Document generated on 04/24/2024 9:02 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Évolution d'un style musical – comment Vivier passe-t-il d'une oeuvre à l'autre ?
Evolution of a musical style —how does Vivier go from one work to the next?

Martine Rhéaume

Volume 18, Number 3, 2008

Claude Vivier, vingt-cinq ans après : une introspection

URI: https://id.erudit.org/iderudit/019140ar
DOI: https://doi.org/10.7202/019140ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Rhéaume, M. (2008). Évolution d'un style musical – comment Vivier passe-t-il d'une oeuvre à l'autre ? *Circuit*, *18*(3), 73–88. https://doi.org/10.7202/019140ar

Article abstract

While the musical style of Claude Vivier is often described through an appeal to the influences which can be discerned, this article tries to shed new light on the emerging style of the composer by examining, through analysis, the internal evolution from one work to the next. After a brief survey of paradigmatic analyses of *Chants, Jesus erbarme dich, O! Kosmos and Hymnen an die Nacht*, the evolution of a melodic formula is traced in each of the works, and from one work to the next.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Évolution d'un style musical – comment Vivier passe-t-il d'une œuvre à l'autre ?

Martine Rhéaume

Le style n'est rien, mais rien n'est sans le style.
Rivarol, *Notes, pensées et maximes*

Le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis.
Max Jacob, extrait de *Le cornet à dés*

On retire souvent des maximes et aphorismes autant, sinon plus de sens que des grands textes théoriques, puisque la simplicité de la formule, son aspect succinct en rendent chacun des termes plus importants, plus féconds pour la réflexion et l'imagination. Les définitions de la notion de « style », qu'elles soient générales ou spécifiques à l'art et la musique, ne sont au demeurant pas bien différentes de ces aphorismes de Rivarol et Max Jacob : le style peut faire l'objet d'un jugement de valeur, puisque « rien n'est sans lui » ; le style est une expression personnelle par la récurrence de choix. Lorsqu'on veut comprendre un style, cependant, l'intangible n'est pas une option ; trop de recherches se termineraient là où elles ont commencé : « le style n'est rien ». Alors, en observant les « moyens choisis » pour créer une œuvre (ou un œuvre), il est peut-être possible de saisir ce qui cherche à s'extérioriser.

Comment Vivier passe-t-il d'une œuvre à une autre ? Quels sont les choix qu'il fait dans chaque œuvre et qu'il conserve et modifie d'une œuvre à l'autre, sur une période de temps plus ou moins longue ? Quels sont les processus compositionnels qu'il utilise, maintient et transforme d'une œuvre à l'autre ? C'est ce qu'on tente de comprendre en analysant la mélodie dans les œuvres de Claude Vivier, dans le cadre de recherches dépassant le présent article. Ces recherches[1] visent à saisir l'évolution stylistique du langage musical de Claude Vivier dans une optique *endogénétique*, prenant pour

1. Menées dans le cadre d'un doctorat à la faculté de musique de l'Université de Montréal, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez.

hypothèse que, à côté de déterminations externes bien sûr, la musique génère aussi la musique, et que le style évolue en raison d'un dynamisme interne qu'il convient d'élucider. N'est-il pas préférable, en toute logique, de commencer par observer quels sont les changements stylistiques repérables d'une œuvre à une autre avant de chercher à les expliquer par des facteurs extérieurs à la musique, en tentant de reconstituer la logique des choix compositionnels qui, chronologiquement, ont fait évoluer le style de Vivier ? C'est cette dynamique interne du style mélodique qui sera analysée ici dans quatre œuvres vocales composées par Vivier entre 1973 et 1975, soient *Chants*, *O ! Kosmos*, *Jesus erbarme dich* et *Hymnen an die Nacht*[2].

Après une brève description des analyses paradigmatiques des quatre œuvres étudiées, en soulignant les ressemblances et les différences qu'elles révèlent entre elles, nous proposons ici de suivre l'évolution d'une formule mélodique simple, au cœur de ces œuvres. En observant la transformation de cette formule à l'intérieur des œuvres et de l'une à l'autre, on constate en microcosme l'évolution du style mélodique de Vivier.

2. Les dates de composition des œuvres de Vivier sont basées sur la chronologie établie par Mijnheer et Desjardins (Circuit, 1991), qui nous apprend notamment que celles de *Chants* et de *Jesus erbarme dich* se situent très certainement en 1973, mais ne sont pas exactes comme c'est le cas pour *O ! Kosmos*, terminée le 13 février 1973. Le fin connaisseur du catalogue de Vivier ne manquera pas de remarquer qu'une œuvre vocale manque dans le parcours chronologique entre *Chants et Hymnen an die Nacht*, soit *Lettura di Dante* (1974), qui n'est exclue du présent article que par sa longueur considérable.

Évolution interne et influences externes : des observations conciliables

Dans un entretien publié dans la revue *Circuit* il y a déjà une quinzaine d'années, le regretté György Ligeti parlait de Vivier en ces termes : « ce qui m'a le plus frappé dans la musique de Claude Vivier est son génie musical tout à fait original. *Il était seul malgré les différentes influences* et il a su mieux que quiconque réaliser son imagination sonore multicolore » (1991, p. 15, nous soulignons). Ce n'est pas dans le but de nier ce qui a influencé le style de Vivier que nous cherchons à retracer l'évolution endogénétique de son style musical, mais bien dans celui de comprendre de quelle façon il était « seul ».

Les influences que l'on retrouve dans l'œuvre de Vivier sont amplement documentées, notamment par Jacques Tremblay (2000), qui souligne celles de Karlheinz Stockhausen, du gamelan balinais, de Gilles Tremblay et de Messiaen ; par Ross Braes (2001) au sujet des liens entre *Mantra* de Stockhausen et *Orion*, et par Bob Gilmore (2007), qui souligne les liens entre la musique spectrale et *Lonely Child*. Il serait peu défendable, devant des preuves aussi étayées, de supposer que le style de Vivier ne proviendrait que d'un développement interne. De plus, la littérature musicologique portant sur le style musical souligne à gros traits qu'aucun style n'est hermétique à son environnement socioculturel. L'analyse du style de Vivier par ses processus internes offre simplement un angle alternatif pour sa compréhension, qui semble fécond.

