisées en trois grands aspects selon les travaux de Marc Pincherle :

- *la fermeté tonale majeur-mineur*
- *l'ampleur de la mélodie*
- *la richesse et la variété des rythmes*

Le premier énoncé du thème revêt une importance particulière car c'est, en général, la présentation du premier *tutti* et c'est, toujours, l'annonce de la tonalité du concerto. Par un accord parfait, un arpège, des notes répétées sur les degrés principaux (tonique et dominante), une gamme et parfois même, par la combinaison de deux de ces éléments. La longueur du thème importe peu ; quelques notes suffisent à Vivaldi pour établir le ton mais il peut aussi bien employer toutes les ressources d'une même tonalité pendant des dizaines de mesures.

En début de mouvement rapide, le motif mélodique est réduit à une cellule mélodique de quelques notes (le *ritornello*), qui constitue le matériau thématique du discours musical. En fait, il n'y a pas de

« long » thème dans les mouvements rapides des concerti mais un enchaînement de motifs mélodiques permettant une utilisation libre et riche en variations. Le musicologue Michael Talbot va même plus loin en disant que la mélodie chez Vivaldi « n'est pas une entité organique mais un arrangement provisoire de formules ». Par contre, ses mélodies dans les mouvements lents sont plus longues et d'une écriture souvent dépouillée ce qui offre la possibilité à l'interprète de pouvoir s'exprimer davantage grâce aux ornements ou aux diminutions. Ce versant mélodique de Vivaldi se retrouve dans ses sonates mais aussi dans son répertoire lyrique, notamment dans les airs d'opéras.

Pour revenir au motif thématique, il ne saurait être qu'une succession de hauteurs variables. Il se doit aussi d'avoir une identité rythmique marquée. C'est la combinaison de ses deux paramètres que choie le Prêtre roux. Nous l'avons vu, ses motifs sont fréquemment construits sur des arpèges de toutes sortes, sur des gammes ou sur des notes répétées (exemple de *L'été*). Sans l'apport d'une variété rythmique importante, ceux-ci n'évolueraient pas ce qui se remarquerait tout de suite, même pour une oreille profane. Aussi, Vivaldi use très souvent de syncopes et de contretemps mais aussi de rythmes issus des danses de l'époque. Le rythme de l'ouverture à la française (avec l'indication *alla francese*) ainsi que le rythme dit « lombard » (double croche – croche pointé) font aussi partie de sa large palette rythmique.

La mise en valeur de la mélodie atteint son paroxysme dans les parties, récurrentes dans ses concerti, où le soliste joue uniquement accompagné du continuo. Cette mise en valeur de la mélodie qui s'effectue aussi par une mise à nue du discours musical est sans doute le moyen le plus direct et le moins « artificiel » de susciter l'intérêt immédiat de l'auditoire ; intérêt maintenu par une variété rythmique importante mais aussi une difficulté d'exécution allant parfois jusqu'à la virtuosité.

De manière générale, ce qui est caractéristique de son écriture mélodique est l'alacrité et l'énergie qui s'en dégage pour peu que le mouvement du concerto soit majeur et rapide, dans le cas d'un mouvement mineur et rapide, l'énergie demeure. Pour les mouvements lents, dont les deux tiers sont dans des tonalités mineures, Vivaldi les écrit de sorte à pouvoir, comme il était d'usage à l'époque, faire montre de liberté notamment grâce à l'usage d'ornements et de diminutions à l'instar de l'aria vocale. Cette liberté dans l'interprétation, typique du *goût Italien* pour reprendre l'expression de Johann Joachim Quantz, se constate dans les enregistrements et les concerts où l'interprète, plus nécessairement italiens d'ailleurs, va parfois si loin dans la fantaisie qu'il se rapproche presque d'une « re-composition », le tout, légitimé par une dimension d'interprétation historisante... Cette fantaisie est d'autant plus facile à mettre en œuvre que le contrepoint y demeure absent ou presque.

Pour conclure, s'il est indéniable que Vivaldi use souvent des mêmes techniques compositionnelles dans son écriture mélodique comme l'usage du principe de ritornello, une prédilection pour les grands intervalles, de nombreux unissons entre les voix, la répétition quasi systématique et en alternance des motifs dès qu'il y a deux solistes (*RV 523* par exemple), les motifs joués à la tierce, la reprise du motif en canon (toujours dans le cas où il y a deux solistes), sans oublier l'usage très fréquent des marches harmoniques, la fraîcheur et le dynamisme subsistent. D'aucuns peuvent trouver que ses techniques compositionnelles tiennent plus de ficelles voire de facilités d'écriture qu'autre chose mais à sa décharge, Vivaldi qui n'était pas le seul dans ce cas, travaillait souvent à la hâte, pour ces œuvres de commandes aussitôt oubliées que composées et jouées, et pouvait bien être tenté de réutiliser des motifs ou d'user de procédés tout fait. Même l'étude du graphisme de Vivaldi va dans ce sens et Roger-Claude Travers note

dans *La Maladie de Vivaldi* « Une grande nervosité apparente dans le graphisme des partitions de Vivaldi » où les « clés sont réduites à leurs plus simples expressions, signes cabalistiques élancés et torturés vite exécutés pour laisser place aux notes, griffures aiguës et serrées à peine différenciables des barres de mesures, mordant parfois sur la portée inférieure... ». Ces éléments laissent à penser que le maître vénitien ne mentait pas quand il disait qu'il mettait moins de temps à composer une œuvre que le copiste à la recopier... Enfin, pour les plus sceptiques quant à son génie, n'oublions pas que Vivaldi fut le compositeur le plus adapté par Bach. N'est-ce pas là, peut-être, le plus bel adoubement musical qui soit ?

D. Vivaldi, principal initiateur et promoteur du concerto de soliste à la recherche de nouveaux timbres et de nouveaux effets orchestraux

Lorsqu'en 1913, le musicologue Marc Pincherle décida de consacrer sa thèse de doctorat à Antonio Vivaldi, son projet relevait presque de l'archéologie musicale. De ce musicien oublié, on ne connaissait alors que quelques œuvres provenant pour l'essentiel de recueils imprimés, peu étudiées et rarement jouées. Ces vestiges justifiaient certes que le nom de leur auteur figure toujours dans les livres d'histoire de la musique mais guère beaucoup plus. Ces quelques concerti préservés semblaient alors bien trop modestes pour que l'on consacre à Vivaldi une recherche universitaire. L'ensevelissement du Prêtre roux était ainsi presque complet.

En fait, Vivaldi fut redécouvert dans un premier temps grâce à l'exhumation de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach qui, nous l'avons déjà vu, avait recopié et transcrit un certain nombre de ses œuvres. Puis la découverte fortuite des manuscrits de Turin pendant les années 1920-1930 vint opportunément sortir de l'oubli un lot énorme de partitions tant instrumentales que religieuses et lyriques. Bientôt, érudits et musiciens commencèrent à s'intéresser réellement à cette œuvre monumentale en établissant des catalogues, des éditions critiques, et de interprétations d'œuvres instrumentales dans un premier temps, puis religieuses dans un deuxième temps. Il faudra attendre la fin de la seconde guerre mondiale pour avoir une « réhabilitation » de Vivaldi à sa juste valeur dans l'histoire de la musique. L'établissement en 1974 de la première version du catalogue exhaustif par Peter Ryom (le « RV » devant le numéro d'œuvre) scelle définitivement son importance historique.

Ses recherches musicologiques ont démontré que l'on devait certaines choses à Vivaldi. Notamment, c'est lui qui a fixé la forme du concerto en trois mouvements contrastés (vif/lent/vif) mettant le plus souvent en valeur un seul soliste et non plus un groupe comme dans l'ancien *concerto grosso*. Il s'agit là du concerto de soliste. Si Vivaldi n'a pas la paternité de ce genre (c'est en effet Giuseppe Torelli qui en 1700 compose le premier concerto de soliste), c'est tout de même lui qui en est le principal promoteur à l'aune du nombre d'œuvres écrites dans ce genre (environ 400 concerti pour 1, 2, 3 ou 4 solistes sur un total d'environ 500 concerti).

En outre, sur ses 400 concerti de soliste(s), un nombre important fut composé pour des instruments jusque-là très peu utilisés voire absents du genre en question. Ainsi, Vivaldi a composé des concerti de soliste(s) pour le violoncelle, le basson, le hautbois, la flûte à bec, le traverso, la mandoline, le luth, la viole d'amour, le cor, la trompette, l'orgue, la clarinette et bien sûr, le violon, instrument pour lequel il développa des effets grâce à sa technique époustouflante et qui constitue plus de la moitié de sa production. Cet éventail d'instruments démontre qu'il fut tout au long de sa vie de compositeur sensible à la notion de timbre.

On reconnaît aussi à Vivaldi le génie de l'orchestration, c'est-à-dire de la couleur orchestrale : il choisissait avec soin les timbres et recherchait leur équilibre, inventa des associations d'instruments inédites, et utilisa l'un des premiers les effets de crescendo (sans utiliser de signe sur la partition toutefois) ; c'est, à ce titre, un précurseur.

3. Le *Quattro Stagioni*

A. Origine du genre « concerto » et histoire de l'œuvre

L'origine du mot concerto semble traduire une ambiguïté reposant sur une double étymologie entre deux versions de laquelle philologues et musicologues ne peuvent se résoudre à trancher. *Concerto* vient-il de *concertare* qui signifie lutter, ou de *conserere*, qui veut dire unir ? En fait, la question importe peu, puisque les deux sens se confondent tant il est vrai que la contradiction se retrouve au cœur même de la composition musicale qui consiste selon les points de vue à opposer pour unir, ou bien unir pour opposer.

Toujours est-il qu'après un siècle de tâtonnement, apparaît vers 1680 le *concerto grosso*, dont il revient à Corelli d'avoir fixé la forme et l'équilibre. Dans le concerto grosso, un petit ensemble de musiciens solistes, le *concertino*, est opposé à la masse de l'orchestre aussi nombreuse que possible – le *ripieno* (de l'italien rempli, plein) - et qui, pour cette raison, prend le nom de concerto grosso, terme qui finira par désigner l'œuvre toute entière.

Le compositeur, faisant alterner les *sol*i et les tutti comme les questions et les réponses d'un discours musical, tire un parti architectural du contraste entre le concertino et le concerto grosso. Cette opposition est encore soulignée par le fait que l'écriture des parties de solistes du concertino est plus brillante et plus ornée que celle de l'orchestre dont les exécutants, les « ripienistes », ont un rôle de remplissage. Puis, en suivant le modèle du répertoire lyrique où les interprètes vedettes qu'étaient les castrats et les *prime donne* s'évertuaient à toujours plus de lyrisme et de virtuosité, ce genre qu'était le concerto grosso a donné naissance au concerto de soliste en réduisant le concertino à un seul instrument.

Le canevas d'un concerto est presque toujours le même : un allegro à un thème où le tutti répète une ritournelle entre laquelle le soliste place ses interventions consistant souvent à des traits de virtuosité sans identité thématique ; un mouvement lent et chantant directement inspiré de l'aria vocale ; un allegro à ritournelle semblable à celle du premier mouvement où l'alternance entre solo et tutti est très serrée.

Les *Quatre Saisons* ne dérogent pas à ce portrait-robot du concerto de soliste chez Vivaldi mais cette œuvre revêt tout de même une caractéristique singulière. En tant qu'italien et compositeur d'opéras, Vivaldi disposait d'un riche vocabulaire de figures musicales découlant des règles de la rhétorique baroque et s'en servait y compris pour la musique purement instrumentale. Sa musique parle, peint, exprime des sentiments, décrit des événements et devient, pour ceux qui maîtrisaient cet art de la rhétorique, un discours sonore dramatique abstrait. Cependant, il semble avoir voulu aller plus loin en y associant un sonnet pour chacun des quatre concerti, ce qui en fait véritablement de la musique à programme.

Les 12 concerti publiés en 1725 dans son opus 8 *Il Cimento dell' Armonia e dell' Invention* (la confrontation de l'harmonie et de l'invention) ne furent manifestement pas composés pour cette édition puisque Vivaldi a rassemblé des œuvres qui pouvaient être réunies sous ce titre. Même le groupe des *Quatre Saisons*, le noyau du recueil, ne consistait pas en compositions nouvelles. En effet, Vivaldi doit avoir

composé ces concerti longtemps avant leur publication comme en atteste sa dédicace au comte Wenzel von Morzin « ...lorsque je songe à la longue série d'années durant lesquelles j'ai joui de l'insigne honneur de servir Votre Altesse en tant que compositeur de cour en Italie, je rougis à la pensée de n'avoir jusqu'à présent donné aucun témoignage de mon profond respect. J'ai donc résolu de faire imprimer ce volume, pour le déposer très respectueusement aux pieds de Votre Altesse. Je prie instamment Votre Altesse de ne pas s'étonner si elle trouve parmi ces faibles concertos les Quatre Saisons, qui avaient trouvé il y a si longtemps l'indulgente magnanimité de Votre Altesse ; croyez-moi, je les ai trouvées dignes d'être imprimées - bien qu'à tous égards ce soient les mêmes pièces - car à présent, outre les sonnets, j'ai ajouté des explications précises sur toutes les choses qui y sont représentées. Je suis persuadé que vous les jugerez comme s'ils étaient neufs. »

Vivaldi indique l'ajout de sonnets sans pour autant préciser s'ils étaient de son cru ou pas. Toujours est-il que Vivaldi fit paraître ces sonnets *in extenso* en ajoutant de grandes lettres (A, B, C etc.) dans les marges de gauche, qui renvoient aux endroits de la musique illustrant un passage donné et soulignant ainsi les figuralismes au sein de l'œuvre.

B. Analyses des 4 concerti des « Quatre Saisons »

a. Concerto pour violon op. 8 n° 1 « La Primavera » (Le Printemps), RV 269

Voici ci-dessous le sonnet joint à ce concerto dans la version originale ainsi que dans une traduction

SONNETTO DIMOSTRATIVO

Sopra il concerto Intitolato

LA PRIMAVERA

Del Sigre D. Antonio VIVALDI

(Allegro)

Giunt'è la Primavera e festosetti

La salutan gl'augei con lieto canto;

E i fonti allo Spirar de'zefiretti

Con dolce mormorio Scorrono intanto.

Vengon' coprendo l'aer di nero amanto

E Lampi, e tuoni ad annunziarla eletti

Indi tacendo questi, gli' Augelletti

Tornan di nuovo al lor canoro incanto.

(Largo)

E quindi sul fiorito ameno prato

Al caro mormorio di fronde e piante

Dorme 'l Caprar col fido can a lato.

