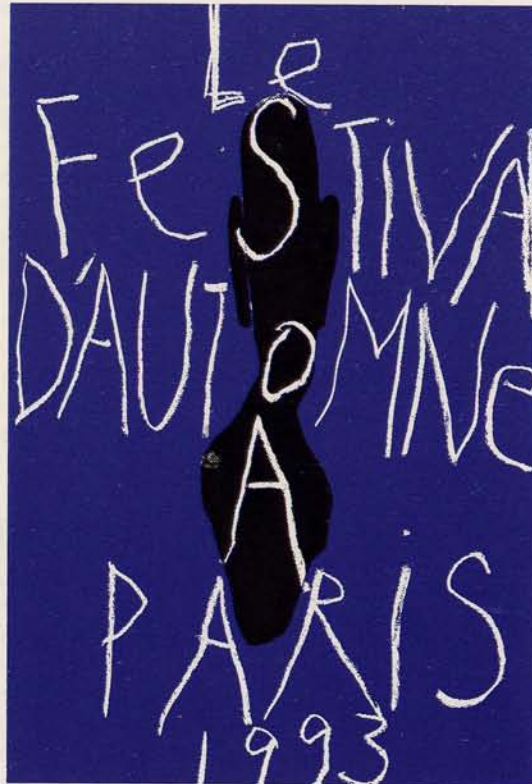


**CHATELET**  
THEATRE MUSICAL DE PARIS

**Théâtre du Châtelet**  
**mardi 28 septembre 1993**



**JOHN CAGE**

103 pour orchestre  
One", un film sans thème

Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne, WDR  
Répétitions, Arturo Tamayo

Coréalisation Festival d'Automne à Paris/Théâtre du Châtelet  
avec le concours de la Radio de Cologne WDR.

## JOHN CAGE

15 septembre 1912 - 12 août 1992

### 103 pour orchestre

Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne (WDR)

Répétitions dirigées par Arturo Tamayo

### One<sup>11</sup>

Un film sans thème

Collaboration à l'informatique, Andrew Culver  
Caméra, Van Carlson  
Production: Henning Lohner

Présentation simultanée, musique et film,  
durée, 90 minutes

La Composition 103 pour orchestre est une commande de la Radio de Cologne à l'occasion du 80<sup>e</sup> anniversaire de John Cage, créée le 19 septembre 1992. L'orchestre, composé de 103 musiciens, a répété avec Arturo Tamayo qui, pour le concert, cède la place à un système de chronomètre digital sur moniteurs video.

Le film One<sup>11</sup>, jeu de lumières sur écran, dont la projection se déroule simultanément à la partition d'orchestre, est inspiré, comme la musique, d'éléments du *I-Ching*, le Livre des Oracles chinois.

## Heinz-Klaus Metzger

### Concernant la mort, le discernement, One<sup>11</sup> et 103

En vertu de la vérité,  
Je tourne la roue  
Que personne ne tourne à l'envers.  
BUDDA, Sutta Sel

Depuis le 12 août 1992, tout est différent.

La mort de John Cage n'a pas seulement changé radicalement la situation historique objective dans laquelle se trouve le monde de la composition, elle a aussi, en quelque sorte, modifié le statut des créations récentes de Cage lui-même. Chacune de ces affirmations nécessite une explication.

Préalablement, il nous faut méditer à nouveau sur le problème des fondements du jugement artistique. La théorie esthétique ne peut procéder arbitrairement, elle doit au contraire, à tout moment, extraire ses règles d'œuvres de référence, dont la contribution première est bien d'établir ce caractère référentiel. Cela conduit la théorie à une forme d'anarchisme au sens littéral, par la négation de l'arché, de l'état initial, de la validité d'un commencement. Ce faisant, l'esthétique en vient à nier toute *prima philosophia*, tout germe de l'idée d'autorité. Il n'est plus nécessaire, aujourd'hui, de préconiser "un état le plus avancé qui soit de la composition", comme le fit jadis Adorno dans sa *Philosophie de la Nouvelle Musique*, qui s'en servait comme point de vue pour une argumentation révolutionnaire contre les vestiges de restaurations en tous genres. Un tel point de vue était possible à l'époque où l'Europe venait de se libérer du fascisme et où le mouvement sériel était encore dans la floraison de ses débuts.

Fondée sur des raisons techniques mais aussi sur des sensations esthétiques, l'influence de ce concept philosophico-historique se transmet à Cage, depuis que *Music of changes* (1951), les "time-length pieces" - comme 4' 46.776" et 31' 57.9864" (1954) ou 26' 1.1499" (1955) -, et enfin le *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58), avaient apporté l'évidence, bouleversante autant qu'indubitable, que l'emploi méthodique du hasard permettait un niveau d'innovation extrême pour l'époque, d'une complexité incommensurable, et qu'il représentait ainsi la construction "ordonnée" la plus ingénieuse. C'est à partir de la désintégration définitive, conduite par Cage, du concept occidental d'œuvre d'art, que furent tirées des conséquences plus ou moins évidentes qui toutefois, connurent sur-le-champ un retentissement mondial. Leur caractère facultatif et contingent laissait déjà deviner ce qui, plus tard, fut placé sous la rubrique "postmoderne": se débarrasser de la notion fâcheuse de prétention à la vérité et nier l'art non par la critique, mais en se contentant simplement de siffloter en présence des manifestations de ses complaisances coutumières.

