

Article

« L'élaboration du matériau musical dans les dernières oeuvres vocales de Claude Vivier »

Patrick Levesque

Circuit : musiques contemporaines, vol. 18, n° 3, 2008, p. 89-106.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/019141ar>

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 <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

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 : erudit@umontreal.ca

L'élaboration du matériau musical dans les dernières œuvres vocales de Claude Vivier

Patrick Levesque

Le parcours tant personnel que professionnel et musical de Claude Vivier revêt encore toute sa fascination de nos jours. Frustré dans son aspiration au sacerdoce, Vivier entre en 1967 au Conservatoire de musique de Montréal, dans la classe de composition de Gilles Tremblay où il produira ses premières œuvres. Il gagne ensuite l'Europe avec l'espoir d'être admis dans la classe de composition de Stockhausen, espoir qui se concrétisera en 1972. Le compositeur revient au Canada en 1974 et enseigne brièvement à l'Université d'Ottawa en 1976. Il prend la même année le chemin de l'Asie, qu'il parcourra abondamment, plus particulièrement l'Iran, l'Indonésie et le Japon.

L'influence de ces voyages sur l'homme et sa musique est perceptible à la fois dans les écrits qu'il nous laisse et dans le changement stylistique des pièces composées à son retour. L'influence de Stockhausen est toujours présente (*Shiraz* pour piano, 1977; *Orion* pour grand orchestre, 1979), mais Vivier tend graduellement vers une autre esthétique, élaborée d'abord dans l'opéra *Kopernikus* (1979), puis se développant graduellement avec *Zipangu* pour orchestre de chambre (1980) et s'affirmant réellement dans les œuvres vocales de cette période: *Lonely Child* (1980), *Prologue pour un Marco Polo* (1981), *Bouchara* (1981) et *Wo bist du Licht!* (1981). Ainsi la mélodie, qui occupait auparavant une place importante, est maintenant installée clairement à l'avant-plan de l'œuvre et domine totalement le développement de celle-ci. Le compositeur ne renonce pas aux jeux formels que l'on retrouvait par exemple dans *Shiraz*, mais ceux-ci se font plus discrets. En 1982, il s'installe à Paris. Il y termine *Trois Airs pour un Opéra Imaginaire* (1982) avant d'être assassiné par un tueur en série s'acharnant sur les homosexuels; Vivier fut sa troisième et dernière victime.

Les techniques compositionnelles de Claude Vivier

Les cinq dernières œuvres vocales de Vivier se distinguent par l'unité ainsi que la maturité musicale et dramatique qui s'en dégagent. À la base de ce langage musical se trouve la dyade, un intervalle formé de deux notes, et ses fonctions mélodiques, harmoniques et contrapuntiques, que nous examinerons dans cet ordre à l'intérieur de cet article. Lorsque nous parlerons de dyade, nous désignerons toujours un intervalle formé par une note de basse et une note de la mélodie. La note de basse, généralement tenue par la contrebasse, le violoncelle, ou un autre instrument de registre grave, est la note la plus grave à un moment donné de la pièce. La note de mélodie est dans l'immense majorité des cas celle de la partie vocale, souvent doublée par un autre instrument (cor, clarinette ou autre). En l'absence de partie vocale, elle sera alors tenue par un instrument. De façon générale dans ce texte, nous décrirons les dyades en nommant successivement la note de basse, puis la note de la mélodie. Ainsi, une dyade *sol-si* bémol forme un intervalle de tierce mineure, et non de sixte majeure.

La dyade en tant qu'élément de construction du matériau mélodique

Généralement, les deux voix des différentes sections de chacune des pièces étudiées ici sont formées de successions de segments mélodiques. Chacun de ces segments puise à un réservoir de hauteurs spécifique. Il s'agit d'une caractéristique fondamentale du langage du compositeur. L'étude de ces réservoirs révèle leur nature essentiellement tonale ou bi-tonale. La nature même de chacun de ces réservoirs de hauteurs et l'évolution de leur agencement constituent un élément de construction formelle primordial. Les bassins de hauteurs peuvent être structurés selon quatre principes différents; pour chaque cas, voici quelques exemples provenant des cinq dernières œuvres vocales.

- Premièrement, l'ensemble des notes du réservoir de hauteurs appartient à une tonalité suggérée par la note de basse. L'Exemple 1 illustre deux de ces bassins en *si* majeur et en *la* majeur, tous deux extraits de *Lonely Child*:

EXEMPLE 1. mm. 121 et 137, *Lonely Child*

The musical notation shows two measures of music. The first measure, labeled 'm. 121', features a bass line with a single note G2 (two ledger lines below the staff) and a melody line with a single note B2 (one ledger line below the staff). The second measure, labeled 'm. 137', features a bass line with a single note F2 (two ledger lines below the staff) and a melody line with a single note A2 (one ledger line below the staff). Both measures are in a 2/4 time signature.

