

L'organisation rythmique dans la première section de *Modulations* (1976–77) de Gérard Grisey

par François-Xavier Féron

Commandé par l'Ensemble Intercontemporain et dédié à Olivier Messiaen à l'occasion de son 70^e anniversaire, *Modulations* pour 33 musiciens (1976–77) est la quatrième pièce du cycle *Les Espaces acoustiques* composé par Gérard Grisey entre 1974 et 1985. Dans la première partie de cette œuvre, l'articulation rythmique, composante plutôt délaissée dans les pièces précédentes – *Périodes* (1974), *Partiels* (1975), *Prologue* (1976) – est portée par des principes compositionnels sous-jacents d'une extrême rigueur que l'étude des esquisses permet de déchiffrer en partie. Dans un premier temps, Grisey établit le nombre et la durée des différentes parties de l'œuvre en fonction des données issues du spectre originel de fondamentale *mi*₀, modèle sur lequel repose l'ensemble des pièces du cycle¹. Dans la première partie de *Modulations* (repères 1 à 17 de la partition), dont la durée théorique est fixée à 225 secondes², «deux accords-spectres jumeaux (A: complexe de sons + B: sons additionnels) évoluent de l'hétérogène à l'homogène, des durées aperiodiques aux durées periodiques»³. La construction de ces accords-spectres (l'un associé aux vents et l'autre aux cordes), l'évolution de leur orchestration et les dynamiques associées suivent des processus de transformations spécifiques que nous n'aborderons pas, de sorte à nous focaliser pleinement sur l'organisation rythmique, que nous expliciterons en nous basant sur deux esquisses parmi la centaine contenue dans le dossier *Modulations* de la Collection Gérard Grisey.

De l'idée musicale ...

Sur cette esquisse (*exemple 1*), Grisey énonce les principales idées musicales qu'il souhaite développer dans la première partie de l'œuvre⁴: «balanciers» entre deux «masses» sonores, l'une dans la «région aigu[ë]» et l'autre dans la «région grave»; ce qui est «très irrég[ulier]/heurté» au début devient plus «régulier [et] lent» au milieu; «destruction du m[ou]v[emen]t binaire» et ajout d'«inserts irréguliers» dont la «(somme égale durées ordinaires)»; apparition à la fin d'une «berceuse» dans la «région moyenne» alternant un spectre d'«harm[oniques] impairs» et un spectre

BALANCIERS 221

CORDES - TRANSPOSITORS

region aigue
 région grave
 moult lent
 douce apaisée en l'assort D
 marche inégale (comme ex. de d'écrit ordinaire)
 Cellule
 Balançier
 Neumes
 doux
 poussé
 Partiels A → Inharmoniques

Exemple 1: Gérard Grisey, *Modulations* (1976-77), esquisse (Collection Gérard Grisey).

d'«harm[oniques] pairs». Bien que le terme n'apparaisse pas dans ce document, il est bien question ici de créer une antiphonie (vents vs. cordes) qui va, par le biais de processus graduels, se transformer en un balancement régulier entre deux accords homogènes joués par l'orchestre entier. Intéressons-nous à la manière dont Grisey réalise musicalement ses différentes idées et conçoit un balancier en contrôlant les durées séparant chaque accord.

... à la structuration temporelle

Sur cette seconde esquisse (*exemple 2*) est planifiée de manière extrêmement précise la manière dont les accords sont répartis au cours des 225 secondes. Les figures rythmiques représentées dans la partie centrale sont réalisées en fonction des données numériques inscrites dans les différents colonnes que nous numérotions de 1 à 7: colonnes 1-4 sur la partie gauche, colonne 5 au sein des figures rythmiques et colonnes 6-7 sur la partie droite. Les indications textuelles notées par Grisey en dessous de ce tableau sont d'une aide précieuse pour assimiler la démarche compositionnelle, dont nous retraçons les principales étapes selon la chronologie qui nous paraît la plus probable.

Tout d'abord, Grisey subdivise la première partie de *Modulations* en 13 sections qu'il décrit en termes de «périodes rythmiques évolutives»:

il est indiqué que la «durée croissante pour chaque cycle» est liée au «n° harmonique», *i.e.* au rang des harmoniques composant le spectre originel, ce que Baillet avait déjà rapporté dans son ouvrage consacré au compositeur⁵. Cette suite de valeurs croissantes [1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23], qui est rapportée dans la colonne 1, correspond aux «durées» exprimées en blanches des 13 sections qui elles-mêmes sont signalées par des chiffres romains (et des lettres) à gauche de la colonne 6. De la sorte, 146 blanches s'inscrivent dans une durée théorique de 225 secondes, ce qui permet de déterminer le tempo: $146 \times 60 / 225 = 38,9$ pour la blanche, soit 77,6 pour la noire, valeur que Grisey arrondit à 78.

