

Les oeuvres que nous composons sont le fruit de rencontres entrecroisées et souvent contradictoires. D'abord entre l'histoire, l'époque, le lieu, l'éducation, et nos personnalités profondes. Mais aussi - bien au-delà de cette première étape - ces rencontres peuvent se faire entre diverses tendances de nos propres traditions; c'est-à-dire en fonction de nos oeuvres antérieures, qui défrichent progressivement une voie autonome, parfois très loin de nos terrains d'origine, même si ceux-ci continuent à exercer souterrainement leurs influences.

Pour comprendre une oeuvre comme "Anâhata", il faut savoir dénouer ces références. D'un côté, une électro-acoustique à base fortement concrète, mais dont les techniques, les méthodes, l'esthétique, la fonction, et la finalité sont différentes de nombre de musiques concrètes et électro-acoustiques développées aujourd'hui. D'un autre côté, un matériau instrumental et vocal qui se réfère à deux traditions japonaises d'une même origine : le "Gagaku", musique instrumentale de cour; le "Shômyô", tradition vocale des moines bouddhistes, pour l'usage du temple, mais qui (au-delà de son assimilation technique, pratique, stylistique et culturelle) n'en est pas moins traité de manière différente, autonome, sans aucune référence, même indirecte, pour une composition librement conçue.

En mêlant à la fois l'écriture sur partition et la réalisation électro-acoustique sur mémoire-bande, les possibilités vocales et instrumentales de deux traditions lointaines, des percussions de diverses origines (Chine, Thaïlande, Birmanie, Inde, Japon, Corée), les possibilités de développement de plusieurs studios technologiquement différents à partir d'un large matériau concret (sons de "Shô" enregistrés à Tokyo, percussions métalliques à Cologne) etc... "Anâhata" invente une situation sonore qui n'a aucun précédent, aucun modèle, ni en Asie, ni en Europe.

Les références sont donc situées dans ma propre tradition, et plus particulièrement dans mes oeuvres les plus récentes : "Yo-In" (pour percussions et électro-acoustique), plus spécialement l'acte 3; "A l'approche du Feu méditant" (pour 27 instrumentistes de l'orchestre du "Gagaku", 2 chœurs de moines bouddhistes Shingon et Tendai), plus spécialement la partie I, avec les soli des moines.

Il est toutefois possible de retracer des sources plus anciennes. Par exemple, la forme globale de "Anâhata" est constituée par des "univers" fortement polarisés autour d'une caractéristique acoustique dominante, avec toutes ses variantes. Ces univers, ces galaxies, peuvent permuter entre eux, se recouper en divers points d'articulation, créant ainsi des possibilités d'entrecroisement à l'échelle la plus élevée de la forme globale. Ces problèmes avaient été abordés dans une oeuvre comme "Macles" (1967), mais avec des moyens moins appropriés. Autre exemple : les évolutions unidirectionnelles de certains moments (crescendo de matériaux sur une large distance, transformations, micro-degré après micro-degré, d'une caractéristique acoustique vers une autre, ou vers son contraire) peuvent être mises en parallèles avec des oeuvres comme "Kâmakalâ" et "Shânti", ou même certains aspects de "Equivalences", "Faisceaux-Diffractions", etc... Autre exemple encore : la dialectique "concret/abstrait" du matériau électro-acoustique et sa projection sur une forme de très longue durée est évidemment liée à l'expérience vécue de la grande forme de "Gaku-no-Michi".

Tout ceci pour faire comprendre que si mon travail de compositeur se réfère à des sources aussi différentes que le chromatisme occidental (sériel ou pas), le modalisme, les techniques statistiques, les techniques concrètes, les techniques électroniques, etc... d'une part, et d'une autre part à l'ethnomusicologie (au sens d'une discipline vécue dans la pratique, et non pas d'une

.../...

spécialité académique), ce travail doit être également situé dans ses rapports avec son propre univers, son esthétique, et que vouloir saisir "Anâhata" comme un avatar de la Nippomania actuelle serait une erreur de perspective, créatrice de mal-entendus...

