

# PROPOSITION DE PROGRAMME

*Pour ensemble vocal à 12 voix mixtes et bande  
magnétique - Direction : Catherine Simonpietri*



*A-Ronne, pour 8 voix  
Composé entre 1974 et 1975  
Luciano Berio (1925 - 2003) - 32 minutes*

*Les chants de l'amour, pour 12 voix mixtes et bande magnétique  
Composée entre 1982 et 1984  
Gérard Grisey (1946 - 1998) - 40 minutes*

**Ensemble vocal *Sequenza 9.3* - Catherine Simonpietri**

2, rue Sadi Carnot - 93500 Pantin - France - Tél. / Fax : 01 48 37 97 68 - [diffusion@sequenza93.org](mailto:diffusion@sequenza93.org)  
Licence 40 93 15 60 - Siret 479 324 345 000 12 - Code APE 9001 Z

# Note de programme

## *A-Ronne*

*A-Ronne* a pour sujet la vocalisation élémentaire d'un texte et sa transformation en quelque chose d'aussi simple peut-être, mais de plus difficile à décrire. En fait, il ne s'agit pas de composition musicale dans le sens habituel du terme, même s'il est souvent guidé par des procédures musicales (utilisation d'inflexions et d'intonations, développement d'allitérations et de transitions entre son et bruit, utilisation, parfois, de mélodies, de polyphonies et d'hétérophonies). La signification musicale de *A-Ronne* est simple, à savoir qu'elle est commune à toute expérience, du discours quotidien au théâtre, où les changements d'expression supposent et explicitent les changements de signification. C'est pourquoi je préfère définir cette oeuvre comme un documentaire sur un poème d'Edoardo Sanguineti, comme l'on parlerait d'un documentaire sur une peinture ou un pays exotique. Le poème de Sanguineti, qui est lu de différentes manières, n'est pas traité comme un texte mis en musique, mais plutôt comme un texte à analyser et comme un générateur de différentes situations vocales et d'expressions. Mais, finalement, *A-Ronne* est aussi une sorte de Madrigale rappresentativo - c'est à dire de théâtre à entendre de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle - , et tout autant une peinture vocale naïve, car la gamme des situations données, aussi large qu'elle soit, peut toujours être reliée à des situations élémentaires, à des sentiments reconnaissables, familiers et souvent évidents : un rassemblement social, un discours dans un square, une session de thérapie de groupe, le confessionnal, la caserne, la chambre, etc...

Trois thèmes sont exposés dans le poème de Sanguineti, qui est répété environ 20 fois dans *A-Ronne*, et presque toujours intégralement : dans la première partie le thème du Commencement, dans la seconde le thème du Milieu, dans la troisième celui de la Fin. Le poème est rigoureusement construit sur des citations dans des langues différentes, qui vont du début de l'Évangile selon St Jean (en latin, grec et allemand : la traduction de Luther et les modifications apportée par Goethe dans Faust) à un vers d'Eliot ; d'un vers de Dante au premier mot du Manifeste du parti Communiste ; de quelques mots tirés d'un essai de Barthes sur Bataille aux trois derniers mots, aux trois signes (ette, conne, ronne), qui concluaient après Z l'alphabet italien dans l'ancien temps : c'est de là que vient l'expression, aujourd'hui inusitée, de « A à Ronne » au lieu de « A à Z ».

Ce poème est donc également une séquence très articulée et discontinue de figures de langage. Les quelques sections chantées n'ont pas de signification musicale propre : elles sont des moments parmi beaucoup d'autres - et peut-être les plus simples - dans la liturgie des gestes vocaux. Seule la courte section finale, basée sur une série d'allitérations harmoniques très simples, a sa propre autonomie musicale.

Ainsi, il ne faut pas chercher le sens musical de *A-Ronne* dans les parties chantées, mais dans la relation entre un texte écrit et une « grammaire » du comportement vocal, entre un poème toujours fidèle à ses propres termes et une articulation vocale qui ne cesse de modifier sa signification et ses aspects référentiels. Il se trouve donc que les deux niveaux (celui du texte écrit et celui du comportement vocal) interagissent toujours de manières différentes, ce qui produit de nouvelles significations. Ceci est directement comparable à ce qui se produit généralement en musique vocale et dans le discours quotidien, où la relation entre les deux niveaux (grammatical et acoustique) est l'essence des infinies possibilités du parlé et du chant humains.

