

LES 4 *VARIATIONS* DE PHILIPPE HUREL

© L'Harmattan, 2004
ISBN : 2-7475-6650-1
EAN : 9782747566506

Richard PERRIN

LES 4 *VARIATIONS* DE PHILIPPE HUREL

Analyse de l'hétérogène

Préfacé par Philippe HUREL

L'Itinéraire

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Degli Artisti 15
10214 Torino
ITALIE

Musique et Musicologie : les Dialogues
Collection dirigée par Danielle Cohen-Levinas
Série – coédition avec l'Itinéraire

Cette collection a pour but d'ouvrir la musicologie et l'esthétique au présent de la création musicale, en privilégiant les écrits des compositeurs et les réflexions croisées entre des pratiques transverses : musique et arts plastiques, musique et littérature, musique et philosophie, etc.

Il s'agit de créer un lieu de rassemblement suffisamment éloquent pour que les méthodologies les plus historiques cohabitent avec des théories et critiques les plus contemporaines.

L'idée étant de "dé-localiser" la musique de son territoire d'unique spécialisation, de la déterritorialiser, afin que naisse un Dialogue entre elle et les mouvements de pensées environnants.

Déjà parus

Cahiers d'analyse

Michel VILELLA, *Processus et invention dans Continuo(ns) de Philippe Leroux*, Paris, 1999.

Jérôme BAILLET, *Gérard Grisey, fondements d'une écriture*, Paris, 2000.

Jean-Luc HERVÉ, *Dans le vertige de la durée, Vortex Temporum de Gérard Grisey*, 2001.

Remerciements

Je remercie

*Danielle Cohen-Levinas, pour ses conseils et sa patience,
Philippe Hurel, pour son soutien et sa disponibilité,
Damien Pousset et les éditions Henry Lemoine, qui ont mis à mon entière
disposition une partition des 4 variations et autorisé la reproduction
d'exemples issus de celle-ci,
le CDMC (Corinne Monceau et Anne Guillerm) et l'IRCAM (Vincent Puig)
pour m'avoir facilité l'accès à certains documents.*

Je remercie également mon frère, ma mère et Christy Bergman.

PRÉFACE

Analyser une œuvre musicale reste un exercice toujours périlleux. En effet, selon l'approche analytique, l'œuvre peut révéler des aspects différents, voire contradictoires et l'on connaît les disputes d'école qui ont alimenté les vaines discussions sur le langage harmonique de tel compositeur ou sur la forme des œuvres de tel autre. Aussi, ne faut-il peut-être pas s'en tenir à une seule forme d'approche analytique de la partition. Je distinguerai donc trois niveaux d'analyse de l'œuvre musicale, qui sans en exclure d'autres me semblent indispensables pour aborder le texte musical.

Le premier, « chronologique », travail du pas à pas laborieux, permettra de donner les clés de l'engendrement du matériau, du travail cellulaire, du développement harmonique et de mettre en évidence la structure formelle la plus visible. Bref, il s'agit-là de décrire la « boîte à outils » et la « cuisine » du compositeur, d'analyser ce qu'il a consciemment écrit.

Le second niveau, d'analyse, déjà plus subtil, mettra en relief les éléments de l'œuvre qui, bien que non organisés consciemment par le compositeur, entretiennent un rapport structural avec les matériaux engendrés volontairement que l'on a découverts dès le premier niveau d'analyse. Ce second niveau, on l'aura compris, donne au compositeur des éclaircissements sur son propre travail et lève le voile sur les zones de « flou » qu'il croyait avoir laissé se répandre dans la partition. Il s'agit donc moins de « l'analyse de l'œuvre » que de celle du compositeur.

Le troisième niveau est certainement celui de la projection de « l'analyste » dans la partition, selon son degré de proximité avec la composition. C'est aussi le moment de l'appropriation de l'œuvre par celui qui ne l'a pas écrite mais qui désormais la connaît mieux que le compositeur lui-même. Sur un plan purement technique, l'analyste mettra en évidence des caractéristiques harmoniques, mélodiques ou formelles qui peuvent excéder ce que propose la partition mais qui apportent une lecture personnelle et nouvelle de l'œuvre. Le compositeur étonné, voire sceptique, n'a peut-être plus grand-chose à faire dans cette histoire mais du moins pourra-t-il se lancer dans l'analyse du musicologue.

Ainsi, durant le processus d'analyse de l'œuvre, se met en place un jeu de *feedbacks* entre le compositeur et le musicologue, ce dernier prenant le statut d'auteur dès l'ouvrage écrit et se soumettant lui-même à l'analyse.

Dans cet ouvrage, vous trouverez facilement ces trois niveaux que Richard Perrin, compositeur lui-même, a organisés plus ou moins consciemment. Toute la richesse de son travail de musicologue, c'est de pouvoir à la fois décrire, découvrir et extrapoler à partir d'un texte donné, en prenant le risque de se dévoiler lui-même.

À la lecture de cette analyse très étayée, j'ai beaucoup appris sur mon travail, mais aussi sur ses préoccupations compositionnelles. Je sais que nous en tirerons tous les deux profit, mais j'espère surtout, qu'étant donné l'extrême rigueur du travail de Richard Perrin, les lecteurs à venir y trouveront des réponses à la problématique de la composition d'une œuvre et de son interprétation musicologique.

Philippe Hurel
Paris, 2003

Avertissements

Si les nombreux exemples reproduits suffisent à la compréhension des 4 *variations*, une consultation de la partition, assez complexe, pourrait s'avérer utile, afin de bénéficier d'un support visuel complétant toutes les références à des mesures évoquées, décrites, souvent proches de celles incluses dans ce travail, mais ne possédant pas le même avantage, pour alléger l'ouvrage. Certains exemples sont annotés de manière manuscrite, afin de distinguer les éléments d'analyse, de la partition éditée. Ils concernent souvent les deux derniers chapitres du livre. Par conséquent, pour limiter le nombre d'exemples, quelques annotations concernant l'appartenance des sons à une gamme par ton apparaissent au début de la deuxième partie : ils seront utiles à la fin.

