

# INTEMPOREL

Bulletin de la Société Nationale de Musique

## DECOUVERTE DE VALERY ARZOUMANOV

par Anthony GIRARD

ANALYSE DE L'OPUS 100  
— MONDE PIANISTIQUE —  
12<sup>EME</sup> CAHIER (1988)

C'est avec les *Pièces pour piano op. 100* que j'ai découvert l'univers musical de Valery Arzoumanov. Sa faculté d'imaginer des idées musicales prodigieusement vivantes m'a profondément frappé.

Pourquoi sont-elles si vivantes, j'aimerais parvenir à le dire. Après les avoir entendues ces idées ne vous quittent plus et chantent en vous de manière incessante. Je ressens à travers cette insistance un véritable pouvoir spirituel. Ces frag-

ments continuent de vivre longtemps en vous et chaque détail anodin revêt d'heure en heure une émotion secrète, nouvelle, toujours plus intense.

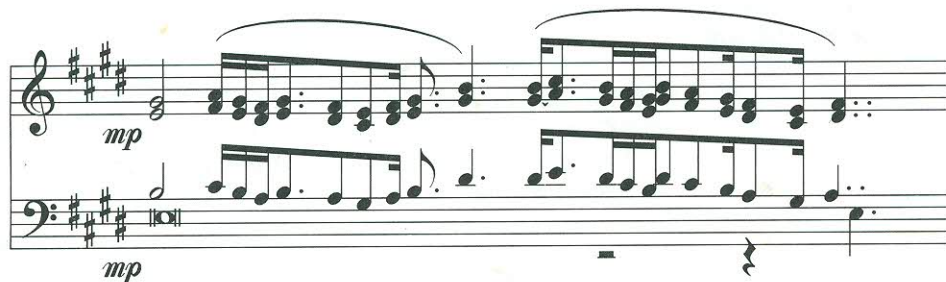
Chanter... c'est peut-être là la clé de la musique de Valery Arzoumanov. Toute sa musique chante.

Ce sont tantôt des mélodies populaires (C.f. p.11 Ex. 1 *Dans les replis de la mémoire...*), tantôt des chansons enfantines, joyeuses, pleines de vie (C.f. p.11 Ex. 2 *Enfant*), ou des chants liturgiques, dont l'harmonisation tente de restituer l'archaïsme et la saveur modale. Ce sont parfois des chants de la Révolution "revus et corrigés" ou des réminiscences de thèmes classiques comme dans l'exemple n°3 (*"Trauermarsch"*)... ou de danses populaires comme dans l'exemple n°4 (*Polka-polka*). Parfois simplement la souvenance de mélodies composées il y a bien longtemps.

Ce chant est toujours nu, sans fioritures, comme une voix intérieure. Si Valery Arzoumanov ne chantait pas intensément en lui-même, sa musique pourrait-elle continuer à chanter ainsi en nous ?

Mais quel peut être le mystère de cette émotion ?

Suite à la page 11



Ex. 1 *Dans les replis de la mémoire...* (début)

## QUAND L'INSTRUMENT JOUE DANS UN VERS...

par Pierrette GERMAIN



es lecteurs de poèmes, "en écoutant au fond d'eux-mêmes", entendent avant toute chose la musique qui émane des mots élus. Certains de ces mots qui désignent quelques uns de nos instruments familiers attirent l'attention du musicien. S'il tend l'oreille et observe comment les poètes ont noté qualités et caractères sonores, il s'émerveille de leur art, technique et intuition.

Certes, à l'évocation d'un instrument est attachée d'abord une valeur symbolique situant un repère, soit émotionnel:

Suite à la page 2

### SOMMAIRE

Découverte de Valery Arzoumanov	
par Anthony Girard	p.1
Quand l'instrument joue dans un vers...	
par Pierrette Germain	p.1
Conférence sur Emmanuel Chabrier	
par Alfred Bruneau	p.3
Un homme rayonnant	
par Valery Arzoumanov	p.8
ComMusication: les clés	
par Patrice Sciortino	p.9



Suite de la page 1

Non legato

Ex 2 *Enfant (début)*

Più mosso a Tempo

Ex 3 *Trauermarsch (début)*

3

Ex 4 *Polka-polka (mes. 2-3)*

Dans les 28 brèves pièces de l'opus 100, la forme est directement issue de l'idée musicale, tour à tour surprise et invention de chaque instant. Ces petites formes, loin de se refermer sur elles-mêmes par une quelconque symétrie, tendent à se "désagrèger" plutôt. Ce ne sont plus alors que fragments épars, notes perdues dans l'aigu du clavier, un accord qui s'étire, un silence...

Dans la pièce n°7, la mélodie, à peine énoncée, s'interrompt, comme suspendue au dessus du silence. Elle se fait bavarde, inquiète et s'enfuit soudain. Valery Arzoumanov a quelque chose

d'important à nous dire et tous les paramètres du langage musical sont subordonnés à cette nécessité. Même si sa musique échappe à tout schéma formel, elle privilégie pourtant certains moyens d'expression.

