

Jean-Brice Reynard

BRUNO GINER

**ETUDES DE PEAUX
(1995-2000)**

CYCLE DE CINQ PIECES

POUR PERCUSSIONS

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.3
I. RAPPROCHEMENT DES TROIS ŒUVRES ANALYSEES	p.5
II. <i>ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS</i>	p.9
III. <i>SATZ</i>	p.16
IV. <i>THÂAL</i>	p.25
CONCLUSION	p.39

INTRODUCTION

Dans le catalogue des œuvres de Bruno Giner, la musique pour percussion occupe une place relativement importante, tout comme ses compositions occupent progressivement leur place au sein du répertoire de cet instrument. Convaincu que « *la percussion est à la deuxième moitié du vingtième siècle ce que le piano fut à celle du XIX^{ème}* », Bruno Giner a pratiqué l'instrument - il y a fort longtemps et pendant seulement quelques mois - dans un objectif strictement compositionnel. Cette forme de confrontation concrète et pragmatique lui a ainsi permis d'en saisir les multiples caractéristiques techniques ainsi que les nombreuses capacités d'expression musicale. Par ailleurs, afin d'optimiser l'écriture de certains passages virtuoses ou de quelques modes de jeu spécifiques, il n'a pas hésité à s'appuyer sur l'expérience de percussionnistes professionnels tels Jean Geoffroy, Françoise Rivalland ou Laurence Chave, dédicataires de plusieurs oeuvres.

De ces différentes collaborations bercées d'amitié, naîtront *Contours* pour violon et percussion (1994), les *Etudes de peaux* (1995-2000), mais aussi les *Cinq études pour accordéon et percussion* (1995), les *Images de peaux* pour 4 percussionnistes et 1 percussionniste soliste ¹, *Ptyx* pour violon et cymbalum (1996), *Clameurs* concertino pour 2 percussionnistes et 7 instruments à vent (2006) ².

Les *Etudes de peaux* (comme l'indique le titre générique) constituent un cycle de cinq pièces solistes consacré à différents instruments de percussion à peaux.

- N° 1 : *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* pour caisse claire seule (1995)
- N° 2 : *Satz* pour 5 toms (1996)
- N° 3 : *...Ton doigt sur le tambour...* pour 7 instruments à peaux extra-européens (1997)
- N° 4 : *Mit* pour zarb (1998)
- N° 5 : *Thâal* pour 5 timbales (2000)

D'après le compositeur « *chaque étude du cycle se veut un propos musical distinct à l'intérieur d'une architecture générale, et chacune explore à sa façon une instrumentation différente et spécifique. Toms, timbales, caisse-claire, djembé, darbouka, tablas, daf ou*

¹ Les œuvres *Contours*, *Cinq études pour accordéon et percussion*, *Images de peaux* sont publiées aux Editions BMG-Durand.

² Les œuvres *Ptyx* et *Clameurs* sont publiées aux éditions François Dhalmann.

tambour chinois, les peaux sont tour à tour frappées, grattées, frottées, caressées, comme autant de contrastes sonores possibles entre différents modes et techniques de jeu. »

Souvent imposées à l'occasion d'examens ou de concours, parfois segmentées, sectionnées et même « exécutées »... ces pièces n'en possèdent pas moins de grandes qualités d'expression, fruits d'une profonde inspiration compositionnelle et arguments cohérents d'une réflexion musicale qui leur donne sans conteste le statut d'œuvre à part entière.

Si le terme d'*Études* peut avoir parfois une résonance péjorative, il est loin d'en être question ici, tant le pouvoir musical et la construction structurelle sont développés et aboutis dans chacune des pièces étudiées. Cette terminologie, qui s'entend au sens de recherche, se justifie par le fait que Bruno Giner a eu l'occasion d'explorer un champ de composition original et relativement vierge.

Les études 3 et 4, respectivement ...*Ton doigt sur le tambour...* et *Mit*, sont écrites pour des instruments traditionnels extra-européens. N'étant pas familier des techniques digitales et aucun enregistrement discographique n'existant à ce jour, je n'étudierai ici que les études 1, 2 et 5, soit *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, *Satz* et *Thâal*. Après l'étude du projet compositionnel commun aux œuvres du cycle ¹, je m'intéresserai à chacune d'entre-elles et suivrai l'ordre chronologique de leur parution.

¹ Pour réaliser cette analyse, je me suis appuyé sur les travaux de Makis Solomos parus dans la revue *Percussions* n°47 concernant les études 1 et 2, et sur plusieurs entretiens avec Bruno Giner portant sur l'ensemble du cycle.

I. RAPPROCHEMENT DES TROIS ŒUVRES ANALYSEES

Les *Etudes de peaux* répondent à un projet unitaire présent à l'esprit du compositeur dès l'origine du cycle. C'est pourquoi certains éléments compositionnels identiques jalonnent l'ensemble des pièces, chacune étant marquée toutefois par une évolution de l'écriture due aux années et aux réflexions qui les séparent (de 1995 à 2000). Partant de quelques idées unificatrices, Bruno Giner a su développer différemment les moyens techniques et musicaux utilisés dans chacune des trois œuvres étudiées ici.

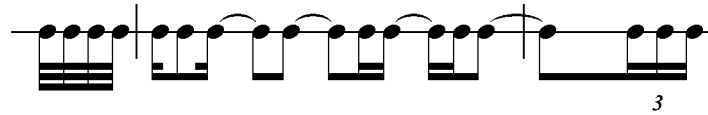
J'ai extrait quatre identifiants essentiels de ces études : le premier est une référence explicite à *Ionisation* d'Edgar Varèse, présente dans chacune des pièces. Les deux suivants proviennent de deux esthétiques que tout oppose a priori, la combinatoire sérielle d'une part et la musique concrète d'autre part (précisons qu'au moment où Bruno Giner compose les *Etudes de peaux*, ces influences déjà anciennes n'ont plus le caractère impulsif et obsédant d'une découverte trop fraîche pour la contenir ; il s'agit plutôt d'un terreau fertile qu'il exploite avec maîtrise et conscience, ne perdant jamais sa propre identité musicale).

Le dernier élément identifié est un principe d'écriture expérimentale très idiomatique, toujours situé à la fin de chaque pièce, héritage des musiques aléatoire et des formes ouvertes chères aux compositeurs de la génération antérieure.

A. La référence à *Ionisation* de Varèse

Bruno Giner explicite lui-même la référence omniprésente à *Ionisation* de Varèse : « *Noyau commun à chaque pièce du cycle, se glisse une extrapolation de quelques mesures de Ionisation. Ce « refrain », systématiquement varié d'une pièce à l'autre, n'a pas la prétention d'hommage à l'opus varésien, mais se veut plutôt un simple et courtois clin d'œil à la première musique occidentale délibérément consacrée aux seules percussions* ».

De *Ionisation* (œuvre écrite en 1931 pour 13 percussionnistes jouant de 37 instruments à sons non déterminés), Bruno Giner utilise le motif caractéristique exposé aux mesures 9 et 10 par le tambour militaire (cf. exemple 1).



exemple 1

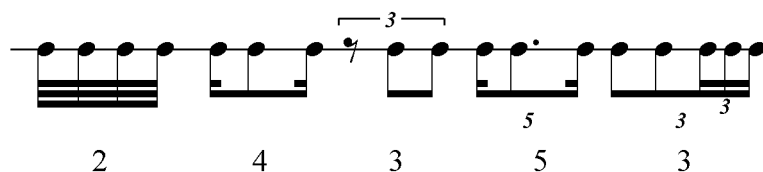
Cette citation sera différemment modifiée dans chaque pièce et donnera lieu à de grandes séquences de développement, de sorte qu'il est difficile pour un auditeur non averti de la reconnaître. Et tel est véritablement le souhait du compositeur : comme un souffle qu'il aurait inspiré (et qui l'a inspiré !), l'apparition du motif varésien ne constitue pas une fin en soi, mais s'inscrit parfaitement dans le processus d'écriture de chaque pièce et se présente comme un élément important d'unification du cycle.

B. Les apports de la musique sérielle

Outre l'opus varésien, le compositeur s'appuie en toute conscience sur différentes écritures musicales dont ne peut nier le poids sur le langage occidental, qu'il s'agisse de l'Ars Nova, de Jean Sébastien Bach, Anton Webern ou encore Pierre Boulez.

Du sérialisme, Bruno Giner retient le principe de la combinatoire de suites numériques abstraites. Il s'en sert notamment pour générer des séries de chiffres qu'il utilise afin de conduire un grand nombre de paramètres au sein de chaque pièce du cycle.

A partir du motif de *Ionisation* précédemment cité (cf. ex.1), il déduit une courte séquence composée de cinq rythmes, tel un motif modifié. Bien que n'étant jamais exposées textuellement, ces deux propositions rythmiques occupent une place essentielle au sein du cycle. Dépourvu de toute notion de hauteur, le motif modifié offre au compositeur l'occasion de générer une série originelle de cinq chiffres, chacun d'eux étant attribué à un rythme en correspondance avec sa structure, soit 2 doubles, 4 doubles, 3 croches, 5 doubles, 3 croches (cf. exemple 2).



exemple 2

Bruno Giner s'appuie ensuite sur cette série de 5 chiffres afin de générer d'autres séries numériques par une succession de permutations circulaires (on prend le dernier chiffre puis le premier, l'avant dernier puis le second, et ainsi de suite), d'additions (1^{er} + 2^{ème} chiffre, 1^{er} + 2^{ème} + 3^{ème} ...), de combinaisons de permutations (une série et sa première permutation servent de base pour de nouvelles combinaisons), etc. Ces différentes structures numériques sont alors appliquées à plusieurs niveaux de composition.

