

PARUTION : COFFRET *HÉTÉROPHONIES* (TRITON)



2 CD (*Duelle* et *Petrograd 1918* de F. Nicolas) + 1 DVD (*Cantus Firmus* de J. Seban)

Éditions Triton : <https://disques-triton.fr>

•

PRÉSENTATION À L'IRCAM

Samedi 4 mai 2024

Projection du film *Cantus firmus* (2024 ; 25 mn)

Diffusion de l'oratorio *Petrograd 1918* (2021 ; 80 mn) :

1. *Nuits de Petrograd* (15 mn)
2. *Soulèvements* (13 mn)
3. *Paroles* (12 mn)

Partition • Diapositives • Vidéo 1

Suite de la diffusion de *Petrograd 1918*

4. *Longue marche* (18 mn)
5. *Aube* (16 mn)
6. *Postlude* (6 mn)

Nouvelle projection de *Cantus firmus*

Vidéo 2

•

LIVRET

Hétérophonies

En musique contemporaine, *hétérophonie* désigne un collectif de voix alternant coopération **polyphonique**, émulation **antiphonique** et simple **juxtaposition**. Ce faisant, l'hétérophonie s'oppose à la rivalité et à la cacophonie de voix concurrentes comme à leur uniformisation en l'unique voix d'une homophonie.

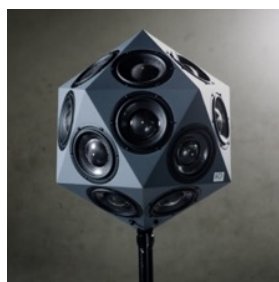
Cette forme *moderne* de collectif étend le discours musical : aussi bien celui de la polyphonie *baroque* (collectif porteur d'une idée partagée, dans la fugue monothématique) et de l'émulation *classique* (discours se divisant en deux, selon le bithématisme de la sonate) que celui de la coexistence *romantique* entre nouvelles formes collectives de conscience.

Dans ce coffret, le regroupement de deux œuvres musicales et d'un film relève de cette orientation hétérophonique, à trois titres au moins.

D'abord chacune des deux compositions *Petrograd 1918* et *Duelle* compose une hétérophonie musicale interne.

Ensuite chacune étend cette hétérophonie *musicale* de deux façons :

a) par **hétérophonie spatiale** entre la musique interprétée en temps réel et une musique préenregistrée projetée par une source sonore regroupant différents haut-parleurs (vingt – l'icosaèdre *IKO* – ou six – le cube *Timée*) ;



IKO



Timée

b) par **hétérophonie artistique** entre le discours musical et un discours poétique (ici récité).

Enfin le coffret lui-même, juxtaposant ces deux œuvres musicales et un film *Cantus firmus* prenant *Petrograd 1918* comme sujet, propose une antiphonie artistiquement étendue entre discours musical et discours cinématographique.

Au total, le titre de ce coffret voudrait suggérer les possibles résonances artistiques et les éventuels retentissements extra-artistiques de cette notion musicale d'hétérophonie. Puisse ainsi cette initiative féconder la prolifération de **collectifs humains de type nouveau** !

Deux œuvres musicales

Les deux commandes de l'Ircam, *Petrograd 1918* et *Duelle*, composées à vingt ans d'écart (2001-2021), poursuivent une même recherche compositionnelle.

Trois décisions communes

Enlacer un long poème

Les deux œuvres partent chacune d'un long poème (respectivement *Douze* d'Alexandre Blok et *Creuse espérance* de Geneviève Lloret) pour s'y enlacer, non en les chantant mais en épousant musicalement le flux sonore du poème récité.

Pourquoi ainsi mobiliser musicalement un poème ?

En raison des ressources créatrices d'une « *communion des arts* », entendue ici, à rebours de leur fusion wagnérienne en un seul Art total, comme collectif d'arts en fécondes coopérations et émulations qui autorise de « *concevoir un art dans la forme d'un autre* » (Proust) et d'« *atteindre un art par un autre* » (Roland Barthes).