(Allegro)

Di pastoral Zampogna al suon festante

Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato

Di primavera all'apparir brillante.

SONNET DESCRIPTIF

Sur le concerto intitulé

LE PRINTEMPS

De monsieur D. Antonio Vivaldi

(Allegro)

Le Printemps est venu et les oiseaux

En fête le saluent d'un chant joyeux ;

Et les fontaines, au souffle des zéphyrs

Jaillissent en un doux murmure.

Ils viennent, couvrant l'air d'un manteau noir

Le tonnerre et l'éclair messagers de l'orage

Enfin, le calme revenu, les oisillons

Reprennent leur chant mélodieux.

(Largo)

Et sur le pré fleuri et tendre

Au doux murmure du feuillage et des herbes

Dort le chevrier, son chien fidèle à ses côtés.

(Allegro)

Au son festif de la musette pastorale

Dansent les nymphes et les bergers

Sous le brillant firmament du printemps.

I. Allegro

Le premier mouvement en *mi* majeur annonce avec allégresse le retour du printemps. L'allegro commence avec une ritournelle joyeuse et entraînante, jouée par tout l'orchestre, qui reviendra à plusieurs reprises au cours du mouvement. Le motif « unificateur » de ce premier mouvement est l'alternance de croches avec une paire de doubles-croches, rythme sans doute responsable du succès de cette ritournelle, qui donne à la musique une impulsion caractéristique du compositeur, de même que les *forte* et les *piano* en écho. Au milieu de la mesure 13, les oiseaux, qui chantent l'arrivée de la nouvelle saison, sont représentés par le violon solo dialoguant avec les violons I et II. Leurs pépiements joyeux sont figurés par une multitude d'effets imitatifs : mordant, trille, groupe de notes rapides descendantes, répétitions de notes piquées... Le « doux murmure » du ruisseau leur répond par une mélodie ondulante en doubles-croches, nuance *piano*, jouée par tout l'orchestre avant que l'on ne réentende la ritournelle. Vient ensuite l'orage ; le grondement du tonnerre se fait entendre dans les trémolos des cordes (notés en triples-croches), tandis que les éclairs fusent en notes rapides ascendantes. Le vent tournoyant est figuré par le jeu virtuose du violon solo virevoltant en triolets de doubles-croches. Le calme revient progressivement au son de la ritournelle *tutti* dans le relatif mineur (*do#* mineur), les oiseaux peuvent chanter de nouveau : les violons reprennent leur dialogue pétillant et le mouvement se termine dans l'allégresse retrouvée de la ritournelle jouée dans le ton initial de *Mi* majeur.

II. Largo e pianissimo

Jouée dans le relatif mineur du premier mouvement (en *do#* mineur), la mélodie languissante du violon solo évoque la sérénité du personnage somnolant, bercé par le murmure du feuillage. Celui-ci est joué par les violons qui font entendre un motif rythmique (un paisible rythme pointé) inlassablement répété, nuance *pianissimo*, comme un balancement régulier. Pas même les aboiements ponctuels et régulier du chien, confiés aux altos devant jouer « *sempre f si deve suonare sempre molto forte e stroppato* » (« se joue toujours très fort et âprement ») et figuré par deux notes courtes pouvant rappeler le rythme d'un aboiement – *ouaf-ouaf* –, ne viendront troubler le sommeil du chevrier.

III. Allegro

Ce dernier mouvement écrit en 12/8 et est une « danse pastorale » aux accents populaires. La ritournelle d'introduction est une mélodie simple et entraînante au rythme de sicilienne, soutenue par une note pédale. On retrouve l'allégresse du premier mouvement (de nouveau écrit en *mi* majeur), tandis que le berger célèbre le retour du printemps : ses pas de danse sont illustrés par les solos successifs du violon, entrecoupés de la joyeuse ritournelle. Par moment, les nymphes se joignent au berger : les violons de l'orchestre s'associent alors au violon solo, dont le jeu en doubles cordes évoque le bourdon de la musette.

b. Concerto pour violon op. 8 n° 2 « L'estate » (L'été), RV 315

Voici ci-dessous le sonnet joint à ce concerto dans la version originale ainsi que dans une traduction

(Allegro non molto – Allegro)

Sotto dura Staggon dal Sole accesa

Langue l'huom, langue 'l gregge, ed arde il Pino;

Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa

(Allegro non molto – Allegro)

Sous la dure saison écrasée de soleil,

Homme et troupeaux se languissent, et s'embrase le pin.

Le coucou se fait entendre, et bientôt d'une seule voix

Canta la Tortorella e 'l gardelino.

Chantent la tourterelle et le chardonneret.

Zeffiro dolce Spira, mà contesa
Muove Borea improvviso al Suo vicino;
E piange il Pastorel, perche sospesa
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;

Zéphyr souffle doucement, mais, tout à coup,
Borée s'agite et cherche querelle à son voisin.
Le pâtre s'afflige, car il craint
L'orage furieux, et son destin.

(Adagio - Presto – Adagio)

Toglie alle membra lasse il Suo riposo
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mossoni il Stuol furioso!

(Adagio - Presto – Adagio)

À ses membres las, le repos est refusé :
La crainte des éclairs et le fier tonnerre
Et l'essaim furieux des mouches et des taons.

(Presto)

Ah che pur troppo i Suo timor Son veri
Tuona e fulmina il Ciel e grandioso
Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.

(Presto)

Ah, ses craintes n'étaient que trop vraies,
Le ciel tonne et fulmine et la grêle
Coupe les têtes des épis et des tiges.

I. Allegro mà non molto

Ce premier mouvement plonge immédiatement l'auditeur dans la torpeur provoquée par la chaleur de l'été et les croches à contretemps semblent avoir du mal à respirer. La lassitude de « l'homme et du troupeau » « écrasés de soleil » est figurée par les gammes descendantes liées, relayées entre les violons et les cordes graves. On se laisse alors bercer par le balancement langoureux de la ritournelle introductive : un rythme anapeste (deux brèves + une longue) répété, chaque fois donné un ton plus bas et suivi d'un silence éloquent. Soudain, le chant du coucou retentit : le premier solo du violon qui est d'une virtuosité éclatante est une suite effrénée de notes rapides, régulièrement ponctuée d'un intervalle de tierce descendante, caractéristique du chant du coucou. Après un bref retour de l'atmosphère irrespirable du début, chantent la tourterelle suivie du chardonneret. Cette tourterelle produit quelques savoureuses dissonances entre le violon solo qui joue un *la* bémol et la ligne de basse jouant un *sol tasto solo*, c'est-à-dire sans réalisation du continuo. Le chardonneret chante quant à lui en trilles suraigus. Le tutti qui suit évoque le vent qui se lève : d'abord doucement en triolet de doubles-croches, nuance piano, puis en bourrasques tournoyantes, forte avec de bondissantes figures violonistiques dans l'aigu. L'air irrespirable du début revient encore. Le berger inquiet émet un chant plaintif : la ligne mélodique, sinueuse, crée des dissonances avec la basse qui procède par mouvements chromatiques descendants faisant entendre une harmonie tortueuse. Le retour de la bourrasque clôt le mouvement de manière saisissante avec toutes les cordes à l'unisson/octave. Sans ritournelle de fin, le vent violent triomphe de l'atmosphère pesante de l'été.

II. Adagio

Le berger n'en finit pas de se plaindre dans ce deuxième mouvement. Après les bourrasques du vent, les mouches et autres insectes l'empêchent de dormir. Ceux-ci sont figurés par un motif pointé aux violons répété en ostinato, tandis que le violon solo émet par-dessus sa plainte. Par moments, le grondement menaçant de l'orage qui approche se fait entendre dans les trémolos des cordes à l'unisson/octave.

III. Presto

L'orage est enfin là dans le dernier mouvement. La ritournelle d'introduction fait entendre plusieurs éléments figurant la tempête. Le tonnerre est représenté par les trémolos des cordes à l'unisson/octave (déjà entendus dans le deuxième mouvement), les bourrasques de pluie et de vent par les grandes gammes descendantes, les éclairs par les fusées ascendantes... Les ritournelles orageuses alternent avec des passages solistes, extrêmement virtuoses, provoquant une tension intense durant tout le mouvement et justifiant le retentissant succès de cette pièce.

c. Concerto pour violon op. 8 n° 3 « L'autunno » (L'automne), RV 293

Voici ci-dessous le sonnet joint à ce concerto dans la version originale ainsi que dans une traduction

(Allegro)

Celebra il Vilanel con balli e Canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor de Bacco accesi tanti
Finiscono col Sonno il lor godere.

(Allegro)

Par des chants et par des danses,
Le paysan célèbre l'heureuse récolte
Et la liqueur de Bacchus
Conclut la joie par le sommeil.

(Adagio molto)

Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti
L'aria che temperata dà piacere,
E la Staggion ch' invita tanti e tanti
D'un dolcissimo Sonno al bel godere.

(Adagio molto)

Chacun délaisse chants et danses :
L'air est léger à plaisir,
Et la saison invite
Au plaisir d'un doux sommeil.

(Allegro)

I cacciator alla nov'alba à caccia
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Fugge la belua, e Seguono la traccia;

(Allegro)

Le chasseur part pour la chasse à l'aube,
Avec les cors, les fusils et les chiens.
La bête fuit, et ils la suivent à la trace.

Già Sbigottita, e lassa al gran rumore
De' Schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, mà oppressa muore.

Déjà emplie de frayeur, fatiguée par le fracas des armes
Et des chiens, elle tente de fuir,
Exténuée, mais meurt sous les coups.

I. Allegro

Ce premier mouvement prend le caractère d'une joyeuse danse villageoise. Le thème de la ritournelle, d'essence populaire, s'identifie et se retient aisément par son harmonie très simple et le principe de répétition (de notes et de rythmes) sur lequel il est construit. Jouée d'abord par tout l'orchestre (tutti), la ritournelle est ensuite reprise par le violon solo. Celui-ci évoque les musiques accompagnant les fêtes de village par son jeu en doubles cordes. Après un retour du tutti, le tout se désintègre littéralement dans l'ivresse et les solos suivants figurent l'allure vacillante des paysans : chute évoquée par de grandes gammes descendantes, pas trébuchants et précipités représentés par les triolets de notes rapides, relèvement hésitant sur des jambes tremblantes au son d'une montée ponctuée de trilles, démarche titubante avec des notes courtes entrecoupées de silence pouvant aussi évoquer le hoquet des ivrognes... Le violon fait ensuite entendre le paysan qui vacille, par ses motifs ondulants de notes rapides. Mais le pauvre homme retombe sans cesse par terre à chacune des notes graves

interrompant le discours musical ! Enfin, les buveurs enivrés finiront par s'assoupir au son du violon, anticipant le deuxième mouvement, avant une ultime ritournelle du tutti.

II. *Adagio molto*

Après la fête, le deuxième mouvement voit les paysans endormis. L'atmosphère lourde, vaporeuse et planante du sommeil est rendue par les longues tenues des cordes avec sourdine, qui entrent les unes après les autres (du grave à l'aigu). La ligne mélodique progresse lentement, par vagues ascendantes et descendantes, jouant sur les chromatismes et les dissonances produisant par là même une trame harmonique envoutante et originale. Le violon solo est cette fois à l'unisson des violons I. Seul le clavecin apporte un peu de mouvement à l'ensemble par ses arpèges égrenés lentement. Au fur et à mesure que les hommes sombrent dans le sommeil, la nuance diminue de plus en plus jusqu'au pianissimo.

III. *Allegro*

Le troisième mouvement transporte l'auditeur dans une toute autre atmosphère, celle de la chasse. Ceci explique peut-être la tonalité de *fa* majeur, tonalité habituelle du cor de chasse. Dans la ritournelle d'introduction, l'appel des cors est figuré par les notes répétées, reprises en écho par le violon solo en doubles cordes. Puis, celui-ci évoque la bête traquée : celle-ci bondit et tente de s'enfuir au rythme des triolets, poursuivie par les chiens lancés sur sa piste et représentés par les battements des cordes. Les coups secs des fusils sont rendus par des notes courtes et rapides. Entre les solos de violon, l'imperturbable ritournelle rappelle sans cesse à l'animal que les chasseurs sont tout près. Blessée, la bête finit par s'effondrer au son des grandes gammes descendantes. Le tempo ralenti, rendu par l'écriture musicale (utilisation de notes en valeur longue), traduit l'agonie de l'animal. Enfin, l'ultime ritournelle apparaît comme le triomphe éclatant des chasseurs.

d. Concerto pour violon op. 8 n° 4 « *L'inverno* » (*L'hiver*), RV 297

Voici ci-dessous le sonnet joint à ce concerto dans la version originale ainsi que dans une traduction

(Allegro non molto)

Aggiacciato tremar trà nevi argenti
Al Severo Spirar d'orrido Vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel Soverchio gel batter i denti;

(Allegro non molto)

Trembler violemment dans la neige étincelante,
Au souffle rude d'un vent terrible,
Courir, taper des pieds à tout moment
Et, dans l'excessive froidure, claquer des dents;

(Largo)

Passar al foco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento

(Largo)

Passer auprès du feu des jours calmes et contents,
Alors que la pluie, dehors, verse à torrents;

(Allegro)

Cammar Sopra 'l giaccio, e à passo lento
Per timor di cader gersene intenti;

(Allegro)

Marcher sur la glace, à pas lents,
De peur de tomber, contourner,

Gir forte Sdruzzolar, cader a terra
Di nuove ir Sopra 'l giaccio e correr forte
Sin ch'il giaccio si rompe, e si disserra;

Marcher bravement, tomber à terre,
Se relever sur la glace et courir vite
Avant que la glace se rompe et se disloque.

Sentir uscir dalle ferrate porte	Sentir passer, à travers la porte ferrée,
Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra	Sirocco et Borée, et tous les Vents en guerre.
Quest'è 'l verno, ma tal, che gioja apporte.	Ainsi est l'hiver, mais, tel qu'il est, il apporte ses joies.

I. *Allegro non molto*

Dans un décor de neige, le froid mordant s'insinue doucement. Les cordes entrent progressivement les unes après les autres, du grave vers l'aigu. Les tremblements dus aux attaques piquantes du gel, figurées par les notes répétées, sont rendus par des trilles courts et incisifs. Soudain, le vent glacé se lève. Le violon solo joue des traits de notes rapides, entrecoupés d'incessantes piques du froid. Celui-ci se fait plus dur, plus intense, le rythme s'accélère, et un nouveau tutti (seconde ritournelle) évoque la course pour s'abriter par ses notes répétées et ses battements. Le violon solo poursuit ses acrobaties violonistiques, entrecoupées des brusques bourrasques du vent rendues par les trémolos des cordes. Dans l'aigu et nuance piano, ces trémolos évoqueront ensuite le claquement des dents, avant la fin du mouvement sur la seconde ritournelle.

