

Festival
d'automne
à Paris
1986

ORCHESTRE DES ELEVES
DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR
DE MUSIQUE DE PARIS

PIERRE BOULEZ

SALLE PLEYEL
14 DECEMBRE 1986

PROGRAMME

Pierre BOULEZ : *Rituel in memoriam Bruno Maderna*

entr'acte

Edgar VARESE : *Intégrales*
Octandre

Olivier MESSIAEN : *Les Couleurs de la Cité Céleste*

entr'acte

Claude DEBUSSY : *Nocturnes (Nuages, Fêtes, Sirènes)*

Raphaël Rochet, piano

Ensemble Vocal du CNSMP

Orchestre des Elèves du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Chefs assistants : Jean-Sébastien Béreau, Gian-Franco Rivoli

Direction : Pierre Boulez

PIERRE BOULEZ ET L'ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE NATIONAL
SUPERIEUR DE MUSIQUE DE PARIS

1985 - Pierre Boulez sélectionne 75 élèves des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique de Paris et Lyon, et travaille avec ces musiciens un programme consacré à Arnold Schoenberg et York Höller. Ce programme est donné en concert le 5 juillet 1985, à la Grange de Meslay, dans le cadre des Fêtes Musicales de Touraine.

Elèves instrumentistes, jeunes compositeurs et futurs chefs d'orchestre également présents à ce stage ont largement profité d'une expérience qui s'avère une réussite totale.

1986 - L'expérience est renouvelée, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris cette fois, et en période scolaire. 150 musiciens, élèves du Conservatoire, âgés de 15 à 25 ans, originaires de Paris ou de province, étrangers également puisque l'établissement bénéficie d'une réputation internationale, sont concernés. S'y ajoute la participation de l'Ensemble Vocal du Conservatoire composé d'élèves des classes de chant, qui interprètent "Sirènes" de Debussy.

Tous ces étudiants préparent ce programme, depuis octobre, avec le concours des chefs d'orchestre et de professeurs du Conservatoire qui ont consacré une partie de leur temps pédagogique à ce travail. Ils ont répété depuis le 2 décembre avec Pierre Boulez, rue de Madrid.

Ce travail, qui voit son aboutissement le 14 décembre, Salle Pleyel, s'inscrit dans une dynamique pédagogique qui, en privilégiant tout autant l'enseignement de la discipline principale que le travail collectif au sein de formations de chambre ou d'orchestres, est destiné à mieux préparer ces élèves à leur futur métier.

Ce projet pédagogique trouvera toute sa cohérence en 1989, avec l'installation du Conservatoire à la Cité de la Musique à la Villette : dotée alors d'équipements particulièrement adaptés à la formation de professionnels de la musique, et partageant avec l'Ensemble InterContemporain de Pierre Boulez son grand auditorium, cette école disposera des moyens nécessaires à sa mission et qui lui permettront d'accroître son rayonnement international.

Coproduction : Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Festival d'Automne à Paris

avec le concours d'Air France.

Enseignants ayant participé à la préparation de ce concert :

Jean-Sébastien BÉREAU, chef d'orchestre ; Gian-Franco RIVOLI, chef d'orchestre ; Pierre DOUKAN, violon ; Christos MICHALAKAKOS, alto ; Stéphane CARDON, cordes ; Maurice BOURGUE, bois ; Alain MARION, bois ; Michel DEBOST, flûtes ; Guy DEPLUS, clarinettes ; Jean DOUAY, cuivres ; Fernand LELONG, tuba ; Gilles MILLIERE, cuivres ; Michel CALS, percussions ; Jacques DELECLUSE, percussions ; Jean KOERNER, piano ; Marie-Claire JAMET, harpe ; Gérard DEVOS, harpe ; Henri FARGE, ensemble vocal.



FRFAP - 1986 - M-05 - PGRS

Supplément Radio-Télévision : le regard du « Monde » pour choisir.



Le Monde Radio-Télévision est un supplément de 32 pages en demi-format encarté dans votre quotidien. Plus pratique, plus maniable, plus facile à conserver.

Tous les programmes de la semaine - la télé et la radio - complets, clairs et détaillés. La vidéo. Une rubrique télématique. Et l'actualité des médias en France et à l'étranger.