L'art, dans la mesure où il ne reconnaît plus la séparation du vrai et du faux, se révèle de lui-même prophétique dans ses relations avec la réalité historique. L'effondrement d'une polarisation de la scène musicale en termes de "progressiste" ou de "réactionnaire" anticipait clairement la fin de l'organisation politique mondiale en deux blocs opposés. De même, l'implosion sociale de l'ensemble de l'humanité - coïncidant avec son explosion démographique et accompagnée de la toxicité croissante de ses rejets technologiques - se traduit, à l'échelon particulier, local ou global, en dilemmes qui ont été anticipés plus d'une fois dans la désorientation, l'impuissance et l'ignorance - souvent arrogante - manifestées par bon nombre de massacreurs de la composition, à l'esthétique déconcertante. De fait, la situation est devenue pluraliste, et celui qui voudrait, à tout prix, se raccrocher à l'idée de progrès, pensant qu'un progrès raisonnable pourrait encore sauver l'humanité *in extremis*, doit se

faire à l'idée que, au vu des ravages gigantesques déjà opérés, il ne pourra s'agir, dans tous les cas, que d'un état des choses le plus avancé, quand bien même lui attribuerait-il un caractère de modèle? *Aujourd'hui, la négation absolue de la régression est une position marginale, tant du point de vue esthétique que social ou psycho-social.*

Mais les éclaircies sont plus fréquentes dans les arts et notamment en musique, que dans la réalité: un petit nombre de compositeurs réussissent la médiation entre sujet et objet, en vivant l'individuation comme un acte cognitif. Ce faisant, ils s'acquittent indubitablement d'une contribution civilisatrice, considérée généralement par l'opinion comme radicale et "avancée", mais qu'il serait difficile de rapprocher, dans ses différentes manifestations, du concept général et normatif de progrès. La métaphore d'une course de vitesse ne saurait traduire les relations historiques qui se constituent ici et, dans le même temps, se dissolvent.

En reflétant des particularités si diverses, alors qu'il en extrait également ses propres critères, le jugement artistique ne va-t-il pas se décomposer de lui-même en séparatismes isolés? Est-il à même de fixer, provisoirement, son centre de gravité au sein des plus récentes productions de ces compositeurs? John Cage représentait le mieux cette manière si particulière d'élaborer des œuvres, à chaque fois indépendante de considérations personnelles, autant qu'extérieures, ayant trait aussi bien au goût, à la répulsion ou à la prédilection, aux projets ou aux intentions. À ce propos, il faut s'élever contre un malentendu largement répandu, qui voudrait voir dans l'utilisation des opérations de hasard, ainsi que le fit Cage, une abdication du compositeur en tant que sujet. Sa contribution, liée à son caractère toujours inventif, se situe dans la conception du protocole d'expérience qui, pour l'essentiel, prend le pas sur la réalisation elle-même. Il ne s'agit donc pas de l'hypostase d'une objectivation sans motif - Adorno mettait déjà en garde ses lecteurs contre l'illusion qu'en éliminant le sujet il ne subsisterait plus que l'objectivité - mais plutôt d'introduire une proportion maximale de non-contingence dans l'acte de composition.

L'œuvre progressiste de Cage esquissait ainsi une perspective critique face à un abandon généralisé des critères de jugement. Pour un esprit redevable de l'actualité des productions de Cage, sa mort fut un traumatisme flagrant, et chaque fibre de cet esprit semble encore agitée de tremblements violents.

Cependant, il ne subsiste aucun doute: la signification des règles s'était déjà irrémédiablement modifiée, car le caractère historique de ces œuvres, dont la création avait livré les raisons de cette recherche théorique, changeait brutalement de perspective. Pas une note de 103, pas un élément lumineux de One<sup>11</sup> n'a changé, et pourtant il existe une grande différence selon que l'on écrit à propos d'œuvres récentes ou à propos des dernières pièces d'un compositeur aussi décisif que Cage.

Intermezzo generico à propos des "number pieces":  
rien qu'une parenthèse

Avec *Two* (1987) pour flûte et piano, Cage inaugura des pièces d'un genre nouveau, dont chaque exemplaire est reconnaissable au fait qu'il n'a qu'un simple numéro pour titre, correspondant au nombre d'interprètes. Dans le cas où d'autres pièces ayant le même effectif sont créées, s'ajoute alors au numéro-titre un indice ordinal qui correspond à la position chronologique de la pièce dans la série: par exemple *Two*<sup>2</sup> (1989) pour deux pianos, ou bien *One*<sup>12</sup> (1992) pour voix, dernière œuvre de Cage qu'il créa lui-même le lundi 22 juin 1992, dans la "Sala dei Notari" à Pérouse. (Dans le cas d'un trio, le numéro n'est pas écrit en lettres, mais en chiffre.)

Ce plan d'ensemble prévoyait à l'origine de remplir toutes les possibilités doubles, et les premières combinaisons triples, avec au moins une pièce dans chaque cas. Il s'appuyait sur un programme informatique toujours identique, mais sans cesse renouvelé par son adaptation aux conditions matérielles de chaque instrumentation et

à chaque durée d'exécution, garantissant ainsi une non-répétitivité constante, *en gros et en détail*. L'idée de base de ce plan était de pouvoir produire, dans un laps de temps indéterminé compte tenu des durées propres à chaque programme, presque autant d'œuvres après le soixante-quatrième anniversaire de Cage que dans l'ensemble de sa vie passée.

