

Article

« Claude Vivier, *Siddhartha*, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le *râga* »

Jean Lesage

Circuit : musiques contemporaines, vol. 18, n° 3, 2008, p. 107-120.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/019142ar>

DOI: 10.7202/019142ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Claude Vivier, *Siddhartha*, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le *râga*

Jean Lesage

Une pensée monodique

À l'écoute de *Siddhartha* de Claude Vivier, un des éléments frappants est sans doute la prédominance de la dimension mélodique : la monodie considérée comme paramètre fondamental du discours. Ce paramètre domine d'ailleurs toute la production du compositeur depuis *Chant*, composé en 1972 dans la classe de Stockhausen, jusqu'aux chefs-d'œuvre des trois dernières années de sa vie (1980-1983). Ce raffinement mélodique exceptionnel et la troublante puissance d'expression qui en résulte ont contribué à faire de Vivier le premier compositeur canadien de réputation internationale.

Envisageons quelques sources d'influences qui ont pu amener Vivier à privilégier la dimension mélodique dans le développement de son langage :

- La pensée d'Olivier Messiaen par le biais de l'enseignement de Gilles Tremblay. Messiaen n'écrivait-il pas au chapitre huit de son traité *Technique de mon langage musical* : « Primauté de la mélodie. Élément le plus noble de la musique, que la mélodie soit le but principal de nos recherches. Travaillons toujours mélodiquement. »
- La musique de Gilles Tremblay, que Vivier a bien sûr fréquentée assidûment, représente aussi un exemple remarquable d'une conception essentiellement horizontale du discours musical. Bien qu'on retrouve dans les œuvres de

Tremblay des structures harmoniques ou polyphoniques, leur rôle formel est toujours périphérique : ce sont les mélodies qui déterminent le sens du discours.

- Bien avant son voyage en Orient, l'étude des musiques extra-occidentales — particulièrement celles de Bali et Java — de facture essentiellement monodique, ont exercé une influence durable sur l'imagination de Vivier.
- Le chant grégorien, particulièrement son étude de la notion de neume, sera central pour la réflexion de Vivier sur le matériau musical. On trouve en effet plusieurs exemples de ses œuvres où les contours mélodiques ont un rôle structural aussi important que les mélodies elles-mêmes. La remarquable fluidité rythmique de ses mélodies, et cette opposition caractéristique entre subdivisions binaire et ternaire du temps musical, relèvent peut-être aussi de sa fréquentation de la psalmodie grégorienne.

Karlheinz Stockhausen et la nouvelle simplicité

Siddhartha a été composée quelques années après le court mais remarquable séjour de Vivier dans la classe de Karlheinz Stockhausen, à Cologne entre 1972 et 1974. C'est certainement la figure du maître allemand — son enseignement recherché, son exigeante éthique et la portée spirituelle de son œuvre — qui demeure l'élément déterminant pour comprendre le développement de la pensée créatrice de Vivier. N'a-t-il pas déjà écrit à propos de ses deux principaux professeurs de composition que Gilles Tremblay l'avait fait naître à la musique et Stockhausen à la composition ?

Il est utile de rappeler qu'à l'époque de son séjour chez Stockhausen, la musique de celui-ci venait de connaître des bouleversements stylistiques importants. À partir de 1968, le langage de Stockhausen suit une tendance vers la simplification, qui s'exprime dans une volonté de communiquer plus directement les enjeux compositionnels et un désir de rendre immédiatement perceptibles les formes et structures qui les animent. Les œuvres *Stimmung* (1968), *Mantra* (1970) et *Inori* (1974) illustrent bien cette démarche. *Tierkreis*¹, composée en 1975, représente un cas extrême de dépouillement de l'écriture, autant dans la production de Stockhausen que dans celle de ses contemporains européens.