II. *Largo*

Plus en *fa* mineur comme le premier mouvement mais en *mi* bémol majeur, le deuxième mouvement marque un temps de répit au milieu des tempêtes hivernales. La sérénité retrouvée au coin du feu est évoquée par la tendre mélodie du violon solo, tandis que la pluie tombe au dehors : le clapotis des gouttes de pluie est rendu en arrière-plan par le jeu pizzicato des violons, sur une basse régulière marquant le temps de ses croches.

III. *Allegro*

Pas de forme ritournelle dans ce dernier mouvement, mais une succession de figuralismes musicaux traduisant au fur et à mesure les vers du sonnet. Les pas hasardeux et hésitant sur la glace, laquelle est représentée par des notes pédales sur la tonique ou la dominante, sont d'abord évoqués par les motifs répétés et sinueux du violon solo, repris par le tutti qui enchaîne avec une montée progressive par mouvement chromatique en notes piquées. Mais la chute, inévitable, arrive avec les motifs descendants de notes rapides et la gamme descendante jouée aux cordes à l'unisson/octave. S'ensuit une course folle contre la glace qui menace de se briser : le violon solo enchaîne les notes rapides sans s'arrêter. Mais la glace finit inexorablement par se rompre, évoquée par les courts motifs de notes rapides, d'abord en tutti puis repris par le violon solo. Viennent ensuite les vents : dans un mouvement *Lento*, le Sirocco souffle d'abord doucement sur une ligne mélodique qui se balance, entrecoupée de silences et faisant un peu écho au début de l'été. Mais lorsque le vent du Nord arrive, la tempête se déchaîne : un trait étincelant de notes rapides au violon solo, ponctué par les trémolos des cordes, figure la guerre que se livrent les différents vents et qui clôt cet épisode hivernal.

Après l'étude de ce cycle, force est de constater que Vivaldi a apporté un soin particulier à ces quatre concerti qui constituent, sans nul doute, un des monuments de la musique instrumentale et une intarissable source d'inspiration pour les nombreux interprètes souhaitant proposer leur vision de l'œuvre ou pour les compositeurs à l'instar de Max Richter.

2. Max Richter

1. Éléments biographiques

Max Richter naît à Hamelin, en Basse-Saxe (Allemagne), le 22 mars 1966. Encore petit lorsqu'il arrive en Grande-Bretagne, Richter commence à prendre des leçons de piano à un jeune âge. Musicien précoce, l'élève boursier suit des études de composition et de piano à l'université d'Edimbourg (Écosse), les poursuit à la *Royal Academy of Music*, et les achève sous la houlette de l'influent compositeur d'avant-garde Luciano Berio à Florence, en Italie.

« J'ai suivi une formation très classique mais j'étais complètement plongé dans ce qui se passait autour de moi en Grande-Bretagne à l'époque, au début des années 1980, c'était « l'électronica » et le punk. Les premières fois où je suis allé au concert, c'était pour entendre *The Clash* et *Kraftwerk*, j'avais quatorze ans. J'adorais l'énergie primitive du punk, mais à la même époque je faisais de la musique classique et j'utilisais des fers à souder pour construire des synthétiseurs analogiques dans ma chambre. Dans mon esprit, ces choses ont toujours coulé ensemble. »

Il acquiert rapidement de larges connaissances tant dans le domaine contemporain que dans l'évolution des musiques électroniques et est influencé par le compositeur et architecte, au fait des possibilités qu'offrent l'électronique, Iannis Xenakis. Riche de cet enseignement, Max Richter commence sa carrière dans Piano Circus, un ensemble de musique contemporaine dont il est cofondateur et commande puis joue des œuvres de Steve Reich, Arvo Pärt, Philip Glass, Julia Wolfe et Brian Eno. Il y reste dix ans, le temps de faire cinq disques, intégrant progressivement des éléments électroniques et des « sons trouvés », deux des composantes de sa future marque de fabrique.

En 1996, il travaille avec Future Sound of London sur leur album *Dead Cities*. Initialement prévu en tant que pianiste, il a finalement travaillé sur plusieurs pistes et en a coécrit une (titrée *Max*). Il a aussi collaboré pendant deux ans sur leur album suivant, *The Isness*, en tant que mixeur, coproducteur et co-auteur de plusieurs pistes. Il a aussi travaillé avec Roni Size sur l'album *In the Mode*.

Brisant ses liens avec ces musiciens, il se lance dans ce qui va devenir son premier album « solo », l'œuvre orchestrale *Memoryhouse* (2002), qui intègre des sons électroniques, des enregistrements et des voix. *Memoryhouse* est plus tard utilisée comme bande-son du documentaire de la BBC *Auschwitz – The Nazis And The Final Solution* (2005), et donnée en concert à Londres, au *Barbican Centre* (2014).

Depuis 2004, Max Richter se produit régulièrement en concert et travaille sur des musiques de films. Parmi ses musiques de film, citons celle du long-métrage plusieurs fois primé *Valse avec Bachir* (2007), du réalisateur israélien Ari Folman. Sa musique est par ailleurs utilisée dans plus de trente films et bandes-annonce tournés par Martin Scorsese (*Shutter Island*, 2010), Clint Eastwood (*J. Edgar*, 2011), André Téchiné (*Impardonnables*, 2011), Ridley Scott (*Prometheus*, 2012), Terrence Malick (*À la merveille*, 2012)...

En outre, il produit deux disques folk : *Lookaftering* (2005), l'album *come-back* de la légende des années soixante Vashti Bunyan, et *Rocking Horse* (2008), de l'ancien chanteur de Sneaker Pimps Kelli Ali. Mais aussi, un album de sonneries téléphoniques, *24 Postcards In Full Colour*.

La musique de Max Richter sert de base à de nombreuses autres œuvres chorégraphiques, notamment de Lucinda Childs, du *Nederlands Dans Theater*, du *Ballet du Rhin*, de l'*American Ballet Theatre*, de l'*Opéra de Dresde*, du *Het Nationale Ballet* (Pays-Bas) et du *Ballet National de Norvège*.

Richter écrit plusieurs partitions sur commande pour Covent Garden, l'opéra de chambre Sum, d'après le fameux ouvrage de David Eagleman *Bis : Quarante chroniques de l'Au-delà*, et, pour la violoniste Hilary Hahn, *Mercy*.

Dans le domaine des beaux-arts, il compose le paysage musical *The Anthropocene* pour l'installation de Darren Almond à la galerie White Cube de Londres (2010) et travaille à deux reprises avec le collectif d'art numérique *rAndom International*, sur les installations *Future Self* (Berlin 2012) et *Rain Room* (Londres 2012/New York 2013), pour lesquelles il écrit la musique.

Max Richter a remporté de nombreux prix, notamment avec *Valse avec Bachir* (prix du cinéma européen dans la catégorie « Meilleur compositeur ») et a également été récompensé en Allemagne par le prestigieux *ECHO Klassik* pour sa « recomposition » des *Quatre Saisons* de Vivaldi, réalisée sur invitation de *Deutsche Grammophon*, pour une collection spéciale « Recomposed Series », une réinterprétation des *Quatre Saisons* de Vivaldi qu'il projetait depuis environ 10 ans. Cet album plébiscité a été réédité en 2014 avec de nouveaux remixes et des ajouts « ambient » – que Max Richter appelle « *Shadow* » – et un DVD de concert. Suite à ce premier succès, Max Richter a signé en mars 2014 un contrat exclusif avec *Deutsche Grammophon*.

Sources : Wikipédia et site de la Deutsche Grammophon

2. Esthétique(s)

« Compositeur, pianiste, producteur, remixeur, « *collaborateur extraordinaire* » – Max Richter défie les étiquettes. Peut-être est-il une énigme. Ce qui est sûr, c'est qu'il est l'un des musiciens les plus prolifiques de sa génération. S'inspirant autant des Beatles que de Bach, du punk rock et de l'ambient, il mélange la beauté baroque avec la méthodologie minimaliste, l'orchestration classique avec la technologie moderne.

La musique de Max Richter est marquée par diverses influences : l'esthétique minimaliste dont on suit la trace depuis les compositeurs du début des années 1960 (Steve Reich, Philip Glass) jusqu'au punk rock et à l'invention de l'ambient par Brian Eno dans les années 1970 ; les enseignements d'une formation classique et l'empirisme de l'avant-garde ; les méthodes de découpage de la musique de danse électronique et la culture remix cannibalesque d'aujourd'hui. »

Voici les termes utilisés par la *Deutsche Grammophon* pour décrire Max Richter et le situer dans le paysage musical contemporain. Nous voyons bien qu'il est impossible de l'enfermer dans un seul univers musical ; musique minimaliste ou plutôt post-minimaliste, musique électronique voire même néoclassique dans le cas de cet album de recomposition ? En fait, un peu de tout cela. Par cette symbiose de toutes ces esthétiques jaillissant de ses musiques, il embrasse véritablement la pensée post-moderne et semble être un des compositeurs actuels les mieux placés dans ce mouvement idéologique.

A. Post-modernisme

Le post-modernisme apparaît dans les années 1980. Ce courant, touchant l'ensemble des disciplines artistiques, se pose en réaction contre l'esthétique contemporaine savante que les artistes post-modernes considèrent comme trop élitiste et éloignée des productions de la culture populaire. Le courant post-moderne se caractérise entre autres par un retour à des formes simples, des matériaux empruntés au passé ainsi que par un mélange d'éléments populaires et savants. En musique, perçue comme une réaction contre la complexité et le radicalisme post-sériel, l'attitude post-moderne se veut une revendication allant

vers des formes métissées, par l'emploi du collage et de la citation de musiques d'origines diverses. Le compositeur et musicologue Bruno Giner explique que « cela se traduit par un retour à la tonalité (ou modalité selon les cas), à la mélodie, à la carrure rythmique régulière, à une plus grande simplicité formelle ainsi qu'à diverses techniques de collages, emprunts ou citations. »

En outre, le point commun des post-modernes réside dans un refus de la nouveauté à tout prix, comme l'explique la musicologue Marie-Claire Mussat : « En somme, ceux qui refusent toute forme d'académisme et ont rompu avec la spirale de l'avant-gardisme en tant que nécessité prioritaire ». De plus, l'étiquette « post-moderne » réunit des compositeurs de toutes nations et dont les modes de composition diffèrent les uns des autres et n'est donc pas à proprement parler un style musical mais un courant philosophique. L'éclectisme des genres est très bien expliqué par le compositeur et musicologue Jonathan Kramer. Selon lui, le post-modernisme se caractérise entre autre par les points suivants cités ci-dessous, lesquels peuvent parfaitement s'appliquer à l'album de recomposition de Max Richter.

- *n'est pas simplement un rejet de la modernité ou sa continuation, mais a des aspects à la fois de rupture et d'extension ;*
- *ne respecte pas les limites entre les sonorités et les procédés du passé et du présent*
- *remet en question les barrières entre styles « élevé » et « faible » (sic)*
- *montre un dédain pour la valeur incontestable de l'unité structurelle*
- *questionne l'exclusivité réciproque des valeurs élitiste et populiste*
- *évite les formes totalisantes (par exemple, ne veut pas des pièces comme des entités tonales, sérielles ou façonnées dans un autre moule)*
- *inclut des citations ou des références de musiques provenant de nombreuses traditions et cultures*
- *considère la technologie pas uniquement comme une manière de préserver et de transmettre la musique, mais aussi comme profondément impliquée dans la production et l'essence de la musique*
- *inclut des fragmentations et des discontinuités*
- *contient le pluralisme et l'éclectisme*
- *présente plusieurs significations et de multiples temporalités*
- *situe la signification et même la structure chez l'auditeur, plus que dans les partitions, les interprétations ou les compositeurs*

La musique post-moderne a connu de nombreuses controverses, souvent considérée comme trop simpliste et commerciale. Ainsi, lors du festival de Royan de 1977, la création de la *Troisième symphonie* de Górecki a suscité un véritable scandale. Quintessence du post-modernisme, elle utilise un lamento du XV^e siècle sous une écriture extrêmement tonale. Marie-Claire Mussat observe à ce propos : « Ironie de l'histoire, le recours à l'accord parfait majeur devenait objet de provocation ». Rappelons que quinze ans plus tard, le compositeur comptait parmi les plus connus du grand public en entrant notamment dans le Top 50 britannique, avec plus de 400 000 exemplaires vendus dans ce pays et près d'un million dans le monde.

B. Minimalisme et post-minimalisme

Dans la lignée de ce que nous venons de voir, la musique minimaliste, dont s'est imprégné le jeune Richter, fut un des courants principaux constitutif du post-modernisme.

La musique minimaliste (souvent appelée assez restrictivement musique répétitive en France) apparaît aux Etats-Unis d'Amérique à la fin des années 1950 et au début des années 1960 avec les travaux de La Monte Young, et surtout Terry Riley qui introduit deux éléments fondamentaux du minimalisme : le retour à la musique tonale et la répétition de motifs musicaux. Dans *String Quartet* (1960), Riley s'approche de la tonalité, tout en s'inspirant fortement de La Monte Young, avec l'utilisation de longues

notes tenues. C'est dans *String Trio* (1961) que Riley introduit pour la première fois une structure fondée sur la répétition de motifs. Mais c'est surtout *In C* (1964) qui marque une étape importante dans la définition de la musique minimaliste. Le titre peut être vu comme particulièrement provocant pour l'avant-garde sérielle, puisqu'il annonce un retour à la musique tonale, dans la tonalité à l'armure la plus simple qui soit, Do majeur. *In C* est écrit pour n'importe quel nombre de musiciens et n'importe quels instruments. La pièce comporte 53 motifs musicaux, que chaque exécutant répète autant de fois qu'il le souhaite, en suivant quelques recommandations. *In C* est en général considérée comme l'œuvre fondatrice du minimalisme et en comporte tous les éléments : pulsation régulière, musique tonale, et ensemble de courts motifs répétés, éléments qui créent un univers musical à part entière. Les deux compositeurs Steve Reich et Philip Glass, éminents représentants de ce style, vont étendre leurs idées et proposer des processus de composition qui se révéleront très fructueux comme le *phasing* (technique de composition musicale basée sur le déphasage) pour Reich.