Entre 1985 et 1987, après un processus de longue haleine pour décider du choix des matériaux d'origine, le développement informatisé des opérations de hasard issues du *I-Ching*, et mené en collaboration avec l'informaticien Andrew Culver, permit à Cage de raccourcir, de manière sensationnelle, les délais dans la génération des voix, des costumes des lumières, des décors et du matériel d'orchestre de *Europeras 1 & 2*, et dans leur fixation en fonction du lieu et du temps. Ces expériences où les méthodes de production s'accéléraient soudain en changeant d'ordre de grandeur grâce à l'utilisation d'un ordinateur électronique, fournirent les bases techniques permettant au nouveau projet de prendre des dimensions franchement encyclopédiques.

Aucune des "number pieces" ne dispose d'une partition d'ensemble : elles sont toutes constituées uniquement de parties individuelles, indépendantes les unes des autres, semblables aux pièces pour soliste, qui sont d'ailleurs majoritaires dans ce groupe d'œuvres. (Depuis que Cage, vers la fin des années 50, a supprimé la partition, comme dans *Concert for Piano and Orchestra*, et qu'il ainsi a aboli l'organisation du jeu collectif des musiciens d'un ensemble, il n'a eu recours qu'exceptionnellement à celle-ci, dans des cas cependant remarquables, comme les *Quartets for Orchestra* (1976). Ceci ne peut s'interpréter dialectiquement, dans ce cas, qu'en considérant la partition comme une utopie polyphonique destinée à être jouée une seule fois - comme un super-organiste idéal rendant caduques les nécessités technologiques -, et perçue néanmoins comme le moyen d'organiser la division du travail au sein d'un orchestre.) Le logiciel utilisé pour les "number pieces" permet des "créations de formes" autres que celles issues du programme de *Europeras 1 & 2*, telles que la division d'une œuvre en parties, le changement instantané ou progressif des caractères musicaux de l'ensemble (anarchique), ou seulement de quelques-unes de ses strates. Dans *Four* (1989), il est même prévu que les musiciens, après une première lecture, échangent leurs parties - ce que l'on aurait appelé autrefois un "contrepoint double" - créant ainsi un dédoublement des phrases. Quant à l'œuvre *Two*<sup>3</sup> (1991), pour *Sho* et coquillages remplis d'eau, elle s'appuie sur une multiplicité de phrases, pour lesquelles chaque point final est donné systématiquement par le percussionniste, qui joue ainsi un rôle conclusif.

Comme ce fut le cas pour beaucoup de compositions de John Cage depuis les années 50, certaines des "number pieces" se prêtent à des exécutions simultanées : ainsi *108* pour orchestre et *One*<sup>8</sup> pour violoncelle, toutes deux de 1991. Le résultat prend la forme d'un concerto pour violoncelle et orchestre.

Les deux dernières œuvres que Cage prévoyait pour une exécution simultanée sont la pièce pour orchestre *103* et le film *One*<sup>11</sup>, dont les durées d'exécution sont rigoureusement identiques : 90 minutes. Ces deux compositions semblaient ouvrir la voie à une nouvelle époque dans la productivité de Cage. Le boniment insipide consistant à dire qu'elles ne font plus partie désormais que de son héritage est d'autant plus décevant que personne ne pourra jamais savoir jusqu'où Cage, le compositeur, pouvait aller. Un *tel* avenir n'existe plus désormais.

## À propos de 103

De prime abord, l'étude des parties d'orchestre n'offre pas de grande nouveauté. Elle présente la même image familière que les autres pièces des "number pieces" : des notes isolées, toutes indifférenciées du fait de la notation adoptée - des "rondes" dans la notation conventionnelle -, disposées en colonnes les unes au-dessus des autres, chaque note occupant une ligne. À gauche et à droite de chaque ligne est indiqué un "time-bracket" (parenthèse indiquant une période). La durée globale étant mesurée avec un chronomètre, à gauche est mentionnée la portion du temps au cours de laquelle l'exécutant pourra choisir de commencer à jouer la note indiquée, à droite figure la durée dans les limites de laquelle l'exécutant choisira de l'arrêter.

Étant donné que les "time-brackets" se recourent systématiquement, ils ne fournissent donc aucune indication quant à la durée effective des notes. Bien plus, un protocole d'expérience si différencié garantit, comme *résultante nécessaire*, des proportions temporelles bien plus complexes et intéressantes que ne pourrait jamais en élaborer un compositeur sériel travaillant sur le "rythme", qui s'exposerait, en outre, au risque d'une exécution impossible. Que l'enveloppe dynamique soit librement mise en relation inverse des durées - les sons longs sont joués *piano*, les sons courts, *forte* - est également caractéristique d'autres "number-pieces". Il est cependant un détail étonnant dans la notice : «*Dynamics may change in the course of the sound (dim., cresc. or combinations of those, espress.)*»

Ce détail fait date : depuis qu'il avait commencé à composer, en 1930, Cage n'avait jamais prescrit ou même toléré la nuance *espressivo*, sauf pour les postes de radio détournés en instruments de musique, dans les années 50. La description appropriée de l'action souhaitée conduisait alors l'exécutant à des actions vibratoires paradoxales sur le bouton de volume ou même sur celui du réglage de la réception.