C'est pendant la création de "A l'Approche du Feu méditant" à Tokyo, en 1983, que j'ai exprimé à Miyata Mayumi mon souhait de réaliser une oeuvre autour de son instrument, le Shô, avec les moyens de l'électro-acoustique. Le Shô, orgue à bouche traditionnel du "Gagaku" et des musiques "Shinto", comporte 17 tuyaux de bambous, dont 15 sont sonores, accordés suivant une échelle fortement diatonique/pentatonique. Les fortes limitations techniques de cet instrument m'ont amené à lui demander d'intégrer à sa pratique instrumentale divers Sheng-s chinois (instruments voisins du Shô, qui en sont l'origine), en plus du O-Shô (Shô à l'octave grave, rarement employé au Japon). Nous avons même prévu de faire fabriquer à Pékin un Shô-basse, techniquement réalisable mais pour lequel les moyens financiers ont manqué...

La logique de cette composition m'a amené par la suite à mettre les sons du Shô (abondamment travaillés en studio) en relation avec d'autres corps acoustiques; d'où l'extension à la voix, aux percussions, etc... Les moines chanteurs (Monsieur Arai, de la secte Shingon et Monsieur Ebihara, de la secte Tendai) avaient également participé à la création de "A l'Approche du Feu méditant", et la sympathie mutuelle, la compréhension musicale qui était résulté de cette collaboration malgré ses grandes difficultés naturelles, m'a encouragé à travailler à nouveau pour eux, sur la base de la notation spéciale que j'avais inventé à cette occasion (sortes de neumes en traits continus sur papier millimétré).

---

"Anâhata" est un ensemble, un cycle, composé de cinq "univers", et comprenant des parties solistes (instrumentales/vocales), des parties électro-acoustiques (sur bandes) et des parties mixtes.

L'analogie avec une cosmogonie pourrait être poursuivie, car plusieurs de ces univers possèdent des centres, des pôles, des moments très différenciés les uns des autres, qui forment autant de planètes, gravitant autour du corps-acoustique central : planètes de couleurs, de végétations variées.

Ceci est particulièrement le cas pour "Anâhata III" (la pièce de Shô-solo), dans laquelle j'ai souligné cette relation, en raison des commentaires de l'instrumentiste elle-même sur la manière dont elle ressent la pratique de son instrument. Le Shô - selon ses propres paroles - est l'instrument du temps cosmique (on pratique la respiration continue). Lorsqu'elle joue le Gagaku elle a l'impression de "célébrer le temps des étoiles (elle est par ailleurs danseuse dans un temple Shinto / culte solaire...), de pratiquer une musique qui est en relation avec un temps supérieur, celui qui sépare les galaxies, qui commande à l'organisation de l'univers dans lequel le temps humain est peu de chose..." D'où le fait que dans "Anâhata III", j'ai délibérément confronté son instrument à des éléments concrets quotidiens (la rue, etc...), qui forment contraste total et sont comme l'irruption de la vie humaine dans le temps cosmique...

Pour les moines, j'ai créé un grand "Yantra" de phonèmes, composé de permutations à partir des alphabets japonais Hiragana et Katakana. Les voyelles sont centrées autour du "A", avec deux voyelles vers l'aigu ("é"/"i"), et deux voyelles vers le graves ("o"/"u"-ou-).

La prédominance du chiffre cinq dans "Anâhata" (cinq univers, cinq musiciens japonais, cinq voyelles autour d'un centre, etc...), ne doit pas être mise en relation avec les cinq éléments de la Chine : "cinq" est simplement un "bon chiffre" formel; c'est aussi un chiffre bouddhique...

.../...

Univers 1 : c'est la partie réservée aux moines, dont les voix sont en relation avec des percussions utilisées dans les temples; plus particulièrement le Bonshô (cloche de temple) pris comme source principale des développements électro-acoustiques.

On distingue : 1'Univers Ia, centré autour de la voix de Ebihara Koshin, avec les percussions, Bonshô/Gan-sa-dahn (plaques de métal d'origine thaïlandaise dont l'utilisation en un ensemble suspendu est due à Michael Ranta) / Keisu - ou Ching en Chine - (cloches "retournées" utilisées dans les temples bouddhistes) / Rin (instrument de même configuration mais beaucoup plus petit), et des petites percussions comme Inkin, Uban, Rei, Chinka, etc...