Toutefois, le minimalisme ne concerne qu'une partie des œuvres de ces compositeurs, et on considère que le minimalisme tel qu'il est généralement défini, se termine vers le milieu des années 1970. À partir de cette date, les compositeurs intègrent en effet des éléments musicaux plus riches, plus de mélodie et d'harmonie, voire de contrepoint. L'ajout de ces éléments, sans trancher avec leurs précédents travaux, apportent une nette évolution. On parle parfois alors de post-minimalisme. Philip Glass dit explicitement que, pour lui, le minimalisme se termine en 1974, en raison de son implication entière dans le « théâtre musical » à partir de cette époque.

Les compositeurs post-modernes revendiquent le métissage et le mélange des formes par la technique du collage, de l'emprunt, et de la citation. Là où le post-sérialisme devait faire « table rase du passé » selon l'expression de Pierre Boulez, le post-modernisme le prend comme référence. Ainsi John Adams considère que sa musique ne se nourrit « ...pas seulement de minimalisme, mais d'Alban Berg, Stravinsky, du Rock'n roll, de la musique arabe, juive, etc. ». Par son retour aux formes mélodiques et tonales, à l'emploi d'un langage répétitif, au recours au collage et à la citation, dans toutes ces caractéristiques le minimalisme est le courant le plus radical du post-modernisme dans sa rupture avec le post-sérialisme.

S'il est évident que le penchant de Richter pour le courant minimaliste fut le fruit d'une réflexion de sa part concernant la direction dans laquelle il allait évoluer en tant que compositeur, Blandine Rinkel rapporte de son entretien avec le compositeur que cette pensée fut conjuguée à des éléments extérieurs nullement philosophiques :

« J'ai beaucoup écrit à partir des endroits où j'ai habité. Je suis extrêmement sensible aux lieux. J'ai vécu en Ecosse pendant longtemps, notamment, et une grande partie de l'Ecosse ressemble à un rêve pâle, avec des paysages minimalistes... C'est plat, c'est simple, c'est gris poétique. Et c'est surtout spacieux. Vous avez ce gris, par terre, et vous avez le gris qui surplombe le gris, en l'air. »

C. Musique électronique

Nous l'avons vu précédemment, la musique électronique a joué un rôle primordial dans sa personnalité musicale. Avant de s'intéresser plus en détail aux genres particuliers, arrêtons-nous sur la définition proposée par le *Dictionnaire de la Musique*, collection *In Extensio*, Larousse.

Musique électronique : Nom donnée, d'une manière très générale, à toutes les musiques utilisant pour leur composition, leur réalisation ou leur exécution, des appareils électroniques (instruments, synthétiseurs, magnétophones, ordinateurs, etc.), et, dans un sens plus particulier, à la musique spécifiquement composée sur bandes magnétique (on dit alors en français, plus communément, musique électroacoustique). Enfin,

dans un sens restreint et localisé, cette expression désigne la musique créée exclusivement avec des sons électroniques de synthèse, à l'exclusion de toutes sources dites « concrète ». Dans ce troisième sens, la musique électronique s'opposa, vers le début des années 1950, à sa « sœur », la musique concrète.

Nous comprenons avec cette définition, qu'un grand nombre de genres font partie de la musique électronique et que l'étudiant Richter suivit les évolutions de ce type de musique, sans pour autant, peut-être, faire état des clivages existants entre les différents embranchements de la musique électronique, se nourrissant de l'ensemble du genre. Dans le détail, nous savons qu'il fut très tôt « plongé » dans « l'electronica » et le groupe de musique électronique allemand Kraftwerk qui se caractérise par la combinaison d'une ligne de basse et d'une rythmique électrique à une structure harmonique et des mélodies répétitives faites à partir de synthétiseurs, accompagnées de paroles minimalistes chantées ou « vocoderisées » dans plusieurs langues, fut l'un de ses premiers concerts en tant que spectateur à l'âge de quatorze ans. On retrouve dans les sonorités et les éléments structurants utilisés par le groupe des liens évidents avec les futurs marqueurs de style de Richter.

En outre, l'étudiant Richter travailla avec Luciano Berio, un des pionniers de la musique électroacoustique qui fonda en 1955, avec Bruno Maderna, le studio de phonologie de la *R.A.I.* à Milan. Rejoint par Luigi Nono, c'est l'époque des grandes découvertes électroacoustiques. On imagine aisément que l'apprenti Richter fut modelé, façonné, de manière consciente ou non, ou tout au moins influencé par celui qui s'intéressa aussi au rock et à la musique folk au point de les mêler dans le creuset de sa musique et pour qui la liberté et l'abolition des frontières stylistiques furent les maîtres mots de sa pensée créative.

De même, à l'époque où il jouait dans son ensemble de musique contemporaine Piano Circus, il eut l'occasion de jouer et même de commander des œuvres d'un autre compositeur important dans son parcours en tant que compositeur, le compositeur britannique Brian Eno. Celui-ci fut un des pionniers d'un genre qui se retrouve dans les musiques de Richter, « l'ambient ». Brian Eno, explique que « la musique ambient doit être capable d'accommoder tous les niveaux d'intérêt sans forcer l'auditeur à écouter ; elle doit être discrète et intéressante ». Max Richter explique dans un entretien :

« Un des disques qui m'a le plus marqué, en tant que compositeur, c'est l'album de Brian Eno de 1975, « *Discreet Music* ». Ça, c'est un vieux disque, un dinosaure qui a fait ses preuves... C'est un vieux disque mais beaucoup d'éléments dedans sont très prophétiques. L'idée de programmer quelque chose sur une machine, et de l'écouter ; l'idée de prendre un enregistreur, d'appuyer sur *play* et juste d'écouter ce que ça donne, de regarder ce qui se passe, sans tout contrôler à la base. C'est ce que les gens font actuellement tous les jours, assis devant leurs ordinateurs. Vous programmez, vous appuyez sur *play* et ça y est, vous avez commencé à créer. Vous êtes des auditeurs plutôt que des compositeurs, et c'est ça qui m'a fasciné : cette nouvelle manière de faire, plus passive en un sens. C'est une manière inédite de faire de la musique : on regarde l'action en train de se faire. Et donc oui, ce disque de Brian Eno m'a clairement formé. Il y a un concept fort, qui est de former une musique comme on construit une sculpture. C'est subtil, et si vous l'écoutez maintenant, finalement, ça n'a pas vraiment vieilli. »

Nous finirons ce chapitre sur les différentes facettes de sa personnalité musicale en gardant à l'esprit ce qu'il a dit lors d'un entretien à propos de l'album *Recomposed by Max Richter : Vivaldi, the Four Seasons*. Il considère que le fait même d'être une personne est un acte narratif. Pour Max Richter, nous sommes constamment en train de nous référer, de réordonner les événements qui caractérisent notre vécu afin de mieux comprendre ce que nous sommes et composer notre identité. C'est de ce mouvement interne qu'il tire la plus grande partie de son inspiration.

« J'écris depuis ma biographie. Nos actions sont, de manière générale, le résultat de notre biographie, de nos expériences, de ce qu'on nous a enseigné, des musiques qu'on a entendu quand on

était jeune, de celles qui nous ont poussé à agir, des personnes qui ont compté ou de celles qu'on a préféré soustraire... C'est une sorte de mélange explosif. Vous mettez toutes ces données biographiques dans une bouteille, vous mélangez dans le temps, et vous obtenez le résultat : une sorte de soupe au goût unique et inimitable. Le challenge, donc, pour chacun, c'est de découvrir le goût de cette soupe personnelle. Ou pour le dire autrement, de découvrir l'espace simple sur lequel ouvre notre trajectoire complexe. Chacun possède en lui un tel espace, seulement pour y accéder, il faut beaucoup se concentrer, « *trouver sa méthode de méditation* » comme dit Kenneth White. Retrouver l'ADN unique de sa zone personnelle... ».

3. Genèse du projet de recomposition

Avant de nous intéresser à la genèse même du projet de recomposition des *Quatre Saisons* de Vivaldi par Richter, arrêtons-nous un instant sur ce terme de « recomposition ». Ce terme, défini par le *Larousse* comme une *restructuration sur des bases nouvelles*, est borné par des frontières extrêmement floues en ce qui concerne l'art musical. En effet, quelles sont-elles ces « bases nouvelles » quand il s'agit d'une œuvre musicale ? Parle-t-on uniquement de la structure ? Et si oui, à l'échelle de la mesure, de la phrase musicale, de parties voire de mouvements ? Parle-t-on de la texture sonore, des masses ou de tout autre paramètre ? Sans aller plus loin dans des questions sans réponse, nous comprenons bien que cette appellation de « recomposition » est caractérisée par l'absence de détermination qui se voudrait satisfaisante.

Pour étayer ce constat, interrogeons-nous sur les frontières entre « simple » restitution d'une œuvre et sur la notion de recomposition.

Un article assez remarquable rédigé par « Les Têtes Chercheuses » (qui est en intégralité dans l'annexe 1) propose de nous questionner sur « l'interprétation comme recomposition de l'œuvre » en prenant d'ailleurs pour exemple, les fameuses *Quatre Saisons* de Vivaldi. Ces chercheurs tendent à montrer, en mettant en regard la *manière française* de jouer la musique (très proche du texte original, très articulée et propre, nette) et la *manière italienne* (grande liberté dans les nuances agogiques et dans l'ornementation notamment, beaucoup d'inventivité et de fougue mais nettement moins précise), que celle-ci (la manière italienne) peut déjà être considéré comme une recomposition de l'œuvre. L'extrait de l'article ci-dessous donne aussi un éclairage intéressant :

« La première serait « postromantique » : l'interprète utilise ses propres codes musicaux pour jouer l'œuvre et s'insère ainsi dans une tradition de jeu instrumental, transmise par l'enseignement théoriquement ininterrompu depuis le xix^e siècle.

Mais revenons à la seconde attitude possible de l'interprète : « historisante » ou « historiquement informée », « baroque » ou « baroqueuse » au sens esthétique des termes cette fois, elle a longtemps été appelée « authentique », en Italie on parle d'« interprétation philologique ». L'interprète tente de retrouver les codes présumés contemporains de l'œuvre, phénomène tout à fait moderne, s'opposant à la tradition post-romantique. Elle est fondée sur un retour aux textes et aux traités d'époque, ce qui n'exclut pas évidemment des divergences d'interprétation des sources, sur le plan sémantique cette fois.

Nikolaus Harnoncourt, auteur de l'ouvrage, considéré comme l'un des manifestes de l'interprétation historisante, intitulé *Le Discours musical*, en donne une explication simple :

« Les premiers pas, et les plus importants [c'est-à-dire la connaissance des traités, des codes, des techniques de jeu d'époque *etc.*], vers une interprétation musicale sensée [authentique] sont donc invisibles [...]. Seul le dernier pas, le travail avec les instruments originaux est visible. »

Il s'agit bien là encore d'une recomposition de l'œuvre musicale, mais visant théoriquement cette fois à s'approcher au maximum des conditions de sa création. On emploie d'ailleurs souvent le terme de « restitution. »

De la même manière, on pourrait aussi parler de recomposition quand le compositeur André Boucourechliev, qui est un ami de Berio d'ailleurs, écrit son œuvre *Archipel* pour diverses formations. Il s'agit d'œuvres mobiles, variables d'une exécution à l'autre selon les choix libres et instantanés des interprètes. Les séquences, entièrement écrites quoique les paramètres en soient dissociés, sont fortement caractérisées tout en étant susceptibles de combinaisons multiples. Il s'agit d'une œuvre dite « ouverte » et non de la musique aléatoire, qui est encore autre chose.

Ou encore, peut être considéré comme recomposition le fabuleux travail d'orchestration effectué par Webern sur le non moins fabuleux *Ricercare à six voix* issu de *L'Offrandes Musicale* de Jean-Sébastien Bach, tant le travail sur le timbre et le phrasé y est traité de manière chirurgicale (principe de la *Klangfarbenmelodie*). Ou bien que dire du célèbre *Ave Maria* de Gounod qui résulte de l'ajout d'une mélodie sur le premier prélude issu du *clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach. Sans oublier « l'arrangement », à l'instar du recueil *Mes arrangements à l'amiable* du guitariste et compositeur Rolland Dyens, qui s'empare d'éléments organiques comme le thème ou l'harmonie d'une œuvre célèbre mais qui permet tout de même une liberté certaine (introduction, passage à la manière d'une improvisation, changement d'harmonie...). Ici, l'arrangement ne doit pas être confondu avec la transcription qui est une adaptation textuelle d'un instrument à un autre avec pour règle principale la conformité la plus étroite possible du texte d'origine.

Enfin, il existe une kyrielle d'œuvres du répertoire qui furent métissées à d'autres styles. On peut notamment citer les œuvres de Bach qui se sont jumelées au jazz grâce au pianiste Jacques Loussier ou aux Swingle Singers, au jazz manouche dans la magnifique version du *concerto pour deux violons BWV 1041* grâce au génie de Django Reinhardt et Stéphane Grappelli, en encore à la musique brésilienne dans une reprise du même concerto mais cette fois dans une version samba (ensemble *Camerata Brasil*)... La liste pourrait être longue.

Le terme recomposition peut donner l'impression d'une œuvre « nouvelle » à part entière. Or, il y a des musiciens actuels ayant « emprunté » des matériaux sonores à d'autres compositeurs (dans une proportion bien plus modeste que Richter) et qui se sont retrouvés dans des procédures pour plagiat. Heureusement que l'œuvre de Vivaldi est tombé dans le domaine public car la *Deutsche Grammophon*, commanditaire de l'œuvre, aurait certainement dû payer une somme astronomique pour se procurer des droits sur cette œuvre phare...

Alors, à partir de quand peut-on parler de recomposition ? La réponse, nous venons de le voir, n'est pas simple et possède des frontières bien mobiles. En outre, l'idée même de vouloir « recomposer » une œuvre peut paraître être une action empreinte d'orgueil et de prétention, voire même être insultant envers le compositeur. Certains pourront aussi considérer que cette démarche de « décomposition » résulte d'une envie de tisser un lien avec un illustre compositeur. En effet, lier son nom à celui d'un grand compositeur et encore plus à une des œuvres les plus connues du grand répertoire pourrait tenir du fantasme mégalomane. Dans le cas de Richter, sans vouloir être son exégète, il n'en est rien et ce terme de recomposition recoupe en fait une démarche d'organisation des masses sonores dans le temps et l'espace « note par note »,

« Je voulais ouvrir la partition note par note et travailler avec un enregistrement existant était comme creuser un puits de mine dans une filière incroyablement riche, découvrir des diamants et ne pas pouvoir les extraire. C'est devenu frustrant. Je voulais entrer dans la partition au niveau des notes et la

réécrire, la recomposer de manière littérale », et englobe l'idée de rendre hommage à Vivaldi voire même de permettre une « réhabilitation » de son œuvre majeure.