C. Les apports de la musique concrète

Encore jeune étudiant (il n'a alors que 17 ans), Bruno Giner découvre quasi simultanément la *Première sonate* de Boulez et la *Symphonie pour un homme seul* de Schaeffer et Henry. Ces deux univers (pour le moins différents !) le fascinent : pensée spéculative d'un côté, approche concrète du son de l'autre. Dès lors, il travaille en parallèle les techniques d'écriture et celles de l'électroacoustique. Cet intérêt pour la musique concrète l'amènera plus tard à composer un certain nombre d'œuvres acousmatiques ou mixtes, notamment au Groupe de Recherche Musicale à Radio France.

En se plongeant dans les *Etudes de peaux*, on retrouve sans peine ce caractère concret et ce travail direct sur la matière sonore, concernant aussi bien les jeux de timbres que les transformations de textures qui interviennent - là encore - dans toutes les œuvres du cycle à différents niveaux structurels.

Pour ce qui est du travail sur les différents timbres émis par un seul instrument, il en résulte un riche panel de modes de jeu abondamment utilisés. A titre d'exemple, dans les trois études, tous les instruments sont joués avec des baguettes mais aussi avec les mains. En outre, beaucoup de modalités de production sonore sont exploitées, aussi bien celles assez habituelles comme le rim shot (frappe simultanée avec une seule baguette sur la peau et sur le cercle), le jeu sur les fûts ou sur les cercles, que d'autres, plus innovantes, comme la frappe simultanée à deux baguettes, un jeu rythmique avec le timbre de la caisse claire, ou encore la distinction entre un roulement exécuté à 2 mains alternées et un autre exécuté d'une seule main avec alternance des doigts.

Les transformations de textures, quant à elles, interviennent à tous les niveaux de l'œuvre. Prenons comme exemple l'étude n° 5, *Thâal*, qui s'articule du début à la fin de l'œuvre autour d'un travail sur les résonances, présentant de ce fait une unité de texture pour tout le

déroulement de la pièce. A l'intérieur, s'articulent encore différents éléments de textures tels que le travail rythmique des pages 2 et 3, la référence à la marche funèbre, l'écriture de type mélodico-rythmique et enfin les transformations globales de résonances des pages 1 et 7. La pièce semble donc tirer son argumentation mélodique et rythmique des résonances de la première page pour ne redevenir que des résonances perturbées à la fin du morceau (allusion aux peaux détendues).

D. Le principe d'une « fin expérimentale »

Pour chacun des apports précédemment cités, issus de grands courants musicaux (langage sériel, concret, électroacoustique...), aussi bien que de compositeurs précis (Bach, Webern, Varèse, Purcell...), Bruno Giner exploite avec conscience et lucidité le potentiel évocateur et la puissance compositionnelle dont il nourrit son imaginaire musical. Le principe d'une « fin expérimentale » relève quant à lui d'un processus totalement inverse. En effet, le compositeur avoue - a posteriori - ne pas avoir eu conscience, au moment de la composition, d'achever chaque pièce du cycle par une écriture au rendu aléatoire.

Manifestation inconsciente d'une influence cachée, on peut trouver sans peine une filiation avec les musiques expérimentales de Stockhausen, Feldman ou Cage, dont on peut se remémorer *Amores* (pour ne citer qu'une œuvre). Le compositeur américain laisse autant de place au hasard dans le résultat sonore lié au choix des instruments de bois, que Bruno Giner en laisse à l'interprète pour coder son nom et son prénom en morse à la fin de l'étude n° 1 par exemple. Cet aspect expérimental s'exprime avec une évidence plus grande encore à la fin de *Satz* (l'étude n° 2) quand l'exécutant doit faire ressortir différentes harmoniques du tom grave par le frottement d'une boule de flexatone. Ici, l'« étude » *de (la) peau* se fait bel et bien en direct. La recherche du geste musical et l'atmosphère qui s'en dégage importent peut-être plus que le résultat sonore que l'on parvient à obtenir.

Bien évidemment, ces recherches empiriques ne sont pas sans rappeler l'influence toute particulière de la musique électroacoustique. Hormis la différence de support, il s'agit bien d'obtenir une sonorité inouïe que l'on ne peut imaginer avant de l'avoir produite. A l'opposé de la méthode « classique » de composition (on part d'un son que l'on entend intérieurement pour en déduire un jeu instrumental), on s'appuie ici sur le jeu instrumental pour découvrir le son qui en résulte.

II. ETUDE DE PEAUX N°1 : ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS

La composition de cette première pièce du cycle, dédiée à Jean Geoffroy, s'est faite rapidement (en dix jours), comme si un seul élan d'inspiration avait suffi à lui donner vie. L'analyse va nous montrer que la phase d'écriture a été d'autant plus rapide que la période de gestation a été longue.

Le titre, extrait de l'ordinaire de la messe, est la manifestation d'une préoccupation forte du compositeur, qui est alors engagé au sein d'une association destinée à reconstituer un fond musical pour la bibliothèque de Sarajevo. On comprend donc d'autant mieux les allusions évidentes mais caricaturales faites à la musique militaire (parodie de marche), ainsi que l'emploi du langage morse, lui aussi détourné (en hommage musical), nous rappelant le caractère destructif et stérile de toute guerre.

A. Les références directes à *Ionisation*

Toutes les ressources du motif dérivé de *Ionisation* (cf. ex.2) sont exploitées. En effet, la reproduction la plus fidèle de ce modèle apparaît aux mesures 147 à 150, alors que ce motif a déjà été cité trois fois sous diverses présentations. Dans l'exemple 3 figurent les différentes apparitions du motif, répertoriées dans leur ordre chronologique d'apparition en correspondances verticales afin de mieux comprendre les nombreuses modifications subies par chacune d'elles.

mes. 34
P sub.

mes. 128
pp *p*

mes. 136
pp

mes. 147
ppp

mes. 165
f

mes. 171
mf

mes. 174
ff *fff*

exemple 3

On remarque que le motif de *Ionisation* est présent 7 fois dans le morceau. Chaque présentation est unique, la 1^{ère} est tronquée, la 2^{ème} est sectionnée et la 3^{ème} est rétrograde et tronquée. Les autres sont intégrales, avec une particularité pour la 5^{ème} qui est rétrograde. Aucun rythme constitutif de la formule n'est identique dans les 7 présentations. De nombreuses figures de tambour viennent agrémenter les rythmes. On note une utilisation abondante des triolets ainsi qu'un travail de progression au niveau des nuances (la première présentation est *p sub.* et la dernière se termine *fff*, la 4^{ème} apparition du motif faisant exception en restant tout le temps *ppp*).

A cela, s'ajoutent les différents modes de jeu employés : la 1^{ère} citation fait appel au jeu sur le cercle, la 2^{ème} est jouée avec les doigts du bord vers le centre de la peau ; pour la 3^{ème}, qui est également jouée aux doigts, il faut enlever le timbre et rester sur le bord de la peau ; la 4^{ème} se

joue avec les baguettes sur le bord de la peau, tandis que les suivantes se jouent au centre (le retour au centre se fait naturellement au cours de cette 5^{ème} page de la partition, au fur et à mesure que la nuance augmente). Tous ces éléments font que le motif de *Ionisation* est difficilement reconnaissable à une simple audition, et seule l'analyse permet de repérer ses différentes apparitions. Tel est, en outre, le dessein de Bruno Giner qui ne fait pas figurer cette citation parmi les « principaux ingrédients » de l'œuvre cités en préface de la partition.

B. L'influence de la musique sérielle

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la citation de *Ionisation* permet au compositeur de générer des suites numériques à partir des différents rythmes présents dans cette cellule rythmique. A partir des chiffres 2 4 3 5 3, il opère une série de permutations circulaires qui aboutissent à la suite numérique suivante :

2 4 3 5 3
 3 2 5 4 3
 3 3 4 2 5
 5 3 2 3 4
 4 5 3 3 2
 2 4 3 5 3

Nous allons voir comment cette série s'applique à différents niveaux de l'œuvre.

1) *Les indications métronomiques*

La succession des tempi de l'œuvre est la suivante :

1 ^{er} tempo	: croche = 180	=	1 ^{er} tempo x 1
2 ^{ème}	: noire = 180	=	2 ^{ème} tempo x 1
3 ^{ème}	: noire = 90	=	2 ^{ème} tempo / 2
4 ^{ème}	: noire = 72	=	3 ^{ème} tempo x 4/5
5 ^{ème}	: croche = 120	=	4 ^{ème} tempo x 5/3
6 ^{ème}	: croche = 180	=	5 ^{ème} tempo x 3/2

On en retient la suite de chiffres 1 2 4 5 5 3 3 2 (dont on exclut le 1 et regroupe les deux 5) pour obtenir la 1^{ère} colonne de la suite numérique, lue de bas en haut : 2 4 5 3 3 2.

2) *Les indications de mesures*

La série s'applique à toutes les mesures qui contiennent des roulements entre les mesures 30 et 49. Voici la succession des indications de mesures concernées (uniquement les numérateurs) : 3 2 5 3 6 4 9 6 2 6 6 2 1 2 6. On obtient la suite de chiffres suivante : 5 (= 3 + 2), 5, 3, 2 x 3 (= 6), 4, 4 + 5 (= 9), 3 + 3 (= 6), 2, 2 + 4 (= 6), 17 (= 6 + 2 + 1 + 2 + 6). Cette suite correspond à la lecture de la série des permutations en partant du dernier chiffre de la 3^{ème} ligne (5 5 3 2 3 4 4 5 3 3 2 2 4) ; le 17 correspond à la somme de tous les chiffres d'une ligne.

On retrouve cette même succession à la page 3 pour les mesures 77 à 101 qui contiennent des roulements : 3 3 3 3 3 2 3 2 3 2 3 3 3 2 2 4 1 4 3 3 2 3 3, ce qui donne : 17 (= 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 2), 5 (= 3 + 2), 5 (= 3 + 2), 3, 2x3 (= 3 + 3), 4 (= 2 + 2), 4, 5 (= 1 + 4), 3, 3, 2, 2 + 4 (= 3 + 3). On retrouve donc exactement la même suite, à ceci près que le 17 est cette fois-ci distribué en premier.