Agencement des valeurs égales et inégales

Grisey fournit aussi quelques indications sur la manière dont se font les passages «de l'instable au stable» et «de l'apériodique au périodique». Cela passe principalement par l'adjonction d'«inserts périodiques à partir de [la section] VI». Le compositeur dose les densités de ce qu'il appelle les «valeurs égales» (colonne 2) et les «valeurs inégales» (colonne 3). Les valeurs égales correspondent à des «inserts» de durée égale à une blanche: elles représentent des points de rencontres synchrones entre les deux groupes instrumentaux. Les valeurs inégales, quant à elles, sont spécifiquement associées à l'un des deux groupes et sont, comme leur nom l'indique, de durées différentes (à quelques exceptions près marquées par des crochets sous les figures rythmiques concernées).

Aucune valeur égale n'est produite au cours des cinq premières sections, alors que le nombre de valeurs inégales est fixé à 9, ce qui confère une grande instabilité et apériodicité à ce début. L'évolution contraire de ces deux éléments (accroissement des valeurs égales au détriment des valeurs inégales) semble être guidée par la «densité rythmique totale» (colonne 6) qui correspond au nombre d'évènements rythmiques (accords) dans chaque section – soit à la somme des valeurs égales et inégales –, nombre déterminé selon les «n° [des] harmoniques» du spectre originel [9 au cours des six premières sections, puis 11, 13, 15, 17, 21 et 23]. En conséquence, «173 évènements» rythmiques distincts sont ainsi agencés dans la première partie de *Modulations*.

A partir de la section VI, la densité des valeurs inégales évolue suivant des multiples de trois [1, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21], alors que celle des valeurs égales décroît de un en un, engendrant une disparition progressive de l'antiphonie. Dans la colonne 4, Grisey précise les «durées [globales] des valeurs inégales» dans chaque section: les durées sont croissantes durant les 6 premières sous-sections [1, 2, 3, 5, 7, 8] puis décroissantes [8, 7, 6, 5, 4, 3, 2]. Les valeurs égales étant associées à des blanches – la valeur «étalon» – il est logique que durée globale (colonne 5) et densité (colonne 2) soient alors identiques. Cette planification une fois

Durées (c. v. harmon. totales)	Densité des valeurs égales (unités)	Densité des valeurs inégales	Durées de valeurs inégales
pp 23	24	2	2
p 21	18	3	3
p 19	15	4	4
mp 17	12	5	5
mp 15	9	6	6
mf 13	6	7	7
mf 11	3	8	8
f 9	1	8	8
f 7	0	9	7
ff 5		9	5
ff 3		9	3 ($\frac{72}{12}$)
ff 2		9	2 ($\frac{48}{12}$)
ff 1		9	1 ($\frac{40}{20}$)
Total 146			

VOIR SCHEMA RYTHMIQUE

($\frac{48}{12}$) $\frac{1}{12}$ $\frac{2}{12}$ $\frac{2}{12}$ $\frac{4}{20}$ $\frac{5}{20}$ $\frac{5}{20}$ $\frac{8}{20}$ $\frac{10}{20}$

XIII PERIODES RYTHMIQUES EVOLUTIVES. DUREE CROISSANTE POUR CHAQUE CYCLE = N° harmonique.

PASSAGE DE L'INSTABLE AU STABLE DIFFERENCE DECROISSANTE DES EXTRÊMES (de l'apocryphique au prosaïque)

DE L'APERIODIQUE AU PERIODIQUE INSERTS PERIODIQUES A PARTIR DE VI

ORDRE = NEUMES DENSITE CROISSANTE = N° harmonique.

Exemple 2: Gérard Grisey, *Modulations* (1976–77), esquisse (Collection Gérard Grisey).

terminée, Grisey peut porter son attention sur la construction des valeurs inégales.