Nous trouvons également ce principe générateur dans *Bouchara* ainsi que dans le *Prologue pour un Marco Polo* :

EXEMPLE 2. Chiffre 11, *Bouchara*



EXEMPLE 3. Chiffres 32 et 41, *Prologue pour un Marco Polo*

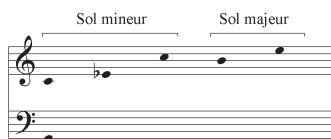


- Deuxièmement, le réservoir de hauteurs est formé d'un amalgame des tonalités majeures et mineures ayant la même note fondamentale. Les deux exemples ci-dessous illustrent la construction de ces bassins sur les tonalités de *si* majeur et de *si* mineur naturel, ainsi que de *sol* mineur et *sol* majeur.

EXEMPLE 4. mm. 119-20 et 122-3, *Lonely Child*

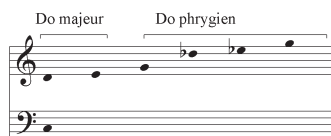


EXEMPLE 5. Chiffre 13, *Wo bist du Licht!*



D'autres modes peuvent bien sûr être utilisés :

EXEMPLE 6. Chiffre 1 et 2, *Trois airs pour un opéra imaginaire*



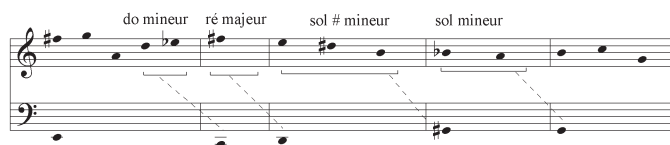
- Troisièmement, il est possible que le même réservoir de hauteurs soit formé de la somme des notes de deux tonalités distinctes. La note de basse dans ce cas peut ou non appartenir aux tonalités présentées. Le réservoir de hauteurs au-dessus de la note de basse *fa* entre les mesures 115 et 118 de *Lonely Child* est un excellent exemple de ce type de construction. Il est formé de *sol*, *la* bémol, *la* bécarre, *si* bémol, *do* bémol, *do*, *ré* bémol, *fa*, et *sol* bémol. *Sol*, *la*, *si* bémol et *do* appartiennent à *fa* majeur. Les autres notes appartiennent à *sol* bémol majeur. Le *fa* sert de pivot entre ces deux tonalités, appartenant aussi bien à *fa* majeur qu'à *sol* bémol majeur.

EXEMPLE 7. mm. 115-118, *Lonely Child*.



On retrouve une variation de ce principe dans le *Prologue pour un Marco Polo*, aux chiffres 36 et 37. Les dernières notes des réservoirs de hauteurs présentés font partie d'une tonalité dont la fondamentale est la note de basse accompagnant le réservoir de hauteurs de notes suivant, tel qu'il est illustré ci-dessous.

EXEMPLE 8. Chiffres 36-37, *Prologue pour un Marco Polo*



Cette variation n'est pas unique. Il arrive assez fréquemment que Vivier, pour des fins de développement mélodique et/ou formel, introduise dans un bassin de hauteurs des notes provenant des tonalités suggérées par les bassins précédents ou suivants. C'est le cas aux chiffres 11 et 12 de *Wo bist du Licht!*

EXEMPLE 9. Chiffre 11 et 12, *Wo bist du Licht!* : *fa* dièse et *mi* appartiennent en réalité au réservoir de hauteur en *si* majeur retrouvé au chiffre 12



- Enfin, il arrive que les bassins de hauteurs sont construits selon le principe du chromatisme total (parfois quasi total). C'est ce type de construction mélodique qui est employé lors de la première mélodie de *Lonely Child*:

EXEMPLE 10. mm. 1-23, *Lonely Child*, introduction des douze tons



On le trouve également dans le *Prologue pour un Marco Polo*. Entre les Chiffres 4 et 7, la voix de basse et la mélodie forment un contrepoint homorythmique, chaque voix parcourant les douze tons de la gamme chromatique, à l'exception du *fa* dièse à la mélodie et du *do* à la basse.

EXEMPLE 11. Chiffres 4 à 7, *Prologue pour un Marco Polo*, apparition des tons de la gamme chromatique



Ces quatre principes générateurs, comme nous l'avons vu, sont utilisés avec flexibilité par le compositeur, qui n'hésite pas à y déroger pour ancrer la structure formelle, ou encore pour rappeler une idée mélodique préexistante. Il serait fastidieux d'énumérer toutes les exceptions à ces principes – le lecteur curieux est invité à se référer au premier chapitre de Levesque (2004) pour une discussion plus détaillée.