Table des abréviations

Les gammes par ton, au coeur du chapitre II de la deuxième partie, sont très souvent évoquées, d'où la nécessité d'employer des abréviations — sigles seraient un mot plus juste dans ce cas, tout comme pour les instruments dont le nom trop long ne facilite pas la réalisation de tableaux.

GAMMES

- G.T.1 : Gamme par Ton sur *do*
- G.T.2 : Gamme par Ton sur *ré* bémol
- G.T.3 : Gamme par Ton sur *do* quart-dièse
- G.T.4 : Gamme par Ton sur *ré* quart-bémol

INSTRUMENTS

- Fl. 1 : Flûte 1
- Fl. 2 : Flûte 2
- Hb : Hautbois
- Cl. 1 : Clarinette 1
- Cl. 2 : Clarinette 2
- Tp : Trompette
- Tb : Trombone
- Perc. 1 : Percussion 1
- Perc. 2 : Percussion 2
- P. : Piano
- Perc. solo : Percussion solo
- V. 1 : Violon 1
- V. 2 : Violon 2
- Alt. : Alto
- Vlc : Violoncelle
- Cb : Contrebasse

AVANT-PROPOS

Philippe Hurel écrit une musique chatoyante, à l'attrait rythmique intense et d'une grande richesse harmonique. Traversée par de grandes lignes mélodiques descendantes, ascendantes, fulgurantes qui éclatent dans l'aigu, ou sombre et étrange dans le grave, elle présente de multiples facettes qui fascinent, captivent l'attention de l'auditeur, déclenchent sa curiosité et une écoute active pour l'entraîner dans un voyage musical, dont il choisira en partie le trajet orienté par le compositeur, un des créateurs français le plus intéressant et original dans sa démarche.

Variations, répétitions, processus d'origine spectrale ou non — autant de sujets de réflexion qui intéressent le musicologue du XX^e siècle — intègrent, de manière plus ou moins prononcée, ces œuvres, qui visent néanmoins une compréhension globale immédiate par le public, en multipliant les niveaux de lecture. Cette facilité d'accès recherchée rend l'acte de composer encore plus complexe. Les *4 variations* (qui donnent une prépondérance aux percussions, comme dans la *Célébration des invisibles* en 1992, *Kits* en 1995 et le *Tombeau in memoriam Gérard Grisey* en 1999, mais cette fois dans le cadre d'une pièce concertante, sans totalement renouer avec, ni choisir entre le concerto grosso ou le concerto pour soliste), posent de ce point de vue de nombreuses questions et nécessitent une analyse sévère des moyens musicaux mis en oeuvre, sans exhaustivité, de toute manière irréalisable quand les mots évoquent les sons et qui devrait permettre au lecteur de comprendre les mécanismes d'une telle composition, voire d'orienter son écoute vers des phénomènes qui lui auraient échappé.

INTRODUCTION

« Selon l'angle sous lequel on la considère, la variation est une forme ou un procédé, ou les deux. »¹ Cette courte phrase d'André Hodeir résume la problématique de la variation au XX^e siècle. Après une importance particulière accordée au thème varié lors des époques classique et romantique, à un point tel que le terme de variation ne désigne quasiment plus que les œuvres adoptant cette forme, les compositeurs semblent s'intéresser à d'autres types de variation, sans pour autant abandonner le précédent. La Seconde École de Vienne et l'école sérielle en général aborde ce que nous appelons « la variation sans thème »², tandis que d'autres musiciens, tel Bartok, tentent aussi d'étendre le domaine de la variation, de la sortir de son carcan formel classique. Ces musiciens possèdent en commun un goût pour la « variation développée »³, (traduit par « developing variation »⁴ en anglais) :

« On peut appeler variation développée, celles où les variations cessent d'être superposables au thème, les variations apportant des éléments de développement qui modifient les proportions ; des éléments du thème ne s'en retrouvent pas moins, dans le même ordre, au cours de la variation, et l'auditeur peut encore, avec attention, reconstituer le thème d'un bout à l'autre. »⁵

Cette définition pose de nombreux problèmes, dont celui de l'ordre, car l'utilisation d'un thème ou d'une série en rétrograde inverse l'ordre des éléments. De plus, elle reporte la responsabilité d'une telle forme sur l'auditeur, en terme de reconnaissance potentielle. Hors, les capacités de tous les auditeurs ne sont pas identiques, ce qui laisse une grande part d'incertitude, quant au but de la forme par rapport à la perception du public.

¹ HODEIR, André, *Les formes de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, p. 120-121.

² Cf. *Dictionnaire de la musique*, Larousse, Paris, 1990, p. 832.

³ Id.

⁴ Cf. FISHER, Kurt (von), GRIFFITHS, Paul, « Variations », *The New Grove Dictionary* 19, Stanley Sedgwick, Macmillan Publishers United, London, 1980, p. 552.

⁵ Cf. *Dictionnaire de la musique*, op. cit.

Le terme de variation perpétuelle, comme extension de la variation développée, convient souvent mieux à toute littérature musicale sérielle. Les compositeurs opteront pour des solutions diverses quant au titre donné à ces œuvres, qui emploient la variation en tant que procédé mais qui s'en éloignent d'un point de vue formel. Si Schönberg conserve l'idée d'un thème et de variations comme différentes pièces séparées en rajoutant une introduction et un final, dans ses *Variations pour orchestre op. 31* écrites entre 1926 et 1928, Webern, dans ses *Variations pour piano op. 27* composées entre 1935 et 1936, les regroupe en trois mouvements distincts. Donc chaque mouvement contient plusieurs variations, mais quel est le thème ?