Choix et répartition des valeurs inégales

La forme pseudo-pyramidale des figures rythmiques inscrites au milieu du tableau rend compte de la diminution progressive du nombre de valeurs inégales et de leur construction par rapport à la valeur étalon. Les chiffres arabes notés au-dessus des figures rythmiques à partir de la section V correspondent aux durées exprimées en doubles croches. Les valeurs rythmiques des trois premières sections ont été reprises sur un autre document (non représenté ici) sous forme de fraction en raison de leur brièveté. Dans

Etalon
8/16

Deuxième Degré
rythmique de dist.
totale

24vo	9	XIV	23	2
18vo	10	XIII	21	2
15vo	10	XII	19	2
12vo	10	XI	17	2
9vo	10	X	15	2
6vo	10	IX	13	2
3vo	10	VIII	11	2
1vo	10	VII	9	2
0	10	VI	9	3
	10	V	9	3
	10	IV	9	3
	10	III	9	4
	10	II	9	5
	10	I	9	
total			173	Evénements rythmiques

↑ possible change les durées totales en dix-sept et le nombre égaux.

voir schéma rythmique

la première section par exemple, Grisey doit définir 9 valeurs inégales s'inscrivant dans une seule blanche: pour cela il recourt à des divisions extrêmement petites (1/20 ou 1/12 de noire) impliquant une écriture rythmique complexe (quintolet de quadruples croches, sextolet de triples croches). A l'autre extrême, dans la dernière section, il choisit 2 valeurs (7 et 9 doubles croches) dont la somme équivaut à 2 blanches.

Si Grisey inscrit les valeurs inégales par ordre croissant sur l'esquisse, il en est autrement dans la réalisation finale. Le compositeur spécifie d'ailleurs en-dessous du tableau que leur «ordre C [est inclus dans les] neumes». L'étude conjointe de la partition et des esquisses montre en effet que le compositeur se réfère au neume à 13 sons de *Prologue* pour alto seul



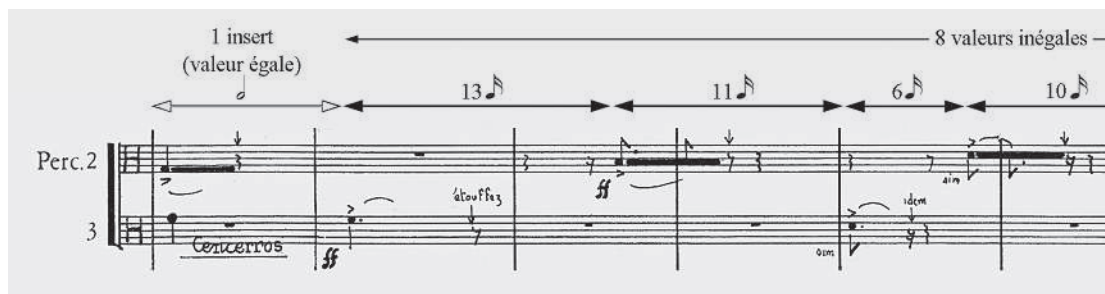
Exemple 3: Gérard Grisey, neume à 13 sons de *Prologue* (1976), extrait de la partition Ricordi 2248 (1978; les lettres capitales ont été rajoutées par nos soins).

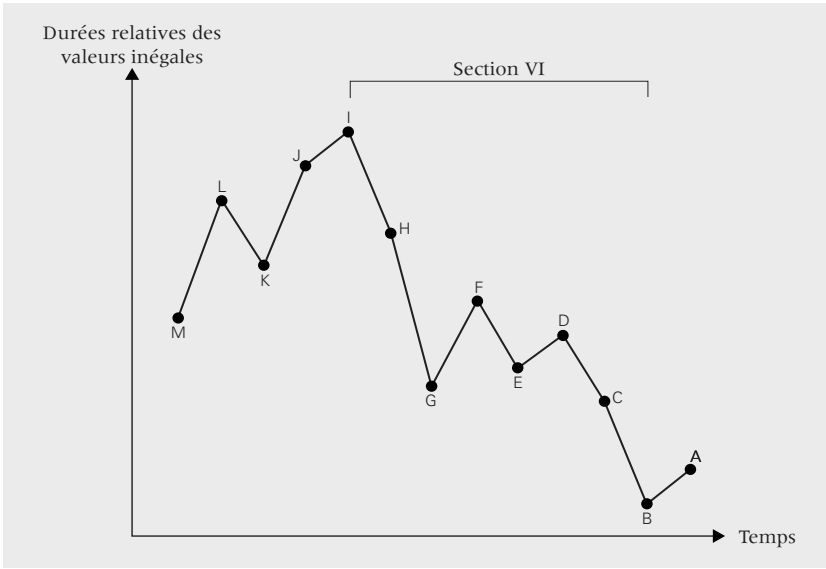
(exemple 3): le rétrograde de cette mélodie produit une *Gestalt* à partir de laquelle il classe les valeurs inégales pour chaque section (exemple 4). Pour illustrer concrètement ces différents aspects de l'organisation rythmique, arrêtons-nous sur la section VI (durée = 9 blanches) qui comprend 8 valeurs inégales (durée = 8 blanches) pour 1 valeur égale (durée = 1 blanche).