Quatre œuvres, onze formules

Appliquée aux corpus qui s'y prêtent, l'analyse paradigmatique est un outil très révélateur des processus compositionnels. Cette méthode d'analyse, inspirée de l'analyse des mythes de Claude Lévi-Strauss, a été énoncée par Nicolas Ruwet (1972) pour l'analyse d'œuvres monodiques, puis développée considérablement par Jean-Jacques Nattiez (2003). Sans entrer dans le détail, rappelons que l'on construit l'analyse paradigmatique d'une œuvre en repérant les répétitions d'éléments musicaux significatifs – motifs, cellules ou idées – et en les disposant sous forme de colonnes (une colonne pour chaque élément mélodique contenant une ou plusieurs répétitions ou des transformations entre segments mélodiques apparentés). La partition demeure lisible de gauche à droite, en faisant abstraction des blancs. Ces analyses sont très parlantes visuellement, puisqu'elles permettent d'embrasser d'un coup d'œil la forme de l'œuvre, tout en conservant l'aspect de déroulement temporel linéaire inhérent à la musique. Elles ont par contre le défaut de prendre énormément d'espace, puisque la partition y est représentée intégralement, souvent considérablement espacée, ce qui explique l'absence d'exemple visuel complet dans le présent article[3]. Cependant, la mise en réseau des analyses paradigmatiques de *Chants*, *Jesus erbarme dich*, *O ! Kosmos* et *Hymnen an die Nacht* a révélé quelque chose de fascinant : onze formules paradigmatiques – c'est-à-dire onze colonnes d'un tableau paradigmatique – suffisent pour rendre compte des répétitions mélodiques présentes dans ces quatre œuvres, totalisant environ 35 minutes de musique. En d'autres termes, les éléments faisant l'objet de répétitions dans ces quatre œuvres peuvent être décrits à l'aide des mêmes formules. Elles partagent donc, en quelque sorte, le même matériau musical. Après un bref survol de la structure des quatre œuvres, nous suivrons, à titre d'exemple de la démarche que nous entendons appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Vivier, l'évolution d'une de ces formules paradigmatiques, d'une œuvre à l'autre.

3. On trouve cependant un extrait représentatif d'analyse paradigmatique à l'exemple 13.

Chants
(Sept voix de femmes et percussion)

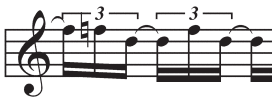
Cette œuvre d'une durée d'environ 20 minutes a été composée à Cologne en 1973, alors que Vivier y étudiait auprès de Karlheinz Stockhausen. Selon ses propres mots, « cette œuvre représente pour moi le moment premier de mon existence de compositeur » (1991, p. 55). On y trouve en effet les thèmes centraux de la sensibilité de Vivier qui, bien que n'étant pas l'objet de notre investigation, ne sont pas négligeables. *Chants* est pour Vivier un requiem, ou à tout le moins un rituel ; le texte est de sa plume et parle de l'enfance, de

la mort, de la figure maternelle, en plus de contenir des passages en langue inventée[4] et des extraits de la liturgie catholique des morts. Dans cette œuvre, Vivier exploite diverses façons de créer des contours mélodiques statiques, c'est-à-dire des formules mélodiques qui n'impliquent qu'elles-mêmes et ne créent pas considérablement d'attentes musicales chez l'auditeur[5] : mélodies axiales (qui tournent autour d'une note centrale), mélodies oscillatoires (qui alternent entre deux notes) et mélodies constantes, qu'elles soient discrètes ou soutenues (sur une seule note, qu'elle soit répétée ou tenue). Dans *Chants*, ce sont les mélodies oscillatoires et les mélodies constantes qui sont les plus importantes. En effet, l'œuvre débute par une oscillation de tierce mineure *si* bémol – *sol*, tierce mineure qui sera transposée au cours de l'œuvre, en revenant cependant sur le *si* bémol initial, que Vivier nous ramène comme une corde de récitation. La tierce mineure représente la formule A de l'analyse paradigmatique. L'oscillation de secondes, qu'elles soient majeures ou mineures, est également très présente dans l'œuvre, assez pour devenir la formule B de l'analyse paradigmatique. Enfin, la mélodie constante, discrète ou soutenue, tient la part du lion dans l'œuvre ; c'est la formule D. Ces trois formules sont, parmi les onze présentes dans *Chants*, celles qui structurent l'œuvre de part et d'autre. Les Exemples 1 à 3 montrent des échantillons de ces trois formules.

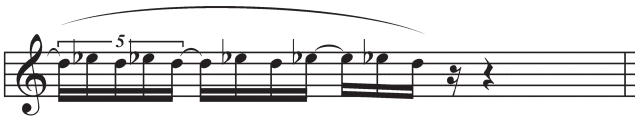
4. Claude Vivier utilisait fréquemment dans ses œuvres vocales une langue de son invention. Essentiellement timbrale plutôt que sémantique, on y remarque cependant la récurrence de certains « mots ». Elle-même un sujet des plus vastes, elle a été abordée avec brio par Patrick Levesque (2004).

5. En définissant ce qu'est une mélodie axiale, Meyer écrit : « *Implication is absent because, since axial melodies are essentially prolongations of a single tone, no high-level processive relationships are possible* » (1973, p. 183). On nomme ici « statique » cette catégorie de mélodies qui, comme la mélodie axiale, prolongent une hauteur unique.

EXEMPLE 1. Formule A. *Chants*, mes. 81, soprano 1. © by Editions Transatlantiques - Paris



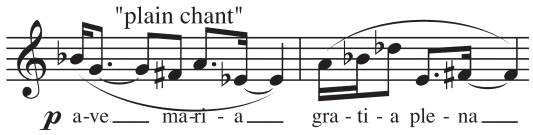
EXEMPLE 2. Formule B. *Chants*, mes. 83, soprano 1. © by Editions Transatlantiques - Paris



EXEMPLE 3. Formule D. *Chants*, mes. 71-74, soprano 1. © by Editions Transatlantiques - Paris

L'analyse paradigmatique de *Chants* montre une structure par blocs, les sections de l'œuvre étant souvent dominées par la présence de multiples répétitions et transformations d'une seule formule ; c'est le cas pour la formule B dans les mesures 167 à 173, qui est suivie d'une section centrée sur la formule D, mesures 178 à 191. Une section peut également être structurée par « interblocs », c'est-à-dire qu'elle sera centrée sur une alternance entre deux formules, comme par exemple entre les mesures 119 et 135. Cependant, malgré cette structure par blocs présentant des mélodies statiques – qui créent à merveille l'effet de rituel ouvertement voulu par Vivier –, certaines mélodies aux contours caractéristiques attirent d'autant plus l'attention. Parmi ces mélodies, on note, entre autres, celle au début de la seconde section de l'œuvre (Exemple 4).