**Ensemble vocal *Sequenza 9.3* - Catherine Simonpietri**

2, rue Sadi Carnot - 93500 Pantin - France - Tél. / Fax : 01 48 37 97 68 - diffusion@sequenza93.org  
Licence 40 93 15 60 - Siret 479 324 345 000 12 - Code APE 9001 Z

## Les Chants de l'Amour

Lors d'un entretien récent, on m'a posé cette question : « Pourquoi des chants d'amour ? » Je n'ai pas su répondre, car si le chant d'amour, comme le poème d'amour, est un genre difficile, il est encore plus difficile d'en parler. D'ailleurs, est-ce un genre ? Y a-t-il encore quelques points communs entre la démesure de douze voix humaines confrontées à la voix synthétique de l'ordinateur et le *Liebeslied* d'un Schubert ou d'un Schumann ? Bien que le néo-romantisme soit à la mode, j'éviterai l'exégèse et les anecdotes subjectives ou croustillantes pour ne parler que du concept formel de cette pièce.

Auparavant et pour réponse : la Musique a au moins ceci de commun avec l'Amour que l'être humain y découvre et y apprend le Temps. La première esquisse des *Chants de l'Amour*, en réalité la mise en place formelle, date de l'été 1981. Je conçus alors l'idée de grandes polyphonies vocales enveloppées et soutenues par un fondamental puissant. Le programme « Chant »\*, conçu par Xavier Rodet et Yves Potard à l'Ircam, dont j'avais alors entendu quelques exemples, m'apparut immédiatement comme l'instrument adéquat pour réaliser cette voix continue et ces pulsations respiratoires, véritable liquide amniotique des voix humaines.

Pour mémoire, voici d'autres exemples vocaux auxquels cette pièce doit beaucoup : Johannes Ockeghem et Guillaume Dufay pour la rigueur des structures, les Pygmées (principalement ceux de la forêt de Lituri) pour les polyphonies, et les frères Dagar avec lesquels j'ai eu la chance de cohabiter pendant mon séjour à Berlin au printemps 1981. (La voix synthétique, point de référence des chanteurs, joue en effet fréquemment un rôle similaire à celui de la tamera dans la musique indienne.)

A l'origine des *Chants de l'Amour*, il n'y a aucun texte particulier mais bien plutôt un matériau phonétique ainsi constitué :

1. Une introduction contenant la dédicace de la pièce en dix langues différentes : « Chants d'Amour dédiés à tous les amants de la Terre ».
2. Les différentes voyelles contenues dans la phrase « *I love you* ». Ainsi seize voyelles différentes (a, a, ae, i, e, y, etc.) pour les chanteurs et une centaine de voyelles pour la voix synthétisée.
3. Différentes consonnes apparaissant progressivement au cours de la pièce. Elles sont confiées aux chanteurs seuls, car les modèles de synthèse de consonnes n'étaient pas au point au moment de la réalisation de cette pièce.
4. Les noms d'amants et amantes célèbres : Tristan, Isolde, Orfeo, Euridice, Don Quichotte, Dulcinea, Roméo, Giulietta, etc.
5. Ces litanies autour du mot amour, composées en français, anglais, allemand et hongrois, principalement pour leurs sonorités.
6. Des interjections, soupirs, éclats de rire, halètements, gémissements, mots divers et brides de phrases, principalement pour leur caractère érotique.
7. « Je t'aime », « Amants », « Amour » enregistrés dans 22 langues différentes (12 voix de femmes, 10 voix d'hommes) matériau phonétique pour la foule, source concrète destinée à être traitée par l'ordinateur.
8. Un extrait de *Rayuela* de Julio Cortázar.
9. La phrase « *I love you* », base formelle et formantique de toute la pièce. La forme, les durées et les fréquences des *Chants de l'Amour* sont entièrement dérivées du contour formantique de « *I love you* ». Seuls les deux premiers formants sont pris en considération.