Dans notre cas, il s'agit pour le compositeur de *concevoir une musique dans la forme d'un poème* préalablement donné en sorte que l'auditeur puisse *atteindre cette musique par le poème* en question.

Source électroacoustique

Ce faisant, il ne s'agit pas de réactiver le vieux genre du mélodrame mais plutôt de s'adosser musicalement à une parole poétique préenregistrée pour intégrer à la musique instrumentale traditionnelle ce **nouveau type de source sonore** (icosaèdre-*IKO* ou cube-*Timée*) que l'électroacoustique informatisée fournit désormais à la musique contemporaine.

L'enjeu compositionnel est ainsi d'**étendre le discours musical en lui adjoignant des images sonores de musique** (celles que cette source rayonne), un peu comme un monde se trouve étendu par projection en son sein d'images de lui-même (images dessinées, peintes, photographiées ou cinématographiées).

En effet une telle source acoustique ne constitue pas à proprement parler un nouvel instrument de musique susceptible de discourir mais configure un projecteur rayonnant des images acoustiques de discours, et ce via deux opérations :

- d'une part en regroupant les haut-parleurs (qui, d'ordinaire, encerclent la salle) en **un seul point du plateau** en sorte de pouvoir dialoguer, en égalité spatiale, avec les instruments de musique ;
- d'autre part en étant informatiquement piloté en sorte de **rayonner le son autour de lui dans des directions variées** (à l'image d'un instrument de musique) et non plus de seulement projeter uniformément le son face à lui (tel un simple haut-parleur d'amplification sonore).

Ainsi, l'action sonore de cette source électroacoustique peut-elle être **subordonnée** à la logique musicale des instruments (quand, à l'inverse, des haut-parleurs ceinturant une salle viennent subordonner le discours musical à une logique purement acoustique d'amplification).

Formation instrumentale élémentaire

Les deux compositions adoptent une formation instrumentale réduite a minima (piano live et piano mécanique – disklavier – pour *Petrograd 1918* ; piano, violon et chant pour *Duelle*) qui épure ainsi l'hétérophonie entre voix *poétique* préenregistrée, voix *acoustique* des images musicales projetées (*IKO* ou *Timée*) et voix *musicale* des instruments traditionnels.

Des orientations compositionnelles semblables

Petrograd 1918 comme *Duelle* relèvent d'orientations compositionnelles communes.

Discours musical

D'abord la musique est – *doit* être – **discours** et non pas atmosphère, climat ou environnement. En effet, la musique est **existence subjective** (*ek-sistence* donc) qui discourt et converse. L'énonciation musicale procède donc d'une **subjectivation**, nullement de la présentation objectivante d'une situation acoustiquement « naturelle ». Et c'est bien parce qu'elle est **discours subjectivé** que la musique s'adresse à une écoute potentielle qu'elle suscite et appelle, non en vue d'une intégration physiologique de l'auditeur à un phénomène naturel mais de son incorporation motivée à un collectif de voix.

Par ailleurs, *discours musical* ne veut pas automatiquement dire *narration* : la musique ne s'ancre pas dans une signification extramusicale ; et si le discours poétique restitué greffe bien des référents extramusicaux sur la musique (en particulier via les interventions du récitant dans *Petrograd 1918*), c'est, comme précédemment indiqué, pour mieux « *atteindre la musique par le poème* ».

Discours hétérophonique

Dans ces deux œuvres, le discours musical est **hétérophonique** : il mobilise de nombreuses voix en les rendant musicalement compatibles par intrication variée de polyphonies, d'antiphonies et de simples adjacences – cf. les documents filmiques C et E.

Discours harmonique

Cette compatibilisation musicale est non seulement assurée par un contrôle rythmique global mais surtout, et c'est là un parti plus spécifique dans un contexte d'écriture sérielle, par un **contrôle harmonique d'ensemble**.