EXEMPLE 4. *Chants*, mes. 27-28, soprano 1. © by Editions Transatlantiques - Paris

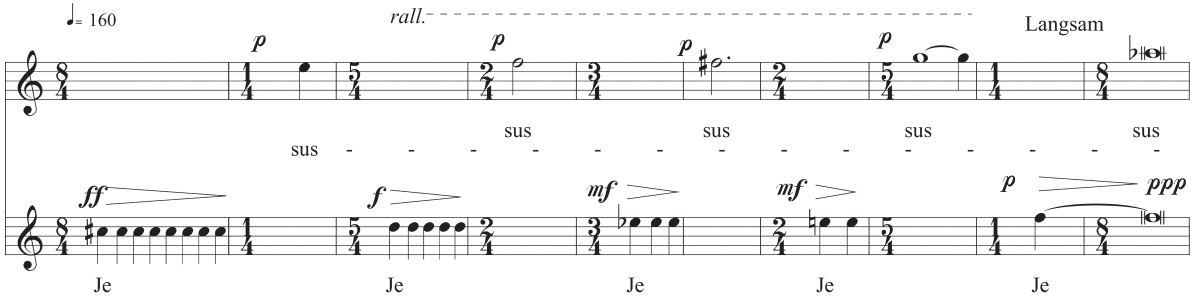


Jesus erbarme dich
(Chœur SATB et soprano solo)

Exemple tangible de l'importance de la religion catholique pour Vivier, l'œuvre est un *kyrie* en langue allemande. Le *kyrie*, seule prière en grec de la liturgie catholique tridentine, est chanté en langue vernaculaire depuis le concile Vatican II ; la structure du *kyrie* est toujours ternaire, sur les paroles « *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* » signifiant « Seigneur prends pitié, Christ prends pitié, Seigneur prends pitié ». Vivier n'utilise qu'une phrase « Jésus prends pitié », les seules paroles de l'œuvre (à l'exception des syllabes « tu-ta-ti »), mais respecte cependant la structure ternaire traditionnelle, avec

une première section basée sur le demi-ton (d'abord une oscillation *la – si* bémol, bientôt transposée sur *fa – sol* bémol). La section centrale débutant par une oscillation de secondes mineures aux basses introduit un échange entre chœur et soprano solo. Le chœur fait entendre un motif constant discret sur la syllabe « Je », ce à quoi le soprano répond par la syllabe « sus » à la tierce mineure supérieure (par rapport aux soprani). Remarquons que dans l'Exemple 5 les métriques des mesures chantées par le chœur tutti présentent l'agencement 8/4, 5/4, 3/4, 2/4, 1/4, soient les cinq premières valeurs de la série de Fibonacci à rebours, alors que le soprano répond par des mesures suivant les mêmes métriques, dans l'ordre croissant. On connaît la série de Fibonacci pour les liens étroits qu'elle possède avec le nombre d'or, considéré comme de proportion parfaite, et présent dans l'art et la nature. Combiné avec le sujet de l'œuvre et la forme ternaire, symbole chrétien de la parfaite totalité, il y a du mysticisme de Vivier là-dessous. L'œuvre d'une durée d'environ 3 minutes se termine par un très bref retour de l'oscillation de seconde mineure initiale au soprano solo.

EXEMPLE 5. *Jesus erbarme dich*, mes. 20-29, soprani et soprano solo.



Dans cette description, les formules paradigmatiques apparaissent clairement : il s'agit de la formule B « oscillation de seconde mineure », la formule A « oscillation de tierce mineure » et enfin la formule D, « notes répétées » (constante discrète). Or, il est fascinant de voir qu'en analysant cette œuvre, les formules paradigmatiques présentes sont les mêmes que huit des onze formules qui structurent *Chants*. Mais elles sont traitées de façon plus simple : les oscillations de secondes mineures sont plus longues, dans des rythmes réguliers, les rythmes des notes répétées sont d'égales valeurs. Résistons à la tentation d'insinuer – ce qui serait en apparence légitime, puisque les deux œuvres ont été terminées en 1973 et qu'on ne connaît pas les dates de

composition exactes –que cette œuvre *doit*, par sa simplicité, *précéder Chants* dans l'ordre chronologique de composition. Ce serait à la fois mal comprendre Vivier et mal comprendre ce qu'on entend ici par *évolution* d'un langage musical. Mal comprendre Vivier puisqu'il avait composé auparavant des œuvres autrement plus complexes, souvent prédéterminées mathématiquement. Mal comprendre l'*évolution* que l'on cherche ici à caractériser, puisqu'il ne s'agit pas d'une évolution du simple au complexe, d'un état primitif à un état idéal, mais simplement d'un changement d'un état existant à un autre.

O ! Kosmos
(Chœur SATB)

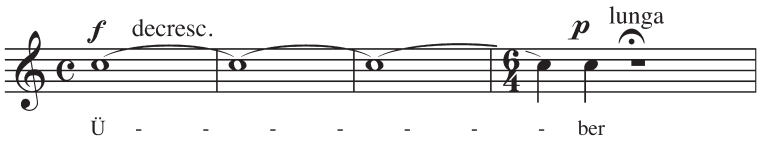
À ajouter à la liste des thèmes chers à Vivier : le cosmos. Le terme est présent dans ses œuvres, dans ses écrits ; il disait vouloir s'y fondre, ne faire qu'un avec lui. Les paroles de l'œuvre d'environ 7 minutes composée à Cologne en 1973 ont été écrites par Vivier lui-même et invoquent la venue d'un temps non linéaire. La structure « par blocs » est moins présente dans cette œuvre que dans les deux précédentes, mais on constate encore une présence marquée des formules B « oscillation de secondes » et D « constantes », qu'elles soient discrètes ou soutenues. Ses éléments mélodiques constitutifs s'inscrivent sous neuf des onze formules paradigmatiques déjà présentes dans *Chants*.