Prenons l'exemple de la pièce n°19 (C.f. Ex 5 *Flûte céleste*). Sur un accord de *mi* bémol mineur, un chant d'une pureté liturgique, rythmé comme une comptine... Répété neuf fois, de subtiles modifications lui donnent son intensité. Dans les quatre premières variations l'harmonie s'enrichit chaque fois d'une note nouvelle, descendant d'un degré chromatique. Même procédé

pour les variations suivantes avec un rythme harmonique qui se resserre légèrement. La place des accords, en dehors des points d'appui classiques, préserve totalement le caractère immatériel de la mélodie. Un léger crescendo appuie cette tension, faite d'insistance mélodique et d'une progression linéaire chromatique. Mais l'ensemble demeure dépourvu d'effets, dépouillé, nu et la mélodie, par la répétition d'une cellule mélodique conclusive de sept notes, semble se perdre dans le lointain. (Le repos mélodique sur la tierce, et harmonique sur la sixte-et-quarte, ont ce caractère "suspendu".)

Deux particularités d'écriture donnent à la musique de Valery Arzoumanov cette empreinte si personnelle :

1. La répétition variée d'un court motif mélodique
2. la coloration expressive donnée par une ligne chromatique, le plus souvent descendante.

Une référence russe s'impose... c'est Borodine: nous pensons à la seconde *Mazurka* de la *Petite suite* pour piano.

Dans la première pièce du recueil, la tension naît d'une ligne mélodique purement diatonique confiée à la main gauche se mêlant au mouvement harmonique descendant en une succession chromatique d'accords parfaits mineurs en trémolo à la main droite. C'est le violoncelle qui prête son registre expressif à la mélodie. Les fausses relations que crée cet enchevêtrement subtil ont quelque chose d'intensément douloureux. Appliqué ainsi de manière harmonique, ce procédé d'écriture me semble tout à fait propre au style de Valery Arzoumanov.

C'est le mot "intensification" qui, me semble-t-il, définit le mieux un des aspects essentiels du langage utilisé dans l'Opus 100. Cette "intensification" paraît obéir à deux principes antinomiques, modes d'expression privilégiés des musiciens classiques : la "dramatisation" et la "dédramatisation". Ces éléments interviennent au sein d'une forme extrêmement concise.



Ex. 5 Flûte céleste

**P**renons l'exemple de la pièce n°5: la structure d'ensemble est la suivante : *ABCA'B'*, où *A'* et *B'* désignent cette intensification de *A* et de *B*. *A* se présente comme un ostinato varié qui génère une accumulation d'énergie : ce que traduisent à la fois le crescendo et la progression de la dissonance. Lorsque réapparaît *A'*, tous les paramètres sont modifiés :

- la nuance: de *p* crescendo à *fff*
- la registration: du médium du clavier à un ambitus de 5 octaves et demi..
- l'articulation: de *legato* à *marcato molto*.

La carrure s'est stabilisée et si la structure modale est identique, l'harmonie s'est intensifiée par une broderie d'accord au demi ton supérieur.

Le second motif, *B*, dont la structure interne procède également par répé-

tion d'une brève cellule : *la - sib - do - do#*, est encadré par une double pédale aux parties extrêmes. Quelques détails nouveaux sollicitent notre attention lors de sa réapparition *B'* : l'écriture instrumentale s'est resserrée dans le médium et l'aigu du clavier même si la nuance reste inchangée. Dépourvu des notes pédales, le motif est réharmonisé aux antipodes (auparavant sur pédale de *la*, à présent sur accord de *mi bémol* mineur). La tension de dominante — par insistance sur le *la* — est ici totalement résorbée. Les notes conclusives du motif, en mouvement contraire de la cellule initiale, suscitaient dans la première exposition un crescendo supplémentaire. Elles créent à présent un sentiment d'éloignement qui se prolonge dans le silence.

Ce double processus d'intensification expressive par "dramatisation" et "dédramatisation" des éléments thématiques témoigne d'une réussite tout à fait exceptionnelle si l'on considère la conci-

sion de l'oeuvre (moins d'une minute et l'économie des moyens employés.)

L'analyste ne peut qu'admirer une telle merveille de cohésion, de clarté ; le musicien, lui, est touché par cette pensée compositionnelle réellement neuve et sans cesse en éveil. Oui, ce langage est neuf, même s'il est étoilé de réminiscences et s'il s'inscrit dans la continuité d'une tradition: Borodine, Stravinsky mais aussi Moussorgsky et Chostakovitch...

La tradition populaire russe est aussi admirablement présente. Il y a là de la nostalgie... quelque chose de brisé, de perdu à jamais, l'évocation d'un monde qui disparaît, mais cela sans complaisance ; cette musique se place hors du temps.

Le langage de Valery Arzoumanov est une conquête, sans complexe aucun : enchaînements d'une grande simplicité, superpositions harmoniques audacieuses témoignent d'une maîtrise et d'une pensée créatrice extrêmement puissante et originale.

Sa sensibilité rythmique est étonnante. la pulsation interne de sa musique est toujours extraordinairement vive, jusque dans les mouvements lents où l'on sent une intense palpitation de tout son être. Les indications de tempo sont très significatives à cet égard. La rencontre avec Messiaen a certainement attisé en lui cette inquiétude rythmique, et favorisé cette écriture amesurée qui joue avec les valeurs pointées et donne à ses phrases ce rubato à la fois souple et inquiet. Ici, point de vaines spéculations, mais une spontanéité émouvante dans son unicité, et un extraordinaire élan vital.

(à suivre)

Anthony Girard ■

---

NOTE

---

La suite de cette étude sera publiée dans le prochain numéro d'Intemporel. La taille de la revue ne nous permet pas malheureusement de reproduire l'intégralité des exemples musicaux. (N.D.L.R.)