En effet, pour qu'il y ait variation, il faut une référence. Hors, ni un mouvement, ni une section de mouvement ne porte la mention « thème ». Une série joue ce rôle, mais sa première apparition n'a pas plus d'importance que les autres aux yeux du compositeur, en tous cas n'acquière pas ce statut de « thème » au sens classique. La référence est formellement cachée, peu mise en évidence, d'autant plus que chaque variation est seulement délimitée par un changement plus ou moins évident d'écriture et arbore diverses énonciations de la série, transformée ou non.⁶ Les types d'écriture dans un même mouvement, bien que différents, sont plus proches que d'un mouvement à l'autre. Il arrive que seule la combinatoire change. Il y a variation par rapport à la série et par rapport au regroupement de certaines séries, dans le type d'écriture. Ses *Variations pour orchestre op. 30*, écrites en 1940, présentent des variations enchaînées dans un seul mouvement comme une sorte d'ouverture avec de nombreux changements d'indications expressives et concernant les tempi.⁷ La mention « thème » n'apparaît pas, bien que les trois premières mesures à la contrebasse puis au hautbois semblent en exercer la fonction de manière plus nette que dans l'opus 27. Si les deux œuvres assument le titre de variations, Bartok émet plus de réserves dans la cent-quarantième pièce des *Mikrokosmos*, dans laquelle les variations se succèdent sans interruption dans une forme tripartite A-B-A' (respectivement *allegro molto* - *molto più calmo*, *lugubre* - *tempo* 1) sans qu'aucun thème ne soit indiqué sur la partition, intitulée prudemment, *Variations libres*. Deux attitudes s'offrent aux compositeurs : accepter et provoquer une évolution du sens de la définition de la variation, par une extension de la désignation des œuvres usant de ce procédé au rang de variations au même titre que les « variations formelles »,

⁶ Nous renvoyons le lecteur à la brève étude de l'œuvre par François-René Tranchefort qui résume bien ces notions dans *Guide de la musique de piano et de clavecin*, coll. Les indispensables de la musique, Fayard, Paris, 1987, p. 834-835.

⁷ Pour ces notions formelles générales, le lecteur pourra également consulter l'étude de F-R. Tranchefort : *Guide de la musique symphonique*, coll. Les indispensables de la musique, Fayard, Paris, 1986, p. 854.

ou nuancer le titre comme le fait Bartok, voire l'abandonner. Stockhausen et Boulez, compositeurs sériels, n'adoptent pas le mot « variation » en tant que titre d'œuvre. Boulez l'utilise cependant pour nommer la première pièce du *Livre pour cordes* qui date de 1968 (et emploiera le terme de « double » dans *Figures-Doubles-Prismes* écrite en 1958 et remaniée pour la dernière fois en 1968). D'autres n'hésiteront pas à s'en servir tel Nono pour ses *Variations canoniques sur la série de l'opus 41 d'Arnold Schönberg* en 1950, Dallapiccola pour ses *Variations pour orchestre* réalisées en 1954, ou Gilbert Amy, pour *Variations* en 1956 (avant d'écrire *La variation ajoutée* de 1984 à 1986).

Si la variation semble traverser les courants et s'y adapter plus ou moins bien — elle nécessiterait une étude universitaire à part entière — elle demeurerait cependant absente de la musique spectrale pour une raison que Jérôme Baillet explique indirectement en évoquant les processus mis en œuvre dans ces musiques : « Le processus exclut tout matériau initial dont la trop grande prégnance en ferait un objet appréhendé et mémorisé par l'auditeur⁸. » Hors, ce problème de mémoire, de référence par rapport à l'élément varié se trouve au cœur de l'idée de variation.

Philippe Hurel, né en 1955 et bénéficiant de l'enseignement au C.N.S.M. (Conservatoire National Supérieur de Musique) de Paris, de Betsy Jolas en analyse et d'Ivo Maiec en composition — obtenant deux premiers prix respectivement en 1983 et 1984 — tout en profitant des conseils de Tristan Murail, père avec Grisey de la musique « spectrale », sur le rôle de l'ordinateur et des instruments électroniques dans la composition, réintroduit cette notion dans une musique « entre perception globale et perception différenciée »⁹, avec des qualités spectrales et contrapuntiques. Même si à la question « Peut-on vous qualifier de compositeur de musique spectrale? »¹⁰, celui-ci répond : « Non, plus maintenant. Je ne me situe plus dans un courant particulier car je suis arrivé à un âge où ma musique est le fruit d'une cuisine personnelle. »¹¹ Son écriture résulte de son intérêt pour les musiques postsérielles et spectrales auxquelles s'ajoute le jazz pour son côté rythmique. Il n'hésite pas à employer le terme de variation au sujet de *Pour l'image* :

« [...] Je trace d'abord des parcours formels qui sont globaux et répondent à toutes les techniques spectrales où l'on va d'un objet vers un autre, où tout se déforme, mais, à

⁸ BAILLET, Jérôme, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, L'itinéraire-L'Harmattan, Paris, 2000, p. 66.

⁹ LELONG, Guy, « Concert monographique Philippe Hurel », dans *Le Magazine* (Centre National d'Art et de culture Georges Pompidou) n° 79, février 1994, Paris, p. 76.

¹⁰ « Être compositeur aujourd'hui : entretien avec Philippe Hurel », propos recueillis par Viviane Niaux, dans *Écouter*, voir n° 28, avril 1994, Paris, p. 11.

¹¹ Idem.

l'intérieur, je m'oblige à créer des ambiguïtés avec un autre type de perception qui serait celle de petites variations. »¹²

Et au sujet de *Leçon de choses* :

« C'est donc une trajectoire symétrique en un seul tenant, à la manière de *Jour, Contre-jour* de Gérard Grisey, mais néanmoins découpée, selon ma technique propre, en un très grand nombre de variations. »¹³

Ses 4 variations, jamais étudiées jusqu'à présent¹⁴, apparaissent donc comme emblématiques de cette double culture. En excluant ses œuvres pédagogiques, leur titre renoue avec le vocabulaire purement musical, mais il intrigue. En effet, il indique le nombre de variations contenues dans l'œuvre ce qui est rare, et n'évoque pas de thème. Comme Webern, Nono et Dallapiccola dans les œuvres précédemment citées, aucun mouvement n'est réservé explicitement à un thème. Cependant, la référence n'est pas une série non plus. Il s'agit de déterminer quels éléments subissent des variations, au cours d'une œuvre qui suit un trajet typique de l'esthétique spectrale, du son très peu riche en harmoniques du vibraphone aux sons-bruits des percussions à hauteurs indéterminées. Mais ce trajet irrégulier s'avère plus une analogie qu'un respect exact des spectres des instruments du début de l'œuvre et ceux de la fin, qui auraient des implications sur les durées, les proportions employées dans l'œuvre. Les augmentations¹⁵ et les diminutions s'inspirent de traitements d'étirements ou de compressions électroniques du sons, mais aucun modèle réel n'a été calculé par informatique. Il s'agit d'un acquis, d'un état d'esprit qui a intégré son écriture comme une évidence. Les processus d'interpolations harmoniques, qui entraînent la dilatation et la compression des accords, proviennent indéniablement de transformations courantes dans la musique spectrale et nécessitent l'utilisation du programme Open Music de l'I.R.C.A.M.¹⁶. Hurel

¹² idem

¹³ Philippe Hurel, « entretien par Guy LELONG », Les cahiers de l' IRCAM, collection compositeur d'aujourd'hui, n° 5, Ircam-Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 27.