C'est aussi dans la seconde moitié des années 1970 que naît le mouvement de la jeune musique allemande, connu sous le nom de *Neue Einfachheit*² (nouvelle simplicité). Plusieurs musicologues et commentateurs ont vu dans *Tierkreis*, et plus généralement dans la musique de Stockhausen composée entre 1968 et 1975, une préfiguration de ce renouveau de la musique allemande ; ces œuvres sont ainsi devenues emblématiques pour plusieurs compositeurs de la génération née autour de 1950. Deux figures importantes de ce groupe, Wolfgang Rihm et Clarence Barlow, furent d'ailleurs condisciples de

1. Le titre est le mot allemand pour *zodiaque*. L'œuvre, qui peut être jouée par diverses combinaisons instrumentales, consiste en douze mélodies, chacune représentant un signe du zodiaque. Chaque mélodie a pour centre tonal une note de l'échelle chromatique : Lion, *la*, Vierge, *la*#, etc. et un tempo différent, en relation avec l'échelle chromatique de tempi. Voir ci-après l'analyse de *Siddhartha*.

2. Peter Michael Hamel, Hans-Jürgen von Bose, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Wolfgang von Schweinitz et Walter Zimmerman sont les principaux représentants de ce mouvement.

Vivier dans la classe de Stockhausen en 1972. Un autre, Walter Zimmerman, étudiait au studio de sonologie d'Utrecht en même temps que Vivier.

Vivier a de toute évidence été sensible aux revendications de ces jeunes, qui prônaient le retour à une nouvelle subjectivité en musique (*Neue Subjektivität*) et dénonçaient un certain formalisme compositionnel, le culte du matériau pour lui-même au détriment de l'expression et de la séduction acoustique, dans la musique des compositeurs sériels de la génération précédente. Pour Vivier comme pour ces jeunes compositeurs allemands, l'idéologie de « l'avant-garde », avec ses dogmes sclérosés, ses rigides convictions et ses anathèmes à l'emporte-pièce, représentait la quintessence même d'un nouvel académisme. Il eut pu faire sienne l'éclatante déclaration de Hans-Jürgen von Bose, en 1973 : « L'expérimentation avec le matériau a fait son temps ; ce qu'il nous faut maintenant, c'est une volonté d'expression qui mettra fin au fétichisme du matériau³. »

Portée par l'esprit du temps (*Zeitgeist*), Vivier a su rompre avec ce que d'aucuns ont appelé le « darwinisme artistique » de l'école postsérielle, représentant encore à l'époque la voix dominante en musique dite contemporaine. Son œuvre *Siddhartha* s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle mouvance esthétique, et peut certainement être considérée comme une réponse exemplaire de Vivier à ce qu'il a dû ressentir comme un essoufflement de la création musicale d'alors.

Contrairement à ses collègues européens, Vivier ne se tourne cependant pas vers un segment particulier de la tradition musicale occidentale afin de le revisiter, de le repenser sous des angles nouveaux, en un mot, de le revivifier. Vivier, compositeur canadien, n'a pas où se tourner. Il n'y a pas pour lui d'héritage musical auquel se mesurer. Les diverses traditions musicales du monde, par leur caractère universel, archétypal, presque mythique, lui serviront de source d'inspiration et contribueront au renouveau de son langage musical. N'appartenant à aucune tradition spécifique, Vivier les embrasse toutes, à l'instar de plusieurs artistes dont les origines et filiations se situent en périphérie des grands centres culturels européens : Stravinsky, Kagel, Borges, Allen⁴...

L'influence de *Mantra*

Lorsque Vivier arrive à Cologne en 1972, une des œuvres analysées et discutées dans la classe de composition est *Mantra*, pour deux pianos et traitement électronique, que Stockhausen a composée deux ans auparavant. Dans cette pièce, Stockhausen développe pour la première fois la technique de composition qui consiste à utiliser une *formule*, technique qu'il utilisera dans la

3. Notre traduction.

4. Notons que Vivier fut un des membres fondateurs de deux importantes sociétés de concerts à Montréal : Traditions musicales du monde (1978-1982) et Les événements du neuf (1978-1990). La première avait mandat de faire découvrir les musiques traditionnelles ou folkloriques d'ailleurs, tandis que la seconde se présentait comme une alternative à la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), dont la programmation à l'époque reflétait, de façon générale, les diktats de l'avant-garde européenne.

