

La technique des faisceaux sonores dans *L'Élégie pontique* de Theodor Grigoriu

Ana SZILÁGYI¹

Résumé: *La technique des faisceaux sonores se compose de sons tenus ou droits, similaires à la musique byzantine, aux pédales harmoniques de la musique classique ou aux longs sons de la musique électronique. A l'origine de cette technique se trouvent les partitions orchestrales de Luigi Nono et la peinture abstraite, avec des lignes et des rectangles, de Piet Mondrian. Nous parlerons de ces éléments et nous analyserons L'Élégie pontique (1968) pour basse baryton, chœur de femmes, flûte, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trombone, 6 altos, 6 violoncelles, 6 contrebasses, avec des versets dans la langue latine, tirés de la Troisième Élégie (Tristia) d'Ovidiu. Nous allons nous référer aux paramètres : timbre, hauteur et intensité, en faisant un parallélisme avec la peinture abstraite, parce qu'ici intervient aussi l'aspect visuel, les faisceaux apparaissant dans la partition comme des lignes graphiques.*

Mots clé: *des faisceaux sonores, isson, la spatialisation de la musique*

1. Introduction

Le compositeur Theodor Grigoriu (1926-2014) s'est remarqué comme une voix spéciale dans le paysage de la musique roumaine du 20^{ème} siècle, d'une part par la valorisation de la tradition folklorique roumaine et de la musique byzantine – où il a étudié l'éthos, qui est en essence un moyen spécifique pour une société de regarder le monde, communiqué à l'aide d'un langage ou d'un idiome musical – , d'autre part, par la prise créative des techniques et des éléments de la musique occidentale culte. Si, dans la première période de la création, il cite le folklore, dans la deuxième, il „créé" le folklore, en composant dans l'esprit folklorique, suivant Enescu et Bartók. Ainsi, il devient créateur anonyme. Theodor Grigoriu a nommé „imaginaire" ce type de folklore. Sur ce, il écrit „qu'il ferme la phase **nous et le mélos populaire** et la remplace avec **nous sommes le mélos populaire**" (Grigoriu 2013, 101). Dans la troisième phase de création, il enquête l'éthos, qu'il définit comme étant un

¹ Richard Wagner Conservatoire Vienne, ana1@gmx.net

„mystérieux dépôt des sens de la sensibilité des collectivités humaines, qui implique leurs expériences artistiques millénaires, mais aussi les modalités de communication spécifiques”.

Dans l'œuvre *La colonne modale* (1984-1985) pour le piano, il explore l'éthos des modes roumains. L'œuvre inclut 12 pièces, groupées en deux cahiers de 6 pièces, s'inspirant du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach. L'idée de la génération infinie de modes est présente ici, à partir d'un module, comme la colonne infinie de Brâncuși. La quatrième phase de création, où s'inscrit *L'Élégie pontique*, représente une réflexion sur les techniques modernes de composition. Dans une interview, le compositeur m'a dit qu'il a évité la direction „pythagoricienne”, mathématique, qui mène à l'automation de la musique, en choisissant la direction „orphique”, lyrique. Dans cette phase de création, il s'est dédié à l'étude de la musique byzantine², ayant toujours l'éthos comme lampe frontale. Ainsi, le compositeur pense, en ce qui concerne l'homme byzantin, qu'il a été un humaniste, qui a aspiré vers la divinité, „l'œuvre d'art étant le produit d'un certain modèle de société”.³ Le couronnement de l'étude de la musique byzantine est la Trilogie *Byzance après Byzance*, qui inclut le Concert pour le violon *Trinity*, la Sonate pour le violon solo *Dans le grand passage* et la Sonate pour violon et piano *L'Éternel retour*.

2. L'origine des faisceaux sonores

L'idée des faisceaux sonores est venue – comme le dit le compositeur – de plusieurs sources, tant de la tradition (la musique byzantine, les pédales harmoniques de la musique classique), que de la musique moderne occidentale (des sons très longs, produits dans l'ancien temps à l'aide des bandes magnétiques = *tape-music*, aujourd'hui présents dans la musique électronique réalisée à l'aide d'ordinateur) et des partitions orchestrales de Luigi Nono. Aussi, une source extra-musicale est la peinture abstraite du peintre hollandais Piet Mondrian. Nous parlerons de chacun, en observant puis comment ces éléments ont été convertis dans la technique des faisceaux sonores, présents dans *L'Élégie pontique*. Cette technique a été appliquée aussi dans l'oratoire *Canti per Europa* et dans la symphonie vocal-instrumentale *Les vocalises de la mer*.