Cette suite est enfin placée dans les indications des mesures 137 à 146 : 5 2 5 3 6 4 9 6 2 6. Ici, le 17 est supprimé et le 2 est rajouté en 2^{ème} position.

3) *Les accents*

On trouve un dernier exemple de l'application de la série pour les mesures 56 à 76, en regroupant les pulsations marquées par les accents sur les rim shot et les notes jouées sur le fût ou sur le cercle : 3 2 5 4 3 3 3 4 2 5 14 5 3 2 3 4 5 3 3 2 2 4 3 5 3 1. On est ici en présence (à quelques exceptions près) de la série lue depuis le début de la 2^{ème} ligne : 3 2 5 4 3 3 3 4 2 5 14 5 3 2 3 4 (4) 5 3 3 2 2 4 3 5 3 1. Les chiffres 14 et 1 sont en trop, tandis que le (4) est défectif.

C. L'influence de la musique concrète

1) *Le travail sur le timbre*

La nomenclature figurant au début de la partition indique déjà une grande variété et une grande originalité dans le choix des timbres exploités par le compositeur. Cette richesse est abondamment utilisée par Bruno Giner qui regroupe certains effets : jeu en rim shot avec ou sans le timbre du début jusqu'à la mesure 33 ; alternance de frappes sur le cercle, sur le fût et en rim shot jusqu'à la mesure 76 ; jeu avec les doigts des mesures 128 à 143 ; pour finir, de la mesure 181 à la fin, avec une combinaison d'effets : sans le timbre, avec une seule baguette (l'autre main avec les doigts), frappes alternées sur le cercle et sur le bord de la peau.

Outre ce panel déjà riche de modes de jeu, le compositeur rajoute le jeu synchrone des deux baguettes (comme c'est le cas au début du morceau), ainsi que la variation du point de frappe sur la peau de la caisse claire (soit en alternant subitement le centre et le bord de la peau, soit en allant de l'un à l'autre progressivement). Ces variations de points de frappe sont abondantes et quasi systématiques lors des roulements, eux aussi très présents sur l'ensemble de la pièce. Cela permet, à l'instar des variations de bruit blanc réalisées grâce à des filtres en studio, d'obtenir « in vivo » des colorations d'harmoniques et des modulations de fréquences qui se développent au cours des longues plages de roulements. Ce principe de filtrage adapté à l'écriture instrumentale aboutit à la création d'un timbre à part entière, analogue dans sa conception au timbre du trille développé dans l'écriture beethovenienne.

Si l'on observe les modes de jeu employés lorsque apparaît le motif de *Ionisation*, on constate également une grande variété de frappes : sur la peau ou sur le cercle, avec les baguettes normales ou retournées, avec les doigts. Dès lors, ces changements de sonorité participent également au fait que l'on ne puisse reconnaître aisément la citation.

2) *Les changements de texture*

Le début de l'œuvre est basé sur des accents dans une nuance *ff*. La présence de quelques doubles croches casse la sensation d'un tempo régulier et donne une impression de mesures à valeurs ajoutées. Ce jeu, varié à une ou deux baguettes en rim shot (avec ou sans timbre), constitue la 1^{ère} texture. Progressivement, des roulements mesurés aux nuances et aux points de frappe différents viennent s'insérer au milieu des coups accentués. Cette technique de tuilage permet d'introduire des éléments de la texture suivante qui débute véritablement à la 3^{ème} ligne de la page 3 (mesure 77). Les accents répétés de la 1^{ère} texture prennent fin à la

mes. 151

mes. 161

mes. 173

exemple 5

Cet exemple met en valeur une tendance générale de ce développement, à savoir une évolution de la nuance *ppp* à la nuance *fff*. On remarque en outre que la dernière accélération est en tuilage avec la 7^{ème} apparition du motif de *Ionisation* (avec le sextolet de triples croches en rythme commun).

La fin de l'œuvre présente une 4^{ème} et dernière texture que j'explicite dans la section suivante consacrée au principe de la forme ouverte et de la fin expérimentale.

D. Le principe de la fin expérimentale

La fin de l'œuvre, à partir de la mesure 184, nous fait entendre une texture à deux niveaux, chacun étant joué par une main : un roulement aux doigts d'une part et, d'autre part, un jeu à la baguette alternant cercle et bord. Cette voix supérieure correspond à un codage en morse de « JEAN GEOFFROY » dédicataire de l'œuvre.

Le langage est traduit de la façon suivante : les points sont matérialisés par les doubles croches sur le cercle et les traits sont représentés par les croches sur la peau (cf. exemple 6).

J E A N G E O

mes. 185

F F R O Y

exemple 6

Le compositeur précise qu'il est possible de remplacer ce texte (toujours en code morse) par les lettres composant le prénom et le nom du percussionniste qui joue l'oeuvre, offrant ainsi une infinité de possibilités pour la fin de la pièce. Par ce biais, Bruno Giner rejoint l'idée d'une forme ouverte, expérimentale, dont l'issue est laissée au libre arbitre de l'exécutant.

Cette idée est renforcée par la dernière mesure (qui, par son roulement, rappelle ici encore la 2^{ème} texture) et plus précisément par le point d'orgue qui s'y trouve. En effet, cette liberté, très modeste il est vrai, s'oppose néanmoins à la rigueur de l'écriture et à l'exigence du compositeur qui se sont exprimées tout au long de cette oeuvre. On peut voir ici, l'intention délibérée d'insuffler avec subtilité l'esprit de la forme ouverte.

III. ETUDE DE PEAUX N° 2 : SATZ

Tandis que la pièce précédente était dédiée à Jean Geoffroy, celle-ci est écrite en l'honneur de Françoise Rivalland. Il est amusant de savoir que la 3^{ème} pièce du cycle, intitulée ... *Ton doigt sur la tambour...*, est dédiée à Laurence Chave et que les 4^{ème} et 5^{ème} *Etudes de peaux, Mit et Thâal*, sont respectivement dédiées à F. Rivalland et J. Geoffroy. Ainsi, Bruno Giner est allé jusqu'à suivre une structure en arche dans le choix des dédicaces ! Ces clins d'œil structurels et numériques sont omniprésents sur l'ensemble du cycle, comme on peut le constater, par exemple, avec les chiffres 5 et 7 dont nous verrons dans la partie suivante qu'ils sont deux des chiffres clés qui régissent la composition de *Thâal* et que l'on retrouve de façon récurrente à l'échelle des cinq pièces.

Le titre *Satz* tiré de l'Allemand signifie mouvement, phrase ou encore proposition. Véritable idée directrice de la pièce, on peut considérer sans peine le début du morceau (*fff, sauvage*,

avec accents) comme un grand souffle d'énergie qui nous conduirait jusqu'à la fin, avec ces longues plages de résonances d'harmoniques *pp*.

A. Les références directes à *Ionisation*

La première apparition du motif dérivé de *Ionisation* se fait en bas de la 6^{ème} page, au début d'une grande séquence de développement. Il apparaît quatre fois sous des formes différentes répertoriées dans l'exemple 7. En dehors de cette séquence de développement, contrairement à *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, on ne retrouve pas la citation dans la suite de l'œuvre. De plus, le nombre de traitements du motif est nettement inférieur à l'étude n° 1 (4 présentations dans *Satz* contre 7 dans *Et in terra*). Ce différentiel s'explique à mon avis par un travail plus important effectué sur les recherches de sonorités qui, par le jeu des cinq toms, introduisent une dimension quasi mélodique, notamment entre le tom aigu et les autres toms.

mes. 214

p sub. *mf* *ff* *pp*

mes. 220

f sub. *pp*

mes. 226

mf *ff*

mes. 240

pp

exemple 7

On remarque que seules les première et quatrième apparitions sont intégrales, la troisième étant la plus incomplète, comme sectionnée. Les lieux de frappe dépendent de la nuance (plus elle augmente, plus on se rapproche du centre), laquelle varie de façon progressive dans la

première apparition, de façon subite et contraire dans les deux suivantes, et ne varie pas du tout dans la dernière. En outre, le motif, ou plutôt sa structure « squelette » est toujours joué sur le tom aigu, tandis que le jeu sur les autres toms n'est là que pour le « remplissage », rôle confié aux « notes fantômes », technique de jeu fréquemment utilisée dans les partitions de batterie. Il est intéressant de constater que toutes les figures de tambour (flas, ras, roulements) sont exécutées sur le tom aigu, donc sur les rythmes du motif qui se trouvent d'autant plus mis en valeur.

On peut également noter la présence très importante de triolets au sein des différentes présentations du motif, tant au niveau de micro-rythmes qu'à celui de mesures entières. De plus, l'intégralité du passage où apparaissent les variations du motif est joué avec les mains. Cet effet de timbre est renforcé par de nombreuses appoggiatures (ras de 3, de 4 ou de 5) effectuées avec les ongles. Les baguettes ne sont reprises que beaucoup plus loin (à la fin de la page 7), accentuant ainsi le contraste entre cet épisode de développement et la partie suivante. Enfin, on remarque que toutes les présentations du motif sont assez éloignées du modèle originel de *Ionisation*, rejoignant d'une part la volonté de le rendre méconnaissable à l'audition, et inscrivant d'autre part cette référence au motif sur un plan secondaire, laissant ainsi plus de place à l'inspiration qu'il génère. Nous verrons que cette tendance se confirme dans la suite du cycle.

