



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



Varia

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

REVUE INTERNATIONALE DIRE ET CHANTER LES PASSIONS

Revue à comité de lecture
International peer-reviewed journal

Directeurs de la revue (par ordre alphabétique)

Dr Marc JEANNIN, Université d'Angers & **Dr David POULIQUEN**, DCLP

Directeur de la publication

Dr Jean-François BIANCO, Université d'Angers

Direction scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Pr Adrian GRAFE	Université d'Artois
Pr Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr. Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Marina BONDI	Università degli Studi Modena e Reggio Emilia, Conservatorio di Musica Vecchi Tonelli
Pr Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Dr Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Luciano Pavarotti
Pr Carole CHRISTEN	Université du Havre
Dr Golda COHEN	Université d'Angers
Pr Nibert COL	Université de Bretagne Sud

Pr. Carl GOMBRICH

The London Interdisciplinary School

Simon LEADER

The Leys School

Dr Marie NGO NKANA

Université de Strasbourg

Jean-Yves LE JUGE

Festival de musique baroque de Quelven

Dr Nicola PASQUALICCHIO

Università di Verona

Dr Paul PHILLIPS

Stanford University

Dr Geoffrey RATOUIS

Université d'Angers

Dr Sophie ROCH-VEIRAS

Université Catholique de l'Ouest

Pr Clair ROWDEN

School of Musicologie Cardiff University

Équipe éditoriale

Volet édition :

Marine VASLIN

Lisa FISCHER

Marjorie GRANDIS

Volet graphique-design :

Allison LEGAVRE

Webmaster

Dominique RIBALET

Publication périodique

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : contact-revue-dclp@dclp.eu

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021

Présentation de la *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions*

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires de qualité, notamment autour de la voix et des émotions qu'elle suscite, selon des angles d'approche divers et originaux. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. La revue DCLP publie des numéros thématiques et également des hors-séries, et une rubrique varia. Cela souligne l'engagement résolu de la revue DCLP en faveur du décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

VARIA

SOMMAIRE

LES TEXTURES ARCHAÏQUES DANS LE LANGAGE MUSICAL CONTEMPORAIN LITUANIEN . 9

Vita Gruodytė et Matthieu Guillot

LES TEXTURES ARCHAÏQUES DANS LE LANGAGE MUSICAL CONTEMPORAIN LITUANIEN

Vita Gruodytė

Académie de Musique et de Théâtre de Lituanie (LMTA, Vilnius)

Matthieu Guillot

Académie de Musique et de Théâtre de Lituanie (LMTA, Vilnius)

Le tournant le plus décisif de la musique contemporaine lituanienne, amorcé dans les années 1970-1980, est principalement lié au renouvellement de la technique vocale ainsi qu'à l'apparition d'une nouvelle génération de chanteurs. Compte tenu de l'importance du folklore oral dans la musique lituanienne, mais aussi dans celle des autres pays baltes, il n'est pas surprenant que certains compositeurs de l'époque se soient volontiers engagés dans des expériences vocales, qui leur ont permis de maîtriser la technique articulatoire et le phrasé des voix d'avant-garde en un laps de temps relativement court. Ce renouvellement du langage musical, et surtout de l'articulation sonore, s'inscrit dans cette tendance générale de la création contemporaine portant sur les recherches des nouvelles expressions vocales (ou « nouvelle vocalité »), poussées jusqu'à l'élocution brute et naturelle ainsi qu'aux bruits, tendance qui à l'époque avait beaucoup gagné en popularité en Europe occidentale, notamment dans les œuvres de compositeurs tels que Luciano Berio ou Dieter Schnebel, pour ne citer qu'eux parmi bien d'autres¹.

L'héritage oral originaire de la culture lituanienne est immortalisé dans les chansons les plus anciennes qui nous sont parvenues, extrêmement abondantes et encore conservées, et que l'on peut classer en deux catégories. La première est constituée de chants mélodiques ornementaux monophoniques (lamentations), au rythme libre, improvisé, sans pulsation régulière, lié au sens du texte, au folklore et à l'articulation des mots. Il n'est « pas adapté aux lois classiques [...] car il est impossible d'en écrire le mètre, les subtilités du rythme, ou de marquer la hauteur du son avec précision² ». Ces chants sont parfois appelés « dialectes mélodiques » car leurs frontières géographiques coïncident avec les dialectes linguistiques³. La seconde catégorie comprend des hymnes à deux voix, nombreux et variés, appelés *sutartinės*. Ils se caractérisent par une rythmique syncopée (complémentaire : on n'entend que des croches mais les syncopes sont à l'intérieur de chaque voix), une pulsation métrique douce, de courts segments mélodiques dont la répétition minimaliste se décompose en structures symétriques (horizontales et verticales), une forme archétypale et infinie (circulaire), la modalité (atonalité), l'absence d'attraction de type tonale, la bivalence polyphonique à intervalles de secondes et l'hétérophonie, sa tessiture étroite et sa polytextualité. Apparu dans les années 1970, le langage contemporain des compositeurs lituaniens, recherchant une expression musicale distincte libérée de l'influence des traditions stylistiques étrangères, en particulier allemandes et russes, a commencé à prendre forme sous l'influence des vieilles chansons monophoniques, et a fini par trouver son identité stylistique dans les *sutartinės* polyphoniques. Aujourd'hui, ces deux influences combinant irrégularité rythmico-mélodique et minimalisme polyphonique répétitif se poursuivent sous des formes originales aux combinaisons multiples.