Deux techniques pour cela : la structuration du discours musical par de **vastes champs harmoniques** ou par des **chorals** tel ceux à cinq voix qui concluent la partie *Aube* (V) :



Séries arc-en-ciel

Ces deux domaines harmoniques sont par ailleurs structurés par des **séries « arc-en-ciel »** (séries dodécaphoniques comportant les onze intervalles chromatiques) dont le potentiel harmonique est perceptivement majoré par un gel de leurs hauteurs (là où un traitement usuel des séries, par transposition comme par renversement et rétrogradation des intervalles, tend à dissoudre la perception auditive de ce potentiel).

Comment écouter ces deux enregistrements

Restituer la spatialité de ces hétérophonies dans un simple enregistrement stéréophonique est une gageure. Les ingénieurs du son de l'Ircam (Sylvain Cadars et Olivier Warusfel) s'y sont attaqués, tirant parti du logiciel SPAT. Qu'ils soient chaleureusement remerciés pour leur précieux travail de restitution stéréophonique !

A - *Petrograd 1918* (2021)

Cette commande de l'Ircam (pour piano et récitant, disklavier et dispositif électro-acoustique projeté par l'IKO ; 80 minutes) sur un texte d'Alexandre Blok (*Douze*, 1918) a été enregistrée à l'Ircam (Espace de projection) par Florence Millet et Inès Nicolas (assistant musical : Carlo Laurenzi ; directrice artistique : Cécile Lenoir ; ingénieur du son : Sylvain Cadars).

Composée de **six parties** (I. *Nuits* ; II. *Soulèvements* ; III. *Paroles* ; IV. *Longue marche* ; V. *Aube* ; VI. *Postlude*), cette œuvre a été conçue à partir d'un album musical plus vaste, esquissé en douze tableaux correspondant aux douze poèmes composant la large fresque poétique *Douze* écrite par Alexandre Blok début 1918.

Petrograd 1918 s'avère ainsi le recueil, initialement imprévu, de six feuillets tirés d'un album inachevé (album qui n'a pu voir le jour car il participait d'un vaste projet théâtral, impliquant le cinéma, qui n'a pu aboutir – voir le document filmique C). Dans ce projet, chacun des douze poèmes de Blok était intriqué à une des douze études préalablement réalisées sur les *Notations* pour piano du jeune Boulez (1945), études qui réharmonisaient et hétérophonisaient la logique trop strictement dodécaphonique de ces *Notations* (au total, *Petrograd 1918* et ses six feuillets ne mobilisent finalement que la première et la dixième de ces douze études).

Poème *Douze*

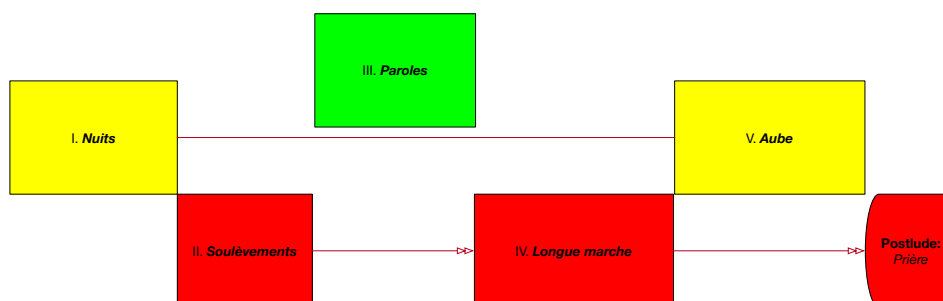
Le long poème d'Alexandre Blok, en douze parties de dimensions très inégales, présente **douze Gardes rouges**, presque tous anonymes, traversant de nuit Petrograd fin janvier 1918. La situation de la Russie, trois mois après le succès de l'insurrection bolchévique d'Octobre 1917, devient alors chaotique, grosse d'une guerre civile (entretenu par une coalition antibolchevique de toutes les États européens) qui allait ravager la Russie pendant trois ans. Les interventions du récitant viennent exposer la portée subjective contemporaine de cette séquence historiquement incertaine.