¹⁴ Un seul ouvrage a été intégralement consacré à Philippe Hurel à ce jour. Il s'agit de : LELONG, Guy et TOGNAN, Catherine, *Philippe Hurel*, Les cahiers de l'IRCAM (cité ci-dessus).

G. LELONG s'est chargé de l'entretien avec le compositeur et de la présentation de certaines esquisses du compositeur, tandis que C. Tognan analyse une œuvre : *Leçon de choses*.

¹⁵ Hurel les appelle « *stretching* », terme de l'argot des compositeurs, utilisant des logiciels de transformations du son ou synthèse sonore, qui provient du verbe anglais « *to stretch* » qui signifie « étirer, tendre », d'après le :

Grand dictionnaire English/French - Français/Anglais, ouvrage collectif, Larousse, Paris, 1995, p. 868.

¹⁶ Institut de Recherches Coordination Acoustique/Musique.

prend donc des libertés par rapport à certaines normes de l'esthétique spectrale, tout en n'en respectant d'autres, ce qui lui permet d'introduire plus facilement ce qu'il appelle un « pattern », à différents niveaux formels, que nous étudierons dans une première partie, en tentant d'en déterminer également l'origine historique, et des figures qui prennent parfois leur autonomie et que nous analyserons dans une deuxième partie, en tant que notion dans la musique du compositeur, avant de s'intéresser à ses applications musicales dans ces 4 variations et au problème de l'emploi d'un mode et de sa transposition, omniprésent avec plus ou moins d'évidence.

Cette œuvre, pour un grand ensemble composé de deux flûtes (les deux instrumentistes jouant aussi de la flûte piccolo, le premier de la flûte à bec, le second de la flûte en sol), un hautbois, deux clarinettes en la (la première pratiquant également la clarinette en si bémol, la seconde, la clarinette basse), deux cors, une trompette, un trombone, deux percussionnistes, possédant comme le soliste, cinq boobams ou toms (médium à aigu), le premier disposant surtout d'un marimba (parfois préparé grâce à des trombones collés sur les lames de *ré* à *si* bémol, par ton, au-dessus du *la* du diapason), d'une grosse caisse, d'un bloc de bois grave, quatre wood-blocks — très grave, grave, aigu, très aigu — de crotales, d'un tam-tam, d'un gong, d'une petite cymbale, le deuxième, d'un vibraphone, d'un glockenspiel, d'un tam-tam, de cloches de vaches, d'une petite cymbale, un piano, parfois préparé grâce à une réglette de métal posée sur certaines cordes aiguës, un quatuor à cordes, une contrebasse, et pour un percussionniste soliste utilisant, un vibraphone, des gongs, deux gongs d'opéra chinois, une cymbale charleston, un cencerros, deux temple-blocks (médium et grave), deux rôles tenus par l'Ensemble Intercontemporain, commanditaire de la pièce et Daniel Ciampolini, qui en est le dédicataire, percussionniste de l'ensemble, lors de la création à la Cité de la musique de Paris, des trois premières variations, le 18 avril 2000, sous la direction de David Robertson, et lors de la création complète à Dresde, le 5 octobre 2000, dirigée par Jonathan Nott, déclenche une question sous-jacente que nous traiterons à travers le prisme de cette composition : que signifie la formule à l'adjectif substantivé « gérer l'hétérogène »¹⁷ ? Au fil de l'analyse,

¹⁷ Le compositeur emploie ces termes dans :

Philippe Hurel, « entretien avec Guy LELONG », op. cit., p. 8.

LELONG, Guy, « Philippe Hurel, la gestion de l'hétérogène » dans *Résonance n° 9*, Paris, octobre 1995, p. 14-15.

Il parle aussi d'« éléments hétérogènes » dans :

HUREL, Philippe, « La prochaine musique sera plus radicale... », texte écrit en réponse à la question : « Comment voyez-vous l'évolution de la création musicale dans les dix ans à venir? », publié dans *La lettre du musicien n° 200*, deuxième quinzaine de novembre 1997, Paris, p. 53.

HUREL, Philippe, « la musique spectrale...à terme », texte publié dans *Insit' n° 4*, décembre 2000, Paris, p. 11-12.

parfois très technique, afin d'expliquer les moyens mis en œuvre dans l'écriture et la notion d'« anamorphoses »¹⁸ musicales, que l'auditeur découvre peu à peu à l'écoute de la pièce, comme l'observateur discerne l'image dans ses proportions habituelles en changeant de point de vue, qui dépasse l'idée de compression ou dilatation temporelle et qui qualifie, par emprunt au monde pictural, une grande part des œuvres du compositeur, nous tenterons de comprendre ce qu'il désigne par « hétérogène ». Certains de ces moyens, mis au service de divers procédés de variation, nous invitent à pratiquer des analyses peu conventionnelles. Si les processus de dilatation et de compression d'accords nécessitent une analyse assez linéaire, y compris si le compositeur les transforme dans une deuxième phase d'écriture – le terme de transformation d'accords en accords ou de groupe d'accords en groupe d'accords semble mieux adapté que celui de variation peut-être plus difficile à définir dans un contexte vertical, certaines figures plus ou moins caractérisées rythmiquement et mélodiquement, de durées comparables peuvent bénéficier d'une étude de proportion en nombre sur la totalité de l'œuvre, dans laquelle elles se voient dispersées et variation par variation. Cette notion de figure, qui paraît retrouver un intérêt plus grand aux yeux des compositeurs en cette fin de siècle, après une période de réflexion sur le spectre qui la reléguait peut-être au second plan, bénéficiera aussi de courtes comparaisons avec son emploi par d'autres musiciens du passé, inspirateurs du compositeur français ou contemporains, dont Salvatore Sciarrino. En effet, Hurel évoque et se sert d'une figure proche de la *Gestalt* de *Vortex temporum*, dont le deuxième mouvement est dédié au compositeur italien, ce qui explique ce rapprochement qui peut sembler surprenant de prime abord.