1'Univers Ib, centré autour de la voix de Arai Kojun, auquel se mêle ensuite la voix de Ebihara Koshin suivie du O-Hichiriki (le Hichiriki est une sorte de hautbois; le O-Hichiriki est un instrument alto, à la quarte inférieure). Cet instrument est traité comme l'écho des voix. La partition est écrite en appliquant exactement la même notation neumatique que pour la voix des moines. Les deux séquences électro-acoustiques qui s'insèrent dans cette partie tirent leur matériau du Bonshô (ici travaillé jusqu'à engendrer des galaxies de nature acoustique éloignée de l'original) et d'un son de chœur de moines, également très transformé en studio.

Univers II : c'est une pièce moins développée, d'un seul tenant, dans laquelle un tutti d'origine purement électronique (sons d'oscillateurs en majorité) est traité comme une sorte d'orchestre continu, sur lequel se détachent les soli du Ryûteki (flûte du Gagaku) et du Hichiriki.

Univers III : C'est la pièce pour Shô solo, auquel s'ajoutent le O-Shô, et des Sheng-s chinois de diverses provenances : un Sheng de 21 tubes, un Sheng carré, un Sheng alto avec des résonateurs sur les tubes.

C'est la pièce la plus complexe du cycle par les techniques et matériaux qu'elle utilise.

Pour dépasser les limites de l'instrument, j'ai travaillé à son extension par toutes les voies possibles, notamment, le traitement en studio des 15 sons d'origine. J'ai ajouté en contraste les percussions métalliques de quelques jeux de chimes, et des matériaux concrets : orgues des rues d'Amsterdam, et leurs paysages sonores urbain; mer/vent autour de l'orgue à vent de la ville de Vlissingen (instrument placé au bord de la mer, composé de nombreux très grands bambous percés latéralement, qui émettent des sons grâce au vent ambiant souvent fort en ce point - enregistrements réalisés avec l'aide de Floris Van Manen / Stichting Klankschap-).

Sur le plan des structures musicales, il existe plusieurs approches harmoniques de l'espace des fréquences :

1) chromatisme : le Shô et les Sheng-s proposent des espaces de fréquences (et des combinaisons de doigtés) très limités (majoritairement diatoniques/pentatoniques, avec quelques chromatismes anarchiques autour...).

J'ai donc augmenté artificiellement les espaces chromatiques, ainsi que les registres (vers le médium et le grave) par l'usage des techniques de transpositions en studio.

Une fois obtenues les transpositions chromatiques complètes sur plusieurs octaves, le défilement simultané de toutes ces pistes enregistrées (avec chacune un son transposé fixe, tenu continuellement), combiné avec l'usage d'une console pourvue de nombreux VCA (Voltage Controlled Amplifiers), ceux-ci commandés par diverses "puces" d'un micro-ordinateur (porteuses de programmes adéquats), m'ont permis d'obtenir des configurations mélodiques / harmoniques totalement inhabituelles (et impossibles sur l'instrument d'origine !), ainsi que des vitesses atteignant les seuils de perceptions...

2) Diatonismes/pentatonismes : il serait absurde de réduire la composition à une sorte de lutte aveugle contre la nature d'un instrument. J'ai donc intégré les espaces diatoniques et pentatoniques comme des moments particuliers de l'ensemble (des objets-acoustiques), auxquels s'ajoutent parfois des notes

.../...

étrangères chromatiques, qui peuvent rappeler parfois certains modes de Messiaen.

3) Espaces de "rupture" (bruit) : les percussions métalliques (chimes) en constituent une des composantes, mais ce sont surtout les paysages-concrets (rues, métros, mer, etc...) qui assurent cette fonction, comparable à celle des paysages-intégrés de l'architecture japonaise (des cloisons coulissantes s'ouvrent sur un paysage de la nature - montagnes, jardins - , délibérément récupéré par l'architecte).