Construction harmonique chez Claude Vivier : les « couleurs » harmoniques

Vivier construit, à partir des dyades, des spectres harmoniques qu'il nomme lui-même ses « couleurs ». Ces spectres harmoniques sont construits par addition de valeurs de fréquence. En additionnant par exemple la valeur de la fréquence de la note de basse (que nous nommerons « f_1 » et qui aura une valeur « b ») avec celle de la note de mélodie (nommée « f_2 » et d'une valeur « m »), nous arrivons à une nouvelle valeur de fréquence égalant $b+m$ (valeur « f_3 »). Une quatrième fréquence (« f_4 ») est obtenue en ajoutant de nouveau à cette valeur f_3 ($b+m$) la fréquence de la note de basse (b), ce qui peut se résumer par la formule : f_3+f_1 (ou $2b+m$). Une cinquième (f_5) est obtenue par la formule f_3+f_2 ($b+2m$), et ainsi de suite (voir le tableau 1) jusqu'à la formation d'un spectre harmonique d'une très grande complexité. Ce processus d'addition des valeurs b et m relève du choix du compositeur, chaque section étant construite à partir d'un même algorithme générateur. Ainsi, les deux spectres utilisés dans le tableau 1 (que l'on trouve quelques paragraphes plus loin) sont formés de 10 fréquences, déterminées selon l'algorithme suivant : note de basse f_1 (valeur b), note de mélodie f_2 (valeur m), $f_1+f_2 = f_3$ ($b+m$), $f_1+f_3 = f_4$ ($2b+m$), $f_2+f_3 = f_5$ ($b+2m$), $f_3+f_4 = f_6$ ($3b+2m$), $f_4+f_5 = f_7$ ($3b+3m$), $f_4+f_6 = f_8$ ($5b+3m$), $f_5+f_7 = f_9$ ($4b+5m$), $f_7+f_8 = f_{10}$ ($8b+6m$).

Il est à noter qu'un nombre limité de spectres harmoniques est utilisé par le compositeur. Ceci est dû au fait que, sauf exception, une même note de basse et une même note mélodique produiront toujours le même spectre harmonique. Ainsi, dans *Bouchara*, nous dénombrons un peu moins d'une cinquantaine de spectres harmoniques au total. L'Exemple 41 présente une série de spectres que l'on retrouve dans *Bouchara* à partir du Chiffre 6. Les fréquences sont arrondies par le compositeur jusqu'au quart de ton le plus près afin de faciliter l'exécution de l'œuvre.

EXEMPLE 12. Deux spectres sur *do*, *Bouchara*

The musical notation consists of four staves. The top staff, labeled 'Spectre', shows two chords in G major. The first chord is a complex 15-note spectrum, and the second is a similar 15-note spectrum. A '15^{me}' label is placed above the first chord. The middle staff, labeled 'Mélodie', shows a whole note 'do' (G) followed by a half note 're' (A). The bottom staff, labeled 'Basse', shows a whole note 'do' (G) followed by a half note 're' (A). The key signature has one sharp (F#).

TABLEAU 1. algorithme générateur de spectres, Chiffres 6 à 9, *Bouchara*

	DYADES		SPECTRE généré							
	F1 BASSE	F2 MÉLODIE	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	F10
1^{er} ACCORD	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Mi</i>	<i>Si</i> \flat - 1/4	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Si</i>	<i>Mi</i> \flat	<i>Sol</i> - 1/4	<i>La</i>
	131	196	327	458	523	785	981	1243	1504	1766
2^e ACCORD	<i>Do</i>	<i>Ré</i> \sharp	<i>Ré</i> - 1/4	<i>Sol</i> \sharp - 1/4	<i>La</i>	<i>Fa</i>	<i>La</i> - 1/4	<i>Do</i> \sharp	<i>Mi</i> - 1/4	<i>Sol</i>
FRÉQ. (HZ)	131	155,5	286,5	417,5	442	704	859,5	1121,5	1251,5	1563,5
ANALYSE	F1	F2	F1+F2	F1+F3	F2+F3	F3+F4	F4+F5	F4+F6	F5+F7	F7+F8

L'algorithme présenté dans le tableau 1 a comme caractéristique d'amoin-drir graduellement la dissonance entre la quatrième et la cinquième fréquence, dont l'intervalle passe d'un peu plus d'un demi-ton jusqu'à une quarte. Claude Vivier utilise généralement ces spectres harmoniques de façon rigoureuse; les dérogations à ce principe sont la plupart du temps causées par les besoins de l'instrumentation.¹

Variations dans la présentation des spectres harmoniques par pièce

La voix de basse et la mélodie de *Lonely Child* forment un contrepoint construit selon des paramètres rythmiques très rigoureux, basés principalement sur la série des nombres naturels. Les spectres harmoniques forment un bloc homorythmique avec la basse, et ne sont représentés, pour des raisons d'espace, que par la mélodie dans l'exemple ci-dessous. Dans cet exemple, l'espacement entre l'attaque de chacune des voix est graduellement accru. D'abord simultanées, les attaques sont par la suite décalées d'une double croche, puis de deux doubles croches, de trois, quatre et enfin cinq doubles croches.