B. L'influence de la musique sérielle

Nous avons vu au cours de l'analyse de l'étude n°1 que le motif de *Ionisation* permet au compositeur de déduire la suite numérique 2 4 3 5 3 qu'il soumet à des permutations circulaires donnant pour résultat :

3 2 5 4 3

3 3 4 2 5

5 3 2 3 4

4 5 3 3 2

2 4 3 5 3

La suite numérique servant de référence dans *Satz* correspond à la première permutation et demi, c'est à dire : 3 2 5 4 3 3 3 4. Il en découle une nouvelle série de permutations circulaires :

3 2 5 4 3 3 3 4
 4 3 3 2 3 5 3 4
 4 4 3 3 5 3 3 2
 2 4 3 4 3 3 5 3
 3 2 5 4 3 3 3 4

Déjà appliquée à différents niveaux de l'œuvre dans *Et in terra*, cette nouvelle série numérique se développe ici sur les cinq toms, trouvant là un nouveau terrain propice à son utilisation.

1) *Les indications de mesures*

Cette série s'applique aux indications des mesures 1 à 6 : 3 11 3 3 3 7, ce qui correspond à la série initiale : 3, 2 + 5 + 4 (= 11), 3, 3, 3, 4 (4 + 3 = 7). C'est également vrai pour les mesures 74 à 92 (4 4 3 3 5 3 3 2 4 3 3 2 3 5 3 4 4 4 6), ce qui nous donne la 3^{ème} ligne de la série des permutations (4 4 3 3 5 3 3 2) suivie de la 2^{ème} (4 3 3 2 3 5 3 4) et du début de la 3^{ème} à nouveau : 4, 4, 3 + 3 (= 6).

2) *Les accentuations*

On retrouve également la suite numérique dans la série d'accentuations des mesures 46 à 52. On obtient la suite suivante : 3 2 5 4 3 3 3 4 4 3 3 2 3 6 1 3 4 4 3 3 5 3 3 2 2 4 3 4 3 3 5 3. Cela correspond à la série de référence suivie de ses 3 permutations circulaires intégrales (il suffit de faire l'opération 6-1 pour retrouver le chiffre 5 en 6^{ème} position de la 2^{ème} ligne ; et il faut rajouter un 4 manquant au début de la 3^{ème}).

Il en est de même pour les mesures 95 à 98 (3 5 3 3 4 3 3 1 1 1), 101 à 103 (2 3 3 5 3 3 4 4) et 106 à 109 (4 3 5 3 2 3 3 1 1 1 1), qui représentent respectivement les 4^{ème}, 3^{ème} et 2^{ème} lignes de la série des permutations lues en rétrograde. Pour la 4^{ème} ligne, il convient d'ajouter les chiffres 3 + 1 et 1 + 1 pour obtenir les chiffres 4 et 2 manquants ; pour la 2^{ème} ligne, le dernier 4 est constitué de la somme des 1.

3) *Les silences*

Si l'on ajoute aux quarts de soupirs les notes qui suivent, de la mesure 118 à 124, on trouve la suite 4 3 3 3 4 5 2 3 3 2 5 4 3 3 3 6. Cela donne la série d'origine lue d'abord en rétrograde

puis lue à nouveau de gauche à droite (le dernier 4 de cette ligne correspond au 6 de la suite rythmique, seule liberté prise par le compositeur).

4) *Les points d'impact*

Les coups donnés sur le cercle des mesures 268 à 273, ajoutés aux coups qui leurs succèdent, correspondent ici encore à la 1^{ère} ligne en rétrograde.

Des mesures 273 à 290 (sauf 278 et 279), on relève les chiffres suivants : 3 4 2 3 5 3 4 3 3 3 4 4 3 2 5 3 3 3 5 3 2 4 3 4. Les huit premiers chiffres correspondent à une permutation circulaire de la série numérique de départ effectuée à partir du 1^{er} chiffre, et non pas du dernier comme habituellement :

3 2 5 4 3 3 3 4
3 4 2 3 5 3 4 3

Ensuite, les seize chiffres suivants sont ceux de la 1^{ère} puis de la 2^{ème} permutation circulaire de cette nouvelle suite :

3 4 2 3 5 3 4 3
3 3 4 4 3 2 5 3
3 3 5 3 2 4 3 4

Le jeu sur les cercles des mesures 303 à 312 semble suivre avec moins de rigueur quelques applications de cette nouvelle suite (on peut lire par exemple la 1^{ère} permutation circulaire en rétrograde de la fin de la mesure 305 au début de la mesure 309).

Dans le même temps, un deuxième niveau de structuration sérielle est réalisé par le choix des toms joués sur les cercles des mesures 268 à 277 : ré mi fa do la la ré do mi fa fa la mi ré do do. Si l'on définit une série allant du tom aigu au tom grave (mi do la fa ré) et qu'on lui fait subir des permutations circulaires, on obtient la série suivante :

ré mi fa do la
la ré do mi fa
fa la mi ré do
do fa ré la mi
mi do la fa ré

La succession des cercles frappés suit exactement cette nouvelle série jusqu'au début de la 4^{ème} ligne. Ensuite les cercles frappés sur les mesures 280 à 289 poursuivent la 4^{ème} ligne puis reprennent de la 1^{ère} jusqu'au début de la 2^{ème}. On retrouve la même inexactitude que pour les cercles, des mesures 303 à 305 ; puis de 306 à 312 on peut reconnaître la série du *do* de la 2^{ème} ligne au *mi* de la 5^{ème}.

C. L'influence de la musique concrète

1) *Le travail sur le timbre*

L'utilisation de timbres différents est toute aussi riche que l'étude n°1 et l'on retrouve un certain nombre de modes de jeu identiques : rim shot, frappes sur le fût ou sur le cercle, distinction entre roulements à deux mains alternées et roulements avec une seule main. Cette dernière technique se distingue du « roulement effectué avec plusieurs doigts » présent dans *Et in terra*. L'alternance des doigts permettait de reproduire un effet de bruit blanc particulièrement à propos au moment du jeu en morse. En revanche, le « roulement effectué avec une seule main » de *Satz* ne doit faire intervenir que le pouce et l'auriculaire (ou l'annulaire), ceci permettant d'obtenir la résonance des toms avec une certaine puissance (la seule technique des doigts n'aurait ici que peu de résultats).

Par ailleurs, Bruno Giner introduit de nouveaux modes de jeu comme par exemple l'intervention des ongles sur des appoggiatures, des « pichenettes » sur certains rythmes et l'utilisation de baguettes de timbales dures (en plus de celles de caisse). Tandis que les variations des points de frappe sur les peaux parcourent toute l'oeuvre, d'autres effets sont quant à eux limités à certains passages. C'est le cas des baguettes de timbales, utilisées de la page 3 jusqu'au milieu de la page 5, et qui ne réapparaîtront qu'au cours de la dernière page. Il en va de même pour le jeu avec les mains, utilisé entre le milieu de la page 5 et la fin de la page 7. Ces différents exemples montrent que tous les modes de jeu ne sont pas du même ordre, véritables éléments de discours pour les uns, caractéristiques intrinsèques d'une texture pour les autres.

2) *Les changements de texture*

L'entrée en matière est très énergique : un « *fff sauvage* » avec accent sur chaque note. Ce début roboratif participe à une section importante qui occupe les deux premières pages. Constituée d'éléments hétéroclites enchaînés de façon très rapprochée, on peut en décompter

quatre principaux : pulsations régulières ou non (début et fin de la texture), roulements pour les mesures 16, 34, 37, 43 et 44, groupes de notes rapides exécutés sur plusieurs toms (mesures 17, 22, 27, 32), notes répétées comme une phase de transition permettant de relancer la suite (on remarque que tous les passages en notes répétées ont des nuances progressives en *crescendo*, cf. mes 8, 14, 20, 30-31, 45 à 52 par exemple).

La partie suivante (qui débute donc page 3 et s'achève à la page 5 mesure 166) est marquée par plusieurs évolutions. En premier lieu, elle fait intervenir les baguettes de timbales, ce qui marque un changement caractéristique de timbre (un notable adoucissement des sonorités). Ensuite, les pulsations irrégulières issues de la première texture disparaissent quasiment au moment de l'abandon de la 2^{ème} baguette de caisse, pour ne réapparaître que très ponctuellement (aux mesures 100, 113, 147 par exemple). Le travail porte ici sur des effets de vagues (du fait du mouvement ondulatoire sur les différents toms, notamment de 95 à 97, de 101 à 103, et de 106 à 109), sur un jeu de polyrythmie avec différentes vitesses (mesures 148 à 154, et 160 à 162 par exemple) ainsi que sur un jeu de notes répétées sur un ou plusieurs toms, toujours associé à de longues progressions de nuances (mesures 110 à 112, 125 à 126, 139 à 142). Ici, les roulements se perçoivent plutôt comme une double intrusion : réminiscence de la partie précédente et anticipation de la suivante.

La 3^{ème} texture débute mesure 167. Jusqu'à la mesure 170, il s'agit d'une simple transition qui permet au musicien de poser ses baguettes.

On remarque immédiatement que le roulement est un élément fondamental dans la 1^{ère} partie de cette texture. Deux fonctions y sont clairement attribuées : soit le roulement constitue un tapis sonore sur lequel vient se poser la mélodie jouée sur les autres toms (c'est le cas des mesures 176 à 181 et 188 à 193), soit il construit lui-même la mélodie, se déployant alors sur tous les toms à deux mains simultanées (mesures 171 à 174 et 182 à 187). Quelques rythmes s'échappent de cette texture de roulements, pour aboutir à la 2^{ème} partie dès la mesure 206 sur de grandes vagues sonores élaborées selon le même principe que la texture précédente (notes répétées sur plusieurs toms avec progression dans les nuances, différents points de frappe et tessiture). Ce travail se termine mesure 213 par un roulement, comme l'aboutissement des deux mesures précédentes jouées en notes répétées sur le tom aigu et agrémentées d'accents.