Cependant, les exécutants de *103* sont expressément mis en garde contre toute méprise : «*103 is not the expression of feelings or ideas on my part. I have wanted the sounds to be free of my intentions so that they are just sounds, themselves, that is. To bring this about, the musicians, while they are playing, should be attentive to what they are doing, listening, that is, to each sound s/he makes, how it begins, continues and ends.*»<sup>2</sup> L'instance qui décide de cette "nouvelle expression" est celle relative à l'écoute attentive du musicien envers sa propre production sonore, qui le rend à la fois producteur et destinataire du phénomène objectif résultant : le jugement artistique se construit avec l'œuvre elle-même.

Une dimension révolutionnaire s'ouvre dans l'utilisation des cordes. Depuis qu'il a aboli la partition, pulvérisant ainsi l'orchestre en voix solistes, afin d'établir une fois pour toutes la fin de la notion d'unisson, c'est la première fois, dans *103*, que Cage conçoit à nouveau le groupe des cordes sous forme de chœur, bien qu'il ne soit pas question, ici, d'un recours à la technique traditionnelle de l'orchestration. En effet, tous les premiers violons, par exemple, jouent la même partie, mais, conformément à la liberté laissée à chaque musicien, ils ne jouent jamais au même moment, ni avec la même durée, la même intensité, le même timbre, et, *a fortiori*, sans recourir à ce symbole habituel du dressage que représente le coup d'archet collectif. Ainsi sont organisées les différentes voix du "Quintette à cordes" de *103*.

Les compositions émancipatrices, sans partition, de Cage, pour ensemble ou orchestre, minaient les bases du pouvoir des chefs d'orchestre et amenaient chaque musicien à devenir le sujet autonome à la fois de l'œuvre en tant que phénomène et de sa réalisation. Ces compositions étaient jusqu'à présent représentatives d'un modèle d'anarchisme individuel où la coopération était limitée, ce qui n'était aucunement reflété par la réalité sociale. Dans la perspective de ces pièces, Adorno voyait ce qu'il appelait le décryptement du sens social des œuvres d'art. Ainsi l'utilisation des cordes dans *103* isole complètement la vieille notion d'unisson en

appliquant le levier d'une pensée révolutionnaire sur des groupes orchestraux archaïques et bloqués, qui, aujourd'hui encore, de par le monde, poursuivent leurs querelles antédiluviennes, que dis-je, préadamites!

Que les cordes n'aient pas non plus besoin d'accord dans leur intonation ne sera mentionné qu'occasionnellement dans la notice, car ce qui importe, dans cette œuvre, est ce que Cage intitulait "expression of pitch". À vrai dire, la tolérance qui s'annonçait ici aurait pu devenir significative par la suite. Lors de notre dernier et long entretien du 25 juin 1992, dans notre hôtel à Pérouse, Cage m'expliqua quelques-uns des partis-pris qu'il avait choisis d'adopter dans ses prochains travaux de composition. L'origine de ces nouvelles considérations était le fait que les musiciens ne pouvaient rien exécuter correctement de ce qui leur était prescrit. Il ne s'agissait pas, pour lui, d'un défaut, mais au contraire, cela laissait encore espérer de l'humanité... bien qu'elle fût en ce moment dans une situation désespérée (c'est ici que j'entendis pour la dernière fois son rire légendaire).

Après avoir éliminé tant de choses que les musiciens ne pouvaient réaliser correctement, c'était le tour, maintenant, de l'intonation, et peut-être aussi de l'accord des instruments. Chaque abandon d'une spécification, laquelle représente dans le même temps une contrainte, ouvrirait la voie à une possibilité d'unisson, mais leur mise en œuvre les disperserait aussitôt, si bien qu'en réalité, c'était d'un abandon de toujours plus d'unisson qu'il s'agissait. Cage n'avait pas encore pu trouver de solution technique au problème consistant à élaborer un "device" (système) qui puisse fonctionner, pour les hauteurs, de manière similaire à l'action des "time-brackets" sur les durées.

Le plus étonnant, concernant les "number-pieces", et compte tenu des circonstances, est leur "forme", conséquence de l'installation, dans l'œuvre, de procédures de hasard. Leur variété n'est pas comparable à celle des formes classiques, qui différencient un premier thème de sonate d'un rondo ou d'un lied en forme ternaire, mais elle se rapporte à la base même des différentes catégories qui nous servent à constituer l'idée de forme. C'est ainsi qu'il faut entendre, dans la notice de *Seven*<sup>2</sup> (1990), la description du déroulement de la forme tel qu'il devait être réalisé lors de l'exécution : «*Let the piece become a 'melody' which moves from Percussion 2 to Bass Clarinet to Bass Flute to Contrabass to Violoncello to Percussion 1 to Bass Trombone, (a melody) which is heard in an anarchic society of sounds.*» Dans *103*, il en va autrement en termes de catégories : «*The piece lasts ninety minutes. It has seventeen parts, the ninety minutes divided one way for the strings and percussion and another way for the woodwind and the brass. These divisions and everything else that happens in 103 is due to detailed use of I Ching chance operations.*»<sup>4</sup> Celui qui ne connaît pas la manière de procéder pourrait mettre ces affirmations en doute et penser que la volonté organisatrice du compositeur conserve sa part du jeu ; pourtant c'est l'oracle seul qui, indépendamment des désirs de chacun, fournit une réponse aléatoire aux questions qui lui sont posées, celles-ci étant formulées, ici, par le compositeur. Cage pratiquait une composition génératrice de questions dont il ne connaissait pas les réponses d'avance. À la façon dont on prépare une expérience, il savait seulement, de manière incomparablement juste, comment les obtenir.