² Th. Grigoriu a étudié le *Traité Études de paléographie musicale byzantine* de I. D. Petrescu. Bucarest : Éditions musicales de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, 1967.

³ Th. Grigoriu - interview avec Ana Szilagyi, 2006.

2.1. L'isson byzantin

L'isson représente la voix grave, avec de grandes valeurs, qui se contrepose à la mélodie du chant byzantin. Celui-ci peut être consonant ou dissonant par rapport à la mélodie, qu'il met en valeur. Ce genre d'accompagnement n'a rien à voir ni avec l'harmonie, ni avec la polyphonie de la musique culte d'Occident. On peut accompagner le même chant byzantin par des issons différents. Les sons des issons proviennent des sons du mode dans lequel est écrit le chant byzantin. Il y a aussi l'isson double, surtout en quarte ou quinte. S'attarder sur un son peut être regardé comme atemporalité, éternité, Dieu, qui est stable, immobile, tandis que la mélodie, représentant l'être humain, est mobile. Les compositeurs roumains ont assimilé l'isson de la musique byzantine, en lui conférant le même rôle que la mélodie ou le mettant même au premier plan. Aussi, il apparaît dans les partitions des compositeurs roumains non seulement en contexte modal, mais aussi tonal, atonal ou dodécaphonique.

2.2. Les pédales harmoniques

Connue en allemand comme *Orgelpunkt* et en français comme *pédale*, la pédale harmonique se réfère à l'avant-dernière mesure dans une pièce pour des instruments de musique avec clavier du 18^e siècle, où il y a un son long, sur lequel ou sous lequel se superposent d'autres sons ou accords consonants ou dissonants par rapport à lui. Il apparaît d'habitude à la voix la plus grave, à la pédale à l'orgue, d'où vient le mot allemand *Orgelpunkt*. Le premier et le dernier accord doivent être consonants vis-à-vis d'*Orgelpunkt*. Les autres accords peuvent être consonants ou dissonants. Des exemples de pédales harmoniques se trouvent par exemple dans les finales des fugues du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach.

2.3. Les sons droits de la musique électronique

La musique électronique peut être considérée comme un prolongement de la musique instrumentale, par un enrichissement de timbres, qui n'existent pas dans la dernière. En plus, le remplacement de l'interprète dont les capacités techniques sont limitées, par un ordinateur, a conduit à la réalisation des performances, comme des sons interminables ou l'exécution exacte de la polyrythmie ou de la polymétrie. Les sons très longs peuvent être droits, sans un changement dynamique, de timbre ou d'hauteur, tout le chemin, ou ils peuvent avoir des oscillations de dynamique, timbre ou intensité. Une autre influence de la musique électronique sur la musique instrumentale a été la spatialisation. L'idée de placer spécialement des groupes instrumentaux ou des orchestres sur la scène provient – comme écrit Erika Schaller – du placement des boxes d'une certaine manière sur la scène ou en salle pour rendre la musique électronique (Schaller 2003, 169). À travers cela, on aide à la

musique instrumentale la coordonnée spatiale, en plus de la coordonnée temporelle. C'est une tendance des années '50.

2.4. Les partitions orchestrales de Luigi Nono

En dehors du placement d'une certaine manière des compartiments instrumentaux sur la scène, qui permet aux sons d'avoir différentes trajectoires (horizontales, verticales, diagonales), Theodor Grigoriu a observé comment Nono prend un à la fois les sons de la série, en les distribuant aux instruments. Par les permutations des sons de l'intérieur de la série basique et la génération d'autres séries, en partant de certains intervalles, on obtient des groupes de sons, auxquels on distribue des durées. Les groupes de sons diffèrent en ce qui concerne la densité. Ils créent une „toile sonore”, d'où références peuvent être faites à la peinture. En analysant les œuvres orchestrales de Luigi Nono, Angela Ida de Benedictis parle de „modules multiparamétriques”, dérivés des permutations des nombres de l'intérieur de la série d'hauteurs, de groupes (densités, nombre de sons) et de durées (De Benedictis 2003, 188-190). Ces modules créent des groupes de sons, qui sont subordonnés, à leur tour, dans des champs. Les groupes de sons interagissent, tant horizontalement, que verticalement.