Hymnen an die Nacht
(Soprano et piano)

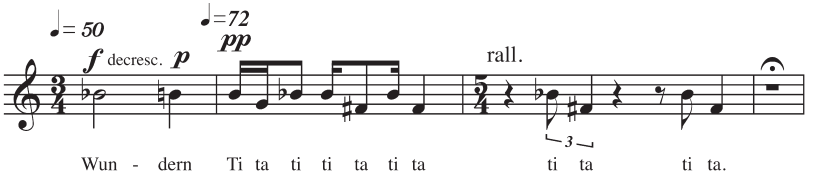
Cette œuvre composée à Montréal pour les épreuves du « Tremplin » du Concours de musique du Canada en 1975 met en musique les premiers vers du cinquième *Hymne à la nuit* de Novalis, s'inscrivant dans le courant de la poésie progressiste universelle des XVIIIe et XIXe siècles allemands. Cette œuvre présente à nouveau une structure par blocs laissant voir en filigrane une certaine forme ternaire. La première section est marquée par des formules statiques, une alternance entre les longues notes tenues de la formule D « constantes soutenues » et de longs points d'arrêt. Les mesures de silence et points d'arrêt font l'objet d'une formule paradigmatique, dans cette œuvre comme dans les précédentes, à cause du poids de leur présence. Le silence, dont l'importance dans le langage musical a notamment été soulignée chez Debussy, Webern ou Stravinsky, n'a pas toujours la même fonction ; elle dépend de ce qui précède comme de ce qui suit. Dans la première partie de *Hymnen an die Nacht*, son alternance avec les longues notes tenues en prolonge l'effet statique (Exemple 6), alors qu'il crée une attente presque impa-

tiente en section centrale (Exemple 7). Ces deux fonctions sont à l'image des types mélodiques qui structurent ces sections : les mélodies statiques de la formule D en alternance avec les longs silences structurent en bloc la première section, alors que des mélodies aux contours caractéristiques forment les blocs de la section centrale.

EXEMPLE 6. *Hymnen an die Nacht*, mes. 1-4, soprano.



EXEMPLE 7. *Hymnen an die Nacht*, mes. 36-39, soprano.



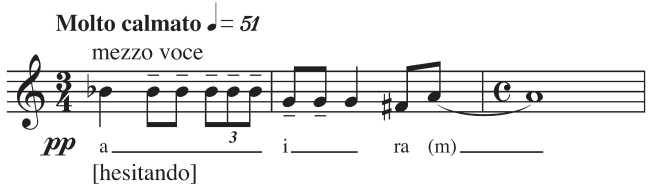
Le parcours d'une formule

On a fait référence jusqu'ici à certaines formules paradigmatiques plus qu'à d'autres, et ce n'est pas innocent. Pour établir des formules paradigmatiques, il faut d'abord repérer dans la partition linéaire les éléments qui font l'objet de répétitions ; pour des raisons pratiques, on donne à ces formules des noms de variables suivant l'ordre alphabétique, selon l'ordre de leur première apparition. C'est-à-dire qu'il n'y a pas *a priori* de supériorité hiérarchique entre la formule A et la formule B, par exemple. En effet, l'expérience de l'analyse de ces quatre œuvres nous montre l'importance statistique qu'y tient la formule D, une formule constituée d'une longue note tenue, ou alors de répétitions successives de la même note, ce que nous nommons « mélodie constante soutenue » et « mélodie constante discrète »[6]. Nous les avons regroupées sous la même formule puisque la mélodie constante discrète est souvent issue d'un procédé de monnayage appliqué à une mélodie constante soutenue entendue auparavant.

6. Ces termes sont dérivés de la notion de « constante » en mathématiques, pour nommer ce type de mélodie statique très présent chez Vivier : une mélodie littéralement « monotone », parce que sur une seule note. La recherche d'un autre terme s'avère nécessaire, à cause des connotations reliées à l'ennui et au jugement de valeur que porte le terme « monotone ». Dans un essai d'épistémologie pratique, Gardin soulève la question de la langue dans les écrits scientifiques. Tandis que les sciences de la nature, comme la chimie, ont leur langage propre, il se demande : « Est-il vrai, est-il bon que le langage des sciences humaines puisse être taxé si facilement de "naturel" ? » (1987, p. 38). Il en vient au « constat du caractère nécessairement métalinguistique de toute expression empruntée à une langue naturelle Le mot *stress*, dans un texte français de psychologie, n'appartient pas au français naturel » (*op. cit.*, p. 41). Il apporte des exemples où tantôt la langue naturelle est en manque de vocabulaire (cas des teintes d'une couleur), tantôt la langue naturelle est trop connotative pour un usage précis dans un écrit scientifique. Dans cette recherche, le terme « monotone » est précisément un de ces cas. Dans la langue naturelle, le mot est trop péjoratif pour ne pas étouffer le sens à comprendre dans cette analyse. C'est pourquoi, des termes plus proches du langage des sciences naturelles remplacent avantageusement le mot qu'on ne saurait écrire et, tout compte fait, la précision analytique y gagne.