Alors qu'il était chargé de diriger la préparation de *103*, Arturo Tamayo avait choisi de construire une vue synoptique de l'ensemble des possibilités définies dans les parties d'orchestre. Il s'agissait d'une sorte de partition imaginaire qui devait l'aider dans sa technique mentale et lui permettre, lors des répétitions, de distinguer le "vrai" du "faux", au milieu d'une production acoustique complexe, sans vue d'ensemble possible, dont les concrétions phénoménologiques ne représentaient pourtant, à chaque instant, que la simple matérialisation aléatoire d'un réseau gigantesque de possibilités et de repères, excédant, par la complexité de son ordre de grandeur, toute possibilité de représentation. Ce qui fut commencé avant tout

sur des bases pragmatiques, afin de réaliser une sorte d'essai technique lui permettant d'assumer la responsabilité du travail de répétition, ressortit d'un acte pionnier au point de vue analytique, lui permettant alors d'accéder à un niveau maximum dans les possibilités de structuration des espaces temporels de jeu, aussi bien que des relations de hauteurs, de timbres ou de densité. De la mise en œuvre de postulats anarchistes semblait se dégager le règne d'une harmonie préétablie, d'un genre leibnizien.

*you could call it*

*anarc Hic harmony*

*harmony that do E s not exclude noise*

*no ide A s*

*no Thing to say no feelings no taste*

*no va R iations*

*no r E petitions*<sup>5</sup>

## À propos de One<sup>11</sup>

Il n'existe pas de précédent à ce film dans l'histoire du cinéma ; pas une seule œuvre prémonitrice, pas un seul essai précurseur, les avant-gardes n'ayant produit, au mieux, dans les "films abstraits", que des idées platoniques, ou des produits de la représentation visuelle comme des figures géométriques, ou n'importe quelle sorte de répartition dans le plan, etc.

Une nouvelle époque débute *ex abrupto* avec *One*<sup>11</sup>. À l'heure où la télévision a transformé la réalité à son image, si bien que l'espoir d'un monde meilleur s'est transformé en celui d'un meilleur programme, *One*<sup>11</sup> représente le premier film qui met en scène, sans concessions, une histoire séculaire, associée aux acquis de la civilisation, à savoir l'interdit biblique de la représentation :

לא תעשה לך פסל  
וְקַדְוֹת הַמַּסְכָּה וְאֵשֶׁת בַּשָּׁמַיִם  
מַסְכֵּל וְאֵשֶׁת בְּאֵרֶץ סִתְרָה  
וְאֵשֶׁר בְּפָנֵי לְאֶרֶץ:

Tu ne te feras point d'image, ni rien qui ressemble à ce qui est aux cieux là-haut ou sur terre ici-bas ou dans les eaux en-dessous de la terre.

Exode, XX, 4; (traduction in *La Bible de Jerusalem*)

Dans *One*<sup>11</sup>, les caméras n'ont enregistré que des jeux de lumière sur elle-même. La lumière issue de projecteurs n'éclairait rien et ne servait qu'à exposer le film. Cette action d'éclairage/exposition était pilotée par un programme informatisé réalisé par Cage, en collaboration avec Andrew Culver. L'ensemble des déplacements et des positionnements de la caméra, ainsi que leur succession, était déterminé par le résultat d'opérations aléatoires issues du *I-Ching*, qui fournissait ainsi une nouvelle subdivision des quatre-vingt-dix minutes du film en dix-sept parties, s'ajoutant aux deux découpages formels de *103*. Il peut sembler étonnant qu'une œuvre comme celle-ci soit représentée par le chiffre *One*, alors que sa réalisation nécessitait une équipe entière : Cage dirigeait la mise en scène, Henning Lohner était assistant-metteur en scène et producteur, Peter Lohner producteur exécutif. En fait, ce qui est représenté par le "chiffre", dans les "number pieces", est la nomenclature du personnel nécessaire à la représentation. Dans ce cas, il suffit d'un projectionniste.

Les compositions les plus risquées de Cage n'ont pas seulement accéléré la chute du privilège de l'art, en introduisant le bruit quotidien profane, rendant par là même la frontière moins précise avec la réalité environnante, mais elles ont aussi absorbé sans hésiter l'industrie culturelle ennemie, en transformant les récepteurs de radio et les tourne-disques en instruments de musique. Ainsi les

œuvres de la dernière phase, comme les *Études australes* pour piano, les *Freeman Études* pour violon, ou toutes les "number pieces", traduisent, dans une pureté et une solennité aveuglantes, leur séparation critique du monde réel et des idées qui — à double sens — les dirigent.

