

CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

FICHE DE DOCUMENTATION**COMPOSITEUR : G R I S E Y**Prénom(s) : **Gérard**Nationalité : **française**Date et lieu de naissance : **17 Juin 1946 à BELFORT****AUTEUR(S) : -****OEUVRE : MODULATIONS**

Sous-titre(s) : -

Année de composition : **1976/1977**Durée(s) : **18'31"**Commanditée par : **SECRETARIAT D'ETAT A LA CULTURE**

Ecrité à la demande de : -

Dédicataire(s) : **Pour Olivier MESSIAEN à l'occasion de son
soixante dixième anniversaire**Société d'Auteurs : **S.A.C.E.M. (SOCIETE DES AUTEURS, COMPOSI-
TEURS ET EDATEURS DE MUSIQUE)****EDITEUR GRAPHIQUE : S.A. Editions RICORDI PARIS**

Représentant éventuel en France :

EDITEUR(S) PHONOGRAPHIQUE(S) :

Disque compact ERATO

Ref. ECD 88263

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Direction : Pierre BOULEZ

(avec : György KURTAG : "Messages" - Harrison BIRTWISTLE :
"...agm...")

CD ERATO/MUSIFRANCE

Réf. 2292-45410-2

Même enregistrement

NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS et le cas échéant, DES VOIX :

2 flûtes (+ pic, + fl sol)	2 cors en fa
2 hautbois (+ c.a.)	2 trompettes en ut
2 clarinettes si b (1ère + cl la)	2 trombones
Clarinette bas (+ cl cb)	Tuba
2 bassons (1er + cba)	

Orgue Hammond (+ cel, + po)

3 percussions

Harpe

Cordes : 5-0-3-2-2 (dont 1 à 5 cordes)

Chef

NOMENCLATURE PERCUSSION :PERCU 1

Cloches-tubes

PERCU 2

Vibraphone

PERCU 3Vibraphone
(à grande étendue)

à défaut :

5 cencerros gr

A défaut :

Grosse caisse

Caisse claire

4 timbales (4 hauteurs)
créoles

2 paires de bongos gr.

5 gongs

Tumba gr.

Tom cb

Paire de cymbales

vibraphone ordi-
naire(sons réels)

Marimba (sons réels)

Glockenspiel

4 cencerros

Cymbale susp.

Tam-tam très gr

2 paires de bongos

aig.

Tambour de bois

gr

PERCU 3 (Suite)

Cloche plaque
 4 temple-blocks gr
 4 wood-blocks

PERCU COMMUN 1 & 2

Jeu de crotales

Nombre de percussionniste(s) : **3**

NOMBRE ET DUREE MOYENNE DES REPETITIONS SOUHAITEES :

Vents : 2 répétitions de h chacune
 Org, pcu, hp : 2 répétitions de h chacune
 Cordes : 3 répétitions de h chacune

Tutti : 3 répétitions de h chacune

TYPES DE REPETITIONS (partielles et/ou tutti) : **7 partielles**
3 tutti
+ Générale

à caractère pédagogique : **non**

OEUVRE

également exécutée par l ou plusieurs amateurs : **non**

CREATION ET PRINCIPALES EXECUTIONS :

9 MARS 1978 : PARIS - Théâtre de la Ville - ENSEMBLE
 INTERCONTEMPORAIN - Direction : Michel TABACHNIK
 Ainsi que d'autres exécutions dont les :
 9 AVRIL 1979 : PARIS - Théâtre de la Ville - ENSEMBLE
 INTERCONTEMPORAIN - Direction : Pierre BOULEZ
 5 FEVRIER 1981 : BADEN BADEN (RFA) - SWF (Sudwestfunk) -
 interprètes
 non communiqués
 5 OCTOBRE 1981 : VENISE (Italie) - ORCHESTRA SINFONICA SICILIANA
 Direction : Gabriele FERRO ("Les Espaces
 11 AVRIL 1983 : PARIS - Théâtre du Rond-Point - ENSEMBLE
 INTERCONTEMPORAIN - Direction : Pierre BOULEZ
 12 MAI 1988 : LISBONNE (Portugal) - Fundação Calouste
 Gulbienkian - Grande Auditorio - 12OS
 ENCONTROS GULBENKIAN DE MUSICA
 CONTEMPORANEA- ORQUESTRA GULBENKIAN
 Direction : Michel SWIERCZEWSKI