5. Pour une discussion sur l'influence de *Mantra* dans les œuvres de Vivier, voir aussi l'article de Janette Tilley, « Eternal Recurrence : Aspect of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », dans *Discourses in Music*, Vol. 2, No. 1 (Automne 2000) ainsi que « A response to Janette Tilley's Eternal Recurrence : Aspect of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », par Ross Braes dans *Discourses in Music*, Vol. 2, No. 2 (Hiver 2001)

6. Vivier, alors étudiant au Conservatoire de musique de Montréal, avait déjà composé une œuvre pour chœur et orchestre *Musique pour une liberté à bâtir* (1969), qu'il a plus tard retirée de son catalogue.

majorité de ses œuvres ultérieures jusqu'à sa mort en décembre 2007. Cette *formule* est une structure mélodique projetée dans le temps et l'espace par une série d'expansions, de contractions, de mutations et de contaminations morphologiques. Cette structure mélodique, dans le prolongement de la pensée sérielle, avec ses caractéristiques stylistiques diverses, envahira la texture musicale et régira tous les aspects du discours, de la micro- à la macroforme.

Dès l'abord, la formule de *Mantra* se présente avec une simplicité désarmante, en regard de la musique contemporaine d'alors : écriture à deux voix, conduite mélodique par degrés conjoints à l'intérieur d'un ambitus restreint, rythmes pulsés, références tonales sous-jacentes à certaines progressions harmoniques, articulation nette des diverses cellules mélodiques. Tous attributs qui caractériseront dorénavant la musique de Claude Vivier⁵.

Le contexte

Composée en 1976, *Siddhartha* illustre bien l'influence des techniques compositionnelles de Stockhausen, autant sur la conception générale de l'œuvre que sur ses détails d'écriture. Mais elle constitue également un exemple éloquent de la façon tout à fait personnelle qu'a Vivier d'intégrer cette influence dans son imaginaire unique. Rappelons qu'il s'agit de sa première composition pour orchestre⁶, dont il a visiblement cherché à faire une œuvre de grande envergure.

L'instrumentation imposante est celle de l'orchestre postromantique, avec en plus une section considérable de percussions (huit instrumentistes). L'orchestre est divisé en huit groupes spatialisés autour du chef. La partition atteint par moments des niveaux de complexité étonnants dans l'organisation de ces différents groupes, superposés en strates temporelles autonomes. L'écriture instrumentale est aussi d'une exigence technique considérable, quelquefois même à la limite du possible. L'œuvre, commandée par la Société Radio-Canada pour l'Orchestre national des jeunes du Canada, n'a d'ailleurs jamais été jouée du vivant du compositeur. Elle a été créée par l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal sous la direction de Walter Boudreau en 1988.

L'œuvre est inspirée du roman éponyme de Hermann Hesse. Ce roman, publié en 1922, est devenu, dans sa traduction anglaise de 1951, l'une des œuvres phares de la culture hippie dans les années 1960 et 1970. Il n'est pas étonnant que cette allégorie romanesque, qui mêle spiritualité, sensualité et exotisme, ait frappé l'imagination de l'idéaliste compositeur de 28 ans. Le destin de Siddhartha — jeune fils de brahmane en quête de pureté et de

sagesse, refusant les doctrines et systèmes de pensée établis pour chercher sa propre voie — devait lui sembler exemplaire.

D'une trentaine de minutes, le *Siddhartha* de Vivier transpose librement la trame narrative du roman dans le domaine du son. Dans le roman de Hesse, le héros évolue au gré de diverses rencontres humaines et expériences existentielles. Dans la partition de Vivier, une monodie unique se transforme au cours de différents cycles de dilatations et contractions de ses intervalles. L'œuvre repose entièrement sur la projection dans le temps et dans l'espace d'une seule mélodie en évolution et de son interaction avec des mélodies satellites épisodiques, à l'image du personnage principal qui se transforme, vers l'illumination, par une série de rencontres éphémères avec les personnages secondaires du roman.