Le mot sanskrit "Anâhata" désigne un concept philosophique indien qui se réfère à la vibration primordiale, au son d'origine de l'univers, qui est un son "non-frappé", "non-entendu"... Il serait évidemment naïf d'envisager une relation directe entre un tel concept et une oeuvre musicale. Il m'a semblé cependant que la configuration de cette oeuvre était comme une recherche de ce son "au-delà du son"... Plusieurs de mes oeuvres ("Gaku-no-Michi" et "Yo-In" par exemple) sont des "cheminements vers..." quelque chose, et "Anâhata" entre dans cette catégorie.

Il existe donc à travers toute cette oeuvre une dialectique sous-entendue entre le son "non-frappé" (qui pourrait être symbolisé par celui du Shô et ses multiples métamorphoses électro-acoustiques) et le son "frappé" (celui du Bonshô, et plus généralement de toutes les percussions, et leurs innombrables transformations en studio).

Univers IV : c'est l'univers de la percussion dominante, du "son-frappé" : grand crescendo/décrescendo autour des "indian-plates" (plaques de métal utilisées dans les temples indiens, et dont nous avons constitué - avec Michael Ranta - un ensemble de 24, suivant une échelle non-octaviante, non-chromatique, et bien sûr non tempérée), auxquelles s'ajoutent un ensemble exceptionnel de 10 gongs de l'Opéra de Pékin (5 à l'aigu, 5 au grave, en échelles micro-tonales) et divers autres instruments métalliques en provenance de Thaïlande, Birmanie, Chine.

Univers V : C'est un univers électro-acoustique autonome, sans parties instrumentales ou vocales. Il commence par des accumulations très denses de Bonshô-s (par paquets synchronisés, obtenus en studio par des techniques très précises utilisées en video - synchro au 25ième de seconde -). Les résonances de ces Bonshô-s sont traitées de façon à devenir "son-continu", afin de se mêler plus tard à des spectres harmoniques riches et fixes, tous dérivés du Shô; lesquels sont à leur tour traités par des technologies appropriées afin de devenir "impulsions", puis "galaxies d'impulsions". C'est la réunion des deux antagonismes de base (frappé / non-frappé; impulsion/continu; etc...) qui échangent leurs caractères dans une unité supérieure.

Les nombreuses combinaisons de ce cycle permettent des versions droites (I-II-III-IV-V), inversées (V-IV-III-II-I), en "labyrinthe", "labyrinthe directionnel droit", "labyrinthe directionnel rétrograde", etc...

La version proposée à Paris se développe de la façon suivante :

Ia/Ib, avec les deux moines, la percussion et le Hichiriki

II avec le Ryuteki et le Hichiriki

V/III avec le Sho, le Shengelto et le O-Sho. Cette dernière partie combine de larges éléments de l'Univers III (Sho) encadrés par le début et la fin de l'Univers V (électroacoustique seule)

A titre indicatif, et afin de montrer les difficultés de ce type de production en relation avec les institutions actuelles, voici les relevés d'horaire, en nombre d'heures de studio, par institution (sans compter les participations locales pour enregistrement des matériaux, à Tokyo, Cologne, etc...) :

- Conservatoire Sweelinck/Amsterdam (1984) : 550 heures  
(traitement des sons de Shô)
- INA/GRM/Paris (1984/85) : 450 heures  
(traitement des sons de percussions)
- ART/Genève (1985) : 250 heures  
(pré-mixages généraux)
- Technische Universität/Berlin (1985) : 370 heures  
(pré-mixages généraux et traitements supplémentaires divers)
- Conservatoire Sweelinck/Amsterdam (1986) : 740 heures  
(pré-mixages généraux/traitements supplémentaires : mixages terminaux).

Je précise que ces temps de studios ont été obtenus en large majorité grâce à la complicité amicale des responsables, et que la majorité du temps est située hors du temps légal de ces institutions.

Jean-Claude ELOY / 29.09.86

C'est pour des raisons d'ordre pratique et de durée que la version d'ANAHATA présentée en novembre 1986 ne comporte pas UNIVERS IV l'univers de la percussion dominante.  
La durée approximative du concert est ainsi ramenée à environ 3H40.