Les 4 *variations*, pièce moins spectaculaire au niveau de l'effectif que celles pour orchestre comme *Mémoire vive* datée de 1989 ou *Flash-back* de 1998, au niveau formel que les *Six miniatures en trompe-l'oeil* de 1991 ou *Leçon de choses*, écrite en 1993, œuvre mixte pour ensemble et électronique, un bel exemple d'hétérogénéité sonore, dans le matériau brut de départ – des bruits issus de son entourage personnel et domestique, qu'il relie dans une même œuvre grâce à l'analyse spectrale, dont il tire les éléments du matériau, et l'écriture musicale – recèlent néanmoins des mystères et des habiletés d'écriture, que nous allons essayer de comprendre.

¹⁸ Le compositeur emploie ce terme dans :
Philippe Hurel, « entretien avec Guy LELONG », op. cit., p. 14.

PREMIÈRE PARTIE

Forme et pattern :
de la macroforme à la microforme

I. Définir le « pattern » : sens et éléments d'histoire à la croisée des chemins

Le mot anglais « pattern » possède plusieurs sens. Il peut désigner un patron (de couture), un exemple, un modèle, un échantillon, une disposition, une configuration ou un motif (sur un tissu)¹. Ajoutons que « pattern of behaviour » ou « behaviour patterns » signifie « ligne de conduite ». Mot technique, lié à des fonctions visuelles, de mise en forme, de reproduction, à des problèmes d'ordre, il peut aussi s'appliquer au domaine des fractales, à savoir des ensembles géométriques ou des objets naturels « dont les formes découpées laissent apparaître à des échelles d'observation de plus en plus fines des motifs similaires ».²

Ce type d'ensembles a influencé l'écriture de Philippe Hurel, mais jugés trop stricts dans leur utilisation musicale, il cessa assez vite de les employer tels quels. Il s'en explique :

« Dans la troisième pièce d'Opcit pour saxophone, écrit en 1984, il y a une grande mélodie qui est faite de sous-sections mélodiques qui la reproduisent chacune à une échelle moindre, à la façon des objets fractals dont je m'étais en effet inspiré. Mais ce procédé, si on l'appliquait à la lettre, se révélait trop contraignant pour pouvoir être poursuivi et je l'ai donc abandonné pour lui substituer la notion, plus souple, de récursivité. C'est ce qui m'a permis de mettre au point ces structures mélodiques particulières que j'appelle des « patterns ». Il s'agit de moules mélodiques qui comportent des répétitions de notes et qui sont conçus de telle manière que lorsqu'on les enchaîne et qu'on en accentue certains endroits, ils superposent à eux-mêmes leur propre augmentation »³.

Le compositeur insiste sur les qualités organisatrices temporelles du pattern. Ce qu'il appelle « récursivité » peut lui donner un aspect infini (caractère de ce qui est récursif), lorsque cette structure s'enchaîne à elle-même. Les « répétitions » internes participent à sa constitution intime et portent en germe, la possibilité d'une structure identique à plus grande échelle : sa « propre augmentation ». Ces potentialités ont transformé son application purement mélodique en un cas parmi d'autres. Ainsi, Francis Courtot, qui a travaillé à l'I.R.C.A.M.,⁴ au développement des utilisations du

¹ Cf. *Grand dictionnaire anglais français / français anglais*, Larousse, Paris, 1995, p. 614.

² Cf. *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, Robert, Paris, 2000, p. 1078.

³ Entretien par Guy Lelong, *Philippe Hurel, les cahiers de l'IRCAM-collection : Compositeurs d'aujourd'hui n° 5*, IrCam-Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 21.

⁴ Institut de Recherche Coordination Acoustique Musique.

développement des utilisations du pattern sur le logiciel — dont on ne se sert plus sous cette forme aujourd'hui⁵ — CARLA (Composition Assistée par Représentation Logique et Apprentissage), en donne une définition plus large :

« Un pattern est une suite de symboles, dont la structure est récurrente, allée à un nombre de répétitions que nous appellerons *n*. En effet, la structure des symboles du pattern implique que, lorsqu'il est répété un certain nombre de fois, si l'on sélectionne les variables apparaissant tous les *n* symboles, on retrouve la structure de départ (celle qui est répétée). Par exemple, la suite de symboles ABCDEBGD forme un pattern; lorsque nous répétons cette structure cinq fois (*n*=5), la même suite se retrouve tous les cinq symboles :

ABCDEBGD, ABCDEBGD, ABCDEBGD, ABCDEBGD, ABCDEBGD

Nous appellerons pattern de niveau « supérieur » (souligné) le pattern accent. »⁶

Cette « suite de symboles » pourra donc s'appliquer à différents niveaux de la composition successivement ou en même temps, à des durées, à des rythmes, à des hauteurs, à des accords considérés individuellement ou en groupe : à tous les niveaux d'une structure musicale.

Toutes les remarques générales du paragraphe suivant sont sous réserve du contexte dans lequel le compositeur use du pattern. À l'analyse du niveau inférieur des patterns de Philippe Hurel, apparaissent deux parties unies dans la structure, distinctes dans la fonction. La première présente des « symboles » divers, la deuxième, souvent plus courte, en répète certains dans un ordre différent et parfois en introduit un ou plusieurs autres à l'instar de abcdebgd divisible en abcde puis bgd. Le compositeur peut avoir besoin d'un pattern plus long comme abcdefgbadcf dont il se sert dans *Leçon de choses*, y compris pour ordonner des objets concrets, divisibles en abcdefg - badcf. Cette différence passe le plus souvent au second plan au niveau de l'écoute quand le pattern de niveau supérieur est mis en valeur, par l'accentuation ou l'instrumentation par exemple. La répétition du pattern abcdebgd, se scinde selon le tableau ci-après :

⁵ COURTOT, Francis, « Vers l'incomposable » dans « Entre le décomposé et l'incomposable », *les cahiers de l'IRCAM-collection : Recherche et musique n° 3*, IrcaM-centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 73.

