

INTEMPOREL

Bulletin de la Société Nationale de Musique

UN ENTRETIEN AVEC JEAN-LOUIS FLORENTZ

par Myriam SOUMAGNAC



La musique de Jean-Louis Florentz répond à deux critères inséparables l'un de l'autre et du processus créateur : la Foi et l'exigence. Elle procède à part égale d'une exceptionnelle acuité acoustique et d'une organisation de pensée singulièrement complexe. Les études qu'il a poursuivies dans différents domaines - théologique, musical, linguistique, ethnomusicologique et le degré de savoir auquel il atteint en chacun d'eux le préservent de tout esprit d'école ou de système. Bien que la lecture de son palmarès soit éloquent par le nombre de prix et de distinctions dont il a fait l'objet, c'est malgré tout dans l'originalité de son parcours personnel qu'il faut chercher la raison de sa réussite dans tous les sens du terme. Les multiples expériences que lui commandent, d'une part, son désir de connaissance des comportements humains tant sur le plan géographique et métaphysique que sur leurs relations avec le monde animal et végétal, d'autre part, l'approfondissement enthousiaste et minutieux des textes sacrés n'occultent jamais, dans l'œuvre achevée, le lyrisme originel et constant qui reste la clef de l'unité supérieure.

Myriam Soumagnac

MYRIAM SOUMAGNAC : Jean-Louis Florentz, dans quelques jours, les 12 et 13 octobre 1994 à la salle Pleyel, l'Orchestre de Paris va créer, sous la direction de Semyon Bychkov avec en soliste Yvan Chiffolleau, votre dernière composition, *le Songe de Lluc Alcari* op. 10, un concerto pour violoncelle et orchestre. Au point où nous en sommes de la connaissance de votre œuvre, je crois pouvoir dire que le monde musical attend avec intérêt cette nouvelle manifestation pour deux raisons : d'une part, la musique que vous écrivez a marqué l'oreille des mélomanes comme celle des musiciens ; d'autre part, nous sommes curieux de découvrir votre propos, dans un domaine que vous n'avez pas encore abordé, que je sache, celui du concerto. Avant tout, je vais vous demander de commenter ces deux termes : concerto et violoncelle.

JEAN-LOUIS FLORENTZ : Ils sont absolument liés pour moi : je n'ai jamais songé écrire un concerto pour un autre instrument que le violoncelle parce que c'est celui que je préfère de très loin, bien que j'aie pratiqué l'orgue à l'origine. Je vais vous parler d'une manière qui peut sembler un peu abrupte mais cela est nécessaire pour comprendre ma pensée : le violoncelle est peut-être le seul instrument qui, lorsqu'on en joue, donne véritablement l'impression de l'êtreindre comme si on faisait l'amour avec lui devant tout le monde, or, c'est une vision de la musique qui reste essentielle pour moi : communiquer au public qui écoute la sensation physique d'une chose que l'on a vécue dans sa chair pour essayer de le conduire plus loin que lui-même, dans le meilleur des cas évidemment.

Suite à la page 2

LA MÉCANIQUE ET L'IMAGINAIRE

par Patrice SCIORTINO



Il est probable sinon concevable que la connaissance précède le savoir. Il est pensable sinon évident que l'imaginaire reflète l'universel.

Bien avant de constater la giration planétaire dont nous dépendons, l'idée du circulaire et du contrepoids (frère de la gravitation) apparaît dans la pensée et dans l'usage.

Suite à la page 7

SOMMAIRE

Entretien avec Jean-Louis Florentz par Myriam Soumagnac	p.1
La mécanique et l'imaginaire par Patrice Sciortino	p.1
Paul Le Flem : un compositeur à travers le siècle par Philippe Gonin	p.9
Bibliothèque musicale en Bosnie : premier bilan par Clément Riot	p.11
Découverte de Valéry Arzoumanov (suite) par Anthony Girard	p.12
Eloge funèbre de Chabrier par Vincent d'Indy	p.14
Eloge posthume de Chabrier par Alfred Bruneau	p.15
Le jeu des citations: solutions	p.15

DÉCOUVERTE DE VALÉRY ARZOUANOV (suite)

par Anthony GIRARD

Voici la suite et la fin de l'article consacré par Anthony Girard aux pièces pour piano opus 100 du compositeur Valéry Arzoumanov. La première partie de cette étude est parue dans le numéro 11 d'Intemporel.



Valéry Arzoumanov est né en 1944 près de Vorkouta, dans le nord de la Russie. Il a suivi des études musicales au Conservatoire Supérieur de Léninegrad, où il fut ensuite nommé professeur.

Très tôt, Valéry Arzoumanov, est reconnu dans son pays comme l'un des compositeurs les plus talentueux de sa génération.