La partie suivante s'articule autour de la citation du motif de *Ionisation*. C'est un grand développement construit de la même façon que celui de l'étude n° 1, à savoir trois sections, chacune introduite par une accélération rythmique plus rapide que la précédente (cf. exemple 8). On remarque que ces trois mesures initiales de chaque section sont quasiment identiques à

celles utilisées dans *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, cette parenté renforçant encore les liens entre les deux œuvres.

mes. 218

mes. 228

mes. 242

exemple 8

La texture suivante (de la mesure 249 à 315) fait intervenir différents éléments : roulements serrés (mesures 249 à 251, 255 à 257, 267), notes répétées sur un ou plusieurs toms qui ressemblent à du roulement desserré (de 259 à 263 et 279), mélodie de hauteurs et d'accents sur le reste de cette partie.

Il est intéressant de remarquer que les mesures 278 et 302 sont rythmiquement identiques aux mesures 22 et 17, comme un ultime souvenir du début du morceau avec un retour du caractère sauvage (frappe sur le fût, rim shot *ff*, utilisation des deux baguettes en même temps) qui s'oppose à l'esprit « dansant » de cette texture. La frappe sur le fût est ici une référence directe à la musique traditionnelle polynésienne, de la même façon que le jeu avec les mains (également présent dans *Et in terra* et dans *Thâal*) rappelle certaines musiques extra-européennes, faisant ainsi le lien avec les deux autres pièces du cycles du cycle, ...*Ton doigt sur le tambour...et Mit.*

D. Le principe de la fin expérimentale

La dernière texture débute mesure 317 et se divise en deux parties au cours desquelles le compositeur nous donne à entendre quelques uns des procédés mis en œuvre dans le reste de la pièce. La 1^{ère} partie est constituée de notes répétées principalement sur deux toms et exécutées d'abord avec les mains, avant que les baguettes de timbales ne prennent le relais pour quelques mesures de transition qui, de par la nuance *pp* et la raréfaction des coups, nous donnent l'impression que la source sonore s'éloigne.

Cette impression est renforcée par la présence plus importante de d'entières mesures de silence. D'ailleurs, le silence ne joue pas toujours le même rôle selon sa position par rapport à la texture. En effet, le silence de la mesure 231 est une respiration musicale qui ponctue le discours et apparaît comme un vecteur essentiel à la sensation d'apaisement des tensions accumulées depuis le début. A contrario, les silences des mesures 331 et 316 fonctionnent comme des interruptions structurelles qui permettent, soit une reprise des nuances par un arrêt brusque (mesure 331 mais aussi 15 et dans une moindre mesure 39 et 42), soit une reprise des nuances ajoutée à un changement de texture (mesure 316 et également 166 et 248).

Dans la 2^{ème} partie (dès la mesure 340), la boule de flexatone (boule de bois à l'extrémité d'un petit manche en métal très souple) doit être frottée « *sur la peau du tom de façon à obtenir des résonances d'harmoniques* ». Simultanément, les coups de la main gauche se raréfient progressivement de façon à terminer avec 10 secondes environ de résonances seules. Or, parfois, comme le dit Bruno Giner lui-même, « *le résultat peut s'avérer nullement satisfaisant lors d'une interprétation donnée, pour des raisons parfois difficiles à déterminer* ». Cette relative incertitude dans le résultat sonore s'ajoute, du point de vue de l'auditeur-spectateur, à un jeu qui semble quasiment improvisé par la main gauche du musicien. En effet, cette impression est donnée par des rythmes très variés et souvent incomplets, baignés de silences et joués « avec souplesse » dans un tempo relativement lent (noire = 60). Cet aspect aléatoire, voulu et recherché, vient s'ajouter à l'inouï des sons inattendus que le frottement d'une boule de flexatone sur la peau permet d'obtenir.

E. Conclusions partielles

Les analyses de *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* et de *Satz* ont permis de mettre en évidence leurs différents éléments constitutifs, à savoir la référence directe à *Ionisation*, l'influence des musiques concrète et sérielle et le principe de la fin expérimentale.

A ce stade, il est relativement aisé de constater l'unité de pensée et de construction de ces deux œuvres, chacune présentant plus ou moins les mêmes éléments de composition.

Pour autant, au delà de cette parenté macroscopique, il est intéressant de constater que quelques autres correspondances peuvent être faites à différents niveaux. La construction globale des œuvres est identique (passage central de développement de la citation, dernière texture expérimentale) ; de nombreux outils musicaux sont communs (travail sur les textures, riche panel de modes de jeux) ; similitudes très fortes entre plusieurs mesures de chaque morceau (mesures 1 à 6 de chaque œuvre, mesures 151-161-173 de *Et in terra* et mesures 218-228-242 de *Satz*).

IV. ETUDE DE PEAUX N° 5 : THÂAL

Quelque soit le point de vue par lequel on considère *Thâal*, il est indéniable que cette pièce se détache quelque peu des deux autres analysées précédemment. Seule œuvre du cycle à faire appel à des instruments mélodiques, *Thâal* a été composé quelques années après *Et in terra* et *Satz* ; paradoxalement, certaines parties très calmes - la première page et le passage final joué avec les doigts - ont été composées très exactement pendant la nuit de la tempête de 1999.

Si l'on y retrouve les éléments essentiels qui structuraient les deux premières pièces du cycle, leur poids d'influence a considérablement évolué pour chacun d'eux. A ce propos, on ne peut juger de leur réelle évolution qu'en examinant les études n° 3 et n° 4, ...*Ton doigt sur le tambour...* et *Mit*.

Tandis que le motif de *Ionisation* perd progressivement sa faculté à générer des séries numériques et de longs développements rythmiques, le travail sériel trouve quant à lui d'autres sources de combinaisons qui rendent ces procédés plus complexes et mathématiques qu'auparavant. De même, si les textures ont tendance à disparaître, on constate l'opposition encore plus marquée entre une précision d'écriture qui n'accorde aucune liberté à l'interprète et la perception d'un jeu expérimental et aléatoire qui s'en dégage à plusieurs reprises.

A. Les références directes à *Ionisation*

Il n'y a que deux citations du motif de *Ionisation* dans l'ensemble de l'œuvre et la deuxième est tronquée. Elles se situent sur la dernière page à quelques mesures d'intervalle et sont toutes deux assez fidèles au modèle initial. Cette simplification rythmique s'oppose volontairement aux citations des deux études précédemment analysées. Ici, le motif n'est sujet à aucun développement. Sa première apparition est sectionnée en deux parties distinctes séparées par trois mesures, et la deuxième ne conserve que la tête et la fin du motif (cf. exemple 9).

The image shows two musical staves in bass clef. The first staff is labeled 'mes. 195' and contains two measures of music. The first measure is marked 'ff sub.' and contains a triplet of eighth notes. The second measure is also marked 'ff sub.' and contains a triplet of eighth notes. The second staff is labeled 'mes. 206' and contains two measures of music. The first measure is marked 'ff sub.' and contains a triplet of eighth notes. The second measure is also marked 'ff sub.' and contains a triplet of eighth notes. The notation is simplified, with some notes represented by 'x' marks on the staff lines.

exemple 9

On remarque que la nuance ne varie pas au cours des deux citations. Le jeu se fait avec les baguettes pour les deux présentations. La 1^{ère} se joue quasi exclusivement sur la timbale *do#*, tandis que la 2^{ème} se joue sur la II^{ème} timbale détendue au maximum. La simplification rythmique est évidente, Bruno Giner revient au motif d'origine (cf. exemple 1).

Ces deux courtes références à *Ionisation* n'ont ici d'autre rôle que de rappeler le potentiel de variations qu'elles ont eu dans le reste du cycle. Pour générer les séries numériques de *Thâal*, le compositeur va utiliser un nouvel élément.

B. L'influence de la musique sérielle : exploitation d'une nouvelle source

Afin de comprendre l'origine des différentes séries numériques utilisées dans cette nouvelle œuvre, il me semble important de connaître leur genèse et leur processus de création.

1) Genèse des séries numériques

Deux séries numériques sont présentes dans *Thâal*. Indépendantes dans leurs applications, dans leur mode de combinaison et dans leur structure, elles possèdent néanmoins une origine unique qui les relie indissociablement l'une à l'autre.

Commande du Conservatoire Supérieur de Genève, *Thâal* est la dernière œuvre du cycle et, nous l'avons déjà vu, se rapproche de la première (*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*) par leur dédicace commune, en l'occurrence le percussionniste JEAN GEOFFROY. Cette fois, c'est à partir des lettres du prénom et du nom de leur dédicataire, que Bruno Giner va déduire les trois chiffres clés qui détermineront de nombreux éléments de structuration de l'œuvre.

Le premier de ces chiffres est le 8, qui correspond tout simplement au nombre de lettres de GEOFFROY (c'est aussi un clin d'œil au nombre d'études pour timbales composées par Elliott Carter). Cela détermine la macrostructure de la pièce (8 parties) et l'on retrouvera également ce chiffre au niveau d'une phrase rythmique constituée de 8 éléments (nous l'analyserons dans la troisième partie de ce chapitre).

Les deux autres chiffres sont le 7 et le 5, et, par extension, le 12 (= 7 + 5) et le 10 (= 5 + 5). Pour les trouver, le compositeur utilise un alphabet numérique que voici :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I
J	K	L	M	N	O	P	Q	R
S	T	U	V	W	X	Y	Z	

Le prénom « JEAN » correspond donc aux chiffres 1, 5, 1, 5, qui, additionnés, donnent 12. On peut enfin réduire ce chiffre à 3 en ajoutant le 1 et le 2 qui composent le chiffre 12.

Le nom « GEOFFROY » correspond aux chiffres 7, 5, 6, 6, 6, 9, 6, 7, qui, additionnés, donnent 52. On réduit ce chiffre à 7 (5 + 2). Ajouté au 3 précédemment obtenu, on trouve le chiffre 10 mentionné plus haut.

Ces trois chiffres clés expliqués, il nous reste à voir où et comment Bruno Giner les décline en séries numériques.

2) *Première série numérique : permutation de 5 entités rythmiques*

Le compositeur a choisi cinq rythmes présentés ici dans l'exemple 10.

exemple 10

Le rythme *a* comporte 7 coups, le *d* et le *e* en comportent 5 et le *b* et le *c* en comportent 8. On remarque l'omniprésence du chiffre 5 qui (avec le 1) représente le prénom « JEAN » dans l'alphabet numérique.