Analyse

Mélodie principale

La mélodie principale de *Siddhartha* se déploie selon sept phases, A, B, C, D, E, F, G, en une forme évolutive. Les phases, de plus en plus longues, sont articulées entre elles par un silence et comportent un nombre croissant de hauteurs de notes. Chaque phase fait entendre au moins une nouvelle hauteur jusqu'à ce que le total chromatique soit atteint, à la phase G. La mélodie se caractérise également par une lente ascension depuis le registre grave de l'orchestre (*do#1*) jusqu'à l'aigu (*do#5*) :

The musical score illustrates the evolution of the main melody through seven phases, A through G. Each phase is marked with a box and a tempo change (♩ = ...). The score is written in bass clef for the first two lines and treble clef for the remaining three lines. Dynamic markings include *pp*, *p*, *f*, *mf*, *pp sub.*, and *f*. The tempo changes are: A (♩ = 60), B (♩ = 62,5), C (♩ = 60), D (♩ = 75), E (♩ = 60), F (♩ = 105), and G (♩ = 67,5). The score shows a clear upward chromatic movement across the phases, with increasing complexity and density of notes.

EXEMPLE 1. la mélodie principale dans *Siddhartha*

Le tableau suivant illustre comment Vivier contrôle son matériau à partir de séries de proportions harmonieuses.

	NOMBRE DE HAUTEURS DE NOTES UTILISÉES DANS LA PHASE	SONS NOUVELLEMENT INTRODUITS DANS LA PHASE	NOMBRE D'ATTAQUES	DURÉE DE LA PHASE EN BLANCHES
Phase A	1	do#	2	1
Phase B	2	ré	3 (+ 2 appoggiatures)	3
Phase C	3	fa	5	4
Phase D	5	la, mi	10	6
Phase E	7	si \flat , la \flat	17	9
Phase F	9	si, ré#	30	14
Phase G	12	do, sol, fa#	53	21

Les hauteurs de notes obéissent donc à la progression suivante : 1, 2, 3, 5, 7, 12. On a donc la progression $1 (+1) \rightarrow 2 (+1) \rightarrow 3 (+2) \rightarrow 5 (+2) \rightarrow 7 (+2) \rightarrow 9 (+3) \rightarrow 12$.

Les différences successives sont donc 1, 1, 2, 2, 2, 3, et répondent de l'organisation : 2×1 , 3×2 et 1×3 .

Les durées, en valeurs de blanches, obéissent à la progression suivante : 2, 3, 4, 6, 9, 14, 21, soit : $2 (+1) \rightarrow 3 (+1) \rightarrow 4 (+2) \rightarrow 6 (+3) \rightarrow 9 (+5) \rightarrow 14 (+7) \rightarrow 21$.

Les différences successives : 1, 1, 2, 3, 5, 7.

Les attaques obéissent à la progression suivante : 2, 3, 5, 10, 17, 30, 53, soit $2 (+1) \rightarrow 3 (+2) \rightarrow 5 (+5) \rightarrow 10 (+7) \rightarrow 17 (+13) \rightarrow 30 (+23) \rightarrow 53$.

Les différences successives : 1, 2, 5, 7, 13, 23.

Dans tous les cas, il s'agit de séries dont les différences successives sont des entiers premiers croissants. Les cinq premiers nombres de la série des durées sont ordonnés selon la série de Fibonacci.

Il est aussi intéressant de constater qu'un jeu de structuration similaire s'impose sur le plan de la micro forme. Prenons par exemple les durées du motif à la phase B : 1 croche, 2 croches, 3 croches suivies d'un silence de 6 croches ; $1+2+3 = 6$. (Notons que 6 est un nombre dit *parfait*, c'est-à-dire égal à la somme de ses diviseurs stricts.)

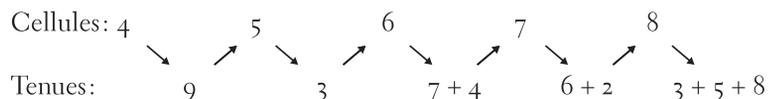
Autre exemple à la phase D : Vivier semble avoir voulu ici faire coïncider les structures de hauteurs et de durées.

La phase D est constituée des cinq premières notes de la formule dans l'ordre :

1 : do#, 2 : ré, 3 : fa, 4 : la, 5 : mi.

Les intervalles, en nombre de demi-tons, formés par cette succession de notes, sont dans l'ordre : 1, 3, 4, 5. Les durées en croches : 1, 2, 3, 4, 5.