2.5. La peinture abstraite de Piet Mondrian

Vassily Kandinsky, l'un des plus importants exposants de la peinture abstraite, écrit dans le livre *Über das Geistige in der Kunst* que la peinture devrait être tout aussi abstraite comme la musique, exprimer avec ses propres moyens des sentiments et pas des objets de l'extérieur. Juste comme la musique, qui n'a pas besoin d'emprunter des formes extérieures pour s'exprimer, il faudrait que la peinture ne plus emprunter des formes de la nature, mais utiliser seulement ses propres moyens (Kandinsky 1952, 55-56). En renonçant à la peinture figurative, l'intérêt des peintres abstraits se dirige vers la forme et la couleur. Tandis que Kandinsky utilise le cercle, le carré et le rectangle colorés, Mondrian utilise des lignes noires et des rectangles colorés. Pour le compositeur Th. Grigoriu, les longs sons sont équivalents aux lignes de la peinture abstraite de Mondrian.

3. Les faisceaux sonores dans *L'Élégie pontique*

L'Élégie pontique a été écrite pour basse baryton, chœur de femmes et ensemble instrumental (flûte, clarinette basse, basson, contrebasson, cor, trombone, 6 altos, 6 violoncelles, 6 contrebasses et glockenspiel), sur les vers de Ovidiu, dans la langue latine. Le compositeur a pris un fragment de la troisième Élégie, où Ovidiu, en sentant proche sa fin, s'adresse à sa femme, en la priant d'être enterré à Rome. On a

utilisé aussi l'épithaphe gravé sur le socle de la statue d'Ovidiu, qui se trouve à Constanța. Le chiffre 6, déduit du hexamètre latin, se trouve à la base de l'œuvre entière, dans la composition des modes, du mètre de 6 noires et des groupes instrumentaux, formés de 6 membres : 6 bois et cuivres, 6 choristes femmes, 6 altos, 6 violoncelles et 6 contrebasses (Grigoriu 73). Il y a, comme chez Nono, des groupes instrumentaux, qui doivent être placés d'une certaine manière sur la scène, d'après les indications du compositeur, notées dans la partition : dans l'extrême gauche le chœur, dans le centre les bois et les cuivres, dans l'extrême droit les contrebasses, les altos dans le centre gauche devant le chef d'orchestre, les violoncelles dans le centre droit devant le chef d'orchestre, le soliste à la gauche du chef d'orchestre et le glockenspiel dans l'extrême gauche.

Intéressé aussi de l'aspect graphique, outre celui sonore, Th. Grigoriu utilise dans *L'Élégie pontique*, comme en autres œuvres, „le portative tronqué”, c'est-à-dire que le portative apparaît seulement quand il existe à un certain instrument, les pauses n'étant pas notées. Cette aspect est pratique, parce que facilite la lecture, les entrées des voix sont ainsi beaucoup plus claires. Les faisceaux sonores sont notés par une ligne continue. Pour le but d'avoir une image claire des durées des faisceaux, chaque mesure est subdivisée en 6 unités, l'unité correspondant à une noire :

ELEGIA PONTICA

Tempo moderato, ad libitum.

THEODOR GRIGORIU
1968

The score is written for Violin (Vle), Viola (Vlc), and Cello/Double Bass (Cb). It is in 6/4 time and marked 'Tempo moderato, ad libitum.' The notation uses a 'truncated portable' system where sound beams are marked with numbers 1-6 indicating their duration in units of a quarter note. The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 1.2 and the second at 5.6. The Cb part has measures 1,2, 3, 4, and 5,6. The Vlc part has measures 1 and 2. The Vle part has measures 1,2 and 5,6. The score is marked with 'pp' (pianissimo) throughout.