Pas de commentaires inutiles, mais des enquêtes et des reportages de toute la rédaction du Monde sur les principales émissions. Pour que vous puissiez tirer le meilleur parti de vos loisirs audio-visuels.

Le Monde

numéro du samedi daté dimanche/lundi.

Pierre BOULEZ (1925)

Rituel

Rituel in Memoriam Maderna pour orchestre en huit groupes est une oeuvre composée en 1974-1975. Comme l'indique son titre, il s'agit d'un hommage posthume rendu à son ami le compositeur et chef d'orchestre italien Bruno Maderna. La création en fut assurée à Londres en avril 1975 par le BBC Symphony Orchestra, placé sous la direction du compositeur.

La fonction de "tombeau" (terme désignant pour les compositeurs français du XVIII^e siècle, une composition instrumentale en hommage à un compositeur disparu) que prend l'oeuvre est pleinement assumée par Boulez qui la qualifie lui-même de "... sorte de versets et répons pour une cérémonie imaginaire", n'hésitant pas à recourir à certains des aspects "traditionnels" de la musique funèbre : ambiance solennelle, absence de fantaisie instrumentale (que compense, il est vrai, une grande subtilité sonore), mise en valeur des instruments à vocation "rituelle" : hautbois (on peut à cet égard évoquer aussi bien la marche funèbre de la Symphonie Héroïque que la musique orientale), ensemble de cuivres et percussions (dont les rythmes immuables de la première partie et les roulements de la seconde contribuent à accentuer encore l'aspect cérémoniel de l'oeuvre). A cela, on doit ajouter le retour régulier et obsédant de la note-pivot, mi bémol, déjà présente dans un autre hommage funèbre, à Stravinsky celui-ci, Explosante-Fixe.

Cette mise en place d'éléments expressifs hiératiques, clairement perceptibles - tant dans leur fonction symbolique que dans leur réalité musicale - et en nombre volontairement limité, va se combiner avec la "partie immergée de l'iceberg" qu'est le souci de perfection formelle du compositeur, pour assurer à l'oeuvre une grande lisibilité et une facilité d'accès rare dans la production boulezienne. L'aspect formel le plus saillant est certainement l'omniprésence du chiffre sept (symbolique ? le nom de Maderna compte sept lettres...) tant au niveau de la forme générale qu'à celui du détail et dont l'énoncé des manifestations le plus visible sera révélateur : l'univers se compose de deux parties, la première faisant alterner deux groupes de sept sections, la seconde en comptant sept. Sur les huit groupes instrumentaux, un comporte quatorze cuivres et deux groupes de sept percussions et joue un rôle à part, les sept autres comptent de un à sept instruments de timbre homogène et une percussion de sept instruments. Il suffira de dire que ce même chiffre sept conditionne, à l'intérieur même des sections, le nombre de sous-sections et de groupes instrumentaux, et sous-tend enfin les champs mélodique, harmonique et rythmique pour se faire une idée de l'économie structurelle qui régit la composition, compensée, il est vrai, par une part d'"indiscipline locale", due à une partielle et périodique indépendance des différents groupes.

Le plan de l'oeuvre est, on l'a vu, d'une grande clarté. Une première partie est basée sur l'alternance de deux sortes de sections. Les sections impaires sont dirigées et composées d'accords formés par l'entrée progressive de différents groupes allant se résoudre sur un court motif commun (et, enfin, sur le seul mi bémol). Les sections impaires, dont sont toujours absents les cuivres, laissent à chacun des percussionnistes le rôle de diriger son propre groupe, dont il ponctue le discours homorythmique par un battement régulier. On notera l'évolution progressive mais non régulière à la fois vers une plus grande densité instrumentale et vers un accroissement de la durée des sections.

La seconde partie, suit en quelque sorte le chemin inverse. Elle débute avec l'effectif au complet, avant de perdre un par un les divers groupes, sauf les deux plus fournis qui vont enfin conclure sur le mi bémol, les sections étant en outre de plus en plus courtes. On notera comment la percussion alterne avec les longs accords du reste de l'ensemble, en un dialogue impressionnant d'austérité.