Un dernier exemple suffira à dévoiler le penchant de Vivier pour ce type de travail. La phase G se compose de la juxtaposition de deux paradigmes caractéristiques qui se répètent en alternant : une cellule mélodico-rythmique marquée *forte*, en alternance avec une tenue marquée *piano*. Voici la structure des durées en croches :



Les cellules mélodiques utilisent donc une progression de nombres entiers entre 4 et 8, dans l'ordre. Les tenues sont organisées selon la progression 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, dans le désordre. Les deux progressions se terminent avec la valeur 8. Les tenues se présentent aussi par groupes de 1 – 1, 2 – 2 et 3 durées.

Échelles, formules, série de Fibonacci et rāgas

Tout le matériau mélodique de *Siddhartha* repose sur un ensemble de six échelles issues de la dilatation d'une gamme chromatique partant sur *do#* (échelle 1).

EXEMPLE 2. échelles et formules de *Siddhartha*

Échelle 1 (ambitus de 12 demi-tons) Formule 1
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 1 2 5 9 4 10 8 11 3 12 7 6 13

Échelle 2 (ambitus de 16 demi-tons) Formule 2
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 1 2 5 9 4 10 8 11 3 12 7 6 13

Échelle 3 (ambitus de 20 demi-tons) Formule 3
 sim. sim.

Échelle 4 (ambitus de 24 demi-tons) Formule 4

Échelle 5 (ambitus de 26 demi-tons) Formule 5

Échelle 6 (ambitus de 31 demi-tons) Formule 6

La colonne de gauche illustre les six échelles en expansion, de 12 demi-tons pour l'échelle 1 jusqu'à 31 demi-tons pour l'échelle 6. Vivier utilise des translations de certaines notes vers les octaves supérieures, afin de dilater vers l'aigu l'échelle originale (notes blanches dans l'Exemple 2). Il conserve ainsi le même nombre de sons et évite toute doublure à l'octave, sauf celle déjà voulue dans l'échelle 1 (*do*♯).

La colonne de droite illustre les *formules* issues des diverses échelles.

La *formule* 1 distribue les sons 1 à 13 de l'échelle 1 de la façon suivante : 1, 2, 5, 9, 4, 10, 8, 11, 3, 12, 7, 6, 13. Chaque formule suivante utilisera le même ordre, configuré sur l'expansion de son échelle respective. L'exemple 3 suffira à rendre compte de ce processus d'expansion : on y voit le début de la phase E de la mélodie dans des configurations sur cinq échelles différentes.

EXEMPLE 3. Les cinq expansions de la Phase E de la mélodie principale

Phase E:

Vivier a peut-être voulu souligner une possible analogie entre cette technique de la *formule* et celle du *râga* de la musique indienne. Rappelons que *Siddharta* est un roman qui se déroule en Inde. Le *râga* n'est-il pas en effet à mi-chemin entre le mode et la mélodie ? Un *râga* n'est pas tout à fait une mélodie, mais ce n'est pas non plus une échelle modale. Il s'agit plutôt d'une sorte de *continuum* ayant l'échelle et la mélodie comme ses possibilités extrêmes. Un *râga* serait plus précis et plus riche qu'une échelle modale, mais beaucoup moins fixe qu'une mélodie.

D'ailleurs, l'analogie avec la musique indienne se confirme dès le début de l'œuvre dans la façon dont Vivier traite le développement mélodique. La mélodie se déploie lentement, d'abord autour d'une seule note, puis par ajouts successifs de nouvelles notes. Cette mélodie se répand progressivement dans les différents registres de l'instrument-orchestre, suggérant ainsi l'art du sitariste.

Au demeurant, les punctuations de *fa*♯, doublé sur plusieurs octaves et en accompagnement à la mélodie, ne sont pas sans rappeler le rôle de bourdon harmonique confié à la *tampura* de la musique indienne. Vivier a élaboré avec minutie la structure des durées de ce bourdon harmonique :

EXEMPLE 4. réduction rythmique du bourdon harmonique

L'Exemple 4 montre une réduction rythmique du bourdon harmonique, dans la première section de *Siddhartha* (mesures 1 à 32). Comme souvent chez Vivier, il s'agit d'une structure en expansion sur le modèle tenue-silence, répétée sept fois suivant une progression dont les durées en croches donnent : 8, 12, 16, 24, 36, 56, 88. Vivier, comme son maître Stockhausen, avait une prédilection pour la série de Fibonacci comme outil structural. Ici, cependant, elle est dissimulée dans les différences successives des termes qui auraient tous été préalablement multipliés par 4. Ainsi a-t-on :

$$\begin{array}{cccccccc} 2 \times 4 & / & 3 \times 4 & / & 4 \times 4 & / & 6 \times 4 & / & 9 \times 4 & / & 14 \times 4 & / & 22 \times 4 \\ & & +1 & & +1 & & +2 & & +3 & & +5 & & +8 \end{array}$$

Notons au passage la série des entiers de 1 à 7, caractérisant la progression des silences.