Pour les raisons rappelées ci-dessus, *Petrograd 1918* ne mobilise explicitement que deux (le premier et le troisième) des douze poèmes assemblés par Blok. Chacun d'eux est alors présenté en un assemblage hétérophonique de **quatre langues** : russe, français, allemand et anglais.

Un rondeau

La forme générale de *Petrograd 1918* en six parties est celle d'un **Rondeau alternant trois couplets et trois refrains** :

- les couplets sont centrés sur l'idée d'hétérophonie : **hétérophonies de musiques russes** (I – *Nuits de Petrograd*), de voix langagières (III – *Paroles*) et de voix instrumentales (V – *Aube*) ;
- les refrains (II – *Soulèvements* ; IV – *Longue marche* ; VI – *Postlude*) présentent une forme étendue de l'instrument-piano, forme qu'on appellera « **piano glorieux** » (la Gloire d'une chose n'est-elle pas la manifestation de son être ?) puisque l'intrication musicale d'un piano-live, d'un piano mécanique (disklavier) et d'un piano enregistré (diffusé par l'IKO) manifeste un Corps pianistique de type nouveau.



Un oratorio

Au total, *Petrograd 1918* compose une modalité laïque d'oratorio, dont la prière s'adresse à l'humanité comme telle – voir l'adresse du récitant en ouverture du *Postlude* : « **Frères humains qui avant nous vécutent, nous vous prions de nous encourager** ». Somme toute, l'espérance musicale à l'œuvre dans *Petrograd 1918* n'est-elle pas d'encourager l'auditeur d'aujourd'hui en une confiance active dans **les capacités hétérophoniques de l'humanité contemporaine** ?

Documentation

Pour une documentation sur *Petrograd 1918*, voir le site : <http://www.entretemps.asso.fr/Petrograd1918>

Voir également, sur le DVD, les huit documents suivants.

Huit documents filmiques

Si le film *Cantus firmus* compose la canopée d'une immense forêt de rushs (des centaines d'heures !), les images de tournage ajoutés dans ce coffret ne visent pas à en documenter la genèse : le minutieux travail cinématographique de Jean Seban efface les traces de son dur labeur pour mieux exhausser l'épiphanie de chacun de ses plans.

Les huit documents, prélevés dans les rushs auxquels Jean Seban a eu l'amitié de nous donner accès, visent à renseigner le travail musical de composition, d'interprétation, d'enregistrement et de montage dans *Petrograd 1918* en vue d'en intensifier la compréhension musicale.

À ce titre, deux documents (A et B) présentent la pianiste Florence Millet et la récitante Inès Nicolas ; deux documents (C et D) présentent ce que *rondeau* et *cantus firmus* veulent dire dans *Petrograd 1918* ; les quatre derniers (E, F, G et H) détaillent le travail musical collectif pour les trois « couplets hétérophoniques » (I. *Nuits* ; III. *Paroles* ; V. *Aube*) du rondeau.

« Prière à l'humanité »

Frères humains qui avant nous vécurent,
 N'ayez les cœurs contre nous endurcis,
 Car poursuivons tout seuls votre aventure
 Et vous saurez de nous avoir merci.
 Vous nous voyez attachés sans répit,
 Tous au labeur, d'espérance nourris,
 Et ce présent dévoré et pourri.
 Toutes nos vies, étouffées, saccagées.
 De notre état, personne ne s'en rie ;
 Et vous prions de nous encourager !

Si frères vous clamons, pas n'en devez
 Avoir dédain, quoique sommes assis
 Sur vos cendres. Toutefois, vous savez
 Que tous hommes n'ont pas repos acquis ;
 Excusez-nous, puisque sommes transis
 Par angoisse de nous trouver marris.
 Que votre appui ne soit pour nous tari,
 Nous préservant d'un dépiteux fossé.
 Nous sommes droits, âme ne nous harie,
 Et vous prions de nous encourager !