17 MARS 1989 : PARIS - Maison de Radio France - Studio 104 - Dans le cadre du C.N.S.M. Paris - "Hommage du Conservatoire à Olivier MESSIAEN - "Messiaen-Boulez Chronochromie"
ORCHESTRE DU C.N.S.M. Direction : Pierre BOULEZ

CREATION ET PRINCIPALES EXECUTIONS (Suite) :

5 DECEMBRE 1983 : BRUXELLES (Belgique) - Maison de la radio -
9ème Reconnaissance des musiques modernes
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LIEGE ET DE LA
COMMUNAUTE FRANCAISE
Direction : Pierre BARTHOLOMEE

CARACTERISTIQUES SPECIFIQUES ET OBSERVATIONS :

Cette oeuvre est la 4ème pièce d'un cycle intitulé : "LES ESPACES ACOUSTIQUES" et comprenant :

- 1- Prologue pour alto seul*
- 2- Périodes*
- 3- Partiels*
- 5- Transitoires
- 6- Epilogue

*oeuvres déjà disponibles au C.D.M.C.

**INTERPRETE(S) ET PROPRIETAIRE DU SUPPORT SONORE
ADRESSE AU C.D.M.C.**

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
Direction : Pierre BOULEZ

Propriétaire : ERATO

FORMAT DE LA PARTITION : 42,5 X 61,5 cm

MATERIEL DISPONIBLE chez : S.A. Editions RICORDI PARIS

CODE PRIX : GG

Gérard GRISEY

N° 2587 G

MODULATIONS

ANNEXES DISPONIBLES

DISPOSITIF SPATIAL : X

NOTICE : X

PRESSE : X

TEXTE AUT. LIT. : -

FICHE ELECTRO-ACOUSTIQUE : -

SCHEMA(S) ELECTRO-ACOUSTIQUE(S) : -

PARTITION(S) : X

PARTITION DE DIFFUSION : -

CASSETTE(S) : X

CASSETTE(S) RADIO-FRANCE : -

Gérard GRISEY

N° 2587 G

MODULATIONS

DISPOSITIF SPATIAL

V E N T S

PCU 2

PCU 3

CLAVIERS

PCU 1

HP

C O R D E S

CHEF

MODULATIONS

"MODULATIONS" s'insère dans un cycle comprenant une suite de pièces allant du solo au grand orchestre et pouvant se jouer de façon continue, sans interruption ; "Prologue" pour alto seul, "Périodes" pour sept instruments et "Partiels" pour 16 ou 18 musiciens annoncent donc "Modulations" pour 33 musiciens, tout en utilisant un champ acoustique plus restreint.

Cette partition est dédiée à Olivier MESSIAEN à l'occasion de son 70ème anniversaire.

Dans "Modulations", le matériau n'existe plus en soi, il est sublimé en un pur devenir sonore sans cesse en mutation et insaisissable dans l'instant ; tout est en mouvement.

Seules balises dans cette dérive à la fois lente et dynamique : un spectre d'harmoniques sur mi (41, 2 Herz) et des durées périodiques. Ces repères, essentiels pour notre perception qui n'est que relative, nous permettent d'évaluer les distances parcourues, de jauger le degré d'inharmonicité d'un intervalle ou d'un complexe de sons et de mesurer le degré d'apériodicité des durées.

La forme de cette pièce est l'histoire même des sons qui la composent. Les paramètres du son sont orientés et dirigés pour créer plusieurs processus de modulation, processus qui font largement appel aux découvertes de l'acoustique : spectres d'harmoniques, spectres de partiels, transitoires, formants, sons additionnels, sons différentiels, bruit blanc, filtrages, etc... D'autre part, l'analyse des sonogrammes des cuivres et de leur sourdine m'a permis de reconstituer synthétiquement leur timbre ou au contraire de les distordre. Les cuivres sont donc très importants pour l'élaboration de "Modulations" (De même que les cordes l'étaient pour "Périodes" et les bois pour "Partiels").