Relation vitesse-hauteur

Dans *Siddhartha*, Vivier utilise une autre technique de composition propre à Stockhausen, l'échelle chromatique de tempos, où il établit une relation entre tempo et hauteur de note.⁷

7. Voir le fameux article, « wie die Zeit vergeht » in *die Reihe* 3, 1957.

EXEMPLE 5. relation hauteur-tempo dans la mélodie principale

Chaque note de l'échelle 1 se voit attribuer un tempo en relation avec la place qu'elle occupe dans la série des harmoniques naturelles par rapport à la note référentielle *do#*. Ainsi, après avoir décidé que cette note serait de

60 à la noire, le tempo de la note *do*[#] à l'octave supérieure sera donc de 120 à la noire, puisqu'elle se trouve dans une relation de 2 pour 1. La quinte *sol*[#] sera à 90 à la noire (relation de 3 pour 2), la tierce majeure : *fa* (ou *mi*[#]) à 75 à la noire (relation de 5 pour 4), etc.

Tout au long de l'œuvre, Vivier respecte rigoureusement cette échelle de tempos : lorsqu'une nouvelle note se fait entendre, le tempo lui étant associé entre en vigueur. Conséquemment, certains tempos seront associés aux différentes phases de la mélodie principale et lorsque celles-ci reviendront transformées par diverses expansions, le tempo originellement associé contribuera à leur reconnaissance.

Mélodies secondaires

Tout au long du déroulement de l'œuvre, plusieurs mélodies secondaires viennent interagir avec la mélodie principale. Nous pensons qu'il serait éventuellement possible de les associer à chacun des personnages secondaires du roman de Hesse, dans l'ordre de leur apparition aux côtés du jeune prince Siddhartha. Mais en l'absence d'une certitude absolue, nous nous contenterons pour le moment d'une désignation plus prosaïque. La deuxième de ces mélodies secondaires (mesure 71) se caractérise par une ornementation abondante et une certaine suavité d'expression (Kamala?). Elle est construite selon des principes similaires à ceux de la mélodie principale, en quatre fragments de durées croissantes de 4, 6, 9 et 10 noires, chaque fragment articulé par une pause de 2, 3 et 4 noires. Ici encore, le total chromatique sera atteint graduellement par ajouts successifs de nouvelles hauteurs : fragment 1 : 2 notes ; fragment 2 : 3 notes ; fragment 3 : 4 notes ; fragment 4 : 7 notes (3 nouvelles notes plus 4 notes reprises du fragment 3).

EXEMPLE 6. Deuxième mélodie secondaire

Fragment 1 Fragment 2 Fragment 3 Fragment 4

1 4 2 3 1 5 1 3 2 4 1

[0347] [0148] [0136] [0157] [0158] [0137] [014] [016] [0137] [0237] [0268] [0148] [0148] [0147] [0268] [0148]

Par commodité, l'Exemple 6 illustre uniquement la structure de hauteurs de cette mélodie sans les configurations mélodico-rythmiques. Le lecteur pourra bien sûr se référer à la partition publiée chez Boosey & Hawkes.

Les 12 hauteurs du total chromatique peuvent être synthétisées en une suite d'intervalles, selon un nombre de demi-tons formant palindrome : 14231513241. La dernière note du total chromatique et de la mélodie, le *do*#, est aussi la note la plus haute de cette structure. À la mesure 104, la même mélodie revient, cette fois transposée une tierce mineure plus haut, en commençant donc sur ce *do*#, cette fois la note la plus grave de la mélodie.