EXEMPLE 13. Contrepoint, *Lonely Child*, mm. 78-82

Simultané 1 double croche 2 d.c. 3 d.c. 4 d.c. 5 d.c.

1. Ces conclusions sont le fruit de mes propres calculs visant à déterminer les algorithmes utilisés dans la construction de *Bouchara*. J'ai par la suite découvert qu'une bonne partie de ces algorithmes sont disponibles dans le fonds archivistique Claude Vivier. Il est par contre important de préciser que ce fonds est constitué des esquisses et notes de travail du compositeur et que par conséquent, certains des algorithmes que l'on y trouve ne sont pas inclus dans l'œuvre ou y apparaissent de façon modifiée. De plus, il est possible que certains documents aient été classés erronément et appartiennent en réalité à d'autres œuvres.

Le traitement des spectres harmoniques se fait de façon similaire dans *Bouchara*. La mélodie dans cette pièce est développée au-dessus d'une note de basse tenue par la contrebasse. Les spectres harmoniques en résultant suivent donc rigoureusement le développement rythmique de la mélodie. Il en résulte la formation d'un bloc harmonique homorythmique se déplaçant au-dessus d'une note de basse stable.

EXEMPLE 14. Contrepoint, *Bouchara*, Ch. 6.



Vivier combine à l'intérieur du *Prologue pour un Marco Polo* deux méthodes de construction harmonique. Il y a d'abord la méthode que nous nommerons « spectrale ». Le compositeur fait également l'usage du spectre harmonique de la note *mi* (Chiffres 1 à 4) et de l'écriture par dyades (Chiffres 4 à 15), sans toutefois développer le spectre harmonique par addition de fréquences.

La seconde méthode (entre les Chiffres 15 à 25) est un contrepoint entre trois « couches » comprenant chacune plusieurs chanteurs ou instrumentistes. Chacune de ces couches présente une série d'accords préétablis par le compositeur ; seul le rythme et l'ordre de présentation de ces accords varient d'une couche à l'autre. Un accord peut également être incomplet si le nombre de chanteurs ou d'instrumentistes est inférieur au nombre de notes de l'accord.

EXEMPLE 15. *Prologue pour un Marco Polo*, série de 21 accords



Ultimement, Vivier fusionne entre les Chiffres 29 à 38 du *Prologue* ces deux méthodes en y ajoutant la construction de spectres harmoniques par addition de fréquences. Le *Prologue* n'est pas la seule œuvre du compositeur à faire appel à différentes méthodes de construction harmonique ; nous retrouvons de courts segments qui n'emploient pas la construction par addition de

fréquences dans *Bouchara* et *Lonely Child* également. Ces méthodes sont cependant employées beaucoup plus fréquemment dans le *Prologue*.

Vivier innove dans la présentation des spectres harmoniques de *Wo Bist du Licht!* Il abandonne graduellement à partir du Chiffre 12 la présentation de ceux-ci sous forme de blocs homorythmiques et il les présente plutôt sous une forme que nous qualifierons de sinusoidale. Ainsi chaque spectre se trouve présenté comme une succession d'arpèges ascendants et descendants, les notes exactes étant toujours déterminées par addition de fréquences. Ainsi, dans l'Exemple 16, chaque instrument arpège une partie du spectre harmonique dérivé de la dyade *mi-si*. Cette intervalle étant une quinte juste, le spectre résultant se trouve être celui de *mi*.

Dans *Trois airs pour un opéra imaginaire*, Vivier assouplit le rigide carcan du spectre harmonique et fait entrer dans la construction de l'œuvre des notes étrangères à celui-ci. Avant de présenter parfois le spectre harmonique sous forme homorythmique ou arpégée, il inclut de long mélismes chromatiques aux différentes parties instrumentales (voir ex. 17). Les apex de ces mélismes forment d'abord des consonances parfaites avec la note de basse, puis deviennent de plus en plus dissonants. Entre les Chiffres 3 et 6 ces mélismes se transforment graduellement en arpèges de spectres harmoniques construits par addition de fréquences (semblables à ceux retrouvés dans *Wo bist du Licht!*), et disparaissent totalement après le Chiffre 6. L'exemple 18 illustre cette transition en présentant une partie de la partition au chiffre 5. Le registre élevé des notes faisant partie du spectre harmonique nous empêche de déterminer avec certitude l'algorithme employé dans ce segment.

EXEMPLE 16. *Wo bist du Licht!*, 3 mesures après le Chiffre 16, dyade *mi-si*.

The image shows a musical score for three instruments: 4 Altos, 3 Violoncelles, and 2 Contrebasses. The score is divided into three measures, each ending with a double bar line. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notes are arranged in a way that suggests a harmonic spectrum derived from the dyad mi-si.

EXEMPLE 17. *Trois airs pour un opéra imaginaire*, mm. 1-2.