« Une œuvre qui a toujours exercé sur moi un très grand pouvoir de fascination et à laquelle j'ai voulu rendre un hommage contemporain en mêlant l'ADN de Vivaldi à mon propre ADN, nourri d'influences multiples. ». Il ajoute : « Certains bouts sont de Vivaldi, d'autres sont mes fantasmes, mes pensées à haute voix sur les Quatre Saisons ».

Car si à l'aune de l'Internet, les *Quatre Saisons* de Vivaldi font partie des œuvres les plus connues et les plus enregistrées de toutes l'Histoire de la musique, l'utilisation de cette œuvre n'a pas toujours rendu service à la musique. Aussi, Richter répond à la question « *Comment est née l'idée de la pièce?* » de la manière suivante :

« Quand j'étais jeune, je suis tombé amoureux de l'original de Vivaldi, mais au fil des années, en l'entendant principalement dans les centres commerciaux, dans des publicités avec des jingles, sur des systèmes de maintien de téléphone et dans des lieux similaires, j'ai cessé de l'entendre en tant que musique. C'était devenu irritant - à mon grand désarroi! Je me suis donc efforcé de trouver un nouveau moyen d'interagir avec ce merveilleux matériau, en l'écrivant à nouveau - de la même manière que les scribes illuminaient les manuscrits - et le redécouvrant ainsi par moi-même. Je n'ai délibérément pas voulu lui donner une empreinte moderniste, mais rester dans la sympathie et dans le respect du langage musical de Vivaldi. » Il complète : « A force de l'entendre dans les supermarchés, elle m'était devenue étrangère. J'ai voulu la ressusciter ».

Mais cet album de recomposition autour du chef d'œuvre du maître vénitien n'aurait peut-être pas vu le jour si la *Deutsche Grammophon* n'avait pas lancé une série des re compositions. En effet, cette compagnie recherchait des musiciens actuels capables d'insuffler, sans être réducteur, à une pièce dite « classique » des perspectives de la musique contemporaine. Max Richter, en vertu de sa double formation « classique » et « contemporaine », semblait tout désigné.

En fait, cette idée de série impulsée par la célèbre firme allemande, embrasse parfaitement l'objectif avoué de la musique post-moderne qui vise à renouer avec le public et l'élargir en favorisant une communication directe. Le retour à la tonalité rend ainsi les œuvres post-modernes émotionnellement perceptibles et beaucoup plus accessibles au premier abord. Ceci permet aussi, sans doute, de prétendre à plus de ventes d'albums, mais ça, c'est une autre histoire...

Pour ce projet, Max Richter s'est entouré du violoniste britannique Daniel Hope. Ancien membre du *Beaux-Arts Trio*, Daniel Hope est à la fois l'un des meilleurs interprètes de la musique contemporaine et un représentant du répertoire classique, faisant ainsi de lui le musicien idéal pour interpréter la pièce de Richter. Voici ce qu'il expliqua dans un entretien organisé par *Tutti-magazine* :

« Au départ, lorsque Max Richter m'a contacté pour me dire son intention de travailler sur sa propre vision des *Quatre saisons* de Vivaldi, je trouvais le projet assez choquant. Je craignais surtout que cette adaptation du chef-d'œuvre de Vivaldi aboutisse à une sorte de maquillage ou à une implantation capillaire trop voyante. Puis, j'ai reçu la partition et mon scepticisme s'est envolé pour laisser place à un véritable bouleversement face à cette nouvelle composition. »

Pour conclure, nous venons de voir que la genèse de cet album est le fruit d'une collaboration entre un artiste souhaitant faire redécouvrir une œuvre généralement plus entendue, bien malgré nous, qu'écoutée, par le prisme de sa personnalité musicale, et une société d'édition de disques voulant mettre à l'honneur des artistes de la scène électronique actuelle et gommer les frontières entre les genres.

3. L'album *Recomposed by Max Richter: Vivaldi, the Four Seasons*

1. Structure générale de l'œuvre

Cette œuvre écrite par Richter durant l'hiver 2011 et créée le 31 octobre 2012 par le *Britten Sinfonia* au *Barbican Centre* à Londres s'appuie sur un cycle composé de quatre concerti en trois mouvements chacun, avec un sonnet pour chaque concerto. Dans sa recomposition, Richter ne tient absolument plus compte des sonnets et marque ainsi une distanciation nette et sans équivoque quant à la dimension figurative de l'œuvre originel. Néanmoins, il conserve une structure très proche de la version de Vivaldi puisqu'il y a 12 mouvements auxquels vient s'ajouter un mouvement introductif appelé *Spring 0* (dans la première version parue en Allemagne). Il conserve aussi les mêmes tonalités et les armures sont identiques à celles de l'original. De même, il garde la formation orchestrale baroque d'origine – cordes et clavecin – mais rehausse le tout d'un synthétiseur et de sons électroniques divers mais aussi d'une très discrète harpe.

L'ensemble de l'œuvre qui dure 43'58" fut enregistré en 2012 par le *Konzerthaus Kammerorchester* de Berlin sous la direction d'André de Ridder et rencontra un succès immédiat (couronné du prestigieux prix *ECHO Klassik*). En 2014, pour célébrer la signature exclusive de Max Richter chez *Deutsche Grammophon*, l'étiquette jaune porteuse du lourd héritage de Karajan a donc décidé de rééditer à l'international cet album, augmenté pour l'occasion de nouveaux remix et de 5 nouvelles «ombres» écrites par Richter bien sûr, ce qui porte la durée totale à 59'29". Il s'agit là de la version au programme du baccalauréat 2019.



Nous avons déjà vu que tout œuvre du répertoire est, d'une manière ou d'une autre, sujette à évoluer : par l'usage d'instruments d'époque ou non, à la manière de jouer (historisante ou moderne), la transcription d'un instrument à l'autre... C'est le propre de l'art musical en ce qui concerne les œuvres écrites sur partition. L'extrait de l'article de l'annexe 1 l'explique très bien :

« Antoine Hennion propose un point de vue particulièrement intéressant, selon nous, dans son article de 1998 intitulé « Hercule et Bach, la production de l'original ». En voici les grandes lignes. Se fondant sur les travaux des théoriciens de l'art Nelson Goodman et Gérard Genette, le sociologue rappelle en introduction une définition du caractère allographique de la musique, qui impose aux œuvres musicales de « “supporter” une interprétation actuelle pour être re-jouées » : c'est-à-dire la séparation possible entre l'œuvre elle-même et ses diverses occurrences (rendues actuelles par des interprétations, des

lectures, une notation, etc.), par opposition à ce qui se passe pour les arts “autographiques”, comme la peinture, où cette séparation est impossible, où toute copie est un “faux”, non une nouvelle version de la même œuvre ».

Contrairement aux autres productions de la série « Recomposed » de *Deutsche Grammophon*, on ne s’envole pas dans une réécriture onirique et spatiale de l’œuvre. Ici, la trame principale est sauve. Max Richter a intégré *Les Quatre Saisons* du Prêtre roux dans son propre flux musical et opère la structure même de l’œuvre, sa colonne vertébrale, sa matière, ses cellules. Il ne s’agit pas d’un travail de maquilleur comme pourrait le faire un arrangeur ou un orchestrateur qui change la couleur en jouant sur le timbre et les masses sonores. Il ne s’agit pas non plus du travail d’un chirurgien métissant plusieurs esthétiques comme Hughes de Courson avec ses albums *Lambarena : Bach to Africa, Mozart l’Egyptien* ou *O’Stravaganza, Vivaldi l’irlandais*. Non, il s’agit bien là du travail d’un généticien qui va travailler au cœur de la cellule musicale en réécrivant chaque note de chacune des mesures. Aussi, un entretien rapporte qu’il a choisi ses moments préférés de la partition et les a remodelés pour en faire de « nouveaux objets ». Il ajoute : « Je n’ai gardé que vingt-cinq pour cent des notes, mais il y a de l’ADN Vivaldi dans chaque mesure, explique Max Richter. J’ai conservé les gestes et les formes, les textures et les nuances. Certains bouts sont de Vivaldi, d’autres sont mes fantasmes, mes pensées à haute voix sur les Quatre Saisons. »

2. Analyse des 5 extraits du programme du baccalauréat 2019

L’analyse ci-dessous s’appuie sur les partitions Urtex visibles sur IMSLP (libre de droits) ainsi que sur la partition (réduction pour violon solo et piano) publiée par Chester Music

A. Spring I

Si *Spring I* aurait pu être le début de l’œuvre comme tout un chacun pourrait le penser, il n’en est rien. En effet, Max Richter commence par ce qu’il décrit comme « un nuage de dubby* que j’ai appelé *Spring 0*. Il fonctionne comme une sorte de prélude, créant un espace électronique ambiant dans lequel le premier mouvement *Spring* entrera ». Ce petit prélude de 42 secondes dans l’enregistrement émane sur scène d’un ordinateur portable que Richter dirige lui-même en le plaçant à côté de son synthétiseur, et est tuilé jusqu’à la 5^{ème} mesure de *Spring I* en decrescendo. Ce prélude laisse ensuite place à l’apparition de la basse jouée par des altos, des violoncelles, des contrebasses, un synthétiseur, un clavecin et une harpe. Cette basse jouée en valeurs longues, sur 5 notes uniquement (*la - do# - si - fa# - sol#*) est cyclique et devient *de facto*, une basse obstinée. De plus, nous remarquons que l’intervalle entre les deux notes de basse est toujours le même, à savoir une 10^{ème}. Après deux tâtonnements, le rythme se resserre un peu pour ne faire plus que 8 mesures qui se répèteront immuablement pour devenir en quelque sorte la basse obstinée, si caractéristique de la période baroque, absente de l’œuvre originale.

1 : 10 mesures -----

2 : 8 mesures mais sans sol# à la mesure « 5 » comme dans la version « 3 » (ci-dessous) -----

3 : ligne de basse obstinée définitive en 8 mesures ----

Les deux dernières mesures sont le début de la 6^{ème} répétition qui restera en suspens -----

Tuilage avec Spring 0

1

2

3

à jouer 5 fois

Fine

Partition réduite de la basse de Spring I

*dubby : genre musical, appelé dub, issu du reggae jamaïcain, et qui a connu une nouvelle impulsion au Royaume-Uni dans les années 1990 avec l’utilisation de sonorités électroniques par de nombreux groupes Britanniques. C’est à cette évolution du dub, qui se veut plus « ambient », que Richter fait sans doute référence.



Max Richter assis devant son synthétiseur en train de lancer la lecture de Spring 0

Cette basse obstinée de 8 mesures, très simple, jouée entre autre par le synthétiseur constitue l'unique apport électronique de ce mouvement (à part le tuilage de *Spring 0* sur les 5 premières mesures). La texture choisie par Richter au synthétiseur, très suave et enveloppante, fait sonner chacune des notes comme une bulle sonore qui éclate avec douceur. Concrètement, l'attaque, présente sans être incisive, est tout de suite suivie par un petit soufflet qui donne de l'ampleur à chaque note. Puis, le son est maintenu dans la nuance dynamique sans aucun à-coups jusqu'à la prochaine note. En plus d'apporter un halo sonore acoustique (altos, violoncelles, contrebasses et clavecin) et électronique, la basse a aussi une fonction harmonique sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Nous avons vu précédemment que la musique de Richter était la rencontre entre plusieurs esthétiques dont le minimalisme. Nous allons voir que c'est précisément ce courant qui marque le plus de son empreinte ce « premier mouvement ». Richter dit s'être affranchi de 75% de l'œuvre originale (bien plus en réalité) et qu'il y a de l'ADN de Vivaldi dans chaque mesure. Pour s'en rendre compte véritablement, il faut, à l'instar de Richter avec l'œuvre de Vivaldi, analyser en détail la partition afin de comprendre son procédé compositionnel.

Une étude approfondie de la partition de Vivaldi et surtout celle de Richter m'a conduit à extraire 7 motifs de base, issus de l'original, qui sont les matériaux composant l'œuvre dans son ensemble, à l'exception de la basse que nous venons d'étudier et, bien sûr, du tuilage de *Spring 0*.

Voici ci-dessous ces motifs sélectionnés par Richter en regard du modèle de Vivaldi (voir l'annexe 2 pour une lisibilité plus aisée). Il s'agit bien évidemment d'une interprétation dont seul Max Richter pourrait en juger la véracité précisément, car si les modèles de certains motifs ne souffrent d'aucune ambiguïté (motifs 1°, 2°, 3°, 4° et 6°), les deux autres (motifs 5° et 7°) sont moins francs.

Motif 1°
mes. 1

Modèle
Vivaldi

Le motif 1° est extrêmement proche de la partition originale (notes, rythmes, staccato).

On note tout de même des différences : le spiccato est choisi au mordant, le motif de Richter commence sur le 1er temps contrairement à Vivaldi qui le fait commencer sur le 3ème temps, les liaisons ne sont pas identiques.

Motif 2°
mes. 1

Modèle
Vivaldi

Le motif 2° est identique à part la liaison qui n'a pas été retenue par Richter.

Motif 3°
mes. 5

Modèle
Vivaldi

Le motif 3° s'écarte un peu plus du modèle de Vivaldi mais garde tout de même les notes (que des "mi"), le saut d'octave ainsi que le staccato. En revanche, on constate que dans le motif de Richter, il n'y a plus de trille et pas le même rythme.

Motif 4°
mes. 7

Modèle
Vivaldi

Richter a gardé la répétition des "mi" aigus mais en a changé le nombre et donc le rythme. Cependant, il y a 8 temps dans les deux versions. En outre, Richter délaisse les trilles et ajoute des appoggiatures brèves sur chaque temps.

Motif 5°
mes. 7

Modèles
Vivaldi

Le motif 5° est le plus éloigné de la partition originale. En fait, celui-ci est une sorte de dérivé du motif 2° mais il y a un décalage car le motif commence sur la 4ème double du temps contrairement au motif 2° qui commence sur la 2ème double. Ceci a pour effet d'avoir le sol# sur le temps, comme dans le premier modèle ci-dessus. Enfin, la fin du motif 5° semble être basée sur la célèbre ritournelle du concerto de Vivaldi.