À maintes reprises, dans *Siddhartha*, Vivier réintroduit de façon non équivoque le principe de gravitation : certaines hauteurs de notes ont une valeur hiérarchique nettement plus importante que d'autres et seront toujours présentes à des moments stratégiques dans l'articulation de la grande forme. Le *do*# est la principale note pôle — celle autour de laquelle les autres notes gravitent — suivie de près par le *fa*#.

Harmonie

Tel qu'il est illustré à l'Exemple 6, chaque note de cette mélodie est colorée par un accord. La syntaxe présidant au choix de ces accords demeure encore obscure. Signalons néanmoins une tendance claire chez Vivier dans la sélection de certaines sonorités harmoniques.

À l'étude de *Siddhartha* et de plusieurs œuvres de la même époque, *Hymnen an die Nacht* (1975), *Pièce pour flûte et piano* (1975), *Journal* (1977), *Shiraz* (1977) par exemple, on peut affirmer que Vivier privilégie, dans une très large mesure, les six sonorités suivantes dans ses élaborations harmoniques : [0158], [0147], [0347], [0237], [0137], [0148]. Elles ont toutes en commun d'être constituées d'un accord classé majeur ou mineur de trois sons, auxquels s'ajoute une note brouillage, un demi-ton au-dessus ou en dessous d'une des notes de la triade.

EXEMPLE 7. sonorités harmoniques caractéristiques chez Vivier

Majeur 1.1 Majeur 1.2 Majeur 1.3 Majeur 1.4 Majeur 1.5 Majeur 1.6 Mineur 1.1 Mineur 1.2 Mineur 1.3 Mineur 1.4 Mineur 1.5 Mineur 1.6

[0158] [0147] [0347] [0237] [0137] [0148] [0148] [0137] [0237] [0347] [0147] [0158]

Les sonorités marquées en italique dans l'Exemple 6 appartiennent à d'autres types d'accord, dont nous souhaitons discuter en profondeur dans un autre article. Pour le moment, l'Exemple 8, tiré de la première partie de *Shiraz* (1977) pour piano, suffira à illustrer le fait que les sonorités harmoniques que nous venons de mentionner sont utilisées de façon récurrente par Vivier.

EXEMPLE 8. Les sonorités harmoniques dans *Shiraz*

Ailleurs dans *Siddhartha*, Vivier engendre du matériau harmonique à partir d'une verticalisation de la *formule* initiale. Dans l'Exemple 9 ci-dessous, les nombres qui apparaissent au-dessus de la portée renvoient aux notes de la formule 1 (voir Exemple 2). On constate ainsi que les mêmes notes se succédant horizontalement dans la formule 1 se succèdent maintenant dans le même ordre verticalement.

EXEMPLE 9. Verticalisation de la formule génératrice de *Siddhartha*

L'Exemple 10 ci-dessous résume l'arrière-plan harmonique de la mesure 63 à la mesure 90, organisé en deux strates superposées. Ces deux strates commencent chacune avec les sonorités respectives des verticalités 3 et 4 de l'Exemple 9. Les accords de la strate supérieure évoluent en mouvements parallèles de demi-tons vers le bas, et ceux de la strate inférieure selon le même procédé inversé, soit en demi-tons parallèles vers le haut. Les accords de la strate inférieure sont de type [0347], majeurs-mineurs, tandis que ceux de la strate supérieure évoquent une sonorité webernienne typique : superposition de quarts augmentées et justes. Ajoutons que du point de vue des durées, chacune des

deux strates obéit à la structure suivante, à la fois familière et surprenante chez le compositeur :

- l'accord du bloc A (voir exemple 10) dure 10 noires ;
- les deux accords de B durent respectivement 8 et 47 noires ;
- les trois accords de C durent respectivement 5, 6 et 5 noires, formant palindrome ;
- les quatre accords de D durent respectivement 4, 3, 2 et 1 noire(s), pour une durée totale de 10 noires, comme en A.

EXEMPLE 10. Arrière-plan harmonique en deux strates superposées

The musical score consists of two staves. The upper staff, labeled 'verticalité 3', contains a sequence of chords. The lower staff, labeled 'verticalité 4', contains a sequence of chords. The music is divided into four sections: A, B, C, and D. Section A has 10 notes, B has 8 and 47 notes, C has 5, 6, and 5 notes (palindrome), and D has 4, 3, 2, and 1 notes (total 10).