⁶ idem.

scission	nombre de lettres b et d (répétées 2 fois par pattern pour n=5)
Abcde	2
Bgdab	3
Cdebg	2
Dabcd	3
Ebgda	2
Bcdeb	3
Gdabc	2
Debgd	3

Les lettres de rang pair b et d, qui, répétées deux fois dans le pattern, prennent de l'importance, adoptent les rangs 2-4 et 1-3-5 alternativement selon le schéma bd, bdb, db, dbd, par deux fois également pour n=5. Cet agencement, plus complexe à saisir pour l'oreille, lui apparaît alors comme une organisation difficile à définir et une répétition cohérente cachées.

Hurel ne dissimule pas l'origine sérielle du pattern⁷, semblant inspiré de l'« isomorphie » expliquée par Boulez dans *Penser la musique d'aujourd'hui*⁸. « Le pattern correspond à des isomorphismes très précis et son rapport à la série est évident »⁹. L'« isomorphie » s'inspire du terme chimique isomorphisme, « caractère de corps isomorphes », à savoir « de forme voisine »¹⁰. Elle caractérise les séries dites symétriques grâce au retour en leur sein d'une suite d'intervalles ou de proportions. Considérons série et pattern comme structures horizontales et comparons la série, dans son rôle et diverses situations isomorphiques, au pattern.

⁷ Cf. entretien annexe.

⁸ BOULEZ, Pierre, *Penser la musique d'aujourd'hui*, Gallimard, collection tel, Paris, 1994, p. 77-93. (Réédition de l'ouvrage publié aux éditions Gonthier, © C.B. Schott's Söhne Mainz, 1963.)

⁹ Cf. entretien annexe.

¹⁰ *Le Petit Robert. Dictionnaire de langue française*, Robert, Paris, 2000, p. 1362.

	la série	le pattern
but premier	peut ordonner tous les éléments musicaux	idem
« isomorphie »	personnalise la série par des caractéristiques communes en son sein (retour d'intervalles, renversements, rétrogrades, transpositions, durées multipliées par une constante)	idem, grâce à sa structure avec des lettres récurrentes mais il peut s'agir d'une répétition stricte, sans transformation : pour A B1 C D1 E B2 G D2, B1=B2 et / ou D1=D2 possible [une telle répétition est possible avec une série non dodécaphonique : cela peut rendre les permutations et leur identification plus difficiles]
« isomorphie » apparente	permet d'enchaîner des séries par zones communes (y compris, et surtout après transformation de type renversement et/ ou rétrogradation)	aucune zone commune, en principe, permettant ce type d'enchaînement dans le pattern de niveau supérieur ou inférieur considérés individuellement mais certaines lettres du pattern de niveau supérieur contiennent des lettres de deux patterns différents de niveau inférieur ; exemple pour A B1 C D1 E B2 G D2 : B1 marque b g d, a b D1 marque d, a b c d E marque e b g d, a G marque g d, a b c donc le pattern de niveau supérieur fait apparaître des zones communes dans celui de niveau inférieur (rétrogradation et renversement briserait la logique du pattern)
« isomorphie » latente	n'apparaît qu'après transformation de type permutation	impossible de permuter les lettres du pattern (sauf cas particulier) mais les permutations sont possibles à l'intérieur d'une lettre de niveau inférieur (comme pour la série, à l'intérieur d'un numéro de rang) et celle des éléments attribués aux lettres sont possibles après plusieurs réitérations du pattern (à partir d'un réservoir d'éléments) : sinon ce pattern n'a plus qu'une signification locale

numéros de rang et lettres	chaque numéro de rang est attribué à un élément constitutif de la série, il ne peut y avoir changement d'ordre que dans la mesure des procédés sériels : renversement et/ou rétrogradation, certaines permutations ; donc, toute modification, d'une apparition à l'autre, d'un élément correspondant à un numéro de rang est plus difficile à employer	chaque lettre est attribuée à un élément, qui peut évoluer d'une apparition à la suivante ; chaque élément peut donc subir une transformation progressive
application élargie de la dimension horizontale	les différentes formes de la série sont superposables, peuvent se mélanger (dimension diagonale)	la superposition, le mélange de plusieurs itérations n'est pas impossible, mais cela nuirait à l'écoute des évolutions des éléments correspondant aux lettres du pattern (destruction possible de sa fonction)

En conclusion, la série s'adapte mal, aux évolutions extérieures de dimension verticale¹¹, si elle veut garder sa cohésion, donc aux opérations spectrales de type compression, dilatation — Boulez montre que certaines transformations relient les dimensions verticale et horizontale à l'instar d'une homophonie déduite d'une polyphonie¹² — au contraire du pattern puisque chaque élément peut évoluer à chaque réitération.

La série, qui règle la dimension verticale, horizontale et diagonale d'une œuvre, manque de souplesse pour participer à l'organisation d'une

¹¹ Cependant, ce n'est pas impossible. Cf. ANDERSON, Julian, « Dans le contexte », *Entre-temps* n° 8, Paris, 1989, p. 21. (Paragraphe concernant Jonathan Harvey).