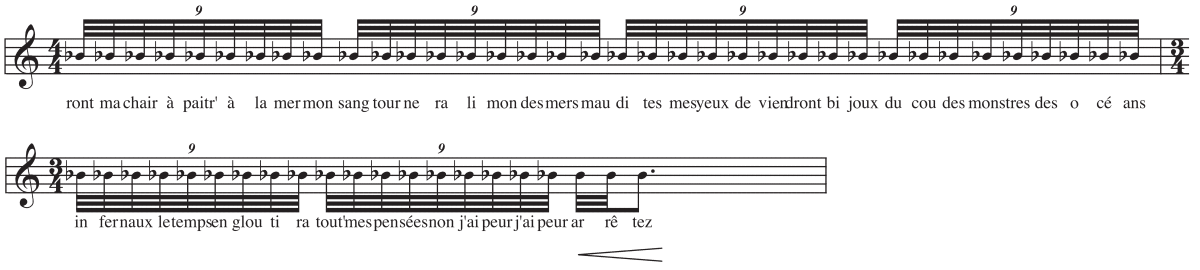
Cette formule D se transforme à travers les œuvres et d'une à l'autre, représentant dans ce groupe d'œuvres un élément stylistique primordial, dont il est intéressant d'observer le parcours. Les toutes premières mesures de *Chants* présentent une ambiguïté, à savoir quelle formule est en présence (Exemple 8). S'agit-il d'une première tierce mineure au départ sur *si* bémol (dont l'oscillation fait l'objet de la formule A, très présente dans *Chants*) ou alors d'une première répétition de notes, caractéristique de la formule D ? En cherchant à résoudre ce problème pratique, on comprend une notion essentielle du style de Vivier : ces deux premières mesures sont le noyau – en termes de formules mélodiques – de l'imposante œuvre qui débute, à considérer à la fois comme précurseur de la formule A et de la formule D. La répétition de note est ici modeste, mais bien présente ; à cette première mesure, l'auditeur ne s'attend pas à ce que l'œuvre soit truffée de mélodies constantes, mais il commence tout de même à être préparé à ce qu'il en soit ainsi. La formule D est présagée ici avant d'apparaître avec affirmation quelques mesures plus loin.

EXEMPLE 8. *Chants*, mes. 1-3, soprano 1. © by Editions Transatlantiques - Paris

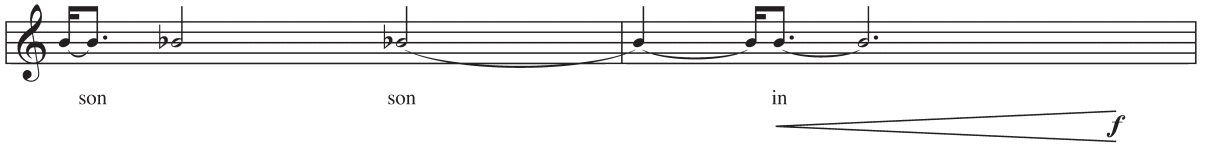


Elle apparaît plus loin, en constante discrète répétée sur la même valeur rythmique (Exemple 9), ou alors en combinaison entre constante soutenue et discrète (Exemple 10). Tout en faisant l'objet de transformations internes, la formule est utilisée pour souligner les hauteurs significatives de *Chants*, que ce soit le pôle de *si* bémol (Exemples 9 et 10) ou alors les sommets mélodiques (Exemple 11), au fur et à mesure de leur apparition. En soulignant les notes pôle et les sommets par de longues valeurs de notes, Vivier combine les éléments structuraux mélodiques, l'importance de la formule et celle de la note pôle s'amplifient l'une l'autre.

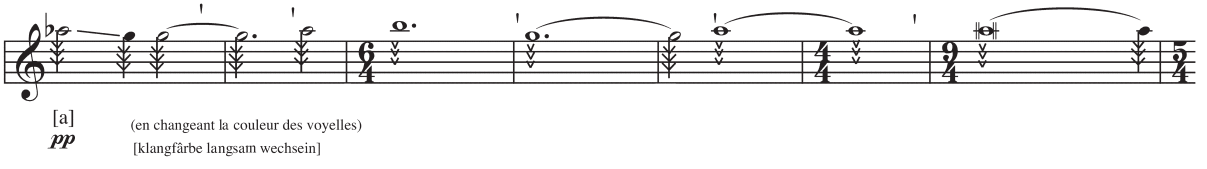
EXEMPLE 9. *Chants*, mes. 45-46, mezzo-soprano. © by Editions Transatlantiques - Paris



EXEMPLE 10. *Chants*, mes. 138-139, soprano. © by Editions Transatlantiques - Paris

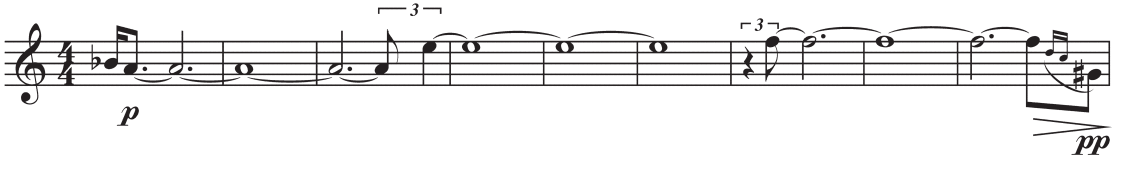


EXEMPLE 11. *Chants*, mes. 141-147, soprano. © by Editions Transatlantiques - Paris