Il vit maintenant en France depuis près de 18 ans. Son œuvre compte plus de 140 numéros d'opus. Et pourtant, qui connaît en France la musique de Valéry Arzoumanov ?

"J'ai été particulièrement impressionné, affirme Arvo Pärt, par l'originalité exceptionnelle de sa démarche créatrice, son refus du compromis et son audace dans la recherche d'un thème et d'un langage musical authentiques". Ce témoignage de l'un des plus importants compositeurs de notre temps ne suffit-il pas à redonner à l'œuvre de Valéry Arzoumanov la place qui lui revient ? Peu de compositeurs d'aujourd'hui me semblent doués d'une telle sensibilité rythmique. Cette musique se situe au point de convergence de diverses influences parmi les plus heureuses. La musique populaire russe, les rythmes à valeur ajoutée de Messiaen, la musique traditionnelle de l'Inde, et peut-être même aussi le Jazz.

Dans les pièces lentes de l'opus 100 — *Monde pianistique 12ème cahier* —, celles à caractère plutôt expressif, la phrase s'apparente souvent au récit, au *parlando*. La ligne mélodique semble épouser les inflexions subtiles d'un poème chanté (c.f. Ex. 6).

La notation rythmique aussi précise soit-elle, n'est jamais ici qu'une approximation. Elle ne se justifie pas seulement par un souci de rigueur, mais favorise chez l'interprète une sorte de d'instabilité, de fragilité, qui peuvent être créatrices. Pour s'en convaincre, on relira avec profit les exemples 1 et 3 de la première partie (Intemporel n°11).

L'intérêt rythmique, dans les mouvements vifs, est souvent le fruit de la richesse polyrythmique, et plus particulièrement de la superposition de motifs

rythmiques pairs et impairs (Exemple 7). Ici, les cellules rythmiques sont clairement dessinées et l'oreille perçoit parfaitement cette superposition métrique - 11/8 et 3/4 - qui donne à ce deuxième énoncé thématique (c.f. Exemple 2), une dynamique nouvelle traduisant une sorte d'impatience juvénile.

La pièce n°12 propose un autre exemple de polyrythmie. Nous n'aurions pas une perception si précise du phrasé de la ligne principale si elle n'était pas soutenue ici encore par un *ostinato* d'une grande simplicité. Avec les moyens les plus dépouillés, Valéry Arzoumanov parvient à créer des sensations rythmiques tout à fait inédites et insolites.

D'emblée nous avons situé la place essentielle du chant dans l'art de Valéry Arzoumanov. D'inspiration populaire ou non, la plupart des idées mélodiques sont d'essence tonale ou modale. Cependant, une particularité du style mélodique de Valéry Arzoumanov a retenu notre attention. Nous l'appellerons, faute de mieux, "plain-chant chromatique". En effet ces lignes, par leur ambitus, par leur courbe générale, par le retour incessant presque litanique sur les mêmes notes, sont apparentés à celles du plain-chant ; mais l'échelle chromatique remplace ici l'usage des modes ecclésiastiques (exemple 8).

On trouve un autre exemple dans la pièce n°1. Là l'extension progressive de la cellule mélodique initiale traduit une sorte d'aspiration, d'élan intérieur. Mais aussi un sentiment de douleur.

Suite à la page 16

Exemple 6 : Réveil (début)

ANALYSE

A musical score for 'Enfant' in G major, 2/4 time. The treble clef part features a melody of eighth and quarter notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Exemple n°7 : *Enfant*

A musical score for 'Vitraux russes (début)' in G major, 2/4 time. The treble clef part consists of a series of chords and dyads, marked with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The bass clef part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into three systems, each with a double bar line and repeat signs.

Exemple n°8 : *Vitraux russes (début)*

A musical score for 'Vitraux russes (fin)' in G major, 2/4 time. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The bass clef part features a complex accompaniment of chords and dyads. The score concludes with a mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.

Exemple n°9 : *Vitraux russes (fin)*

Suite de la page 12

Il y a, dans la pièce n°8, un passage tout à fait troublant : un thème modal, déjà entendu précédemment, est énoncé dans le médium du clavier. La phrase décrit une succession d'élans ascendants apparentés à celle de la pièce n°1 déjà mentionnée, mais cette fois-ci sur une échelle diatonique. Elle est confrontée, sous la forme d'un dialogue, à une mélodie d'essence chromatique, dans l'aigu, espacée de silences. Ce motif nouveau introduit une nuance plaintive qui contraste avec le caractère religieux du thème principal. Il y a là, dans l'intimité et la solitude, comme une prière secrète mais intense, *Kyrie Eleison*.