Motif 6^o
mes. 11

Modèle Vivaldi

Pour le motif 6°, Richter a conservé des marqueurs forts du modèle ci-dessus : l'usage de 3 notes (mi, si et fa), l'alternance avec de nombreux retour* sur la note pivot (mi) et les liaisons. Par contre, il a inversé le saut de quinte (mi-si) en saut de quarte (si-mi), ajouté des signes d'articulation et procédé à un élargissement de l'ambitus octave + quarte dans sa version contre quinte dans l'original. *retours

[illegible]

Modèle
Vivaldi

42

tr

Le dernier motif semble être un lointain cousin de la célèbre ritournelle de Vivaldi. En effet, même si le rythme peut brouiller les pistes, les notes, à l'exception du "si", sont les mêmes et le rythme du début de la ritournelle est bien présent en filigrane ou tout du moins, de manière éclatée.

Ses 7 motifs ont un point commun harmonique puisqu'ils pivotent tous autour de l'accord de tonique de l'œuvre originale, *mi* majeur. Cet accord fait parfois entendre le retard de la tierce dans certains motifs (2°, 5° et 7°). Il est aussi intéressant de noter que les 7 motifs sont quasi-exclusivement constitués des 5 premières notes de la gamme de *mi* majeur. Seule la queue du motif 1° fait furtivement entendre dans un mouvement conjoint en doubles-croches 2 *do#* et 2 *ré#*.

En outre, l'ensemble des modèles est contenu dans la première mesure avec sa levée et entre les mesures 12 et 28 de la partition originale, ce qui est assez restreint, et leur exposition est similaire à celle de Vivaldi puisque Richter a conservé le principe des entrées successives en restant très proche de la source comme nous pouvons le constater ci-dessous.

- Les entrées successives sont font de la même manière malgré les petites modifications apportées par Richter

Mesure 12 à 15 du *Printemps* de Vivaldi

Musical score for measures 12-13 of "Millepans de Vivara". The score is for Violon, Strings I, Strings II, and Violoncelle. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Violon part starts with a *pp* dynamic and a *poco a poco cresc.* instruction. The Strings I part has an *ad lib.* cluster held over from Spring 0. The Strings II part has a *pp* dynamic and a *poco a poco cresc.* instruction. The Violoncelle part has a *pp* dynamic and a *poco a poco cresc.* instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ci-contre : Début de *Spring I*
(Extrait de l'annexe 3)

Une fois exposés, les 7 motifs sélectionnés par Richter sont répétés soit sous leur forme originelle soit, sous une forme modifiée. En fait, les motifs sont tous sculptés puis imbriqués pour former un immense patchwork de cellules vivaldiennes en un flot ininterrompu de notes (chaque temps est « rempli » d'au moins deux croches). Il suffit de regarder la réduction avec les motifs encadrés en couleur (annexe 3 : *réduction de la partition Spring I*) pour s'en apercevoir. Néanmoins, un rapide coup d'œil permet de voir que la fréquence d'apparition n'est pas égale entre toutes les cellules. En effet, le motif 1° est le plus utilisé et est naturellement celui qui a subi le plus de mutations. Il apparaît une cinquantaine de fois avec 37 variations recensées dont l'ultime est uniquement constituée de la première note du motif (« si » noire, dernier temps de la dernière mesure) ! (Voir annexe 4 : *Motif 1 et ses variations*).

On constate après étude attentive de l'annexe 4 que les variations du motif 1° sont uniquement d'ordre rythmique et que les hauteurs ne sont jamais affectées, hormis les changements d'octaves. De même, lorsque qu'il y a un long silence (au moins 4 temps) dans une variation (voir motifs 26°, 31° et 34°) la mise en contexte de ces motifs modifiés dans la partition permet de constater que ces silences sont systématiquement comblés par d'autres motifs. Comme la Nature, Richter a horreur du vide... Notons que ces observations à propos du motif 1° s'appliquent à l'ensemble des 7 motifs.

Enfin, si l'orchestre joue tous les motifs, ce n'est pas le cas du violon solo qui ne joue que les motifs 1°, 3°, 4° et 7° et le plus souvent dans leur version originelle (de la mesure 1 à 26 et de la mesure 46 à 64). D'ailleurs, les 6 premières mesures jouées par le violon solo sont identiques aux 6 dernières. Peut-être est-ce là une suggestion de cycle perpétuel projeté au moins dans notre esprit ?

De manière générale, si l'œuvre ne se renouvelle pas du point de vue des matériaux utilisés, ce n'est pas pour autant qu'elle ne progresse pas. En effet, Richter note les indications *pianissimo* et *poco a poco cresc.* pour l'ensemble des instruments dès le début de l'œuvre pour terminer avec un ultime *crescendo* (noté 4 mesures avant la fin) qui fait finir l'œuvre nuance *fortissimo*. Cette lente progression dynamique ainsi que l'insistance avec laquelle Richter fait entendre de manière de plus en plus resserrée la queue en doubles-croches du motif 1° insuffle beaucoup de force et de tension à *Spring I* jusqu'au brutal et saisissant silence de fin. Effet d'autant plus marquant que le silence est totalement absent de l'œuvre.

Un autre point intéressant concerne l'harmonie de l'œuvre, ou plutôt, la rencontre harmonique entre d'une part, les instruments jouant les 7 motifs (violon solo et violons) dont le pôle harmonique est un accord de *mi* majeur, et d'autre part les instruments jouant la basse (altos, violoncelles, contrebasses, synthétiseur et un clavecin et une harpe qui sont pratiquement inaudibles si ce n'est pour rehausser l'attaque dont nous avons déjà parlée) qui ne font jamais entendre cet accord de *mi* majeur. On ne peut d'ailleurs pas parler véritablement d'accord en ce qui concerne la basse vu qu'il n'y a que deux notes en intervalle régulier de 10^{ème}. Toujours est-il que l'effet produit nous plonge dans un univers polytonal très envoutant.

Le dernier point concernera le contraste qui existe entre les violons et tous les autres instruments. A la frénésie des notes jouées *staccato* ou *spiccato* par les violons parfois presque criards, le reste de l'orchestre leur répond tranquillement et chaleureusement en valeurs longues.

En conclusion, nous pouvons dire que *Spring I* est une œuvre ciselée, sculptée avec précision par Max Richter pour en faire un puzzle sonore où chaque cellule s'imbrique parfaitement dans un ensemble à la fois frénétique et serein, où musique électronique et musique minimaliste (répétitive) s'apportent mutuellement.

B. Summer III

Si pour l'analyse de *Spring I* l'échelle d'observation était souvent la mesure voire la note, pour ce 3^{ème} mouvement de l'Eté, l'échelle sera plutôt la phrase musicale. En effet, *Summer III* est un enchaînement de structures de plusieurs mesures issues de l'œuvre originale, parfois répétées telles quelles, parfois avec des modifications dans l'accompagnement, dans les nuances dynamiques ou d'ordre harmonique. La conséquence directe est l'impression pour l'auditeur d'être très proche de l'œuvre d'origine. L'énergie, la fougue et l'exaltation de l'original demeurent dans la version de Richter surtout que le tempo, à l'instar de tous les autres mouvements de cet album de recompositions, a été conservé.

Avant de s'intéresser à la structure l'œuvre dans sa globalité, nous allons d'abord voir les caractéristiques compositionnelles de ce mouvement qui unissent l'ensemble.

- Pas de nuance agogique, aucun silence (à part de très courts silences dans la partie qui reprend textuellement l'œuvre de Vivaldi) et continuité dans les doubles-croches ou les croches comme une sorte de mouvement perpétuel.
« C'est une musique pulsée implacable, qui est une qualité de la musique de danse contemporaine... » Max Richter
- Nombreux ajouts d'accents, notamment sur la 4^{ème} croche (mesure à 3/4) qui donne un côté « pop-rock », et présence d'hémioles à la fin de l'œuvre qui sont en résonance de cet aspect rythmique.
« ...et peut-être que je pensais aussi à la batterie de John Bonham. » Max Richter
- L'intervalle de tierce, qui est un des éléments caractéristiques du premier mouvement et qui symbolise le « coucou », est très présent : la basse descend souvent par tierce, changements harmoniques fonctionnant par descente de tierces, la mélodie en arpège montant d'une tierce, la mélodie expressive de la fin du mouvement fait inlassablement entendre une tierce (*sol - sib*).
- Récurrence de quatre structures harmoniques, très proches les unes des autres et sonnant très « pop music » notamment grâce à l'accord de Dsus4 (non résolu d'ailleurs), d'où la notation moderne en accords anglo-saxons dans une grille. On remarquera aussi la différence d'une tierce pour les 3 premiers accords

Grille 1 (mes. 17 à 24 (ne pas tenir compte du violon solo fin de la mesure 24))

Gm	Gm	EbM7	EbM7	Cm7	Cm9	Dsus4	Dsus4
----	----	------	------	-----	-----	-------	-------

Grille 2 (mes. 11 à 118)

Gm	Gm	EbM7	EbM7	Cm9	Cm9	Gm/D	Gm/D
----	----	------	------	-----	-----	------	------

Grille 3 (mes. 119 à 126 ; mes. 127 à 134 ; *mes. 143 à 150 ; *mes. 159 à 166)

Gm	Gm	EbM7	Eb	Cm	Cm	Dsus4	Dsus4
----	----	------	----	----	----	-------	-------

Grille 4 (mes. 119 à 126 ; *mes. 135 à 142 ; *mes. 151 à 158)

Gm	Gm	EbM7	EbM7	Cm7	Cm7	Gm/D	Gm/D
----	----	------	------	-----	-----	------	------

* le violon solo colore ces grilles avec un *la* suraigu tout le temps à part dans la 1^{ère} mesure de chaque grille

- Bien que la tonalité de *sol* mineur semble être nette, Richter prend soin de ne pas utiliser la gamme mineur mélodique ascendante afin de ne pas faire entendre les degrés VI et VII altérés (*mi* bécarré et *fa*♯) et de ne pas résoudre l'accord de « Dsus4 » afin d'installer une certaine ambiguïté. En fait, le seul épisode où une tonalité est clairement installée est la partie commençant de la fin de la

mesure 24 à la mesure 85 qui reprend textuellement l'œuvre originale (passage en *ré* mineur, en *do* mineur et en *sol* mineur). Par cette astuce, Richter fait plus de la note *sol* un pôle qu'une tonique.

- Les carrures utilisées sont constituées de 4, 8 ou 16 mesures, comme dans l'œuvre originale.
- L'aspect électronique est absent* de ce mouvement à part à l'extrême fin du mouvement où l'on constate que Richter effectue un tuilage avec passage électronique qui fera le pont avec *Autumn I*.
**En fait, on peut constater lors des concerts que Richter joue parfois la basse, mais cela est inaudible du propre aveu de compositeur.*

🌈 Voici ci-dessous une proposition de découpage de l'œuvre qui permet de mettre en évidence les carrures ainsi que les procédés de composition vus précédemment, mais contextualisés.

Nota bene : les lettres majuscules en gras correspondent aux lettres figurant sur la partition de la réduction pour violon et piano (édition Chester Music)

Mes. 1 à 4 : Œuvre originale avec un accent ajouté en plein milieu de la mesure à $\frac{3}{4}$ et le silence est « comblé » par des doubles croches

Mes. 5 à 8 : Répétition des 4 premières mesures par le violon solo mais changement de basse (une tierce majeure en dessous de la basse d'origine)

Mes. 9 à 12 : Œuvre originale avec un accent ajouté en plein milieu de la mesure à $\frac{3}{4}$ et le silence est « comblé » par des doubles croches

Mes. 13 à 16 : Répétition des 4 premières mesures par le violon solo mais changement de basse (une tierce majeure en dessous de la basse d'origine)

A correspond à la « grille 1 »

Mes. 17 et 18 : Identiques aux mesures 29 et 30 de l'original

Mes. 19 et 20 : Violon solo identique aux 2 mesures précédentes (arpège de Gm) mais changement d'harmonie (une tierce majeure en dessous) = accord de Eb7

Mes. 21 et 22 : Mouvement du violon solo identique aux deux mesures précédentes mais sur un accord de Eb avec une basse qui descend encore d'une tierce = Cm7 puis Cm9

Mes. 23 et 24 (premier temps) : Mouvement du violon solo identique aux deux mesures précédentes mais sur un accord de Gm avec un accord de D avec retard de la tierce = **polytonalité avec l'accord de tonique joué en même temps que l'accord de dominante chiffré « 5/4 »**

17 **A** "Grille 1"

21

Mes. 24 (2 derniers temps) : accord arpégé de *la* M sur une harmonie de Dsus4 = mesure de transition polytonale

B – C – D – E – F – G – H

Mes. 25 à 93 : Identiques aux mesures 40 à 107 de l'original mis à part une petite différence dans l'accompagnement à partir la mesure 38 (**C**) et la mesure « 102 » de l'original qui a été enlevée (d'où la différence d'une mesure si l'on compare les nombres)

Mes. 94 : Mesure de transition

I

Mes. 95 à 102 : Retour aux 8 premières mesures mais à l'octave supérieure avec une basse différente (pédale de *mi* b sur 4 mesures puis de *do* sur 4 mesures)

J

Mes. 103 à 110 : Reprise des mesures 9 à 16 mais à l'octave supérieure

K correspondant à la « grille 2 » puis la « grille 3 »

Mes. 111 à 118 : Reprise des mesures 17 à 24 mais l'accompagnement change un peu (on garde la même harmonie malgré tout) et la nuance dynamique est piano (noté *piano subito*) avec des effets de soufflets toutes les deux mesures

Mes. 119 à 126 : mêmes mouvements d'accompagnement que les 8 mesures précédentes mais une tierce ou une quatre au-dessus (en fonction des notes afin de respecter la « grille 3 ») pour le violon solo et une sixte ou une quinte inférieure pour les violons de l'orchestre.

L correspondant à la « grille 3 »

Mes. 127 à 134 : Reprise des 8 mesures précédentes mais un peu plus fort et toujours avec des effets de soufflets toutes les deux mesures

M correspondant à la « grille 4 » puis à la « grille 3 »

Mes. 135 à 147 : Les violons de l'orchestre jouent la partie du violon solo des mesures 111 à 126 et le violon solo joue une partie très expressive et lancinante autour de trois notes (*sol*, *sib* et *la*) avec des hémioles, ce qui rappelle *Summer I* ; La nuance devient *piano subito* et les effets de soufflets demeurent.

N correspondant à la « grille 4 » puis à la « grille 3 »

Mes. 151 à 166 : Identiques aux 16 mesures précédentes mais plus fort, toujours avec les soufflets

Pour conclure, la course furieuse et implacable de *Summer III* est une sorte de jubilation effervescente servie par l'ensemble des instruments que seul le violon solo viendra nuancer à la fin de l'œuvre par une mélodie expressive et lancinante dans des suraigus archangéliques. Concernant la formation instrumentale, on notera tout de même que la harpe demeure inaudible ou presque pour des raisons purement organologiques et ne peut rivaliser avec la puissance du reste de l'orchestre, contrairement au synthétiseur, qui l'est par choix du compositeur. En revanche, le clavecin arrive à tirer son épingle du jeu et arrive à se faire entendre grâce notamment, à son jeu en accords plaqués.