EXEMPLE 18. *Trois airs pour un opéra imaginaire*, Chiffre 5

Développement mélodique formel à grande échelle

Un des aspects les plus marquants de la musique de Claude Vivier est la façon dont celle-ci va se déployer contrapuntiquement dans une pièce. Pour mieux comprendre ce fait, il est utile d'effectuer un schéma réductionnel de chaque œuvre, en n'y retenant que les principaux éléments mélodiques. Cette méthode est inspirée de l'analyse schenkérienne, entre autres, quant à sa nomenclature. Il est important cependant de préciser tout de suite les différences entre l'analyse schenkérienne traditionnelle et les modèles réductionnels présentés ci-dessous. Le bref rappel suivant permettra aux lecteurs à qui ces théories sont moins familières d'en saisir le principe fondamental².

Schenker a élaboré un modèle analytique se concentrant principalement sur deux aspects de la musique tonale : le développement harmonique (principalement dans le rapport tonique-dominante-tonique) et la conduite des voix, l'accent étant mis sur la voix supérieure. Le modèle de Schenker isole deux fonctions mélodiques essentielles : le *Bassbrechung* (arpège de basse) qui représente le schéma harmonique à travers les différents niveaux de l'œuvre (surface, niveaux intermédiaires, arrière-plan) ainsi que l'*Urlinie* (ligne mélodique principale) qui représente le développement contrapuntique de

2. Le lecteur peut également se référer à l'ouvrage principal de Schenker, *Der Freie Satz* (Schenker, Heinrich. *Der Freie Satz*, Vienne, Universal Edition, 1956, 119 p.) afin de se familiariser davantage avec ses théories.

la voix supérieure. Il s'agit d'une ligne mélodique descendante débutant à la tierce, la quinte ou l'octave et se terminant sur la tonique.

L'aspect innovateur de cette méthode analytique réside dans la hiérarchisation des différentes fonctions harmoniques et mélodiques. En différenciant entre les niveaux de surface de ceux enfouis plus loin dans la structure, Schenker a pu isoler certaines composantes mélodiques et harmoniques auxquelles les notes, cadences ou sections entières des pièces étudiées (selon le niveau de structure observé) peuvent être rattachées de diverses façons. L'instauration de cette hiérarchie a par la suite permis de subordonner le matériau harmonique et mélodique à un ton principal, soit la tonique, la tierce ou la quinte.

Ce modèle fut développé par Schenker pour analyser les œuvres marquantes de la musique tonale (surtout de la musique tonale germanique) et non pour appréhender la musique du vingtième siècle. Par contre, plusieurs de ces principes essentiels peuvent être utiles à l'analyse de la musique de Claude Vivier. Bien que le schéma harmonique de l'œuvre entière chez Vivier ne soit pas constitué par une progression harmonique de type I - IV - V - I, certains pôles harmoniques vont prendre une importance spéciale à l'intérieur d'une œuvre. Il devient ainsi possible d'établir une hiérarchie des éléments harmoniques et mélodiques, auxquels va se subordonner le reste du matériau musical employé dans la pièce. L'écriture mélodique a également une importance considérable dans les dernières œuvres de Claude Vivier et c'est ce fait même qui rend plausible l'utilisation de la nomenclature contrapuntique de Schenker dans le cas d'une musique contemporaine comme celle de Vivier.

On pourrait s'interroger sur le choix arbitraire de ces notes pour la réduction mélodico-harmonique : l'écriture de Vivier étant richement chromatique, ne pourrait-on privilégier d'autres intervalles ? Notre choix s'explique par le fait que les notes sélectionnées représentent dans la plupart des cas un apex temporaire, ou un nadir dans le cas de la ligne de basse³. Cette position souligne l'importance de la note dans le développement contrapuntique ; Vivier s'en sert clairement comme indicateur structurel. Ces notes peuvent également représenter la sonorité la plus grave ou la plus aiguë d'un des multiples réservoirs de hauteurs employés par Vivier lors de la construction des différentes sections mélodiques. Ces notes créent, à un niveau plus profond de l'œuvre, des réseaux de consonances et de dissonances dont les tensions et résolutions, parfois retardées, articulent le développement contrapuntique de l'œuvre en entier. Nous examinerons plus en détail ces concepts à l'intérieur de la pièce *Wo bist du Licht!*

3. Apex, mot latin signifiant « pointe », catégorise dans cet ouvrage la note la plus aiguë d'un segment mélodique ou d'un réservoir de hauteurs de notes. Le mot *nadir* est employé comme l'antonyme de « zénith » (point culminant) et est défini dans cet ouvrage comme la note la plus grave d'un segment mélodique ou d'un réservoir de hauteurs de notes donné.