Bruno Giner opère alors une permutation circulaire de ces 5 rythmes (cf. exemple 11).

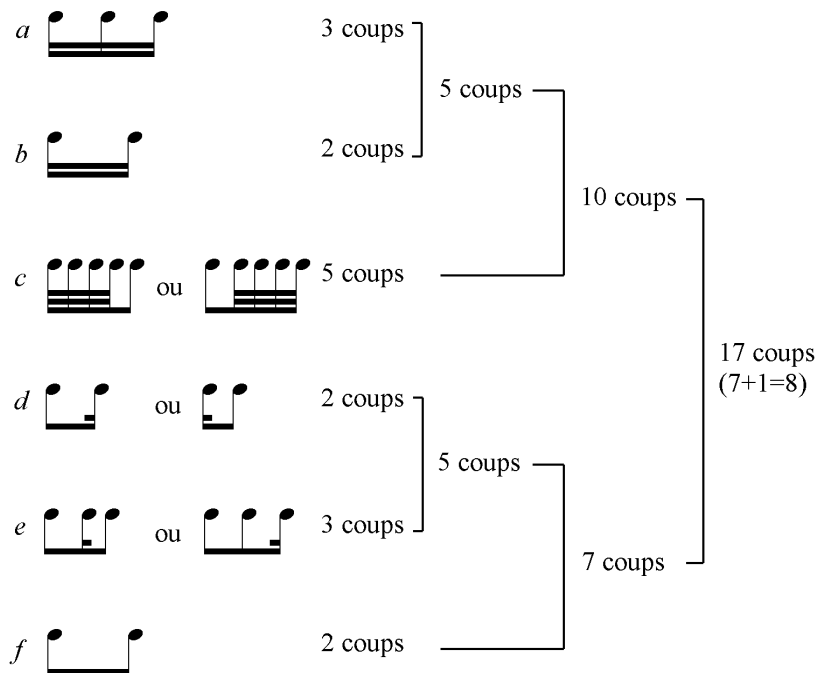
exemple 11

Il applique intégralement ces permutations de la mesure 5 à la mesure 20 de *Thâal*. On ne constate que trois entorses aux successions rythmiques : aux mesures 8 (dernier temps) et 19,

il modifie respectivement les rythmes *b* et *d*. A la mesure 11, il contracte en deux temps la succession des rythmes *b*, *d* et *c* (fin de la 2^{ème} et début de la 3^{ème} ligne des permutations).

3) Deuxième série numérique : permutation de six entités rythmiques

Pour cette deuxième série numérique, Bruno Giner a choisi 6 entités rythmiques présentées dans l'exemple 12.



exemple 12

On remarque à nouveau la présence du chiffre 8 qui, rappelons-le, correspond à « GEOFFROY » dans l'alphabet numérique. Le compositeur décide alors de s'appuyer sur une succession de 8 entités rythmiques (le rythme *a* étant répété trois fois) : *a b a c d a e f*.

Il paraît désormais naturel que Bruno Giner ait voulu jouer cette structure plusieurs fois en appliquant la règle des permutations circulaires :

- 1 *f a e b a a d c*
- 2 *c f d a a e a b*
- 3 *b c a f e d a a*
- 4 *a b a c d a e f*

... auxquelles viennent s'ajouter des permutations circulaires rétrogrades (qui partent donc de la structure *f e a d c a b a*) :

5 *a f b e a a c d*

6 *d a c f a b a e*

7 *e d a a b c a f*

8 *f e a d c a b a*

Enfin, non content d'utiliser ces permutations dans l'ordre (ligne 1, ligne 2, ..., ligne 8), il décide d'effectuer une ultime permutation de ces lignes :

8 1 7 2 6 3 5 4

4 8 5 1 3 7 6 2

2 4 6 8 7 5 3 1

1 2 3 4 5 6 7 8

C'est la deuxième ligne qu'il choisit d'appliquer (des mesures 77 à 96 puis 109 à 117). On remarque que l'élosion du rythme *b* entre 88 et 89 est la seule licence à l'application de ce système.

Les plus perspicaces auront sans doute repéré la présence des rythmes *a b a c*... dans les mesures 118 et 119. Il s'agit là d'un trait d'humour du compositeur qui, conscient que l'application des séries numériques, de par sa complexification constante, est arrivée à son terme, n'hésite pas à répéter trois fois le rythme *c* (mesure 119), comme si la machine à permuter était rayée d'avoir trop servi (!). Peut-être est-ce aussi une allusion, un clin d'œil à la célèbre technique du « sillon fermé » chère à Pierre Schaeffer.

C. L'influence de la musique concrète : la fin des textures

Thâal se structure en huit sections (avec deux transitions) et non plus en successions de textures, comme c'était le cas des études n° 1 et n° 2. Cette nouvelle modification formelle affirme clairement une évolution dans la composition de *Thâal* par rapport aux deux autres pièces du cycle précédemment analysées.

1) *Première section (mesures 1 à 23) : travail sur les résonances (1^{ère} texture)*

L'accord initial est constitué d'un *fa* grave sur la timbale I et de quatre *do* sur les autres timbales. Les quatre *do* ont tous un timbre différent puisque chaque timbale possède un

diamètre qui lui est propre. Selon que la note se situe dans la tessiture grave ou aiguë de la timbale, la peau est très tendue ou, au contraire, très détendue. Ainsi, pour une même note, la différence de tension est suffisamment pertinente pour entraîner une assez grande fluctuation de timbre entre les timbales (souvent accentuée par le fait que les réglages des peaux diffèrent d'une timbale à l'autre).

En complément à ce travail de résonances, les notes s'éloignent progressivement par ton ou par demi-ton de la note *do* :

- la timbale II descend vers *si* (mesure 7)
- la timbale III monte vers *do#* (mesure 15)
- la timbale IV monte vers *réb* (mesure 12) puis *mib* (mesure 18) et enfin *mi* (mesure 19)
- la timbale V monte vers *ré* (mesure 12-13) puis *mib* (mesure 14), *fa* (mesure 17) et enfin *fa#* (mesure 20).

Cette évolution progressive des hauteurs permet de jouer sur les enharmonies (*do#* et *réb* mesures 15, 16 et 18) et sur la continuité des sons (le *mib* est quitté par la timbale IV mesure 17, mais il est récupéré par la III à la mesure 18).

En outre, cette progression des résonances débouche sur un accord (*F B C# E F#*) qui trouve son origine dans une combinaison numérique et chromatique issue des prénom et nom « JEAN GEOFFROY ». Le compositeur a tout d'abord associé des notes à certaines lettres du prénom ou du nom selon le système allemand, sauf pour le « R » qui donne le *ré* :

J E A N G E O F F R O Y
mi la sol mi fa fa ré

Il a ensuite altéré les notes identiques, le 2^{ème} *mi* devenant *mib* et le 2^{ème} *fa* devenant *fa#*. A la suite de quoi il transpose cette série de 7 notes (on retrouve ce fameux chiffre 7) sur *ré* puis sur *fa#*. Ces trois séries ainsi obtenues (celle d'origine et les deux transpositions) ont ensuite été ordonnées chromatiquement, comme cela est présenté dans l'exemple 13. On note l'absence du *sib* (qui est absent des transpositions) et la numérotation symétrique à partir de l'axe *fa*.

série d'origine

transposée sur ré

transposée sur fa#

les trois séries ordonnées chromatiquement

exemple 13

Bruno Giner a retenu le *fa* (note de l'axe), puis les notes 5 et 1 situées à droite de l'axe (*fa#* et *si*) et les notes 5 et 2 situées à gauche (*mi* et *do#*). Ces chiffres correspondent à l'alphabet numérique de « JEAN » (pour le 1 et le 5) et de « GEOFFROY » (pour le 52, somme des chiffres de chaque lettre du patronyme).

Enfin, nous avons déjà détaillé le travail des permutations rythmiques de cette première page, auxquelles viennent s'ajouter de nombreux effets de *rubato* (par exemple mesures 7-8 et 14).

De la mesure 23 à 45, nous sommes en présence d'une phase de transition caractérisée de plusieurs façons et sur plusieurs plans :

- augmentation de la densité du discours par la suppression progressive des silences (mesures 23, 30, 32 et 34),
- ajout de tensions rythmiques (apparition des triples croches mesures 26, 28, 29..., présence continue de doubles dès la mesure 35 et jusqu'à 45),
- accélération du tempo dès la mesure 34 (*poco rubato*, *A tempo*, ensuite *accel. poco a poco* et enfin *le plus vite possible* pour atteindre croche = 160 sur la mesure 46),
- évolution des nuances (de *mp* à la mesure 23 jusqu'à *ff* à la mesure 45).

2) Deuxième section (mesures 46 à 68) : balancement et déséquilibre

Le travail sur le rythme effectué jusqu'à la mesure 68 ne constitue pas une texture à proprement parler. En effet, si l'on distingue les différents éléments utilisés dans cette partie, ils ne créent pas réellement une texture puisque aucune véritable unité ne permet de les relier les uns aux autres. Le seul rapprochement apparent n'est qu'un simple développement autour du rythme.

Pour autant, ce développement n'en est pas moins intéressant du fait de la richesse et de l'originalité des éléments en présence. On dénombre en effet trois cellules rythmiques différentes qui créent un balancement, un moment d'attente ou un déséquilibre :

- la première est construite sur une mesure à 6/8, avec un balancement sur le 1^{er} temps. De plus, elle est agrémentée de petites notes sans cesse renouvelées (mesures 47 à 49, 52 à 54 et 66).
- la 2^{ème} cellule est constituée de notes répétées sur une ou plusieurs timbales, avec parfois des petites notes. Quelques doubles croches ajoutent une certaine irrégularité, créant le trouble au milieu de la répétition des coups, ce qui induit un sentiment d'attente (mesures 55, 56, 65 et 68).
- la dernière cellule, déjà introduite dans la transition précédente, provoque un déséquilibre dû à la présence d'accents décalés sur l'une des quatre doubles croches de chaque temps, sans régularité ni systématisme (mesures 58 à 64).