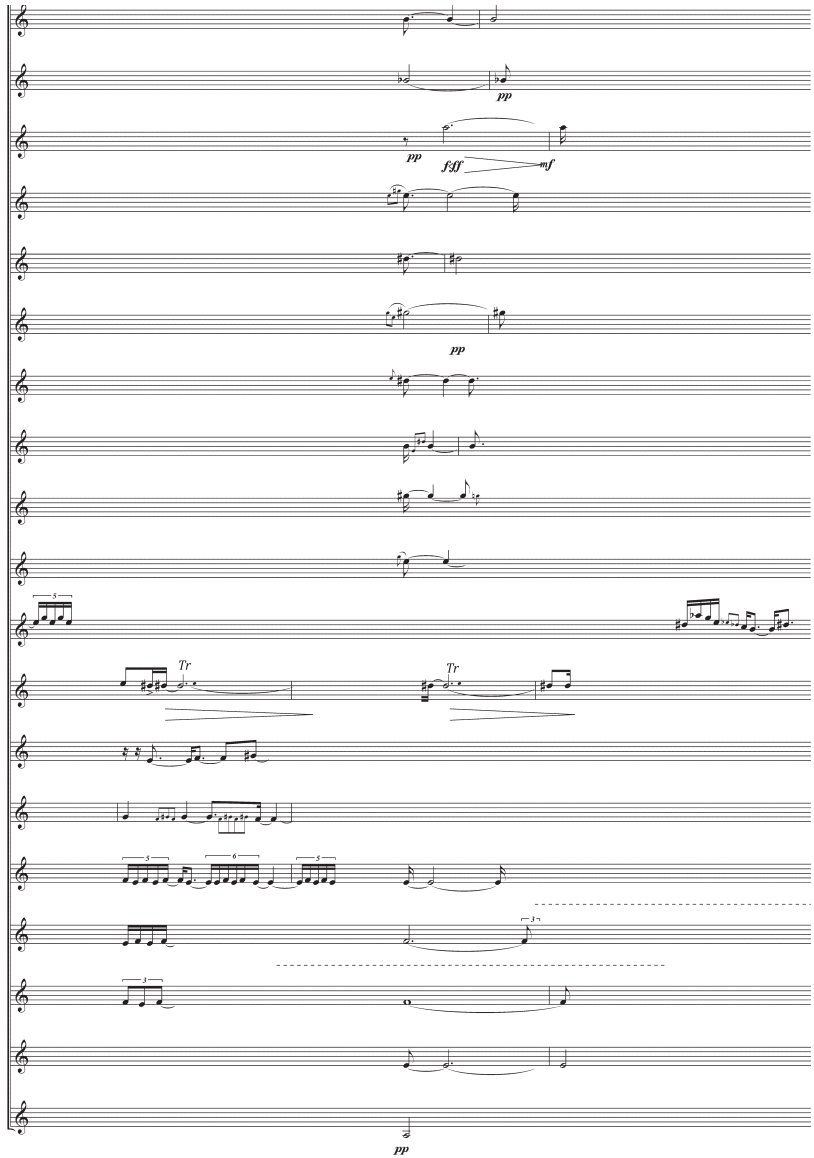
La formule atteint son paroxysme dans les valeurs de notes très longues. À l'Exemple 12, la formule trouve une importance mélodique temporelle jusqu'alors inégalée par des tenues d'un peu plus de 11 temps, 13 temps, puis 11 temps à nouveau, dans un tempo de 75,5 à la noire.

EXEMPLE 12. *Chants*, mes. 181-188, soprano. © by Editions Transatlantiques - Paris



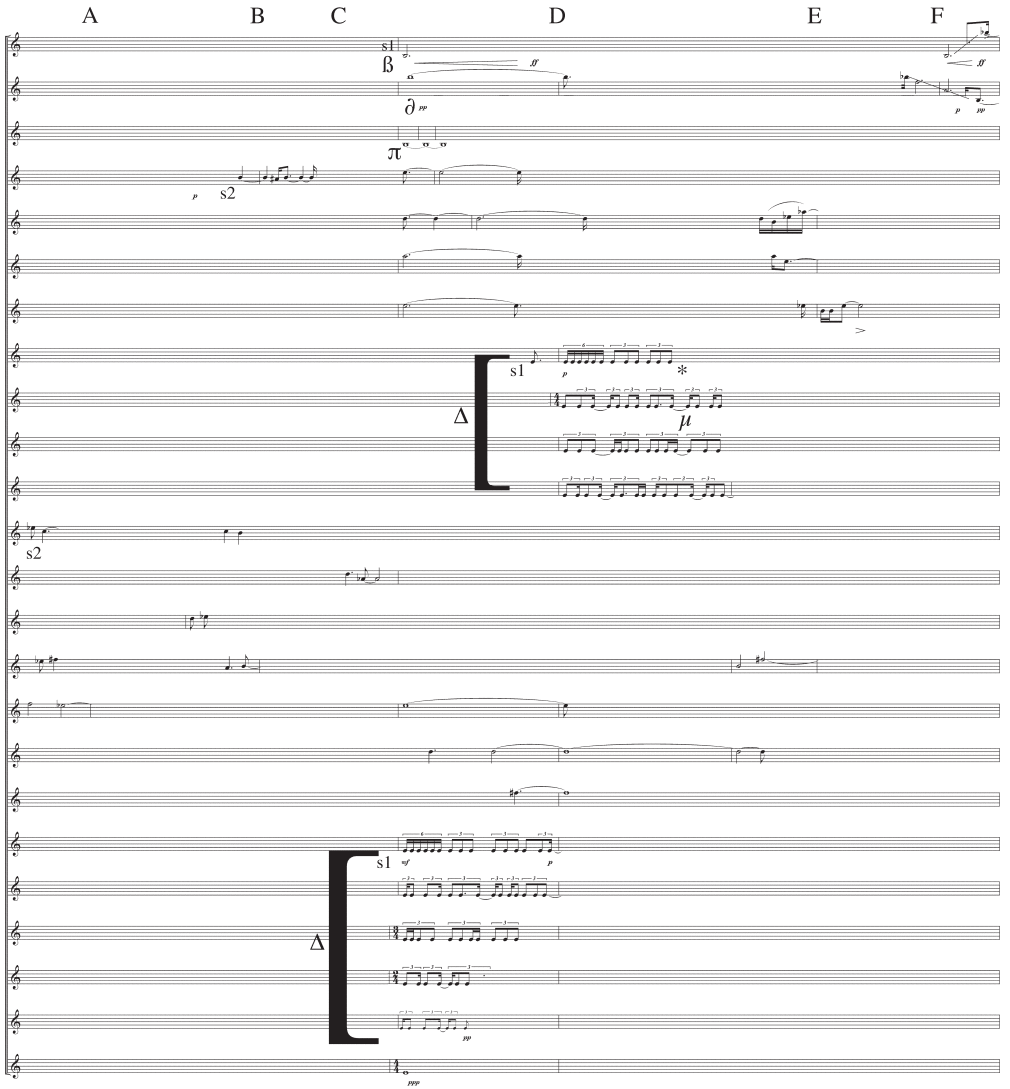
On a mentionné à plusieurs reprises au sujet des quatre œuvres la structure par blocs, et voici enfin l'occasion de démontrer, par une portion de l'analyse paradigmatique, de quelle façon ces blocs se manifestent. On voit à l'exemple 13 la formule D dominer toute une section, avant d'entrer en alternance avec la formule B (mes. 205).

EXEMPLE 13. Extrait d'analyse paradigmatique, *Chants*, mes. 197-214.