À travers l'aspect si tranchant de ce refus, apparaît la singularité de *One<sup>11</sup>*, œuvre probablement la plus radicale de toutes celles de Cage, pur jeu de lumières que l'on ne peut rattacher à aucune discipline artistique connue — surtout pas l'"art cinématographique": non assimilable, extérieure à tout, peut-être point d'équilibre fondamental de la connaissance. Adorno définit ainsi la dimension cognitive de l'art: «Sa profondeur est celle du jugement de ce qui est laid. Par cela, en tant que référence, elle juge de la forme esthétique.»

## John Cage

### One<sup>11</sup> et 103 :

*One<sup>11</sup>* est un film dépourvu de sujet. Il y a de la lumière mais aucun personnage, aucun objet, pas d'idées concernant la répétition ou la variation. Il s'agit d'une activité sans signification qui est néanmoins communicative, comme la lumière elle-même, mais qui échappe à notre attention en tant que communication du fait de l'absence de contenu. Ainsi que l'a dit McLuhan, la lumière est information pure, sans aucun contenu qui pourrait restreindre sa puissance de transformation et d'information. Des opérations aléatoires furent utilisées pour déterminer les prises de vues, en noir et blanc, qui furent réalisées dans les studios de la FSM à Munich par Van Carlson, un caméraman de Los Angeles. Le directeur et producteur était Henning Lohner. Le producteur exécutif était Peter Lohner. La régie des lumières fut mise au point et programmée par John Cage et Andrew Culver, de même que l'édition du film qui fut réalisée en format vidéo au Laser Edit East de New York, avec l'aide de Gary Sharfin et Bernadine Colish. Le transfert sur le support original du film, en négatif 35 mm, fut réalisé ensuite au studio ARRI de Munich.

*103* est une pièce pour orchestre. Comme le film, elle dure quatre-vingt-dix minutes et est divisée en dix-sept parties. La durée de chacune des dix-sept parties est la même pour l'ensemble des cordes et percussions. Les bois et les cuivres suivent un autre découpage. Les prises de vue du caméraman en suivent encore un autre. Le nombre d'instruments à vent jouant dans chaque partie est déterminé par des opérations aléatoires, c'est pourquoi la densité varie, dans *103*, du solo de trombone de la onzième section, du duo de trompette et cor de la dixième section ou du trio de bois dans la sixième section, au tutti de la cinquième section ou au presque-tutti des première, huitième, treizième, quatorzième et seizième sections.

## John Cage

### Explication de 103 à partir du matériel d'orchestre :

A l'intérieur des "time brackets" de durée flexible ne se trouve qu'une note (ou bien une seule respiration, un seul coup d'archet ou leurs extensions : respiration circulaire ou changement d'archet imperceptible). Les départs et arrêts se recoupant, les notes peuvent être courtes ou longues ou entre-deux, à condition qu'elles ne s'arrêtent pas avant que le temps prévu pour l'arrêt ne soit commencé. Dans le cas de durées moyennes ou longues, l'intensité doit être faible ou très faible, plus particulièrement dans le cas des bois, des cuivres et des percussions à sons résonnants. Lorsque la durée des sons est courte ou très courte, alors les sons peuvent être joués fort ou très fort. L'intensité peut varier pendant la durée du son (*dim, cresc, ou la combinaison de ceux-ci, espress.*).

La pièce dure quatre-vingt-dix minutes. Elle est formée de dix-sept parties, les quatre-vingt-dix minutes étant divisées d'une façon pour les cordes et les percussions, et d'une autre façon pour les bois et

les cuivres. Ces divisions ainsi que tout autre événement dans *103* sont le fruit d'un emploi détaillé des opérations de hasard issues du I-Ching. *103* n'est pas l'expression de sentiments ou d'idées personnelles. J'ai souhaité libérer les sons de mes intentions afin qu'ils ne soient que des sons, c'est-à-dire eux-mêmes. Pour ce faire, en jouant, les musiciens doivent rester attentifs, à ce qu'ils font, et précisément écouter chaque son qu'ils produisent, comment il naît, se maintient et s'éteint. L'exécution ne sera pas dirigée, des images vidéo servant de repère temporel. Pendant les répétitions, les musiciens seront dirigés par un chef.

Les cordes jouent tout au long des dix-sept sections des quatre-vingt-dix minutes un *unisono* varié. Cet *unisono* n'est ni un accord de la couleur sonore (le jeu d'archet se fait aussi bien en position normale que de toute autre manière, comme *sul ponticello, sul tasto, col legno*), ni un accord des durées (les "time brackets" sont variables), ni, non plus, un accord des intonations, mais simplement une expression personnelle de la hauteur de son.

Les dix-sept sections de *103* destinées aux bois et aux cuivres sont caractérisées par une variation de la densité instrumentale de l'une à l'autre. Vingt-neuf instruments sont présents. Le tableau suivant détaille, pour chacune des dix-sept sections des quatre-vingt-dix minutes, la durée approximative en minutes et secondes ainsi que le nombre d'instrumentistes concernés :

	temps	instr.	temps	instr.	temps	instr.
1	3'30"	23	7'	6'	19	13
2	5'	10	8'	0'30"	22	14
3	2'	10	9'	4'30"	11	15
4	10'	8	10'	5'	2	16
5	2'	29	11'	5'	1	17
6	7'	3	12'	12'	0	3

Sur le matériel d'orchestre est inscrite la dédicace suivante : pour Henning Lohner, Wolfgang Becker-Carsten et l'Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne.