Forme et texture

Du point de vue de son déroulement formel, *Siddhartha* permet différents niveaux de perception, d'une complexité et d'une richesse étonnantes. Le premier plan qui s'offre à l'auditeur, la principale ligne de force du discours, est la récurrence de la mélodie principale, avec son processus d'expansion en six étapes (ce processus n'est pas complètement linéaire puisqu'il comporte des retours à des états antérieurs). Le second plan formel présente les mélodies secondaires, soit en juxtaposition, soit en superposition avec le matériau principal. Enfin, l'idée d'interruption de l'avancée du discours, par insert de matériau statique ou répétitif, caractérise la perception globale de la forme. Vivier crée ainsi une dialectique entre une perception téléologique du discours musical et des moments de statisme, où la nature directionnelle du matériau laisse place à des plages de contemplation immobile, objets musicaux figés dans le temps. Vivier met aussi en œuvre une série de textures caractéristiques — monophonique, homophonique, chordale, hétérophonique, polyphonique — qu'il réitère toujours en permutations diverses. Ce renouvellement continu des textures avive la dynamique formelle.

Conclusion

Siddhartha représente l'une des premières grandes réussites compositionnelles de Claude Vivier ; le premier jalon, peut-être, de sa maturité artistique.

C'est ici, mieux qu'auparavant, que la voix singulière de Vivier émerge dans sa troublante fraîcheur et sa simplicité paradoxale. Vivier s'appuie, certes, sur l'enseignement et la pensée de Stockhausen. Mais dans cette œuvre singulièrement originale, il les assimile et les transcende en établissant les assises de ce que sera dorénavant son esthétique musicale.

Nous reconnaitrons dès lors comme l'apanage de son style cette prédominance d'une mélodie souvent mélancolique, toujours expressive, comme élément fondamental du discours ; cette simplicité du propos auquel s'allie une richesse d'élaboration paramétrique remarquable ; ce sens inné du déroulement formel, en une dramaturgie qui évoque l'esprit de quelques rituels immémoriaux. Désormais, cette voix suave mais éloquente cherchera toujours à nous rejoindre au plus intime de nous-même, pour y remuer le souvenir de nos détresses et de nos enchantements.

Quelque temps après la mort de Claude Vivier, le critique et musicologue Harry Halbreich écrivait : « Sa musique ne ressemble vraiment à aucune autre, et se situe tout à fait en marge de tous les courants. D'une expression directe et bouleversante, sa musique ne désorientait que les cœurs secs, incapables de classer ce marginal de génie. Claude Vivier avait trouvé ce que tant d'autres cherchaient et cherchent : le secret d'une véritable nouvelle simplicité. »

BIBLIOGRAPHIE

- AUBOUX, François (2003), *L'art du rāga*, Paris, Minerve.
- BRAES, Ross (2001), « A response to Janette Tilley's Eternal Recurrence: Aspects of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », *Discourses in Music*, vol. 2, n° 2, en ligne : < <http://www.discourses.ca/v2n2a2.html> >.
- COTT, Jonathan (1979), *Conversation avec Stockhausen*, Paris, Éditions J. C. Lattès.
- DANIÉLOU, Alain (1967), *La musique de l'Inde du Nord*, Paris, Éditions Buchet-Chastel.
- HESSE, Hermann (1922), *Siddhartha*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- KOLLERITSCH, O. (dir.) (1981), *Zur « Neuen Einfachheit » in der Musik*, Vienne, Universal Edition Musikverlag.
- MACONIE, Robin (2005), *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham, Scarecrow Press.
- MACONIE, Robin (1990), *The Works of Karlheinz Stockhausen*, 2^e éd., Londres, Oxford University Press.
- MESSIAEN, Olivier (1944), *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1957), « ... comment passe le temps... », in *Contrechamps*, n° 9, 1988, p. 26-65, tr. par Christian Meyer, Paris, L'Âge d'Homme.
- TILLEY, Janette (2000), « Eternal Recurrence: Aspect of Melody in the Orchestral Music of Claude Vivier », in *Discourses in Music*, vol. 2, n° 1, en ligne : < www.discourse.ca >.
- VIVIER, Claude (1976), *Siddhartha*, Londres, Boosey & Hawkes.