Ex. 1. Faisceaux sonores dans *L'Élégie pontique* de Theodor Grigoriu

Pour nous représenter les premières 6 mesures de l'œuvre graphique, j'ai pris comme unité un petit carré, en traçant des lignes, qui expriment les faisceaux de chaque instrument, comme le compositeur a noté dans la partition. J'ai différencié les groupes instrumentaux par des couleurs :

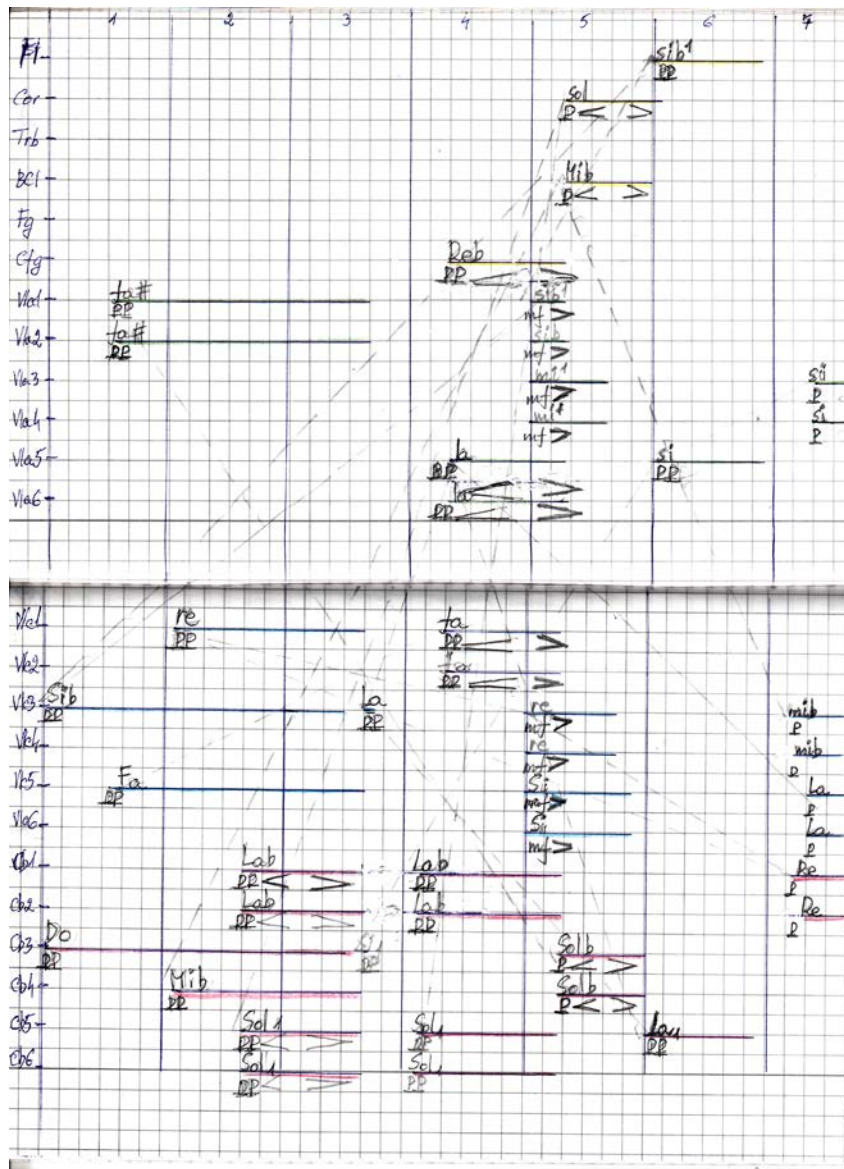


Fig. 1. Dessin graphique des faisceaux sonores des premières six mesures d'Élégie pontique de Theodor Grigoriu

J'ai noté l'hauteur pour chaque faisceau, en traçant après des lignes pointillées entre les mêmes sons, en ignorant les octaves (Fig. 1). On observe ainsi la trajectoire d'un son dans l'espace. Les lignes des faisceaux forment, avec les lignes pointillées verticales et diagonales, différentes formes géométriques. Nous pouvons aussi considérer la dynamique – crescendo et decrescendo – sous aspect graphique. En faisant abstraction des lignes qui délimitent les mesures, des notes (écrites par moi) et des nuances, en laissant seulement les signes crescendo et decrescendo, nous pourrions dire que nous avons transposé les éléments du portative, l'environnement de déploiement du compositeur, sur la toile, l'environnement de déploiement du peintre.