Par l'attention portée constamment, non plus sur le matériau lui-même, mais sur le vide, sur la distance qui sépare l'instant perçu de l'instant suivant (degré de changement ou d'évolution), je pense avoir approché un peu le temps essentiel, non plus le temps chronométrique mais le temps psychologique et sa valeur relative.

Malgré la continuité de l'évolution, on peut distinguer et résumer cinq processus et une rupture de discours, dont les durées sont proportionnelles aux intervalles du spectre d'harmoniques impairs.

1. Tension Détente : homophonie

Deux accords jumeaux (complexe + sons additionnels) évoluent de l'hétérogène à l'homogène, des durées aperiodiques aux durées périodiques.

2. Détente Tension : homophonie Polyphonie homophonie
 Passage du binaire au multiple.
 Rupture/Silence.

3. Tension Détente : homophonie de plus en plus floue
 Evolution des modulations en anneau à plusieurs niveaux vers une absence de modulations. Evolution des transitoires.

4. Détente Tension Détente Tension
 homophonie hétérophonie (20 parties réelles) hétérophonie de blocs (4 parties) homophonie.
 Ce processus utilise des spectres d'harmoniques différemment filtrés qui évoluent vers des spectres complètement inharmoniques. Les sons fondamentaux évoluent en sens inverse.

5. Détente Tension

Passage du binaire à l'indifférencié par fusion progressive.
 Le bruit blanc final, cymbale à l'envers, temps à rebours du malheureux percussionniste, débouche sur une pièce pour grand orchestre... à suivre !

Gérard GRISEY

Retour à l'évidence

(Suite de la première page.)

« Ce qui me paraît intéressant, précise Gérard Grisey (né en 1946), dont *Modulations pour trente-trois instruments* doit être créé le 9 mars par l'Ensemble intercontemporain, ce n'est pas que j'aie telle ou telle idée sur la composition musicale, mais que j'aie pu constater qu'elles sont partagées par d'autres actuellement. D'ailleurs, ce ne sont pas forcément des idées neuves : le plus souvent, nous avons même l'impression de découvrir des évidences oubliées. On pourrait presque, puisque le mot est à la mode, parler d'écologie musicale : nous réapprenons ce que c'est qu'un son et, au lieu de le dissocier du timbre, de la durée et de l'intensité, comme cela se concevait dans le sérialisme intégral, nous nous intéressons plutôt à l'influence d'un paramètre sur l'autre. »

Le résultat est une musique dont la complexité ne se trouve pas là où on a l'habitude de la rencontrer : elle semble facile à jouer, facile à écouter, facile, trop facile, puisque l'art, on le sait, doit être difficile...

« J'ai la réputation d'être dur aux répétitions », dit encore Gérard Grisey, exigeant plutôt : c'est que les instrumentistes ou certains chefs, en voyant des choses si simples, relâchent leur attention alors que cela devrait les inciter à s'écouter davantage. Mes partitions nécessitent une justesse d'intonation absolue. Or, le plus souvent, pour la musique contemporaine, on ne s'accorde même plus... sans doute parce qu'on l'assimile implicitement à la dissonance, donc à la note faussée...

« Pourtant, quand les musiciens obtiennent exactement la hauteur que je demande, ils sont tous étonnés de se sentir « portés » par les autres. Ce n'est pas un hasard : je tiens compte très exactement des fréquences de chaque son que je superpose, pas pour le plaisir des nombres ou du calcul, mais parce que c'est un moyen qui est à notre disposition maintenant pour contrôler le résultat et, dans une certaine mesure, prévoir l'effet qu'il aura sur l'auditeur. »

Une musique à écouter, dont la lecture ne donne qu'un aperçu très vague ? Aujourd'hui encore, malgré l'expérience de la musique sur bande, de la musique aléatoire, cela paraît

suspect. L'illusion de la partition comme une fin en soi a la vie dure...