(Traduit de l'allemand par François Bohy)

<sup>1</sup> «L'intensité peut varier pendant la durée du son (*dim, cresc, ou la combinaison de ceux-ci, espress.*)»

<sup>2</sup> «*103* n'est pas l'expression de sentiments ou d'idées personnelles. J'ai souhaité libérer les sons de mes intentions afin qu'ils ne soient que des sons, c'est-à-dire eux-mêmes. Pour ce faire, en jouant, les musiciens doivent rester attentifs à ce qu'ils font, c'est-à-dire écouter chaque son qu'ils produisent, comment il naît, se maintient et s'éteint.»

<sup>3</sup> «Que la pièce devienne une "mélodie" qui se déplace de la percussion 2 à la clarinette basse, puis à la flûte basse, à la contrebasse, au violoncelle, à la percussion 1 et au trombone basse, (une mélodie) que l'on entend dans une société anarchique de sons.»

<sup>4</sup> «La pièce dure quatre-vingt-dix minutes. Elle est formée de dix-sept parties, les quatre-vingt-dix minutes étant divisées d'une façon pour les cordes et les percussions, et d'une autre façon pour les bois et les cuivres. Ces divisions ainsi que tout autre événement dans *103* sont le fruit d'un emploi détaillé des opérations de hasard issues du I-Ching.»

<sup>5</sup> «Vous pourriez appeler cela / harmonie anarchique / harmonie qui n'exclut pas le bruit / sans idées / rien à dire ni sentiments ni goût / ni variations / ni répétitions.»

## Wolfgang Becker

### Musik der Zeit et John Cage à Cologne

Au début des années cinquante, un petit groupe de compositeurs d'avant-garde qui travaillaient avec le Westdeutscher Rundfunk et son studio de musique électronique ont donné le jour au terme «*École de Cologne*». Dans un premier temps, ils défendirent un manifeste stylistique étroitement lié à la technique de composition sérielle et aux expérimentations électroniques destinées à inventer de nouveaux univers sonores. Les compositions de l'École de Cologne furent présentées à l'époque au cours de séries de concerts, séries interrompues depuis où l'on présente encore aujourd'hui de nouvelles compositions : il s'agit des concerts de «Musik der Zeit» (musique de l'époque).

Dans la longue histoire des concerts «Musik der Zeit» à Cologne, la musique de John Cage a joué un rôle essentiel, depuis ses premières apparitions en Europe jusqu'à la dernière œuvre pour orchestre qu'il a achevée le compositeur. Quand, en 1958, on donna à Cologne dans ce cadre la création européenne du Concerto pour piano de John Cage, le paysage de la nouvelle musique en Europe se transforma d'un seul coup : l'organisation parfaite du matériel de composition était désormais confrontée à son contraire, l'intégration du hasard dans la musique.

Depuis ce concert spectaculaire, John Cage est revenu souvent à «Musik der Zeit», pour des créations ou des premières allemandes. *Cheap Imitation*, dans l'instrumentation la plus nombreuse jamais rassemblée jusqu'alors, a étendu dans les années soixante-dix les possibilités de l'orchestre classique, pour en faire une mosaïque de prestations de solistes - on peut en dire autant de la création de *Quartets* pour orchestre. *Renga with Apartmenthouse*, avec ses éléments théâtralisés empruntés à quantité de cultures musicales différentes, y fut donné pour la première fois en Europe et les *Thirty Pieces for Five Orchestras* ont fait retentir dans une église romane de Cologne des tonalités littéralement magiques.

L'un des événements les plus marquants a été le soixante-quinzième anniversaire de John Cage : avec un programme d'émissions de radio et de concerts pendant vingt-quatre heures, ce projet s'est transformé en une longue fête. La création de la *Composition 103 pour orchestre* était, elle aussi, prévue pour être une fête d'anniversaire. A Cologne, on avait déjà préparé pour l'occasion le repas de champignons destiné à John Cage et ses amis. John Cage est mort cinq semaines avant. Nous lui avons fait nos adieux sur la musique de *103*.

(traduit de l'allemand par Olivier Mannoni)

Ordnung Symphonikus für Bm

1	1 <sup>re</sup> FL	9	2 <sup>nd</sup> FL	17	3 <sup>rd</sup> FL	25	4 <sup>th</sup> CL
2	1 <sup>re</sup> Clar	16	2 <sup>nd</sup> Clar	18	3 <sup>rd</sup> Clar	26	4 <sup>th</sup> Clar
3	1 <sup>re</sup> Cl.	11	2 <sup>nd</sup> Cl.	19	3 <sup>rd</sup> Cl.	27	4 <sup>th</sup> Cl.
4	1 <sup>re</sup> Bm	12	2 <sup>nd</sup> Bm	20	3 <sup>rd</sup> Bm	28	4 <sup>th</sup> Bm
5	1 <sup>re</sup> Tpt	13	2 <sup>nd</sup> Tpt	21	3 <sup>rd</sup> Tpt	29	4 <sup>th</sup> Tpt
6	1 <sup>re</sup> Tru	14	2 <sup>nd</sup> Tru	22	3 <sup>rd</sup> Tru	30	4 <sup>th</sup> Tru
7	1 <sup>re</sup> Tbn	15	2 <sup>nd</sup> Tbn	23	3 <sup>rd</sup> Tbn	31	
8	Tru	16	2 <sup>nd</sup> FL	24	4 <sup>th</sup> Clar	32	