¹² Boulez, Pierre, op. cit., p. 160-162.

pièce spectrale de façon fondamentale. Mais certaines idées, mises en avant par Boulez ont pu influencer les transformations pratiquées en musique spectrale, particulièrement les isomorphies obtenues grâce à une multiplication d'intervalles par une constante¹³ ou les multiplications de durées afin d'obtenir des proportions entre elles.¹⁴ L'idée de structure fractale se devine lorsque le compositeur évoque « les méthodes de répartition à l'intérieur d'un bloc de durée » appliquées « à des complexes de complexes ».¹⁵ Nous entrevoyons une fonction du pattern, lorsqu'il explique que grâce à l'emploi de figures isomorphes détachées, dans la musique de Webern, « la série sera considérée comme pouvoir structurel de médiation entre sous-ensembles et sur ensembles. »¹⁶ En effet, la sélection de figures isomorphes changeantes pourrait s'apparenter à une fonction similaire au pattern : la mise en valeur d'une portion de série sous toutes ses formes, portion qui évoluerait par conséquent. Mais cette mise en valeur pourrait briser l'ordre sériel, alors qu'elle est contenue dans le principe du pattern, grâce au niveau supérieur, conçu, de plus, de manière régulière. La mise en évidence de lettres du pattern est prévue intrinsèquement. En outre, elle est condensée : chaque pattern de niveau inférieur contient deux parties de niveau supérieur. Enfin, l'appartenance aux deux niveaux de certaines lettres, permet de conserver un déroulement linéaire, donc une écriture spectrale avec des interpolations par exemple. L'influence de Stockhausen — l'autre figure importante du sérialisme de l'époque — sur Philippe Hurel paraît peut-être plus évidente au premier abord. Cependant, il semblerait qu'il se soit moins intéressé à la musique du compositeur allemand.¹⁷ Dans le texte «...comment passe le temps...»¹⁸, ce dernier développe des idées proches de celles de Boulez comme les séries d'ordre supérieur¹⁹ ou les rapports de proportions entre durées et fréquences²⁰ qui l'amènent à fonder certaines compositions sur des spectres, à l'instar du *Klavierstück XI* datant de 1956, assimilé à un travail sur un son et ses partiels²¹, ou de *Stimmung* écrit en 1968, pour six chanteurs avec possibilité d'amplification, défini par Michel Rigoni comme l'« exploration des composants

¹³ BOULEZ, Pierre, op. cit., p. 83.

¹⁴ BOULEZ, Pierre, op. cit., p. 55-59.

¹⁵ BOULEZ, Pierre, op. cit., p. 62.

¹⁶ BOULEZ, Pierre, op. cit., p. 119.

¹⁷ D'après une de nos conversations avec P. Hurel. N'oublions pas qu'il a obtenu son prix d'analyse en étudiant la musique de Boulez.

¹⁸ Stockhausen, éd. l'Âge d'homme, Contrechamps, 1988, p. 26-65, traduction par Christian Meyer de «...aie die Zeit vergeht...» paru dans *Die Reich*, en 1957.

¹⁹ id., p. 32.

²⁰ id., p. 26-65, il s'agit du sujet principal du texte.

²¹ Cf. RIGONI, Michel, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Millénaire III Éditions, Lillebonne, 1998, p. 162-164.

d'un Si bémol. »²² Il comptait parmi les trois principales références de Gérard Grisey, aux côtés de Messiaen et Ligeti.²³ L'idée de degré de changement, utilisée dans *Carré* de Stockhausen en 1960²⁴ est exploitée dans *Dérives* en 1974 par le compositeur français.²⁵ Celle d'organisation selon « un processus de médiation entre désordre et ordre »²⁶ du *Klavierstück X* composé en 1954 et modifié en 1961, trouve un pendant dans toutes les pièces des *Espaces acoustiques* de 1974 à 1985, grâce à un balancement entre le bruit et le son l'apériodicité et la périodicité, la tension et la détente²⁷, caractéristique du cycle. Celle de forme d'onde utilisée comme *Gestalt* dans *Gruppen*²⁸ pour trois orchestres écrits entre 1955 et 1957 ou *Kontakte*²⁹ pour piano, percussion et bande magnétique en 1960 est présente dans *Vortex Temporum*³⁰ pour piano et cinq instruments écrit de 1994 à 1996. Celle d'employer le modulateur en anneaux dès *Mixtur*³¹ pour orchestre en 1964 marque toutes les œuvres avec sons différentiels et sons additionnels comme la deuxième section de *Partiels*³². Celle d'avoir recours à la suite de Fibonacci dans *Mixtur*³³ également apparaît aussi dans *Vortex Temporum*³⁴. Les liens entre musique sérielle et musique spectrale mériteraient un travail universitaire à part entière. Mais une idée commune, celle de fractale, traverse la musique de Stockhausen, Grisey et Hurlé. Michel Rigoni décrit la *Deuxième étude électronique*, de 1954, du compositeur allemand ainsi :

« 1- l'œuvre a cinq sections

²² Cf. RIGONI, Michel, op. cit., p. 162-164.

²³ Sur les influences de Grisey, le lecteur pourra consulter :

-ANDERSON, Julian, « Dans le contexte », *Entretemps n° 8*, Paris, 1989, p. 13-25.

-COHEN-LEVINAS, Danielle, « Gérard Grisey : du spectralisme formalisé au spectralisme historicisé », *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, L'itinéraire / L'Harmattan, Paris, 1998, p. 51-61 (reprise de *La Revue musicale*, n°421-424, 1991).

²⁴ Cf. RIGONI, Michel, op. cit., p. 189-192.

Cf. GRISEY, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale », *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM / Christian Bourgeois, Paris, 1991, p. 373.

²⁵ Cf. COHEN-LEVINAS, Danielle, op. cit.

²⁶ Cf. RIGONI, Michel, op. cit., p. 208-213.

²⁷ GRISEY, Gérard, « Tempus Ex Machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical », *Entretemps n° 8*, Paris, 1989, p. 83-119, (traduction de « Tempus Ex Machina », *Contemporary Music Review*, London, Harwood Academic Publishers, 1987, vol. 2, part. 1, p. 239-275).

²⁸ Cf. RIGONI, Michel, op. cit., p. 140-149.

²⁹ Cf. RIGONI, Michel, op. cit., p. 166.

³⁰ Cf. BAILLET, Jérôme, « Vortex Temporum », op. cit., p. 213-229.

³¹ Cf. RIGONI, Michel, op. cit., p. 219-222.

³² Cf. WILSON, Peter Niklas, « Vers une écologie des sons. *Partiels* de G. Grisey et l'esthétique du groupe l'itinéraire », *Entretemps n° 8*, op. cit., p. 62-63.