« L'idée de se préoccuper d'abord de ce qu'on entend, ajoute Gérard Grisey, n'est pas spécialement neuve ; elle réapparaît périodiquement lorsqu'elle a été un peu trop oubliée — c'est là une de ces évidences que nous redécouvrons, — et, cette fois, c'est à l'électronique que nous le devons, avec la possibilité qui nous est offerte de décomposer un son, de le reconstituer synthétiquement, de mesurer les divers éléments. »

« En même temps, nous avons réappris à écouter un son ; mais nous avons aussi constaté que ce qui est vrai sur un appareil scientifique peut être faux du point de vue de l'oreille humaine : une note tenue fortissimo donne l'impression de descendre de près d'un demi-ton même si la fréquence reste identique... C'est pour cela qu'il ne suffit pas d'étudier seulement l'acoustique mais encore les mécanismes de la perception. Qu'ils soient subjectifs et en grande partie incontrôlables ne dispense pas d'en tenir compte. Il y a de toute manière, chez le compositeur, une part d'intuition, et j'ai parfois eu la bonne surprise de lire la confirmation scientifique d'un parti que j'avais pris. »

— Le temps musical ?

« Il en a été longuement question à l'IRCAM. Je n'ai pas pu y aller, dit G. Grisey. Pour moi, il est indissociable du temps psychologique : il est donc directionnel, avec un passé et un futur. Un son isolé cela n'existe pas : on l'écoute en fonction de ce qui précède et on en garde un souvenir plus ou moins long, vague ou précis. Le temps musical est un temps élastique dont la notion varie au fil des événements qui le jalonnent. On peut travailler là-dessus. Cela aussi ressemble à une évidence (voyez Wagner !), mais il fallait en reprendre conscience puis utiliser cette découverte au même titre que, par exemple, la réhabilitation de certains accords prosaïques ces dernières années à cause de leur caractère trop peu dissonant. »

— Il y a une école en Allemagne...

« En fait, on doit distinguer deux tendances opposées et qu'on confond

parfois : celle qui utilise la référence culturelle (de la consonance aussi bien que de la dissonance d'ailleurs) et qu'illustre assez bien quelqu'un comme Wolfgang Rihm et d'autres qui — c'est mon cas — ne s'intéressent pas à cet aspect, non qu'on puisse ignorer qu'il existe, mais parce qu'il faut aller beaucoup plus loin. J'ai l'intention de parler de cela, cet été, à Darmstadt, où je dois faire des cours, et je me doute que la partie sera serrée... »

« Le succès de la musique de Rihm, en dehors de son aspect passéiste, tient, je crois, à cette espèce de densité confuse qui flatte le goût du public pour les œuvres touffues. Pourquoi la recherche de l'évidence serait-elle moins honorable que celle d'une complexité par accumulation assez facile à obtenir de toute façon ? »

« La simplicité, c'est souvent le résultat d'une recherche très poussée. Je travaille lentement, un peu comme si je tournais autour de quelque chose, puis il arrive un moment où je sais que je n'irai pas plus loin : lorsque les données sont devenues simples. »

Propos recueillis par
GÉRARD CONDÉ.

UNE RENCONTRE AVEC GÉRARD GRISEY

Retour à l'évidence musicale

« Depuis plusieurs années déjà une remise en cause des héritages musicaux s'est amorcée dans plusieurs

pays sous des formes différentes sans qu'il y ait eu jusqu'à présent de manifestes ou d'écrits théoriques. »

D'abord, il y a eu l'aventure individuelle, enfreignant les canons officiels de la modernité avec des exceptions toujours justifiées par l'oreille, et, peu à peu, la spéculation abstraite en matière de musique a perdu de sa nécessité puisqu'on avait, dès lors, assez de recul pour en percevoir les limites. Ces limites, à leur tour, pouvaient devenir les bornes d'une nouvelle recherche à la fois critique et prospective.

Propos recueillis par
GÉRARD CONDÉ.

(Lire la suite page 29.)