Etant donné que l'aspect électronique est absent (ou inaudible, ce qui revient presque au même) de ce mouvement, l'esthétique dominante est le minimalisme. Pour être plus précis, il serait plus juste de parler de musique répétitive. En effet, nous l'avons vu, les collages et découpages effectués par Richter pour créer cette version sont des pans importants de l'œuvre originale, ce qui n'est, semble-t-il, pas pour déplaire au public qui récompense les musiciens par des applaudissements particulièrement nourris pour ce mouvement, couvrant au passage le tuilage électronique prévu par Richter... Quoi qu'il en soit, une chose est sûre, l'orage gronde encore dans cette version revisitée !

C. Autumn II

Cette version du mouvement lent de l'Automne dégage, comme l'original, une atmosphère lourde, vaporeuse et planante grâce à la ligne mélodique qui progresse lentement, par vagues ascendantes et descendantes, et qui joue sur les chromatismes et les dissonances. Le clavecin impérial, altier, règne en maître dans ce mouvement et égrène ses notes sur un fond bruisant de cordes sourdes (Richter note *sempre piano* avec sourdine).

En fait, Richter apporte peu de modifications à la partition originale. En effet, il conserve le même nombre de mesures (45 mesures), la trame harmonique envoûtante de Vivaldi basée sur de nombreuses 7^{ème} diminuées (à l'exception d'une différence mineure aux mesures 25 et 26 et sur les 2^{ème} temps des mesures où le violon solo joue des noires), les nuances dynamiques et bien sûr, l'atmosphère générale.

En revanche, Richter renonce aux entrées successives des cordes frottées (du grave vers l'aigu dans l'original) au profit du synthétiseur qui maintient une nappe sonore aux sons quasi cosmiques. C'est dans ce contexte que les cordes frottées s'immiscent avec une précaution extrême, si bien qu'il est même difficile d'entendre leurs entrées. Ces cordes, par leur délicatesse presque fébrile, se confondent parfaitement au fond sonore électronique et créent un tissu musical que seul le clavecin, avec ses croches immuable et son jeu métronomique, vient contraster.

« Dans le deuxième mouvement de l'automne, j'ai demandé au claveciniste Raphael Alpermann de jouer de façon assez désuète, très régulièrement, un peu comme une horloge à retardement. C'était en partie parce que je ne voulais pas que la partie de clavecin soit une source d'attention, mais aussi parce que ce style est lié à divers disques pop des années 1970 où le clavecin ou Clavinet* était présenté, y compris divers albums de Beach Boys et Abbey Road des Beatles. » Max Richter

*Le Clavinet est un piano électrique. Le fonctionnement du Clavinet est très proche de celui du clavicorde : chaque touche appuie sur une corde et la sépare en deux, une partie de la corde est recouverte d'un fil de laine qui étouffera la corde lorsque la touche sera relâchée, l'autre partie vibre. Selon le principe de la guitare électrique, la vibration de la corde est transformée en signal électrique par des micros, puis amplifiée. Le Clavinet est une version électrique du clavecin, qui présente un son "cristallin et claquant". Source Wikipédia

D. Winter I

Ce mouvement qui procède par découpages, collages et enchaînements de carrures issues de l'œuvre originale est assez similaire dans sa construction que le mouvement *Summer III*. Le caractère mystérieux du début laisse rapidement place à l'agitation, dans une atmosphère électrique qui reste conforme au modèle écrit par Vivaldi. Toutefois, Richter use d'un procédé, déjà utilisé dans *Autumn I*, consistant ici à modifier la rassurante mesure à 4/4 par une surprenante mesure à 7/16. En revanche, les marqueurs forts de l'œuvre comme les trilles, le rythme caractéristique de « double-croche suivie de 6 triples-croches », et la virtuosité des traits du violon solo, sont conservés. On notera aussi que la harpe, une fois n'est pas coutume, demeure inaudible et que le synthétiseur, assez discret, soutient tout de même bien l'ensemble des instruments en remplissant le spectre harmonique. Pour finir, il n'y a aucune ambiguïté harmonique et la tonalité de *fa* mineur est parfaitement assumée par Richter.



Voici ci-dessous une proposition de découpage de l'œuvre qui permet de mettre en évidence les carrures ainsi que les procédés de composition vus précédemment, mais contextualisés.

Nota bene : les lettres majuscules en gras correspondent aux lettres figurant sur la partition de la réduction pour violon et piano (édition Chester Music)

Début et A

Mes. 1 à 22 : Identique à l'œuvre originale (Richter a cette fois-ci conservé les entrées successives du grave vers l'aigu contrairement au mouvement *Autumn II* étudié plus tôt) avec une nuance agogique (la seule) à partir de la mesure 20 jusqu'à la mesure 22 (noté *accelerando* sur la partition)

B

Mes. 23 à 29 : Même chose que l'original à part le rythme qui change. En effet, à partir de la mesure 23, il n'y a plus de 4/4 mais chaque mesure est divisée en 2 (cela devrait donc faire une mesure à 2/4) mais Richter a enlevé systématiquement la dernière note de chaque mesure ce qui donne du 7/16 et nous fait « buter », au moins au début car ce changement semble assez vite naturel...

changement de mesure

23 **B**

28 retour au 3ème temps de la mesure 22

33

identique à la mesure 27 de l'original

38 *Solo* **C**

doubles-croches au lieu de croches dans l'original

Page 72 de la réduction pour piano et violon solo (édition Chester Music)

Mes. 30 à 37 = Identiques aux mesures 22 (à partir du 3^{ème} temps) à 29 mais on peut entendre une petite « nappe sonore » (valeurs longues) effectuée par le synthétiseur

Mes. 38 : Mesure de transition basée sur la mesure 27 de l'original mais avec des doubles-croches au lieu de croches à la basse

C

Mes. 39 à 45 : Il s'agit de **B** avec un petit changement de rythme à la basse et sans violon solo. On entend un peu plus la même « nappe » que précédemment

D

Mes. 47 à 54 : Ressemble à **B** mais le violon solo joue une mesure sur deux à l'octave supérieure, et quand il n'est pas à l'octave, le motif n'est pas le même que dans **B** mais reste dans l'harmonie (Richter s'est basé sur le motif joué par le violon II dans l'original).

Mes. 55 à 62 : identiques aux 8 mesures précédentes

E

Mes. 63 à 70 : Violon solo qui répète un motif basé sur la mesure 38 (27 dans l'original) mais adapté à la mesure 7/16 (il enlève les deux triples-croches soit l'équivalent d'une double-croche). Le motif est répété sur 2 mesures puis dupliqué et transposé vers l'aigu en changeant la note de départ (*fa, sol, lab et do*)

F

Mes. 71 à 78 : Les 8 premières mesures de **D** à l'identique

G

Mes. 79 à 90 : Les 8 premières mesures sont identiques à **E** mais avec un crescendo amenant la nuance à *fortissimo* mesure 87.

Les 4 dernières mesures sont proches de l'original mais reste sur un accord de *fa* mineur ; decrescendo avec une respiration importante avant d'effectuer le dernier accord, noté point d'orgue avec un soufflet

Après étude de ce mouvement, nous voyons bien que toutes les notes écrites par Richter sont inspirées par celles de Vivaldi voire même identiques (les 22 premières mesures du concerto, soit plus du quart des mesures de ce mouvement, sont reprises à l'identique). Richter n'a pas apporté de nouvelles harmonies, d'épisodes polytonaux ou de nouvelles mélodies comme dans *Summer III*, il n'a pas non plus déstructuré puis remodelé les motifs comme dans *Spring I*, ni même créé un mariage parfait entre musique électronique et musique baroque comme dans *Autumn II*. Néanmoins, sa technique compositionnelle consistant à découper, modifier puis coller de grands pans de l'œuvre du Prêtre roux et à perturber notre écoute habituelle du morceau juste en ôtant quelques notes, permet de susciter chez l'auditeur une intéressante redécouverte de l'œuvre sans pour autant s'écarter de l'esprit originel. En effet, bien que la trame narrative n'ait pas été, a priori, expressément retenue par Richter, cette version de l'hiver semble, malgré tout, être une course contre le froid !

E. *Shadow III*

Les 26 premières secondes de cette « 3^{ème} ombre » présentent des sons « concrets » issus de l'enregistrement de chants d'oiseaux, du ruissellement d'une rivière, d'une mouche et d'un grillon. Ces bruits de la nature font bien sûr écho aux sonnets de Vivaldi. D'ailleurs, on entend ces mêmes sons de la nature dans les 5 pistes appelées *Shadow*, mais *Shadow V* fait entendre le crépitement du feu ainsi que le bruit d'un vent puissant que l'on imagine glacial car Richter choisi de mettre *Winter I* en guise de fond sonore.

Ce décor bucolique est ensuite rejoint, en tuilage et en crescendo (Richter joue sur le *fader* volume), par un tissu sonore composé de sons électroniques divers, qui laisse entendre *Autumn II* (sans doute égalisé pour sonner de façon épurée et lointaine au début), et dont émerge un son continu et strident qui débute aux alentours de la fin de la première minute pour s'intensifier progressivement. S'il est clair que Richter a réutilisé *Autumn II* dans cette « ombre » comme fondement, il l'a cependant rehaussé en jouant sur les masses sonores et les effets de réverbération, d'égalisation et de compression du son. Peut-être fait-il aussi usage d'un *Delay* assez resserré qui, conjugué à la réverbération, vient faire tournoyer le son, se rapprochant presque d'un effet « Larsen » (le son continu et suraigu dont nous venons de parler). Cet « effet Larsen » étant la traduction physique du principe cyclique et répétitif de sa musique puisqu'il s'agit d'une sorte de « boucle acoustique ». De plus, il semble aussi qu'il ait joué sur les fréquences avec des filtres (passe-haut, passe-bas ou passe-bande), ce qui change le timbre du clavecin notamment, dégageant des harmoniques naturelles couvrant ainsi un large spectre sonore dont le climax est autour de 1' 10.

Après ce paroxysme, la musique ne peut que s'assagir et c'est évidemment ce qu'elle fait et ce, de manière progressive. Les effets électroniques sont font de moins en moins intenses, ce qui permet d'entendre un peu plus les sons de la nature (qui n'ont jamais disparus), et les fréquences les plus graves disparaissent totalement vers 2'05 réduisant ainsi considérablement l'impression d'ampleur et d'espace.

Cet amaigrissement de la texture permet de mettre progressivement au premier plan *Autumn II* et son clavecin distillant régulièrement ses notes. Ceci a pour effet de renforcer le sentiment tonal, puisque même les sons électroniques se basent sur la trame harmonique.

Enfin, vers 3'21, seuls les chants des oiseaux et l'infime vrombissement de la mouche subsistent encore pour quelques secondes avant de se diriger doucement vers le néant et le silence.

Pour conclure, *Shadow III* est une œuvre mélangeant musique électronique, musique baroque (avec le clavecin comme marqueur fort de cette époque) et même musique concrète, sans toutefois faire « subir » de modifications aux « objets musicaux » (chants d'oiseaux, ruissellement d'une rivière, insectes), pour reprendre l'expression de Pierre Schaeffer. En outre, la structure de l'œuvre est en arche (le début et la fin sont constitués des mêmes éléments) et est d'un seul tenant car Richter a laissé le mouvement *Autumn II* tel quel et n'a pas effectué de découpages, de collages, de duplications et modifications de cellules comme dans les autres mouvements étudiés.

3. Conclusion

L'aspect qui est peut-être le plus remarquable dans cette recomposition des *Quatre Saisons*, est d'avoir fait de Vivaldi un post-minimaliste qui s'ignore. En décortiquant notes par notes ce chef-d'œuvre afin d'en garder le substrat, Max Richter a absorbé l'esprit du maître vénitien pour nous le restituer dans toute sa substance sous un angle cyclique et électronique. Il s'agit finalement là d'une recomposition personnelle revue par le prisme d'une esthétique finalement pas si éloignée de l'esprit vivaldien et qui n'enlève rien à la grandeur de l'œuvre originale. Comme le dit le compositeur :

« La musique de Vivaldi est faite de motifs réguliers, et cela se connecte au post-minimalisme, qui est un aspect de la musique que j'écris. Cela semblait être un lien naturel, mais malgré cela, il était étonnamment difficile de naviguer à travers moi. À chaque instant, je devais déterminer combien coûtait Vivaldi et combien me représentait. C'était difficile mais aussi enrichissant, car la matière première est tellement fascinante. »

Du reste, Max Richter conserve un grand nombre des caractéristiques présentes chez Vivaldi (harmonie claire et assez simple, répétition d'éléments mélodiques, importance donnée au rythme, usage de contrastes, utilisation d'effets orchestraux, recherche sur la matière sonore et les timbres) et même l'alternance « vif-lent-vif » des concerti est respectée. Nous avons vu précédemment que Vivaldi privilégiait l'aspect mélodique de la musique. C'est cette facette de « l'autosuffisance mélodique » qui permet le traitement répétitif et minimaliste de Max Richter. Le matériau utilisé, véritable essence mélodique, accroche inéluctablement l'oreille profane comme érudite.

« En étudiant la partition, je me suis dit que cette œuvre avait beaucoup de point communs avec la musique électronique et le courant minimaliste. L'œuvre de Vivaldi est faite de petites cellules parfaitement assemblées, comme une espèce de musique modulaire. Cela a été mon point de départ. Ma première idée était de me dire que cette musique se construirait à partir de samples analogiques, sur papier donc et non sur ordinateur, comme une sorte de remix sur papier. » Propos recueillis sur Arte, documentaire *Vivaldi 2.0*

Au fond, Vivaldi fut un compositeur de musiques répétitives avant l'heure. Mais là où Les Glass, Reich ou Richter donne à entendre de la répétition concentrée, à petite échelle, Vivaldi la distille dans l'ensemble de son œuvre de sorte à ce qu'une oreille peu aguerrie ne s'en aperçoive pas. Peut-être avait-il pressentie l'idée qu'une musique puisse n'être « que » répétitive, cyclique, mais peut-être aussi, n'a-t-il pas osé...

A. Réception de l'album

Voici ci-dessous des extraits d'articles, d'entretiens ou de critiques à propos de l'*Album Recomposed by Max Richter : Vivaldi, the Four Seasons*. Certaines lignes sont élogieuses voire dithyrambiques quand d'autres sont acerbes, acides et cinglantes. Selon la formule consacrée : On ne peut pas plaire à tout le monde...