La musique de Valery Arzoumanov est d'une grande clarté tonale. Le compositeur a une prédilection pour les longues pédales de tonique ou de dominante. Il module peu — souvent pas du tout à l'intérieur d'une même pièce — et renouvelle alors l'harmonie par un chromatisme non modulant des parties secondaires (le début de "Par monts et par..." est tout à fait significatif à cet égard), ou par une altération très libre des degrés mélodiques comme dans la pièce n°24 "Le drapeau", où la quinte et la tierce altérées jouent un rôle essentiel.

L'oreille apprécie d'autant mieux les subtilités de l'écriture harmonique quand celles-ci se définissent par rapport à un contexte stable. Dans la pièce n°25, broderies et appoggiatures ont toutes comme point d'ancrage l'accord parfait de *mi* bémol mineur. L'expression y atteint une rare intensité.

D'une très grande diversité, le langage harmonique de Valery Arzoumanov semble obéir à des lois internes d'une réelle cohérence. Celles-ci ne paraissent cependant pas dépendre d'un système et sont pour cela assez difficiles à définir et à décrire.

Examinons la pièce n°15. Le premier énoncé mélodique est doublé à la tierce. Les quatre premiers enchaînements sont nettement apparentés; ils jouent sur la résolution d'une tension dans laquelle le *ré #*, note étrangère au mode de *la*, n'a pas un rôle innocent. La seconde harmonisation du thème (au *mf*)

se caractérise par un surcroît d'intensité apporté par une doublure de la mélodie à la quarte (et non plus à la tierce) et par une succession d'accords parfaits mineurs, s'enchaînant à intervalles de tierces mineures, puis de secondes mineures. Les relations polytonales entre le chant et la progression harmonique sont d'une grande beauté.

La troisième partie de la pièce introduit un motif mélodique nouveau, répété 6 fois, avec d'infimes variantes. Il est soutenu par une nouvelle progression d'accords dont la tierce majeure inférieure évolue par degrés chromatiques ascendants, sous une pédale de *do*.

L'ancien langage tonal avait ses propres lois, sa logique, ses symétries. Elles n'apparaissent point ici, ou très peu. Valery Arzoumanov leur substitue une cohérence nouvelle en établissant des rapports harmoniques qui sont apparentés dans leur relation intervallique, par un principe de "directionnalité". Entendons par là une succession harmonique où le troisième accord découle "logiquement" des deux précédents, bien que l'oreille ne soit pas en mesure de la prévoir.

Étudions à présent un extrait de la pièce n°20, illustrant cette même idée (exemple 9 p.13). Ce principe directionnel favorise la compréhension de succession d'agrégats relativement complexes.

Valery Arzoumanov ne renonce pas pour autant à l'usage d'accords et d'enchaînements plus traditionnels. J'admire l'accent de nouveauté qu'il a su conférer à certaines sonorités jugées, à tort, désuètes. Et cela est vrai de l'accord de 9^{me} de dominante mineure...

Valery Arzoumanov parvient à enchaîner les accords les plus usuels sans donner la moindre impression de banalité, bien au contraire. Écoutons le début de la pièce n°28, la dernière du recueil : exemple 10 ci-dessous.

Les accords joués par la main gauche entretiennent des relations tout à fait singulières avec le chant. Le dernier accord, qui annonce l'emprunt à la sous-dominante, semble totalement ignorer la résolution cadentielle de la mélodie. Rien ne vient d'avantage souligner le repos sur la tonique de *ré* mineur de la seconde incise mélodique, ni le repos sur *mi* de la première.

A l'exception du premier, les accords évitent soigneusement de se placer sous les points d'appui, ceux qu'une harmonisation conventionnelle recherche avant tout. Le sens harmonique de la phrase est bien là, mais les accords interviennent ou trop tôt ou trop tard... et la mélodie reste suspendue entre terre et ciel.

Valery Arzoumanov ne recherche pas nécessairement tant de subtilités. Son langage harmonique va parfois bien plus loin dans le sens du dépouillement, comme dans la pièce n°26 et son *do* majeur un peu déconcertant par l'usage exclusif des fonctions harmoniques traditionnelles, cela jusqu'à la cadence parfaite qui, en l'absence du mouvement *sol-do* à la basse, reste en fait irrésolue.

C'est peut-être son extrême simplicité, sa totale naïveté, qui rendent pour certains cette musique difficile d'accès. En effet, il faut se dépouiller de tout *a priori*, abandonner toute idée de jugement et y entrer comme nu.

Valery Arzoumanov ne cherche pas à être simple. On ne sent pas là un effort de la volonté. Il semble même qu'il y ait au contraire à ces instants un total abandon de la volonté.

N'est-ce pas justement l'une des conditions de la grâce ? Laisser s'entrouvrir cette petite porte, le compositeur n'a pas d'autre désir.

Anthony Girard ■



Exemple n°10 : "Ne pars pas ! Tout n'est pas encore chanté..." (début)