W  
X  
Y  
Z

17 sections

23 14 10 8 29 3 14 22

16 2 11 2 1 18 25 21 14 27

24 3

32 4

15 17 90

22 = 7 hrs in unison

29  
70

11  
17  
13  
5  
1

John Cage : Esquisses pour 103

## Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne

Fondé en 1947 par la Nordwestdeutscher Rundfunk, nom de la Radio de Cologne à l'époque, cet orchestre est l'un des plus jeunes orchestres allemands, et l'un des meilleurs. Dès sa création, les chefs les plus réputés sont venus le diriger, ainsi Otto Klemperer, Fritz Busch, Erich Kleiber, Dimitri Mitropoulos, Herbert von Karajan, Georg Solti, Karl Böhm puis Claudio Abbado, Zubin Mehta Lorin Maazel, Kurt Sanderling... A la WDR à Cologne, des enregistrements d'archives impressionnants témoignent des qualités et du style hors du commun de cet orchestre.

L'orchestre donne environ quarante concerts par an dans le Philharmonic Hall de Cologne, retransmis par la radio. Il participe aussi à des tournées en Allemagne et à l'étranger. Sous la direction

de Gary Bertini, il fut le premier orchestre allemand à donner à Tokyo et Osaka l'intégrale de symphonies de Gustav Mahler (1990-1991).

Le XX<sup>e</sup> siècle et l'avant-garde occupent une place importante dans le répertoire de l'orchestre, à côté des oeuvres classiques et romantiques. Des compositeurs comme Igor Stravinsky, Hans-Werner Henze, Mauricio Kagel, Luciano Berio et Karlheinz Stockhausen y ont fréquemment dirigé leurs propres créations. Des oeuvres de Luigi Nono, Krzysztof Penderecki, Bernd-Alois Zimmermann ont été composées pour l'orchestre, sur des commandes de la Westdeutscher Rundfunk.

**Chefs d'orchestre**  
1964-1970, Christoph von Dohnanyi  
1970-1974, Zdenek Macal  
1977-1983, Hiroshi Wakasugi  
1983-1991, Gary Bertini  
depuis 1991, Hans Vonk

### Premiers violons

Janicke Torsten  
Guelbard Lev  
Richard Susanne  
Lutz Alfred  
Noeth Ortwin  
Deppe Hans Peter  
Ivic Aleksandar  
Yuki Chiharu  
Leverkus Manfred  
Niessen Josef  
Reinfeld Johann  
Riehl-Takada Toshiko  
Salevic Mischa  
Schreiber Walter  
Biere Hans-Reinhard  
Schwarz Veronika  
Szopinski Jerzy  
Baüer Andreas

### Deuxièmes violons

Ellegiers Koenraad  
Gerlich Jürgen  
Alzheimer Christel  
Amann Heribert  
Anders Albrecht  
Kachel Jürgen  
Kawata-Neuhaus Keiko  
Opielcz Johannes  
Rohwer Friedemann  
Schilling Peter  
Chamot Pierre-Alain  
Adamska Anna  
Prinsen Julia  
Koslowski Rudolf  
Gronen Werner  
Unterumsberger Otto

### Alti

Steeb Karlheinz  
Stowasser Peter  
Destenay Georg  
Brieskorn Heidrun  
Stowasser Kai

Engel Wilfrid  
Frank Hartmut  
Krummacher Karl-Michael  
Langmaack Gerhard  
Liers Hedwig  
Nivergall Walter  
Zaschke Werner  
Schröder-Conrad Hans-Erich  
Vogt Jean-Marc

**Violoncelles**  
Heitz Klaus  
Hönle Hartwig  
Eychmüller Susanne  
Kasper Michael  
Klepper Bruno  
Kühr Klaus  
Lange Rainer  
Morneweg Klaus  
Engelhardt Sebastian  
Schmeisser Uwe  
Szperalski Gerhard  
Jung Albert

### Contrebasses

Fichtner Jürgen  
Hooek Christine  
Peus Michael  
Lindemann Georg  
Meuter Walter (Prof)  
Momm Karlheinz  
Adamsky Raimund  
Tomasso Jürgen  
Stach Christian  
Holtmann Klaus

### Flûtes

Faust Michael  
Müller Hans-Martin  
Becker Martin  
Brockmann Leonie

### Hautbois

Van der Merwe Paul

Radonici Ionel  
Holz Bernd  
Klapproth Georg-Otto

**Clarinettes**  
Giesser Hermut  
Lörch Uwe  
Blöcher Paul-Joachim  
Raumann Wolfgang

**Bassons**  
Carl Christoph  
Jensen Dag  
Boden Claus Frithjof  
Betz Hubert

**Cors**  
Brandt Christoph  
Putnam Kathleen  
Stähle Hubert  
Jurkiewicz Rainer

**Trompettes**  
Rotzoll Manfred  
Steinle Frieder  
Burck Berthold  
Grieshammer Daniel

**Trombones**  
Ries Hendricus  
Beck Timothy  
Scheuermann Eberhar  
Junghans Michael

**Tuba**  
Nickel Hans

**Percussions et Timbales**  
Kühn Werner  
Hüying Walter  
Bähr Frank  
Schäfer Robert

FRFAP - 1993 - M-02 - PROS  
12.6