3) Troisième section (mesures 69 à 96) : phase de déséquilibre et 1^{ère} moitié de la série numérique

Cette section se divise en deux parties distinctes. La première (de la mesure 69 à 76) prolonge l'effet de déséquilibre de la 2^{ème} cellule de la section précédente. La deuxième (mesures 77 à 96) marque le début de la série numérique.

Les mesures 97 à 108 constituent une phase de transition qui regroupe certains éléments issus des parties précédentes. Mélangés les uns aux autres, ils ne permettent pas de déterminer un travail purement rythmique ou mélodique, mais simplement de constater un apaisement général qui permettra d'enchaîner sur la texture suivante.

On retrouve les mélodies jouées sur les cercles (comme au début de la page 2) au niveau des mesures 98 à 100 et 102 à 104. Ces brefs passages mélodiques, toujours présentés dans la nuance *mf*, sont interrompus par des notes isolées jouées normalement sur la peau (cf. le *fa*

grave piano de la mesure 99 et la 3^{ème} croche de la mesure 100). Les mesures 102-103 présentent une ambiguïté : en effet, les notes s'apparentent autant à une mélodie secondaire qu'à des notes répétées avec intrusion d'une double croche au début de 103.

Les notes répétées sont également présentes (mesures 101, 105, 106 et 108), et procèdent de la même technique de variation que la 2^{ème} section page 3 : intrusion de doubles croches, ajout de petites notes et quelques changements de timbres.

4) Quatrième section (mesures 109 à 132) : 2^{ème} moitié de la série numérique

De la mesure 109 à 119, on retrouve la suite et la fin de la série numérique entamée dans la page précédente (page 3).

En outre, cette 4^{ème} section propose un élément nouveau : les roulements. Ils occupent une place importante à la fin de cette partie, comme un rappel accéléré des notes répétées des mesures précédentes. Sur les quatre roulements (mesures 122-123, 126, 127 et 129), trois sont en *decrescendo* (et tous les *decrescendi* mènent à la nuance *mp*), un seul est en *crescendo*. Le premier est marqué par un fla, le troisième par un accent et un changement de note, tandis que l'attaque du dernier se fait dans l'enchaînement du rythme précédent (à cause de la liaison). Le dernier roulement qui s'enchaîne aux *fa* graves répétés dans la nuance *mp* permet de faire le lien avec la partie suivante.

5) Cinquième section (mesures 134 à 152) : Marche funèbre (2^{ème} texture)

Nous avons déjà constaté les points de concordance qui relient les pièces extrêmes du *cycle* des *Etudes de peaux*. L'indication « *comme une marche funèbre* » rappelle évidemment la parodie de tambour militaire présente dans *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. C'est également une allusion (dans l'imaginaire du compositeur) aux *Funérailles de la Reine Mary* de Henry Purcell.

Bien que relativement courte (de la mesure 134 à 152), la marche funèbre propose une texture nouvelle de type mélodie + accompagnement, qui sera réutilisée de différentes manières jusqu'à la fin du morceau. Cette marche n'est pas sans importance au niveau de la construction globale de l'œuvre et présente une certaine originalité.

Son caractère funèbre est introduit au moyen de plusieurs *fa* graves répétés pendant 3 mesures sur une nuance *mp* (de 130 à 132), avec sur la fin un *diminuendo* que l'on peut considérer allant jusqu'au néant (en vérité *ppp*), accompagné d'un *rall.* pour atteindre noire = 44 (mesure 133). Toutes ces transformations annoncent l'atmosphère grave et pesante, caractéristique d'une marche funèbre, avant même que celle-ci ne commence réellement.

Cette sensation de gravité est renforcée par :

1 : la descente d'un demi-ton dans le grave (le *fa* descend au *mi*) dès la mesure 134.

2 : une cellule rythmique construite sur trois mesures, constituée de noires, de croches, et du rythme caractéristique : croche doublement pointée triple (mesures 134 à 136).

3 : Mesure 137 apparaît une figure caractéristique des marches jouées au tambour : le ra de trois. Bruno Giner introduit ici un intervalle de quinte diminuée (cet intervalle renforce l'atmosphère sombre bien plus qu'une quinte juste ne l'aurait fait). Le *f sub.* de 139 apparaît comme une insistance sur cette cellule rythmique, qui servira de trame à la voix d'accompagnement pendant toute la marche.

Des mesures 141 à 146, la mélodie se développe selon un procédé déjà utilisé dans la pièce, le jeu sur le cercle avec *glissando* sur chaque début de phrase. Les silences sont très présents, et, pour la première fois, la noire est la seule unité de temps utilisée dans un tempo régulier. La mélodie parcourt elle aussi un intervalle de quinte (juste cette fois, de *do#* à *sol#*), avec une polarisation autour des notes *mi* et *fa#*. Cette mélodie est principalement assurée par les timbales IV et V. En plus du jeu « *en dehors* » et sur le cercle, sa sonorité se démarque de l'accompagnement du fait que les notes se situent dans l'aigu de la tessiture des timbales IV et V (leur peau est très tendue et la résonance assez courte, contrairement au *mi* grave de l'accompagnement qui se situe au seuil de la tessiture grave de la timbale I, libérant une résonance riche et longue). Enfin, ces deux voix se distinguent par leur différence de carrure rythmique : tandis que la voix grave utilise des rythmes issus de divisions binaires du temps, la mélodie utilise en majorité des rythmes incomplets issus de triolets ou de quintolets.

La mesure 147 marque une première évolution de l'écriture de la marche. Elle contient le seul *forte* de cette partie ; l'accompagnement passe à deux voix et abandonne son rythme caractéristique (le rythme en triolet qui est employé appartient normalement à la voix supérieure, comme si - pour une mesure - l'accompagnement tenait aussi le rôle de la mélodie). Cette évolution se confirme dans les deux mesures suivantes par un changement de note qui introduit l'intervalle de quinte juste, même si l'on retrouve la quinte diminuée à la mesure d'après (149). Cette hausse d'un demi ton retire un peu de la solennité de l'atmosphère et opère un 2^{ème} rapprochement entre accompagnement et mélodie. Ce rapprochement s'accroît encore à la mesure 151, avec le *fa* grave qui est cette fois intégré à la ligne mélodique, cette dernière perdant à son tour sa particularité du jeu sur le cercle.

6) Sixième section (mesures 153 à 177) : travail rythmique et mélodique

Cette section prolonge le rapprochement des deux voix de la marche funèbre jusqu'à fondre véritablement ces deux niveaux d'écriture en un seul (mesure 157). La suite présente une écriture à deux voix qui divise clairement les timbales : I, II, III contre IV et V, chaque groupe jouant tour à tour le rôle d'accompagnement et de mélodie.

L'accompagnement est en doubles croches continues et alterne les timbales du groupe dans une nuance *p* ou *pp*, tandis que la mélodie est irrégulière, en croches, doubles ou croches pointées, avec beaucoup d'accents et de fréquentes variations de dynamiques. Le compositeur inverse les rôles grâce à un court arrêt de l'accompagnement ou de la mélodie (cf. mesures 161-162, 169, 175-176).

7) Septième section (mesures 178 à 204) : rythmes balancés et changements de notes

Après une courte reprise de la section précédente, une bifurcation abrupte (respiration mesure 179) nous mène à un rythme balancé sur une mesure à 5/8. Mais le travail principal concerne ici une polarisation des hauteurs vers la note *do#*, avec des changements successifs de timbales sur des notes répétées. On trouve ce procédé aux mesures 184-185, 190 et 202 et 203, ce qui permet un jeu sur les résonances aux mesures 184-185 et 190, rappelant ainsi le début du morceau.

Cette section de transition au niveau des hauteurs est aussi l'occasion d'une double allusion : citation de *Ionisation* aux mesures 195 et 199 et clin d'oeil à la musique tonale (et plus particulièrement à la musique baroque) avec la présence d'un accord de 7^{ème} de dominante de Ré Majeur, de 178 à 201.

8) Huitième section (mesure 205 à fin)

Cette dernière section relève du même principe que le final des autres études et j'ai choisi de la traiter dans la partie consacrée aux éléments expérimentaux.

D. Les principes expérimentaux

1) *Jeu sur les résonances*

Dans l'ultime texture qui débute mesure 205, les peaux des timbales I, II et III (les 3 plus graves, donc celles qui résonnent le plus) sont détendues chacune d'une façon différente. La détente de la timbale II (venant du *do#*), semble surgir de nulle part et se superpose au *do#* maintenu sur la timbale III ; la timbale I se détend par un roulement en *glissando* progressif et

continu, avec un son tenu dû à la nuance *pp* ; le relâchement de la peau de la timbale III s'effectue par un *glissando* non roulé sur une blanche, provoquant donc un *decrescendo* naturel. Les timbales IV et V restent sur le *do#* jusqu'à la fin, ce qui favorise là encore un jeu sur les résonances.

Le tableau suivant permet de visualiser l'évolution de chaque timbale depuis l'accord de 7^{ème} de dominante jusqu'à la dégradation harmonique finale.

Timbales :	I	II	III	IV	V	Mesures :
	A	B	C#	E	G	178
		C#				184
					E	190
				C#	C#	202-203
	xx	xx	xx			205-207-209

N. B. : le symbole « xx » désigne la détente maximale de la peau

Nous avons déjà vu que la référence à la musique tonale s'adresse tout particulièrement à Henry Purcell. Cette présence dans l'imaginaire du compositeur et sa transcription dans l'écriture de *Thâal* nous inspire un parallèle audacieux avec le début de l'œuvre. En effet, les timbales baroques auxquelles il est fait allusion ici étaient bien évidemment recouvertes de peaux animales qui, combinées à la mécanique rudimentaire de l'époque, présentaient certainement des problèmes d'accord pour les timbaliers qui devaient souvent jouer à cheval et en plein air.