³³ Cf. RIGONI, Michel, op. cit., p. 221-222.

³⁴ Cf. BAILLET, Jérôme, op. cit., p. 215.

- 2- chaque section a cinq structures
- 3- chaque structure a cinq séquences
- 4- chaque séquence a de un à cinq mélanges de sons
- 5- chaque mélange de sons a cinq sons sinus. »³⁵

De plus, au sujet de *Kontakte*, il précise ceci :

« [...] il est significatif que le père de la géométrie fractale, le mathématicien Benoît Mandelbrot, se soit particulièrement intéressé à *Kontakte*. Cette œuvre est, à l'instar de bien d'autres du compositeur, un objet fractal hallucinant, de par la constante relation entre la grande forme et les microformes. L'enchaînement des seize structures se fait selon une logique de continuité qui appelle certains commentaires. Les *moments* de l'œuvre ne sont pas disposés par juxtaposition de structures statistiquement réglées [...], il s'agit aussi d'enchaîner par tuilages subtils. »³⁶

Parallèlement, Jérôme Baillet évoque le matériau et la forme dans la musique de Grisey en ces termes :

« [...] l'analogie rêvée entre objet sonore et processus ne peut-être appréciée sous le seul angle d'une référence directe aux modèles acoustiques. Elle s'inscrit dans une attitude esthétique plus générale, rappelant Stockhausen, une volonté de faire correspondre phénomènes sonores et temporels, de projeter le matériau sur la forme. C'est pourquoi Grisey juge utile d'évoquer dans les premières lignes de son article *Vous avez dit spectral*, la contemporanéité de la musique spectrale avec la géométrie fractale. Relier microcosme et macrocosme, faire d'un motif musical élémentaire le germe de l'organisation globale de l'œuvre est un désir conscient et permanent de son art. »³⁷

Néanmoins, la grande différence entre les deux compositeurs réside dans l'usage de techniques sérielles le plus souvent comme base de l'écriture à l'instar de tableaux de permutations chez Stockhausen, nonobstant l'effort de tuilage dans *Kontakte*, alors que Grisey conçoit, pour reprendre les mots de Dufourt : « l'œuvre musicale comme une totalité synthétique dont les articulations, l'ordre de déroulement, le style de temporalité dérive d'affinités essentielles. »³⁸ Ce dernier ajoute : « la genèse de l'œuvre s'envisage dans une perspective fonctionnelle et totalisante. » Chaque élément appartient à un tout et évolue de proche en proche, en évitant toute technique de collage.

³⁵ RIGONI, Michel, op. cit., p. 130-132.

³⁶ RIGONI, Michel, op. cit., p. 182.

³⁷ BAILLET, Jérôme, op. cit., p. 80.

³⁸ DUFOURT, Hugues, « Musique spectrale », dans « Logique du matériau », *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois, Paris, 1991, p. 293.

D'ailleurs au sujet du *Prologue*³⁹ des *Espaces acoustiques*, plus que de « séries » nous pourrions parler de procédés sériels. Le procédé se détache peu à peu de son origine sérielle pour s'adapter en partie à d'autres conceptions musicales, spectrales. Philippe Hurel, à la croisée des chemins, a bénéficié d'un double enseignement, sériel et spectral. Il active ces deux conceptions d'organisation d'une l'œuvre grâce au pattern, qu'il définit comme une « fractalisation »⁴⁰. Il peut choisir de travailler avec des permutations des éléments reliés aux lettres du pattern ou des interpolations, voire les deux en même temps, comme nous l'étudierons dans la deuxième des 4 *Variations*. Il peut également briser la linéarité des interpolations grâce à la logique du pattern, ou plus rare, par omission, par interversion comme Tristan Murail⁴¹ avec lequel il a travaillé la musique spectrale. Il profite de la « conception génétique de l'art musical »⁴², commune aux deux esthétiques. Il tente ainsi de réaliser des anamorphoses proches de celles qu'évoquent Grisey au sujet du rythme et des symétries, par exemple, à savoir ce « qui déformerait les structures symétriques de telle façon que leur estompage dans la mémoire soit rééquilibré. »⁴³.

En outre, le pattern peut se montrer plastique, élastique. Il s'adapte à un élément conçu indépendamment de sa logique, par découpage ; au contraire, des éléments peuvent être adaptés au pattern, pour leur répartition, par exemple. Le compositeur peut prévoir ou soumettre en fonction de cette structure mobile qui relativise le point de vue de Jean-Baptiste Barrière selon lequel « la musique spectrale s'oppose diamétralement à la musique sérielle » car « celle-ci induisait la globalité à partir du détail, alors que celui-là fait interagir éléments et totalité. »⁴⁴. Si Philippe Hurel, compositeur spectral, applique la deuxième démarche, il n'exclue pas la première. L'écriture de l'œuvre procède souvent des deux, même si très souvent, comme le dit Catherine Tognan : « l'effet de récurrence se manifeste [...] à l'intérieur d'un discours global, la pensée structurale animant dès lors le monde continu du processus spectral »⁴⁵. Elle qualifie ainsi le pattern de « principe unificateur »⁴⁶. Tantôt neutre, tantôt prégnant pour l'auditeur, sa souplesse est sa force. Il implique des choix pour le compositeur qui peut l'employer de manière explicite

³⁹ BAILLET, Jérôme, « Les Espaces acoustiques », op. cit., p. 112.

⁴⁰ Cf. entretien, annexe.

⁴¹ Cf. BAILLET, Jérôme, op. cit., p. 50.

⁴² Cf. DUFOURT, Hugues, op. cit., p. 293.

⁴³ Cf. GRISEY, Gérard, « Tempus Ex Machina », op. cit., p. 88.

⁴⁴ Cf. BARRIERE, Jean-Baptiste, « Ecriture et modèles. Remarques croisées sur séries et spectres. », *Entretemps* n° 8, Paris, 1989, p. 25-45.

⁴⁵ Cf. TOGNAN, Catherine, « Leçon de choses. Analyse. », *Philippe Hurel, Les Cahiers de l'IRCAM-collection compositeur d'aujourd'hui* n° 5, IRCAM-Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 44-45.

⁴⁶ idem.