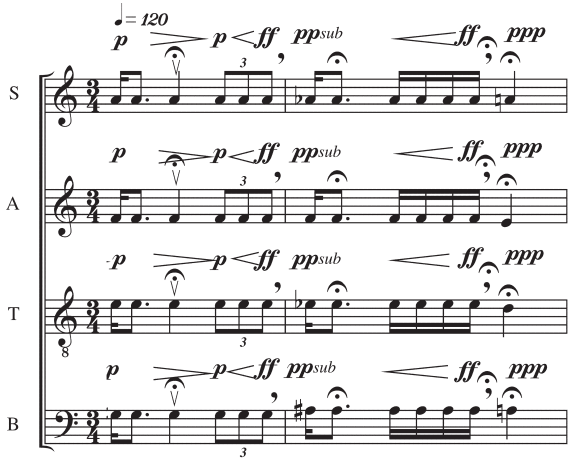
Enfin, dans une synthèse remarquable, toutes les morphologies de la formule sont présentées à la fin de l'œuvre (Exemple 14), avec l'atteinte finale du sommet (Exemple 14, symbole ∂) et du sommet abyssal de l'œuvre (*id.*, symbole ß), dans un bloc structuré par la formule D (symbole Δ), dans des valeurs de notes très longues (symbole ϖ) , puis en monnayage en valeurs rythmiques égales (symbole *) et inégales (symbole µ). On reviendra sur cette synthèse de la formule au moment de la conclusion.

EXEMPLE 14. Extrait d'analyse paradigmatique, *Chants*, mes. 215-229.



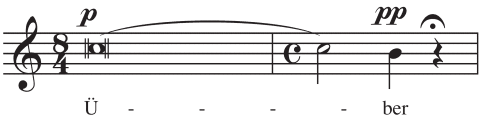
À part les quelques notes tenues au début de *Jesus erbarme dich*, la formule D prend une place d'importance au moment de l'échange chœur – soprano solo déjà illustré à l'Exemple 5. Soulignons que dans cet exemple, comme souvent, les répétitions de notes n'impliquent pas de répétition de syllabe, les chanteurs attaquant la note sur la voyelle, créant un effet d'écho. On y remarque une mélodie constante discrète sous la forme d'un monnayage en valeurs rythmiques égales qui s'enchaînent en fondu avec une mélodie constante soutenue. Ceci constitue, comme on l'a souligné plus haut, un passage de simplicité dans l'utilisation de la formule. Cependant, la façon d'opposer ses deux états – discret et soutenu – en fondu enchaîné représente un point nouveau dans son traitement. Dans *O! Kosmos*, l'utilisation de la formule D conserve des parentés avec les œuvres précédentes, par les procédés de monnayage en rythmes inégaux, avec de nouvelles syllabes ou par attaque sur la même voyelle. Il en va de même pour les sommets mélodiques, se présentant également sous la formule D. Un nouveau traitement est cependant apporté dans le jeu de nuances aux mesures 19 et 20 (Exemple 15). L'analyse mélodique ne peut se faire en abstraction totale des autres paramètres, et il serait injuste ici de ne considérer cette mesure que comme un passage *la* naturel – *la* bémol – *la* naturel ; la plénitude du timbre d'un chœur et son éventail dynamique, en plus de la progression harmonique dont les frottements se résolvent en un accord de 7e majeure, y sont pour beaucoup dans l'effet de mouvement que prend soudain ce type de mélodie statique.

EXEMPLE 15. *O! Kosmos*, mes. 19-20.

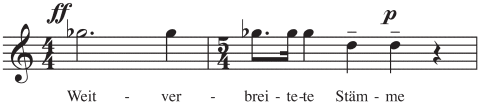


Dans le cas de *Hymnen an die Nacht*, malgré les deux ans qui la séparent chronologiquement des précédentes, la formule D y est bien présente ; elle domine la première section, jusqu'à la mesure 32, réapparaît au cours de l'œuvre et revient la clore à partir de la mesure 49 (jusqu'à la fin, mesure 55). La toute première occurrence de la formule (Exemple 6 plus haut) demeure sur la même note, ce qui à ce point-ci de l'analyse ne devrait plus surprendre. Cependant, à la troisième occurrence, déjà, la dernière note est un demi-ton plus bas que la note tenue (Exemple 16). À la quatrième occurrence (Exemple 17), on quitte les notes répétées pour descendre d'une quarte diminuée pour les deux dernières notes. Ces exemples un peu laborieux permettent d'illustrer la propension graduelle de la formule D, dans *Hymnen*, à passer d'une mélodie constante en noyau, duquel on s'éloigne graduellement, d'abord par intervalle conjoint, puis de plus en plus disjoint. Les traitements possibles d'une mélodie constante, par de minimes variations d'une occurrence à l'autre, semblent atteindre ici un état final, qui est à la fois un nouveau point de départ. Au risque de nous répéter, nous disons état final sans signifier état idéal ; on trouve dans *Hymnen* les autres morphologies de la formule D, du monnayage aux blocs.

EXEMPLE 16. *Hymnen an die Nacht*, mes. 8-9, soprano.



EXEMPLE 17. *Hymnen an die Nacht*, mes. 13-14, soprano.



Dynamique interne d'une formule mélodique statique

Ce que cette analyse nous apprend sur le style de Claude Vivier, ce n'est pas que le compositeur utilise parfois de longues valeurs de notes. Les premières mesures de *Hymnen an die Nacht* (Exemple 6) suffiraient à démontrer cette observation. Elle nous apprend surtout que Vivier structure un certain nombre d'œuvres sur quelques formules mélodiques seulement, et que celles-ci se transforment, se complexifient *et se simplifient à nouveau*. Dans le chapitre « Variety of Style Change », Leonard Meyer (1994) émet l'hypothèse d'une dynamique interne de transformation du style musical. Il y parle