Ici, la première page de *Thâal* présente aussi quelques difficultés pour atteindre un accord exact des quatre timbales sur la note *do*. On peut y voir un clin d'œil (peut-être quelque peu narquois) de Bruno Giner envers les timbaliers (passés mais aussi actuels) qui - quelque soit la musique qu'ils pratiquent, tonale ou non - ont toujours rencontré au moins une fois dans leur vie un problème insoluble quant au sacro-saint accord des timbales...

2) Modes de jeu aléatoire

A partir de la mesure 210, le jeu sur les timbales I et II s'effectue avec les doigts. Il faut donc que les timbales soient suffisamment proches, afin que les doigts du musicien puissent atteindre simultanément ou presque (les rythmes sont rapides) la peau des deux timbales. Or, certains modèles de timbales présentent une grande distance entre le cercle métallique extérieur de la timbale et le cercle métallique intérieur sur lequel passe la peau. C'est bien

évidemment à l'intérieur de ce dernier qu'il faut jouer pour obtenir un son, mais cette condition est aussi soumise à la grandeur de main du musicien et l'on sait qu'une faible variation du point d'impact sur la peau (à 1 ou 2 centimètres près lorsqu'on est proche du cercle intérieur comme c'est le cas) entraîne de grandes différences de timbre. Des éléments indépendants du compositeur et de la volonté de l'interprète (la longueur des doigts !...) ont donc une influence capitale quant au rendu sonore de cette partie.

Un autre mode de jeu, moins aléatoire mais plus expérimental, est celui à quatre baguettes. Ici, cette technique employée à bon escient, permet de distinguer nettement une polyphonie, alors que, souvent, l'on donne deux baguettes dans chaque main du timbalier dans le seul but d'impressionner visuellement le public, sans obtenir pour autant un résultat sonore plus riche, bien au contraire.

3) *Une impression de non mesuré*

La partie d'accompagnement sur les timbales détendues consiste en un grand ralenti rythmique et mesuré poussé à son maximum avec le *rall molto* final. Ce phénomène se combine avec la voix supérieure qui ne révèle aucune pulsation manifeste (on remarque d'ailleurs que l'indication *croche = 120 sub.* est placée sur une blanche non roulée, ce qui rend le changement de tempo impossible à percevoir). A l'audition, cette superposition provoque la sensation d'un ralentissement progressif et général du tempo de façon non mesurée et qui découle du simple choix esthétique de l'interprète. De plus, le compositeur laisse une certaine liberté à l'instrumentiste quant à la nuance de la voix supérieure, puisque la seule indication, assez vague, est *en dehors*.

Enfin, on ne peut manquer de rapprocher, une fois encore, cette ultime texture avec la première page de l'œuvre. Celle-ci combine les variations de tempo (trois « *poco rubato* » en vingt mesures), les variations de débit (quatre doubles croches, triolets, quintolets et septolets de croches, quintolets de doubles, etc...), ainsi que l'emploi de nombreuses liaisons sur les temps (mesures 10 à 14).

Tous ces éléments concourent au fait qu'il est très difficile, à l'audition, de garder la sensation de pulsation donnée par la régularité des croches des quatre premières mesures. Cela provoque alors une réelle impression de liberté, presque d'improvisation, alors que tout est rigoureusement écrit.

CONCLUSION

Avec l'analyse détaillée de *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, de *Satz* et de *Thâal*, nous avons pu prendre conscience d'un véritable projet unitaire de composition qui légitime le cycle des *Etudes de peaux*. En outre, il est important de rappeler que la plupart des éléments mis en valeur dans ces trois pièces sont bien évidemment présents dans les deux autres pièces du cycle ...*Ton doigt sur le tambour*... et *Mit*. Il suffit, pour s'en persuader, de constater dans ces deux études la continuité dans l'évolution du nombre de citations du motif de *Ionisation* que l'on a déjà remarqué entre les autres pièces du cycle.

Dans les *Etudes de peaux*, le grand mérite de Bruno Giner est d'avoir su utiliser tout le potentiel musical que lui offraient ces instruments sans tomber dans l'écueil du catalogue d'effets spectaculaires qui servent plus souvent le jeu visuel que musical. La variété des modes de jeu utilisés trouve sa justification dans la conception des textures qui participent à la construction des œuvres. Les techniques de textures permettent un travail à différents niveaux sur de longs passages et la construction globale des œuvres est assurée au moyen d'éléments développés sur plusieurs textures (applications des séries numériques, références à *Ionisation*). Ce dernier point constitue en réalité la clé de voûte du cycle, sachant que le travail sur l'ensemble de ces éléments ne se termine pas à la double barre de chaque morceau, mais se poursuit sur l'ensemble du cycle.

Outre les points soulignés au cours de l'analyse détaillée de chaque œuvre, on peut aussi noter le lien et l'évolution dans le choix des instruments utilisés sur toutes les pièces du cycle.

Partant d'une caisse claire soliste pour *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, Bruno Giner opère un élargissement mélodique progressif du timbre tout en restant dans le domaine des percussions non accordées jusqu'à l'étude n° 4 incluse (*Mit*). Il franchit le pas des hauteurs déterminées avec les timbales de *Thâal*. Cette évolution sur la macrostructure du cycle est également valable pour certains éléments compositionnels qui se retrouvent, à différents degrés d'importance, dans chacune des pièces. Parmi eux se trouvent plusieurs chiffres clés qui jalonnent non seulement l'écriture elle-même, mais structurent aussi bien des choix périphériques, comme, par exemple, la dédicace d'un morceau.

...*Ton doigt sur le tambour*... est écrit pour 7 instruments (7 étant le chiffre résultant de l'alphabet numérique de « GEOFFROY »). Dès lors, il n'est pas surprenant que les quatre autres pièces utilisent alternativement 1 puis 5 instruments, ces chiffres reconstituant

l'alphabet numérique de « JEAN » (*Et in terra* et *Mit* utilisent respectivement 1 caisse claire et 1 zarb, tandis que *Satz* emploie 5 toms et *Thâal* 5 timbales).

Enfin, et pour en terminer, Bruno Giner n'en est pas resté aux *Cinq études de peaux* quant à la production d'œuvres pour instruments à peaux, puisque seulement un an après avoir écrit *Et in terra pax hominibus voluntatis* et *Satz* (c'est à dire en 1996), il a composé une nouvelle pièce intitulée *Images de peaux* (la ressemblance du titre est troublante), pour quatuor de percussions et un percussionniste soliste. Dans cette œuvre, on retrouve les mêmes références à *Ionisation* de Varèse ; les cinq fûts de *Satz* et de *Thâal* sont ici remplacés par cinq musiciens. Le compositeur explique volontiers avoir voulu effectuer un effet de zoom sur certains éléments compositionnels des *Etudes de peaux*, comme une grande variation, une extrapolation concertante (un concerto pour percussion et percussions) de l'écriture des deux premières pièces du cycle.

Jean-Brice REYNARD

Originaire de la banlieue grenobloise, c'est au Conservatoire National de Région de cette ville que Jean-Brice REYNARD obtient en 2003 le D. E. M. de formation musicale et celui de percussion, après avoir suivi les cours de Fabrice MARANDOLA et Jean-Luc RIMEY-MEILLE.

Il y développe sa pratique soliste en obtenant la même année un premier prix de xylophone au Concours National du Jeune Musicien de la ville de Lempdes. C'est à cette époque également qu'il a l'occasion de développer sa pratique orchestrale en jouant notamment avec les Musiciens du Louvre sous la direction de Benjamin LEVY et avec l'Ensemble Orchestral Contemporain sous la baguette de Daniel KAWKA.

Il poursuit ensuite ses études sur Paris, tant sur la plan scolaire en obtenant la Licence de musique et musicologie à l'Université de la Sorbonne - Paris IV, que pour les percussions en étant élève de Michel GASTAUD au Conservatoire du XII^{ème} arr. de Paris. Il y obtient en 2005 l'U. V. de musique de chambre de la ville de Paris avec Sandra VALETTE et Jean-Baptiste LECLERE avec qui il forme alors le trio « Convergence ».

Il n'en délaisse pas pour autant ses activités orchestrales qui, tournées vers le répertoire contemporain, lui permettent de participer à plusieurs créations, dont l'opéra *Tenebrae* d'Arnaud PETIT dans le cadre du festival des 38^{ème} rugissants et la mélodie avec orchestre *Brouillard* de Jean-Baptiste DEVILLERS avec la Jeune Philharmonie de Seine-Saint-Denis.

Parallèlement, son intérêt pour l'écriture musicale l'amène à étudier cette discipline tout d'abord avec MM. LUZYGNANT et VAUDRAY puis, encore à l'heure actuelle avec Jacques SAINT-YVES. Il en profite pour adapter pour les percussions plusieurs pièces du répertoire classique, notamment pour la musique d'ensemble avec des extraits de *Porgy and Bess* de George GESHWIN et le *Passepied* extrait de la *Suite bergamasque* de Claude DEBUSSY.

Enfin, poussé par un projet professionnel lié à l'enseignement, Jean-Brice REYNARD suit le cursus du CEFEDM Ile-de-France jusqu'à l'obtention en 2006 du Diplôme d'Etat de percussion. Il profite de l'enseignement qui y est dispensé pour approfondir ses connaissances en analyse musicale et produit à cette occasion un travail sur les *Etudes de peaux* de Bruno GINER qu'il concrétisera, en collaboration avec le compositeur, par une publication sur Internet.

Il complète sa formation par sa titularisation dans la fonction publique territoriale qui lui permet d'enseigner jusqu'à aujourd'hui dans plusieurs écoles de musique de la banlieue parisienne.