Du point de vue musical, les paramètres sont déduits de ce dessin graphique. Les groupes de sons colorés nous montrent le timbre. On commence avec les instruments graves, en évoluant vers des instruments de registre moyen. Les mesures 5 et 6 apportent surtout des sons du registre moyen des instruments. Dans les mesures 4 et 5, il y a la plus grande densité d'événements jusqu'à présent. En correspondance, il apparaît pour la première fois la nuance de *mf*. Les premières trois mesures, dédiées surtout aux instruments graves, ont la nuance prédominante *pp*. On observe les durées d'après la longueur des lignes qui représentent les faisceaux. Les longues durées sont propres aux graves sons, les durées plus courtes aux sons moyens. Les lignes pointillées se réfèrent aux sons qui se répètent. Nous observons que les répétitions des sons sont fréquentes, même si en d'autres octaves, en excluant la technique sérielle.

La partie du soliste inclut tant des faisceaux sonores, que des neumes. Ici on déduit l'influence du chant byzantin, respectivement grégorien. La prosodie de la langue latine est indiquée par des accents, placés au-dessus des notes. Le profil mélodique est avec prédilection chromatique descendant. Il y a présente aussi la micro-tonalité. Aussi, on entend fréquemment des glissandi. Les neumes confèrent une certaine liberté au soliste. Une influence de la *doïna* ne serait pas exclue, surtout qu'il y a ici une alternance entre les sons longs, similaires aux *isson*s, et les courts, en ce cas les neumes.

Les faisceaux sonores sont présents aussi dans le chœur. Par leur répartition à chaque voix, on crée des formes géométriques au niveau optique. Les faisceaux sont poliphoniques et omophoniques. La partie du chœur se caractérise tant par continuité, que par discontinuité (des faisceaux suivis par des pauses). Le chœur ramasse certains mots du texte poétique, qu'il commente.

4. Conclusions

La technique des faisceaux sonores développée par Theodor Grigoriu est innovatrice, en étant une synthèse originelle de quelques éléments traditionnels et des éléments de la musique d'avant-garde occidentale, auxquels s'ajoute l'influence

du domaine extra-musical des arts plastiques, en particulier la peinture abstraite de Mondrian. Le soliste est accompagné par des faisceaux sonores, présents tant au chœur, que dans l'orchestre. En comparaison avec l'isson byzantin, il y a ici une multiplicité et une superposition des issons. L'entrée et l'issue des faisceaux sonores se fait d'une manière similaire aux partitions orchestrales de Nono, chaque voix dans un certain moment. La différence consiste dans le fait que, tandis que la repartition des sons dans les partitions de Luigi Nono est déterminée de la série originelle et les modules multiparamétriques, chez Theodor Grigoriu les sons viennent comme une nécessité de délecter l'œil par l'aspect graphique. Chez Theodor Grigoriu, la ligne de la peinture de Mondrian est le point de départ. Nous pourrions dire que c'est la cause, non pas l'effet. Étant une musique dans laquelle apparaît aussi le composant spatial, par la grande densité des événements, on peut parler aussi chez le compositeur roumain de paramètres comme timbre, groupes (densité), intensité, outre hauteur et durée, mais ils ne sont pas générés par une série surordonnateure, extérieure, mais de la nécessité intérieure de créer un éthos.

5. Bibliographie

- De Benedictis, Angela Ida. 2003. „Gruppo, linea e proiezioni armoniche. Continuità e trasformazione della tecnica all'inizio degli anni sessanta.” In *Le musiche degli anni cinquanta. Archivion Luigi Nono*, ed. By Gianmario Borio, 183-226. Studi II, Venezia: Leo S. Olschki.
- Grigoriu, Theodor. 2013. *Repere biografice și ale creației* [Biographical and creative landmarks]. Paris, Amsterdam, București: Éditions Musicales Transatlantiques, Larghetto, Ed. Muzicală, ArSSonora.
- Kandinsky, Vassily. 1952. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag.
- Schaller, Erika. 2003. „Fra tradizione e innovazione. 1957-1959.” In *Le musiche degli anni cinquanta. Archivion Luigi Nono*, ed. Gianmario Borio, 117-181. Studi II, Venezia: Leo S. Olschki.