La nuit voudrait nos espoirs replier,
 Un sort obscur rendre nos bras flétris ;
 Et l'ennemi tous nous désespérer,
 Nous arracher retraites et abris.
 À nulle paix nous ne sommes admis ;
 Puis ça, puis là, comme le vent varie,
 À son plaisir sans cesser nous charrie,
 Tout acharné à nous désorienter.
 Soyez amis de notre confrérie,
 Et vous prions de nous encourager !

Humanité, qui sur tous a maistrie,
 Garde que peur n'ait de nous seigneurie ;
 Sur l'abandon n'avons rien à gager.
 Hommes, ici n'a point de moquerie ;
 Et vous prions de nous encourager !

B - *Duelle* (2001)

Cette commande de l'Ircam (pour mezzo-soprano, violon, piano et dispositif électro-acoustique projeté par la *Timée* ; 45 minutes) sur un texte de Geneviève Lloret (*Creuse espérance*, 2000) et des poèmes de N. Sachs, A. Akhmatova et E. Dickinson, a été créée le 13 juin 2021 à l'Ircam dans le cadre du festival *Agora* par Marie Kobayashi, Nicolas Miribel et Fuminori Tanada (assistant musical : Éric Daubresse).

L'enregistrement qui figure dans ce coffret est celui de cette création.

Poème *Creuse espérance*

Ce poème d'**une mère** faisant face aux angoisses de son fils autiste déploie une dualité de positions, la mère se dédoublant pour mieux penser ce qui lui arrive sous la forme d'une interlocation, d'un dialogue, d'un duel. Les Grecs nommaient *duel* ce pluriel singulier qui rassemblait deux personnes (le « nous » d'un « toi et moi » ou le « ils » d'un « elle et lui »), le véritable pluriel, l'universel, s'inaugurant pour eux du nombre *trois*.

Une mère *duelle* donc, mais aussi **un chœur de mères** puisque le texte de G. Lloret est associé à des poèmes de Nelly Sachs, Anna Akhmatova et Emily Dickinson respectivement lus en allemand, russe et anglais par trois autres femmes. « *Wir Mütter* » (*nous [les] mères*) : ce leitmotiv d'un poème de Nelly Sachs ligature ce bouquet de textes.

Le poème *Creuse espérance* se trouve ici présenté selon la lecture enregistrée qu'en a fait son auteur : lecture simple, sans sensiblerie et pathos, sans effets et intentions expressives, restituant d'autant mieux la force propre du texte, son énergie intérieure le faisant consister comme pensée sensible, non comme épanchement autobiographique.

Un rondeau

L'œuvre est en **douze parties** : après une brève introduction, un vaste rondeau alterne quatre « refrains » (voyant leur densité polyphonique régulièrement croître en même temps que leur durée se réduire) et trois « couplets » pivotant chacun autour du couple d'un instrument et d'une langue étrangère (successivement le clavecin et l'anglais, la flûte et le russe, le violon et l'allemand).

L'apogée de l'œuvre se donne alors en **une « *crux* »** (partie 9) où achèvent de se nouer-dénouer chant et paroles, instruments et *Timée*. Cette partie débouche sur **un climax** (partie 10) où la voix récitante s'incorpore à l'instrument *violon* puis sur **une cadence électroacoustique** de la *Timée* (partie 11) qui récapitule les instruments (piano, clavecin, flûte et violon) avec lesquels elle s'est jusque-là entretenue pour en dresser une série de « portraits » – signalons que le début de cette cadence est repris dans *Petrograd 1918* en ouverture de sa cinquième partie (*Aube*) en sorte d'arrimer, vingt ans plus tard, cette nouvelle œuvre à la précédente.

Duelle s'achève alors (partie 12) en un collier lyrique des quatre langues, monté sur la petite formation instrumentale et éventé d'un tourbillon de souffles.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Refrains	Intro	R1		R2		R3		R4		Climax		Postlude
Couplets			C1		C2		C3		Crux		Cadence de la Timée	

Documentation

Pour une documentation supplémentaire sur *Duelle*, voir le site : <http://www.entretiens.asso.fr/Duelle>

PRÉCÉDENT CD (TRITON)