**Ensemble vocal *Sequenza 9.3* - Catherine Simonpietri**

2, rue Sadi Carnot - 93500 Pantin - France - Tél. / Fax : 01 48 37 97 68 - diffusion@sequenza93.org  
Licence 40 93 15 60 - Siret 479 324 345 000 12 - Code APE 9001 Z

Soit au total 28 sections, aisément repérables puisque chacune d'elles possède la même forme respiratoire :

1. montée dynamique (transitoires d'attaque, « *I* »)
2. descente dynamique (corps du son, « *love* »)
3. statique, lieu d'émergence des bruits et du langage (transitoires d'extinction, « *you* »)

Pour chacune des sections, on trouvera :

- une voyelle centrale ou formantique
- deux fréquences principales déterminées par les deux formants de cette même voyelle
- deux durées principales, ainsi qu'un ambitus vocal et rythmique également déterminé par cette voyelle.

Les *Chants de l'Amour* sont composés sur les harmoniques de sept fondamentaux principaux et de deux fondamentaux de passage. Ces fondamentaux sont en rapport harmonique entre eux (tempérés pour des raisons pratiques) et expriment les harmoniques 17, 15, 13, 11, 9, 7, et 5 d'un hyperfondamental fantomatique de 5,76 hertz.

Quant au matériau, il est constitué par sept types de sons allant de la polyphonie à l'homophonie en passant par différents styles vocaux (syllabiques, litaniques, etc.). Ces types de sons habitent indifféremment les moments 1, 2 ou 3 des sections de sorte que, dans un mouvement rotatoire et progressif, chacun d'eux se retrouve successivement dans chacun de ces moments. En outre, ce matériau est fluide : ainsi dans la succession A A' A'' B B' B'' C C' C'', le type de son B n'est qu'une étape entre A et C, A'' est une version de A très proche de B, qui en fait contient déjà des éléments de B, B' est une version de B qui tend vers C, etc. Certaines mutations se sont d'ailleurs révélées irréalisables et vers la fin de la pièce les transitions entre les différents types de sons apparaissent volontairement de plus en plus abruptes. Fluides également, les différentes sections présentent progressivement le matériau dans des états progressifs et des situations différentes. Pour résumer, la mise en situation du matériau, le temps dont il dispose et sa mutation sont plus importants que le matériau lui-même. Le chemin est plus important que le véhicule.

La partie électronique des *Chants de l'Amour* compte essentiellement deux sources sonores : la voix synthétisée par le programme « Chant » et des voix parlées enregistrées, numérisées puis traitées par l'ordinateur, principalement par une série de filtres.

1. L'intérêt de la voix synthétisée ne réside pas tant dans l'imitation de la voix humaine que dans les infinies possibilités de déviations de ces voix. Nous y découvrons plusieurs champs de perceptions et de réactions émotives liées aux avatars de la voix humaine : - voix chantée, bien imitée presque trop pure, sans défaut. « Quelle voix ! », - territoires mystérieux de la voix humaine mise dans des situations inouïes. « Qu'est-il arrivé à cette voix ? », - zones inquiétantes de la voix « biologique ». Quelque chose ou quelqu'un vit et respire pour produire ce son. « Quel est ce monstre ? », - zones rassurantes du son instrumental ou électronique. « Ah ! Il ne s'agit que d'une machine... »

2. L'autre versant de cette voix synthétique, chantée et toute en voyelles, c'est la voix parlée, le bruit des consonnes et du langage. Seul, l'ordinateur pouvait me permettre d'enregistrer ces voix différentes, de les grouper, de les multiplier et de les transposer afin de créer de véritables cascades de voix humaines, des foules tourbillonnantes aux quatre points cardinaux qui vont répétant « Je t'aime » dans la diversité de leurs timbres et de leurs langues.