J.M. LONCHAMPT

Olivier MESSIAEN

Les couleurs de la cité céleste

1963

Cette oeuvre prend source en cinq citations de l'Apocalypse :

1. "Un arc-en-ciel encerclait le trône..." (Apoc., IV,3)
2. "Et les sept anges avaient sept trompettes..." (Apoc., VIII,6)
3. "On donna à l'étoile la clef du puits de l'abîme..." (Apoc., IX,11)
5. "Les fondements du mur de la ville sont ornés de toute pierre précieuse : jaspé, saphir, calcédoine, émeraude, sardonix, cornaline, chrysolithe, béryl, topaze, chrysoprase, hyacinthe, améthyste..." (Apoc. XXI,19,20)

La forme de l'oeuvre dépend entièrement des couleurs. Les thèmes mélodiques ou rythmiques, les complexes de sons et de timbres, évoluent à la façon des couleurs. Dans leurs variations perpétuellement renouvelées, on peut trouver (par analogie) des couleurs chaudes et froides, des couleurs complémentaires influençant leurs voisines, des couleurs dégradées vers le blanc, rabattues par le noir. On peut encore comparer ces transformations à des personnages agissant sur plusieurs scènes surposées et déroulant simultanément plusieurs histoires différentes.

Alleluias de plain-chant, rythmes hindous et grecs, permutations de durées, chants d'oiseaux de différents pays : tous ces matériaux accumulés sont mis au service de la couleur et des combinaisons de sons qui la supposent et l'appellent.

Les sons-couleurs sont à leur tour symbole de la "Cité Céleste" dans une lumière sans lumière, dans une nuit sans nuit... Ce que l'Apocalypse, plus terrifiante encore dans son humilité que dans ses visions de gloire, désigne seulement par un éblouissement de couleurs... Au chant des oiseaux de Nouvelle-Zélande (Oiseau-Tui, Oiseau-cloche), s'oppose "l'abîme" avec les sons pédales des trombones et la résonance des tam-tams. Aux cris de l'Araponga du Brésil s'oppose "l'extase colorée" des points d'orgue : sardoine rouge - rouge taché de bleu - orangé, or, blanc laiteux - émeraude verte, améthyste violette - violet pourpre et bleu violet... L'oeuvre ne terminant pas plus qu'elle n'a commencé, mais tournant sur elle-même comme une rosace de couleurs flamboyantes et invisibles...

Olivier MESSIAEN

Claude DEBUSSY (1862-1918)

Nocturnes

Nuages - Fêtes - Sirènes

Composés entre 1892-1899

Ecrire sur les Nocturnes, après ce qu'en a dit Debussy lui-même, apparaît superflu, et même futile. Il a défini sa poétique mieux que quiconque, et en des termes qui restent présents à la mémoire de ceux qui les ont lus.

Ce n'est donc pas essentiellement sur ce terrain que je me placerai pour présenter cette oeuvre, qui avec "L'Après-midi d'un Faune", constitue orchestralement le premier panneau d'un tryptique dont les deux autres volets seraient "La Mer" et "Jeux".

En étudiant ce tryptique, on peut suivre clairement l'évolution de Debussy, son évolution envers la composition comme envers l'orchestre; on peut aussi observer les constantes, frappantes de ses idées musicales et instrumentales. Disons que la filiation entre "Nuages" et "L'Après-midi" est spécialement flagrante dans la partie centrale de ce premier Nocturne ; les mêmes inflexions mélodiques, presque textuelles, y sont attribuées au même instrument, la flûte. Dans le troisième Nocturne Sirènes, l'appel de trompettes, plusieurs fois répété, dénote une indéniable parenté avec l'appel de trompette au début de la Mer, répété lui aussi au cours de l'oeuvre.

(Notons d'ailleurs que le motif confié au cor anglais dans Nuages est excessivement proche du motif de trompette dans Sirènes).

Dans le deuxième Nocturne, Fêtes, pourtant plus "indépendant", on trouve également une figure destinée aux cordes et aux bois - à cinq temps - extrêmement proche d'une figuration similaire dans Rondes de Printemps. Preuves, s'il en est besoin, d'une constante dans l'imagination de Debussy; preuves d'une évidente filiation d'une oeuvre à l'autre.

Le compositeur traite l'orchestre de façon brillante - mais si nous en prenons le chemin, les raffinements de Jeux sont encore loin. De toute façon, la forme est très simple, et excessivement claire.

Nuages et Fêtes suivent le même schéma symétrique, Sirènes présentant un peu plus de dissymétrie et de complexité.