La dyade originelle nous est révélée dès les premières mesures. Tenue par les cordes, elle est constituée du *sol* à la basse et du *si* à la mélodie. Les instrumentistes à cordes jouant au début avec une pression fortement exagérée de l'archet (produisant une sorte de grincement), cette dyade nous apparaît graduellement au fur et à mesure que les instrumentistes relâchent la pression. Cette tierce majeure engendre un spectre harmonique très consonant lorsque utilisée comme intervalle privilégié dans la génération d'un spectre par addition de fréquences, principe de construction harmonique courant chez Vivier, comme nous l'avons démontré précédemment.

Les premières variations dans la présentation de cette dyade originelle apparaissent très tôt dans l'œuvre. Une mesure après le Chiffre 7, la dyade est inversée : nous retrouvons le *si* à la basse et le *sol* à la mélodie. Suivie d'un contrepoint homorythmique, la dyade effectue un va-et-vient constant entre la position de départ et son inversion.

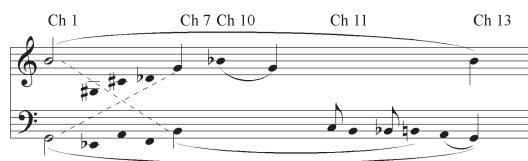
EXEMPLE 19. Chiffres 1 à 7, *Wo bist du Licht!*

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the top staff, 'Ch 1' is written above the first measure and 'Ch 7' is written above the second measure. The first measure shows a whole note G4 in the treble clef and a whole note G2 in the bass clef. The second measure shows a whole note B4 in the treble clef and a whole note B1 in the bass clef. Dashed lines connect the G4 in the first measure to the B4 in the second measure, and the G2 in the first measure to the B1 in the second measure, illustrating the inversion of the dyade.

Une variation intéressante se trouve au Chiffre 10. La dyade est présentée de façon mélodique, mais les notes sont altérées : on trouve un *si* bémol abaissé d'un quart de ton et un *sol*. Le parallèle peut se faire avec *Lonely Child* où le compositeur, vers la fin de la pièce, modifiait la dyade originelle *sol-si* bémol en *sol-si* bécarre. L'altération inverse est utilisée ici. De plus, en raison de cette altération, les deux notes appartiennent au spectre harmonique de la note *do*. La note *do* fait d'ailleurs son entrée à la basse, après au Chiffre 11.

Par la suite, la voix de basse redescend graduellement vers la note *sol*, atteinte trois mesures après le Chiffre 13. Au cours de cette progression, la note *si* apparaît deux fois ; à chaque fois, elle est accompagnée d'un réservoir de notes mélodiques formant majoritairement des spectres harmoniques consonants lorsque utilisées avec la basse *si* dans le processus d'addition de fréquences discuté plus haut.

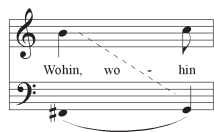
EXEMPLE 20. Chiffres 1 à 14, *Wo bist Du Licht!*



Vivier évite de présenter à nouveau la dyade originelle (*sol-si*) lors des mesures suivantes. L'écriture met plutôt en valeur la note *si* : lorsque cette note apparaît à l'intérieur d'un réservoir de hauteurs, elle est toujours accompagnée de notes appartenant à la gamme de *si* majeur. De plus, à ces endroits, les réservoirs de hauteurs sont soutenus à la basse par une note appartenant également à la gamme de *si* majeur. Ce mouvement vers *si* est un premier pas dans l'abandon de la dyade originelle et la recherche d'une nouvelle dyade devant guider le déroulement mélodique de la pièce.

Quatre mesures avant le Chiffre 19, accompagnant les exclamations répétées du texte : *Wohin*, la dyade *fa* dièse-*si* est suivie de *sol-do*. Le dernier *Wohin* se conclut sur *do*. Vivier vient de fragmenter la dyade originelle ; les notes *sol* et *si* ne pouvant apparaître simultanément, elles apparaissent successivement, toujours dans leur voix d'origine. Le *do*, lui, renforce sa propre importance structurelle, déjà constatée aux Chiffres 10 et 11.

EXEMPLE 21. Chiffre 18, *Wo bist du Licht!* : la dyade originelle est fragmentée



Vivier répète au Chiffre 19 la progression mélodique observée précédemment au Chiffre 10. La progression *si* bémol abaissé-*sol* est transposée et devient *mi* bémol abaissé-*do*. Comme pour le cas de *si* bémol abaissé-*sol*, qui faisait partie du spectre de *do*, cette nouvelle progression *mi* bémol abaissé-*do* nous suggère d'interpréter ces notes comme partielles du spectre de *fa*, ce *fa* étant justement présent à la contrebasse.

Dans cette perspective, on peut déceler une sorte de large progression structurelle en quintes depuis le pôle *sol* du début de la pièce se déplaçant sur *do* (Chiffre 10) jusqu'au *fa* (Chiffre 19).