**Ensemble vocal *Sequenza 9.3* - Catherine Simonpietri**

2, rue Sadi Carnot - 93500 Pantin - France - Tél. / Fax : 01 48 37 97 68 - diffusion@sequenza93.org  
Licence 40 93 15 60 - Siret 479 324 345 000 12 - Code APE 9001 Z

3. Tout au long des *Chants de l'Amour*, évoluent différents types de relations entre les douze voix du chœur ainsi qu'entre le chœur comme entité et la voix de la machine. Cette voix, tour à tour divine, monstrueuse, menaçante, séductrice, miroir et projection de tous les fantasmes des voix humaines, se dédouble et se multiplie jusqu'à la foule. Elle apprend à respirer, à chanter, à émouvoir, à balbutier, enfin à parler 22 langues. Ses rapports avec le chœur sont de fusion, d'autonomie, de dialogue (voir la partie centrale où la voix synthétique se fait l'écho de la voix humaine), de lutte et d'absorption. Suprême séduction, cette voix se risque à être plus humaine que nature, à la fois plus pure et plus douloureuse... Le chœur se chante une ultime berceuse puis s'endort et rêve dans les ronflements du monstre. Le duo « *I love you* » déclenche une vision dantesque de la foule des amants : des milliers de voix s'interpellent, tournoient et s'effondrent.

Les moyens technologiques mis en œuvre ici sont considérables et je dois avouer que le compositeur que je suis ne serait jamais parvenu seul à la réalisation de cette pièce. L'Ircam est l'un des rares endroits au monde où la possibilité est offerte au compositeur d'être assisté, bien que le rôle de l'assistant soit encore mal défini. Est-il seulement un palliatif à l'incompétence de certains compositeurs face aux programmes de plus en plus complexes qui régissent le son synthétique, une sorte de *modus vivendi* en attendant que tous les compositeurs soient formés à la nouvelle technologie ? Ou bien assistons-nous à une mutation de la création musicale vers une technologie si complexe qu'elle nécessite, comme pour la réalisation d'un film, une équipe aux compétences variées et coordonnées dont le compositeur ne serait plus que le générateur d'idées, médium obstiné et obsédé par le temps et les sons ? Après tout, la réalisation d'une composition symphonique n'est pas autre chose qu'un travail collectif.

Les idées inhérentes aux *Chants d'Amour* nécessitaient l'emploi de la voix synthétique, bien qu'il ne soit guère facile d'érotiser les sons de l'ordinateur ! Je voudrais donc particulièrement remercier Jean-Baptiste Barrière, compositeur, chercheur et directeur de la recherche musicale à l'Ircam, qui s'est fait l'interprète idéal et suggestif, interprète aux multiples pouvoirs puisque l'instrument dont il joue, l'ordinateur, ne connaît qu'une limite : le temps, et Pierre-François Baisnée, chercheur et assistant à l'Ircam, dont la compétence et la patience ont permis les multiples tests et ajustements de paramètres. Sans ces deux années de nos efforts conjugués et coordonnés, les *Chants de l'Amour* ne seraient pas nés.

\* « *Chant* » est un programme de synthèse des sons par ordinateur. En considérant les besoins des musiciens, l'équipe « *chant* » / « *Formes* » à l'Ircam a dégagé deux domaines d'investigations scientifiques permettant de répondre aux besoins de la création musicale : la production sonore et la perception musicale. Issu de ces recherches, le programme de synthèse des sons par règles « *Chant* », qu'utilise Gérard Grisey dans sa pièce, a été développé suivant une optique tout à fait nouvelle : respecter un modèle de production sonore, en l'occurrence la production vocale, et le décrire sous formes de règles décrivant les évolutions temporelles et les corrélations des différents paramètres de contrôle et dans des termes aussi pertinents que possible du point de vue de la perception musicale. Ce programme permet au musicien de décrire le son en termes d'une excitation (la source) et d'une enveloppe spectrale (la résonance), elle-même déterminée par ses sommets nommés formants. « *Chant* » permet à la fois la synthèse pure (par formants) et la transformation de sons concrets (par filtres). Ainsi le programme « *Chant* » couvre une très large gamme de sons, de la simulation des sons de la voix ou d'instruments, à des sons abstraits, suivant la volonté musicale du compositeur.

Gérard Grisey, Berkeley, avril 1985

Sources : IRCAM

**Ensemble vocal *Sequenza 9.3* - Catherine Simonpietri**

2, rue Sadi Carnot - 93500 Pantin - France - Tél. / Fax : 01 48 37 97 68 - diffusion@sequenza93.org  
Licence 40 93 15 60 - Siret 479 324 345 000 12 - Code APE 9001 Z