Pierre BOULEZ

Edgar VARESE (1883 - 1965)

Intégrales

Composées à New York et Paris entre fin 1923 et début 1925 : Créées le 1er mars 1925 à New York. (Aeolian Hall) direction Leopold Stokowsky : dédiées à Juliana Force.

Intégrales, archétype du style de Varèse, utilise le dispositif d'un petit orchestre (deux piccolos, deux clarinettes, hautbois, cor, deux trompettes, trois trombones) et dix-sept instruments à percussion, en quatre groupes. Cette exploration instrumentale engendre des résultats comparables à ceux qu'on obtint plus tard dans les studios de musique électro-acoustique. En cela, les Intégrales marquent une étape importante dans l'histoire de la musique. Cette partition présente en effet des innovations résultant des expériences réalisées à l'époque par Varèse en manipulant des disques : plutôt qu'un précurseur, le compositeur s'y montre l'annonciateur des musiques concrète et électronique. Varèse présentait ainsi cette première musique "spaciale", accueillie avec enthousiasme par le public à sa création : "Les Intégrales furent conçues pour une projection spatiale. Je les construisis pour certains moyens acoustiques qui n'existaient pas encore, mais qui, je le savais, pouvaient être réalisés et seraient utilisés tôt ou tard..."

Tandis que dans notre système musical nous répartissons des quantités dont les valeurs sont fixes, dans la réalisation que je souhaitais les valeurs auraient continuellement changé en relation avec une constante. En d'autres termes, ç'aurait été comme une série de variations où les changements auraient résulté de légères altérations de la forme d'une fonction ou de la transposition d'une fonction à l'autre..."

On ne saurait se livrer à une analyse de cette partition quand on connaît le texte que Varèse a écrit lui-même dans le programme du concert où figurait la première audition des Intégrales. "La musique n'est ni une histoire, ni un tableau, ni une abstraction psychologique ou philosophique. Elle est tout simplement la musique. Elle a une structure bien déterminée, qui peut être appréhendée d'une façon bien plus juste en l'écoutant qu'en essayant de l'analyser. Je répète ce que j'ai déjà écrit : l'analyse est stérile. Expliquer la musique en l'analysant, c'est décomposer, mutiler l'esprit de l'oeuvre"

(E. Varèse, Ecrits. Christian Bourgois Editeur)

M. CHIMENES

Edgar VARESE

Octandre

1. Assez lent
2. Très vif et nerveux
3. Grave

Composé en 1923 à New York : créé le 13 Janvier 1924 au Théâtre Vanderbilt de New York, sous la direction de Robert Schmitz, dédicataire de l'oeuvre.

Ecrit pour huit instruments (sept instruments à vent et une contrebasse), Octandre est contemporain de l'Octuor de Stravinsky. Il s'agit, avec Densité 21,5 de la seule oeuvre de Varèse qui ne fasse pas appel à la percussion : c'est également la seule qui soit divisée en mouvements - enchaînés les uns aux autres. Elle n'en est pourtant pas moins typique du style et de la technique du compositeur, délibérément en marge de la tradition, ennemi farouche du développement et pour qui le timbre, paramètre primordial de la composition s'affirme comme élément structurel. "Ce qui frappe dès l'abord", écrit Arthur Hoérée, "c'est l'instrumentation d'exception qui est à la base de l'écriture. La flûte monte en contre-ut dièse, le basson au ré, le trombone se promène dans les notes moyennes de la trompette. Le flatterzunge (roulement de la langue produisant un son vibré) est d'un usage régulier".

Chacun des trois mouvements d'Octandre s'ouvre par un solo instrumental qui prouve que la ligne mélodique n'est cependant pas dénuée d'importance.

Le premier mouvement, "Assez lent", débute et s'achève par un solo de hautbois, soutenu dans l'introduction par la clarinette et la contrebasse.

Le deuxième mouvement, "Très vif et nerveux" est introduit par un solo de piccolo.

Il s'enchaîne au troisième mouvement, "Grave", par la tenue de la contrebasse sur laquelle se greffe un solo inaugural du basson, précédant un passage "animé et jubilatoire" en fugato avec les entrées successives en imitation du hautbois, du basson et de la clarinette.

M. CHIMENES

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 choeurs 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 permuer 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 avions 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 : l'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...

L'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 vidéo - 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.