principalement de styles partagés par plusieurs compositeurs – par exemple le style baroque –, mais cette vision du développement stylistique s'applique judicieusement à la compréhension d'un style personnel. Selon Meyer, un style émerge graduellement et ne fait pas l'objet d'une décision nette ; il est selon lui *appris*, même par les compositeurs qui l'inventent (*op. cit.*, p. 116) et l'auditeur l'apprend à son tour. Il n'est donc pas rare, dans un style émergeant, que le langage musical soit constitué de nombreuses redondances d'un même procédé. Au fur et à mesure que le style s'établit, le compositeur *tend* à réduire le nombre de redondances pour introduire de plus en plus d'informations nouvelles, c'est-à-dire d'éléments qui sont en mesure de surprendre l'auditeur accoutumé au style (*op. cit.*, p. 114 et 116). Le nombre de redondances tendra à diminuer tandis que la quantité d'informations tendra à augmenter, jusqu'à ce que le style devienne difficilement reconnaissable. Meyer considère ces trois phases d'un style comme un préclassicisme (redondance), un classicisme (équilibre entre redondance et information) et un maniérisme (grande quantité d'informations). Il serait dangereux d'accoler toute cette théorie au style de Vivier puisque Meyer parle d'un style qui s'épuise de lui-même, et non qui s'interrompt brusquement. Par contre, la dynamique interne d'un style émergeant offre ici un éclairage judicieux, et cette portion du développement de son style n'est pas touché par la fin tragique du compositeur.

Or, chez Vivier, nous sommes précisément en présence d'un style émergeant[7]. Il l'indique lui-même au sujet de *Chants*, et le changement est tangible entre cette œuvre et celles qui la précèdent chronologiquement. Par la répétition de quelques formules sur de nombreuses œuvres, c'est-à-dire par la récurrence de choix compositionnels similaires d'une œuvre à l'autre, Vivier *s'enseigne* à la fois qu'il *nous enseigne* son propre style. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'il fait au début de chaque œuvre ? Nous avons donné en ce sens l'exemple des premières mesures de *Chants* et de *Hymnen an die Nacht* parce qu'elles débutent par la formule dont nous avons suivi le parcours ici, mais eussions-nous choisi de suivre le parcours de la formule d'oscillation de seconde mineure, nous aurions pu donner le même exemple avec *Jesus erbarme dich*. En suivant la formule D, extrêmement simple, nous avons pu voir en microcosme une portion du style émergeant de Vivier. La formule d'une seule note, tenue ou répétée sur plusieurs temps dans des œuvres vocales, se voit transformée de la façon la plus minutieuse et la plus recherchée. Ces transformations côtoient néanmoins les états premiers ou plutôt les états les plus simples de la formule. Ce qu'il s'enseigne et nous enseigne alors, c'est que la complexité du traitement d'une formule mélodique n'est pas son état idéal, mais simplement un des états possibles. Il disait lui-même, au sujet de *Chants*, quelque chose de semblable : « À première vue, l'œuvre peut

7. Vivier termine ses études au Conservatoire de Montréal en 1970 et étudie en Europe grâce à une bourse du Conseil des Arts du Canada entre 1971 et 1974. Comme les œuvres analysées ici ont été composées entre 1973 et 1975, elles se situent au tout début de sa carrière compositionnelle.

paraître simple, mais justement c'est au niveau d'une organisation subtile de la musique, des proportions, que l'enjeu d'une nouvelle sensibilité se pose » (1991, p. 56). Il semble que, comme pour les maximes et les aphorismes, le sens du style émergeant de Vivier entre 1973 et 1975 réside dans la simplicité de la formule.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Chants… (2003), « Les jeunes solistes », Rachid Safir (dir.), Fondation France Télécom, S 206 – NT 103. Sur ce disque se trouvent *Chants* et *Jesus erbarme dich*.

O! Kosmos (1994), « Phoenix Chamber Choir », Cortland Hultberg (dir.). Skylark, 9401CD.

Claude Vivier, Anthologie de la musique canadienne (1990), Divers interprètes, Radio-Canada International, ACM-36 CD 1-4. Sur ces disques se trouvent *Chants* et *Hymnen an die Nacht*.

BIBLIOGRAPHIE

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, nº 2, en ligne : < http ://www.discourses.ca/v2n2a2.html >.

GARDIN, Jean-Claude, LAGRANGE, Marie Salome, MOLINO, Jean, NATALI-SMIT, Johanna (1987), *La logique du plausible, essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme.

GILMORE, Bob (2007), « On Claude Vivier's 'Lonely Child' », *Tempo*, vol. 61, nº 239, p. 2-17.

LEVESQUE, Patrick (2004), *Les voix de Vivier*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.

LIGETI, György et DUCHESNEAU, Louise (1991), « Sur la musique de Claude Vivier », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 2, nos 1-2, p. 7-16.

MEYER, Leonard B. (1994 [1967]), « Variety of Style Change », *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 114-122.

MEYER, Leonard B. (1973), *Explaining Music*, Berkeley, University of California Press.

MIJNHEER, Jaco et DESJARDINS, Thérèse (1991), « La chronologie des œuvres de Claude Vivier : Historisation de la déshistoire », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 2, nos 1-2, p. 17-30.

NATTIEZ, Jean-Jacques (2003), « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 23, nos 1-2, p. 10-61.

RUWET, Nicolas (1972 [1965]), « Méthodes d'analyse en musicologie », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, p. 100-134.

TREMBLAY, Jacques (2000), « L'écriture à haute voix : *Lonely Child* de Claude Vivier », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 11, nº 1, p. 45-67.

VIVIER, Claude et ROBERT, Véronique (1991), « Les écrits de Claude Vivier », *Circuit, revue nord-américaine de musique du XXe siècle*, vol. 2, nos 1-2, p. 39-136.

VIVIER, Claude (1975), *Chants*, Paris, Éditions musicales transatlantiques.

VIVIER, Claude (1977), *Jesus erbarme dich*, Toronto, Chanteclair Music.

VIVIER, Claude (1977), *O! Kosmos*, Toronto, Chanteclair Music.

VIVIER, Claude (1986), *Hymnen an die Nacht*, Saint-Nicolas, Éditions Doberman-Yppan.

Hymnen an die nacht © Copyright 1978 Hendon Music, Inc., a Boosey & Hawkes company. Reproduit avec autoristation

Extraits de *Chants* pour 7 voix de femmes, de Claude Vivier, reproduits avec l'aimable autorisation des Editions Transatlantiques - Paris.