L'exemple de la section VI

Nous avons représenté uniquement les portées relatives aux percussionnistes 2 et 3 puisqu'ils sont chacun associés à un groupe instrumental (exemple 5). La section VI (repère 4 de la partition) commence par un insert⁶ et se poursuit à travers l'agencement des 8 valeurs inégales établies par Grisey, et figurant sur l'esquisse: 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11 et 13 doubles croches. Pour ordonner ces valeurs, Grisey sélectionne ici la portion I-B de la *Gestalt*, ce qui produit l'agencement [13, 11, 6, 10, 7, 9, 5, 3] qu'on retrouve sur la partition. Pour chaque section, le compositeur recourt à ce procédé en se positionnant sur différentes portions de la *Gestalt*: M-E, L-D, K-C, J-B, I-A, I-B, H-A, G-A, F-A, E-A, D-A, C-A et B-A.

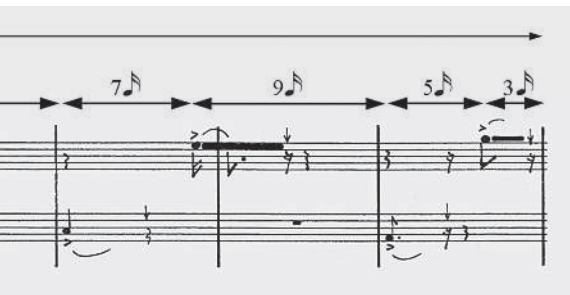
Les matériaux rythmique et harmonique de la première partie de *Modulations* sont soumis à des idées d'ordonnancement extrêmement élaborées, comparables à celles qu'on peut rencontrer dans les musiques sérielles.





Exemple 4: *Gestalt* (rétrograde du neume à 13 sons) à partir de laquelle Grisey ordonne temporellement les valeurs inégales dans chaque section. Au fil des sections, la portion sélectionnée sur la *Gestalt* est décalée progressivement sur la droite tout en rétrécissant (puisque le nombre de valeurs inégales diminue).

Grisey contrôle ici pour la première fois l'intégralité du matériau rythmique par le biais du spectre originel. Ne l'aurait-il pas fait consciemment afin de célébrer l'anniversaire de son maître Olivier Messiaen, pour qui tout musicien se doit forcément d'être un rythmicien?



Exemple 5: Gérard Grisey, *Modulations* (1976–77), extrait de la partition Ricordi 2246 (1978).

¹ Le spectre originel correspond à la transcription musicale des premiers harmoniques impairs et de l'harmonique 2 du spectre harmonique de fondamentale *mi₀*. Ce modèle fournit une série de hauteurs et deux séries numériques décrivant respectivement les intervalles entre ces hauteurs et le rang des harmoniques auxquels elles se rapportent. Voir à ce sujet, François-Xavier Féron, «Sur les traces de la musique spectrale. Analyse génétique des modèles compositionnels dans *Périodes* (1974) de Gérard Grisey», *Revue de musicologie*, 96, 2010, n° 2, pp. 411–443.

² Pour obtenir cette valeur, Grisey calcule en savart (échelle de mesure en acoustique) l'intervalle formé par les harmoniques 2 et 1 du spectre originel et multiplie le résultat par 3/4, coefficient associé à *Modulations*. Voir à ce sujet, Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan, 2000, p. 134.

³ Gérard Grisey, «Structuration des timbres dans la musique instrumentale» (1991), dans *idem, Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, édité par Guy Lelong, Paris, MF, 2008, pp. 89–120, citation p. 108.

⁴ Les inscriptions figurant en haut de ce document montrent que Grisey avait estimé dans un premier temps la durée de cette section à 221 secondes au lieu de 225 et qu'il avait peut-être envisagé de nommer cette section (ou l'œuvre) *Transitoires*, titre qui sera attribué à la cinquième pièce du cycle.

⁵ Jérôme Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture, op. cit.* (cf. note 2), pp. 116–119.

⁶ A cet instant précis, la partition révèle en effet un premier point de rencontre entre les cordes et les vents.