EXEMPLE 22. Chiffres 10 et 19, *Wo bist du Licht!*

The image shows a musical score for two staves: a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line has three notes marked with brackets and labels: 'Ch 1' (G4), 'Ch. 10' (B4), and 'Ch 19' (B4). The bass line has three notes marked with brackets and dashed lines connecting them to the corresponding notes in the vocal line: G3, B3, and B3.

La ligne vocale de ces segments traverse rapidement l'étendue du registre : s'élevant de *la* 5 au Chiffre 15, elle descend jusqu'à *si* 3 à la quatrième mesure suivant le Chiffre 16 et remonte ensuite jusqu'au *fa* dièse 5 à la quatrième mesure suivant le Chiffre 18.

Le segment mélodique suivant (entre les Chiffres 19 et 34) adopte un parcours sinueux menant finalement à l'exposition d'une autre dyade structurellement importante au Chiffre 34 : la dyade *mi-si*. Le *mi* est l'apex de la ligne mélodique de ce segment étant atteint une première fois au Chiffre 28 et à nouveau au Chiffre 31.

La dyade *mi-si* apparaissant au Chiffre 34 est immédiatement suivie d'une dyade *fa-do* au Chiffre 35. *Mi-si* réapparaît au Chiffre 36. Ce moment clé de la pièce, en quintes parallèles, correspond à l'interrogation fondamentale qui en forme le titre : *Wo bist du Licht!* Cette échappée de *mi-si* vers *fa-do* procure un aspect symétrique au segment, reflétant le mouvement de *fa-do* vers *mi-sol* dièse entre les Chiffres 19 et 21. Cette quête de lumière déclamée dans le texte coïncide avec la disparition de la dyade originelle ; la quête est comme « matérialisée » dans l'ambiguïté et l'instabilité suggérées par ces balancements d'intervalles structurels.

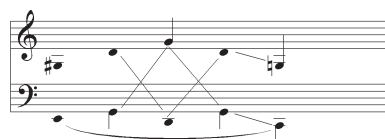
EXEMPLE 23. Comparaison entre les Chiffres 19-21 et 34-36, *Wo bist du Licht!*

The image shows a musical score for two staves: a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line has two phrases: 'Ch 19-21' (G4, A4, B4) and 'Ch 34-36' (B4, C5, B4). The bass line has two phrases: 'Ch 19-21' (G3, A3, B3) and 'Ch 34-36' (B3, C4, B3). Dashed lines connect the notes between the two phrases in both staves.

Le dernier segment, débutant au Chiffre 38, est basé sur l'interaction entre les différentes dyades structurelles. Le début de ce segment se veut une prolongation du segment précédent par la dyade *mi-sol* dièse. Cette dyade est rapidement remplacée par la dyade *sol-ré* (quatre mesures après le Chiffre 38),

qui s'inscrit dans le spectre harmonique de *sol*, spectre harmonique dont font partie les deux notes de la dyade originelle. La dyade *sol-ré* est inversée (*ré-sol*) et présentée une mesure après le Chiffre 40. Elle retrouve sa forme première quatre mesures avant la fin, amorçant une descente parallèle se concluant sur la dyade *do-sol*, marquant ainsi la fin de la pièce.

EXEMPLE 24. Chiffres 38 à 41, *Wo bist du Licht!*



Sur le plan mélodique, ces dernières mesures sont à l'image de la construction harmonique de l'œuvre, basée sur des séries d'arpèges rappelant des ondes sinusoïdales. À la basse, nous retrouvons une progression descendante *mi-ré-do* (voir Exemple 24). Simultanément à cette progression, nous retrouvons à la mélodie une montée du *sol* dièse vers *la* dièse suivi du *si*, et que l'on pourrait compléter avec un « *do* » non écrit mais sous-entendu, faisant partie du spectre du *do* à la basse. Notons que *sol* dièse forme à la fois le nadir et l'apex de ce segment.

EXEMPLE 25. Chiffres 38 à 41, *Wo bist du Licht!*



L'Exemple 26 récapitule l'ensemble de la pièce ainsi que les exemples précédents. Le déroulement de l'œuvre semble suggérer une réinterprétation de la dyade originelle *sol-si* en tant que dominante de la dyade structurale finale *do-sol*. Bien que cette réinterprétation à l'intérieur d'un cadre tonal ait de quoi surprendre, elle est pourtant issue des tensions tonales inhérentes à l'utilisation du spectre harmonique comme générateur de matériau sonore.

EXEMPLE 26. Développement mélodique à grande échelle, *Wo bist du Licht!*

Ch 1 Ch 7 Ch 13 Ch 18 Ch 31 Ch 34 Ch 35 Ch 36

Ch 38 Ch 40 Ch 41

Conclusion

Trois principes de construction musicale sont communs aux dernières œuvres de Claude Vivier.