🌈 "Une beauté incroyable." - The Guardian

🌈 « Ce soir-là, nous étions à deux doigts du miracle. Il s'en est fallu de peu pour que nous inventions ensemble un nouveau Dieu. Mais non. L'évangile est tombé dans l'oreille d'un public sourd. Et le frou-frou infime des sacs, l'addition sourde des quintes de toux et les chuchotements de pipelettes eurent raison des deux prophètes. Il y avait comme un faux contact. Parfois, c'est le public qu'il faudrait critiquer. Ce soir-là, ils n'étaient pas prêts à entendre. Orson Welles raconte qu'en sortant de chez lui, il dissimulait toujours une colombe dans sa poche en espérant qu'on lui demande un tour de magie. Personne n'a jamais daigné lui faire ce plaisir. Et pendant ce temps-là, l'oiseau chiait dans la doublure du génie barbu. Richard Parry et Max Richter auront été deux magiciens sans public. Une salve intempestive d'applaudissements pavloviens ruine les avant-dernières mesures du second set de Richard Parry. Celui-ci s'en retourne, avec le sourire du bon perdant, dans sa boîte à jouets. C'est parfois Godot qui attend les autres. »

Gilles Chancel dans l'article « Max Richter : le bruit des glaçons », site Gonzai

🌈 « Max Richter a adapté à des sonorités du XXI^e siècle, Les quatre saisons de Vivaldi, un morceau qu'il entend partout depuis l'enfance : dans des grandes surfaces, des ascenseurs, des stations de métro, etc. Le compositeur a trituré l'œuvre avec des sons électroniques issus de musiques d'ambiance et de clubs. On reconnaît toujours l'original, mais cette version surprend par des décalages, des déplacements et des détournements. » – [ARTE](#)

🌈 « Comment le public reçoit-il la version de Max Richter ?

J'ai remarqué que, la plupart du temps, le public en ressort bouleversé. Il arrive aussi que les spectateurs réagissent vivement à certains passages de l'œuvre, comme pour manifester une émotion réellement intense. Certains sont choqués, mais ils s'amuse aussi lorsque la partition devient plus humoristique. C'est le cas, par exemple, dans la partie "Automne", lorsque Max Richter change la battue en supprimant un temps. C'est presque perçu comme une petite blague. La pièce propose ainsi des moments très différents qui aboutissent à une véritable expérience pour le public qui assiste au concert. Davantage, je pense, qu'en écoutant l'enregistrement, même si ce disque rencontre toujours un large succès plus d'un an après sa sortie. Je crois bien que 130.000 exemplaires ont été déjà vendus, ce qui est extraordinaire s'agissant d'un disque classique. »

Daniel Hope, violon solo dans l'enregistrement

🌈 « Il y a donc dans cette recomposition autant de Vivaldi que de Max Richter. Les tensions lyriques des Quatre Saisons soutiennent la mélancolie du berlinois tout autant que sa sensibilité contemporaine apportent au grand compositeur italien des nuances de gravité jusqu'alors inédites. Car plus qu'une recomposition, cet album est l'opportunité d'un magnifique dialogue où Max Richter enfante et Vivaldi renaît. » - Un journaliste du site Solitude(s)

« Vivaldi décomposé, ou peut-être juste dissous, par Max Richter

Regardez la couverture. Il s'agit de la version de DG la plus classique de toutes les années, ce qui devrait immédiatement faire naître des soupçons. Il est évident que l'intention, en utilisant l'une des marques les plus emblématiques de la musique classique, est de doter le décomposeur Max Richter d'un pedigree commercial similaire à celui dont jouit musicalement l'objet de ses affections actuelles, *The Four Seasons* de Vivaldi. Voyons maintenant que Vivaldi n'est pas le compositeur le plus intellectuel au début. Il est donc juste de demander s'il y a quelque chose à gagner en abaissant la musique jusqu'à ce qu'il se passe ici.

Ce que Richter a fait dans certains de ces douze mouvements est de reprendre un peu de l'original - le chant du violon seul dans le premier mouvement de «Spring» par exemple - et de le répéter sans réfléchir au fil d'une progression d'accords pop-ish. Dans les mouvements lents, il peut conserver la mélodie mais modifier au hasard l'accompagnement d'origine et le cadre harmonique. Dans tous les cas, les formes et les schémas de couleurs et de contrastes soigneusement conçus de Vivaldi, ainsi que ses intentions programmatiques, sont pratiquement détruits. La finale de «Autumn» est-elle une danse rustique? La musique du mouvement central «Winter» glisse-t-elle gracieusement sur la glace? Je ne pense pas. Rien de tout cela n'aurait d'importance si quelque chose d'intéressant remplaçait le concept original, mais rien ne se passe.

[...]C'est un coup bas de dire que Max Richter n'est pas un Vivaldi (que ce soit Stravinsky ou Respighi). Sur ce compte, la postérité jugera. Cependant, je dirai qu'il y a environ 15 ans, DG a tenté une cascade similaire avec Todt Levin, un acteur inconnu de la composition. Est-ce que quelqu'un en parle maintenant?

Non, la principale question ici est de savoir si l'originalité du traitement de Richter offre une nouvelle interprétation de son matériel emprunté. Comme l'indique la brève description ci-dessus, ce n'est pas le cas. Ce disque est un alésage, clair et simple. Richter n'apporte pratiquement rien à la fête, à moins de transformer Vivaldi en une sorte de musique d'ascenseur agaçante qui plaira à votre sensibilité. L'élément d'opportunisme dans tout cela devient donc également pertinent. Il y a un certain orgueil dans l'attribution de votre nom à l'œuvre la plus populaire de Vivaldi. C'est ce qui a valu à Richter son interview sur NPR - son audace conceptuelle, et non le son réel de la musique.

Au mieux, nous avons ici une leçon de promotion intelligente et de relations publiques, et un peu plus. Une expérience musicale, aussi bien jouée par le violoniste Daniel Hope que par le plus grand ensemble, est-elle nulle. Alors, quelle est la prochaine M. Richter, Carmina Burana? Eine kleine Nachtmusik? Le Canon de Pachelbel? Boléro? Tant de belles œuvres demandant «le traitement», et tant d'ascenseurs... »

David Hurwitz du magazine *Classic Today*

 « Pour célébrer la signature exclusive de Max Richter chez Deutsche Grammophon le mois dernier, l'étiquette jaune porteuse du lourd héritage de Karajan a donc décidé de rééditer cet album à l'international, augmenté pour l'occasion de nouveaux remixes et de nouvelles «ombres» à la Richter. Le résultat est aussi déroutant que fascinant. Une ensorcelante invitation au voyage et à la redécouverte d'un classique, que l'on n'écouterait plus de la même manière. » – [LE FIGARO](#)

 « Max Richter fait partie de ces compositeurs rares qui ont choisi la voie minimaliste, entendez aussi celle de la pureté, de la quintessence et de la sophistication. Dès la première écoute d'une de ses compositions, on est frappé par la simplicité des notes, mais aussi par la complexité des arrangements et l'intensité des émotions qu'elles portent. » – [HARTZINE](#)

« Max Richter, compositeur navrant-garde

[...] Quand Philip Glass, Arvo Pärt ou Górecki en d'autres temps agissaient en réaction à la complexité de l'atonalité, la musique de Richter n'incarne rien d'autre que ce qu'elle présente. Son spleen rebattu est un succédané d'avant-garde, de grande musique à peu de frais intellectuels, une digestion simpliste du courant répétitif américain.

[...] Passe encore qu'Augustin Trapenard le présente sur France Inter, pour la sortie de Three Worlds, comme «l'un des plus grands compositeurs de musique contemporaine de ces vingt dernières années». Mais les grands médias spécialisés, de la pop au lyrique, n'en finissent plus de lui tisser des éloges curieusement complaisants vis-à-vis de son déficit criant d'innovation, quand le «progrès» demeure une valeur artistique largement partagée. Bien que plébiscité pour rapprocher les mondes, on se demande s'il n'est pas en réalité tombé dans la faille qui les sépare, accouchant d'une musique moins riche que le classique et que la pop, restreignant l'expressivité des bandes originales à un métrage cadencé immuable.

Au site Gonzai, Richter expliquait : «Nos actions sont, de manière générale, le résultat de notre biographie, de nos expériences, de ce qu'on nous a enseigné, des musiques qu'on a entendues quand on était jeune, de celles qui nous ont poussé à agir, des personnes qui ont compté ou de celles qu'on a préféré soustraire... C'est une sorte de mélange explosif. Vous mettez toutes ces données biographiques dans une bouteille, vous mélangez dans le temps, et vous obtenez le résultat : une sorte de soupe au goût unique et inimitable.» Soupe, c'est lui qui l'a dit. Ou alors n'est-ce que le cri de détresse d'un compositeur tombé dans une faille sans fond, entre classique et potage aux champignons, dont on perçoit l'écho lointain et désespéré. »

Article de Guillaume Tion et Olivier Lamm pour *Libération*

 Et pour finir, le compositeur sur son propre travail

«Mon but était de tomber à nouveau amoureux de l'original - et je l'ai fait». - The Guardian

« Vivaldi était lui-même une sorte de rock star, un violoniste incroyable avec de longs cheveux rouges, qui avait formé un orchestre de jeunes filles pour jouer sa musique à des concerts où des femmes s'évanouissaient. À chaque époque, les compositeurs ont fait des emprunts chez d'autres compositeurs et du recyclage, Vivaldi lui aussi, par conséquent je pense qu'il aurait eu de la sympathie pour ce projet. »

Site de la Deutsche Grammophon

« J'écris ce que je peux écrire. J'essaie d'être aussi direct que possible. Je raffine, ensuite, pour ne garder que l'essence, mais c'est initialement une adresse directe. J'écris ce que je peux écrire, pour moi autant que pour les autres, je ne cherche pas à compliquer les choses. Alors ce qu'on en pense... »

Extrait de l'article « Max Richter : le bruit des glaçons », site Gonzai

B. Idées d'œuvres pour les commentaires comparés

Les cinq extraits étudiés ouvrent un certain nombre de portes en matière de commentaires comparés du fait que l'œuvre de Richter est nourrie de divers courants. Il y a donc plusieurs entrées possibles : musique baroque, musique électronique, musique minimaliste ou répétitive, musique acousmatique ou concrète, des transcriptions ou adaptations, musique métissée voire même musique à programme... Aussi, vous trouverez ci-dessous quelques œuvres pouvant être utilisées dans le cadre d'une écoute comparée pour l'oral du Baccalauréat.

- **Recomposed by Peter Gregson: Bach – The Cello Suites** (Chez *Deutsche Grammophon* comme Richter)

(la même œuvre (Prélude de la 1ère suite pour violoncelle de Bach) est utilisée par le groupe The Sambach)

- **Ave Maria** de Charles Gounod
- **B.O. de *Clockwork Orange* (Funeral of Queen Mary de Henry Purcell)** - Wendy Carlos
(D'autres œuvres de cette compositrice issues de *Switched-On Brandenburgs* ou *Switched-On Bach* sont possibles)
- **Messe Pour Le Temps Présent : Psyché Rock** - Pierre Henry et Michel Colombier
- **Collage sur B-A-C-H** – Arvo Pärt
- **Frates** – Arvo Pärt
- **O'Stravaganza : Vivaldi l'Irlandais** – Hughes de Courson (piste 5 « Il Sonno »)
(Voir aussi les albums *Lambarena : Bach to Africa* et *Mozart l'Égyptien* du même compositeur)
- **Concerto pour 2 violons de J-S Bach** – version Camareta Brasil ou version Django Reinhardt et Stéphane Grappelli
- **Vivaldi's Winter** – Dark Moor
- Œuvres issues de l'album collaboratif **Reich Remix**
- Œuvres issues de l'album **Beatles Go Baroque**
- Œuvres issues de l'album **Play Bach N°1** de Jacques Loussier

Bibliographie

COLLECTIF. *Grand Usuel Larousse*. Dictionnaire encyclopédique. Larousse-Bordas, coll. *In extenso*, 1997, 5 v.

COLLECTIF. *Dictionnaire de la Musique*. Sous la direction de Marc Vignal. Larousse-Bordas, coll. *In extenso*, 1996, 2 volumes.

COLLECTIF, *Dictionnaire des Musiques*. *Encyclopaedia Universalis*, 2015.

BRISSON, Elisabeth. *La musique*. Belin littérature et revues, coll. Alpha, 2016, 543 pages.

HARNONCOURT, Nikolaus et COLLINS Dennis. *Le discours musical*. Gallimard, 1984, 294 pages.

LABIE, Claude et Jean-François. *Des saisons à Venise*. Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1996, 144 p.

BOUQUET-BOYER, Marie-Thérèse. *Vivaldi et le concerto*. Presse Universitaire de France – PUF -, coll. Que sais-je, 1985, 127 pages.

ROBBINS LANDON, Howard Chandler. *Vivaldi*. Lattes, coll. Musiques et Musiciens, 1994, 224 pages.

GINER, BRUNO. *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris, Durand, 1995, 128 pages.

KRAMER, Jonathan. *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. Routledge, Londres, 2001, 392 p.

MUSSAT, Marie-Claire. *Trajectoire de la musique au XXe siècle*, Klincksieck, Paris, 2002, 207 pages.

STRICKLAND, Edward. *Minimalism ; Origins*. Indiana University Press, 2000, 320 pages.

BRAS, Jean-Yves. Les courants musicaux du XXème siècle ou la musique dans tous ses états. Papillon, coll. Mélophiles, 2006, 301 pages

Webographie :

LAMMOUR, Jean-Marie, GOOSSENS, Jean-Marc et GOUBAULT, Floriane. Site de la Cité de la musique Paris, Philharmonie de Paris, 2018

Wikipédia, 2018

Site de la *Deutsche Grammophon*, 2018

Article de « conatus » pour Webzine : *les solitude(s)*, « Max Richter : recomposition des Quatre Saisons de Vivaldi », 22 novembre 2012

Article de Vergracht Thomas pour le *magasie Resmusica*, 14 janvier 2016

Interview de Blandine Rinkel pour le magazine *Gonzaï*, 30 juin 2014

Interview de Philippe Banel pour *Tutti magazine*, 24 juin 2015

Interview de Robert Helbig pour le site *NBHAP*, 16 septembre 2012

DVD : SCOOT, George. *Les Quatre Saisons de Vivaldi par Max Richter*. Isis productions for *Deutsche Grammophon*, 2014, 54 minutes, anglais.