Le premier est sans contredit l'influence de l'harmonie tonale traditionnelle sur le compositeur. Les réservoirs de hauteurs de notes, tel qu'il a été discuté au chapitre un, sont en majeure partie diatoniques. Le développement contrapuntique de l'œuvre fait également appel à certains procédés issus de l'harmonie tonale. L'utilisation de la tierce de Picardie dans *Bouchara* et la progression à grande échelle de la dominante vers la tonique dans *Wo bist du Licht!* en sont de bons exemples.

Vivier dilue cette impression diatonique de différentes façons, que ce soit par un chromatisme total proche du chromatisme sériel (*Lonely Child*), par la division de l'octave en intervalles égaux (*Bouchara*, *Trois airs pour un opéra imaginaire*) ou encore en superposant plusieurs styles de construction harmonique (*Prologue pour un Marco Polo*).

Le décalage temporel entre les réservoirs de hauteurs de notes à la voix mélodique et la voix de basse (*Trois airs pour un opéra imaginaire*, *Wo bist du Licht!*) contribue également à nous éloigner de l'harmonie tonale traditionnelle, premièrement en créant un univers harmonique polytonal, et deuxièmement en présentant une série d'intervalles qui engendreront, par addition de fréquences, des spectres harmoniques extrêmement dissonants.

La construction de spectres harmoniques par addition de fréquences est le deuxième de ces principes. Ces spectres harmoniques seront traités de différentes façons dans chacune des œuvres de Vivier. Rigidement liés au contrepoint entre la voix de basse et la mélodie dans *Lonely Child* et *Bouchara*, ils sont exploités plus librement dans *Wo bist du Licht!* et *Trois airs pour un opéra imaginaire*, puis mis en opposition avec une série d'accords atonaux dans *Prologue pour un Marco Polo*.

Le langage imaginaire, dont nous n'avons guère discuté, est le dernier principe commun à ces œuvres. Différents éléments de la construction de ce langage se relient aux thèmes suivants : enfance, amour, mysticisme et narcissisme. Ces thèmes sont abordés ouvertement ou encore sous-entendus dans les pièces analysées ici. Ce langage évolue également d'œuvre en œuvre, sans toutefois atteindre un niveau d'organisation semblable aux langues réelles⁴.

Bien que communs aux cinq œuvres, les principes susmentionnés sont en constante évolution. L'utilisation des spectres harmoniques et les phonèmes simples du langage imaginaire marquent tous deux un retour aux éléments de base du matériau musical et langagier qui seront par la suite développés par Vivier. De même, le compositeur récupère certains éléments de la tradition tonale afin de les faire évoluer dans un contexte musical différent. La présentation des spectres harmoniques en arpèges superposés et la polytonalité engendrée par le décalage entre la voix de basse et les réservoirs de hauteurs de notes en sont respectivement deux excellents exemples. Par contre, Vivier n'hésite pas à faire appel à des méthodes de construction harmonique plus complexes, ou encore à se servir de séries mathématiques dans l'élaboration du matériau musical.

Cette simplicité volontaire s'ajoute à la palette d'effets dont dispose le compositeur et donne à son écriture une direction claire, d'une puissance émotionnelle irrésistible. Vivier ne masque pas ses intentions en lançant par exemple ces appels déchirants : « *Wo bist du Licht!* » ou encore « *Wo ist die Liebe hingegangen?* ». Cette sentimentalité particulière, dont d'autres compositeurs pourraient se défier, contribue ici à la grande richesse et à la force d'expression unique des œuvres de Claude Vivier.

BIBLIOGRAPHIE

- Fonds archivistique Claude Vivier, Contrecoeur, Québec, (microfilm, Université de Montréal).
- LEVESQUE, Patrick (2004), *Les voix de Vivier: Langage harmonique, langage mélodique et langage imaginaire dans les dernières œuvres vocales de Claude Vivier*, Montréal, Mémoire déposé à l'Université McGill.
- MIJNHEER, Jaco (1991), « Shiraz pour piano de Claude Vivier », *Les cahiers de l'ARMuQ*, n° 13, p. 90-105.
- VIVIER, Claude (1981), *Bouchara*, s.l., s.éd.
- VIVIER, Claude (1979), *Kopernikus*, Montréal, Centre de musique canadienne.
- VIVIER, Claude (1994), *Lonely Child*, Saint-Nicolas, Doberman-Yppan.
- VIVIER, Claude. (1981), *Wo Bist du Licht!*, Montréal, s. éd.

4. Pour en savoir plus au sujet du langage imaginaire, se référer à Levesque (2004).

Bouchara © Copyright 1981 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company. Reproduit avec autorisation

Lonely child © Copyright 1980 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company. Reproduit avec autorisation

Prologue pour un Marco Polo © Copyright 1981 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company. Reproduit avec autorisation

Trois airs pour un opera imaginaire © Copyright 1982 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company. Reproduit avec autorisation

Wo bist du Licht! © Copyright 1981 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company. Reproduit avec autorisation