¹ Voir à ce sujet Jean-François Lyotard/Dominique Avron, « “A few words to sing” Sequenza III », *Musique en Jeu* n°2, Seuil, mars 1971 ; Ivanka Stoïanova, *Geste-texte-musique*, Paris, UGE-10/18, 1978, Chap. VI/3 et VIII/2 ; I. Stoïanova, « Les voies de la voix », *Traverses* n°20, CCI Pompidou, novembre 1980 ; Madeleine Gagnard, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Tours, Van de Velde, 1987 ; Raymond Court, *Sagesse de l'Art*, Paris, Erème, 2006.

² Feliksas Bajoras, *Viskas yra muzika [Tout est musique]*, Vilnius, Artseria, 2002, p. 340.

³ Jadvyga Čiurlionytė, *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai [Caractéristiques mélodiques des chansons folkloriques lituaniennes]*, Vilnius, Vaga, 1969, p. 290.

Riche en nuances, la tradition orale se plie très difficilement à un schéma musical contemporain fixe et codifié, à sa notation inappropriée, où disparaissent purement et simplement la part affective du langage et les intonations linguistiques que véhicule la musique vocale. Ce sont leurs incohérences qui, de fait, enrichissent le langage musical contemporain. Le compositeur lituanien Feliksas Bajoras (né en 1934), dont la musique et particulièrement son répertoire d'œuvres vocales imite l'articulation du matériau sonore caractéristique de la tradition orale, a fait de l'affect une constante de son style créatif. À cette fin, ce style combine des éléments de lamentations mélodiques et des sutartinės polyphoniques, c'est-à-dire deux formes différentes et apparemment incompatibles du folklore lituanien. *Sakmių sūnė* (1968) [*Suite de légendes*] et *Diptikas* (1968) de Feliksas Bajoras, mais aussi *Panteistinė oratorija* (1970) [*Oratorio panthéiste*] de Bronius Kutavičius (1932-2021), sont les premières œuvres qui, selon ce dernier, voulaient « rompre avec tout ce qui avait existé jusqu'alors⁴ » et découvrir les fondements du folklore lituanien, ce qui lui permettrait selon F. Bajoras de « restaurer, recréer et moderniser le palais de l'ancienne culture de notre pays⁵ ». L'aspiration des compositeurs à saisir la nature du rythme et de la structure mélodique, à étendre la vision populaire et locale du monde dans un langage moderne, offrait une nouvelle syntaxe, un langage musical basé sur d'anciennes harmonies et un nouveau récit de la pensée musicale.

À l'instar de tout le postmodernisme occidental qui à cette époque n'avait finalement « plus foi en l'avenir » selon la formule de Jean-Jacques Nattiez⁶, Bronius Kutavičius a créé un style musical basé sur des principes archaïques, qui pourrait être diversement qualifié : « ethno-modernisme », « ethno-post-modernisme », « folklorisme moderne » (Jacques di Vanni) ou musique « ethno-oratoire » (Andrzej Chłopecki). On lui a cependant attribué le nom générique de « musique minimaliste » en raison de son analogie avec la musique minimaliste des compositeurs américains Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. Ce dernier a été influencé par les processus graduels et répétitifs de la musique indienne, la régularité des rythmes africains et le sérialisme occidental de l'époque, et doit donc également être considéré comme le produit d'une fusion entre le modernisme archaïque des anciennes cultures et le modernisme occidental.

Si l'influence de la musique ethnique sur ces deux minimalismes paraît évidente, cependant, selon le musicologue polonais Andrzej Chłopecki (1950-2012), ils ne peuvent être comparés que de manière extérieure car la véritable source du minimalisme lituanien relève du « panthéisme, la musique étant perçue comme magique et rituelle ». Bronius Kutavičius crée son monde sonore archétypal au moyen de l'imitation, de la technique polyphonique du canon et de la rotation de courts segments rythmico-mélodiques. Il construit une œuvre syncrétique, une performance dans spatio-temporelle. Il résiste au sacré esthétique et revient au sacré *per se* (« en soi »). Il ne s'agit pas d'un art autonome (l'art pour l'art), mais d'une profonde réflexion sur le son à travers la fonction de la musique dans les temps ancestraux, par exemple dans le cadre d'un rituel⁷. Et cela est vrai en effet. Le minimalisme de B. Kutavičius est directement issu d'une tradition lituanienne spécifique, rituelle et syncrétique : les *sutartinės* chantées et dansées. En exhumant leurs traits caractéristiques et en les arrangeant à sa manière, en « reconstruisant » la pratique authentique, le compositeur ne copie pas et n'adapte pas, mais tente de se rapprocher de sa genèse, de l'essence de son fonctionnement et de sa signification symbolique. Le geste créateur du compositeur réside dans cette utopie, comme si, à travers la répétition des caractéristiques de base des *sutartinės*, il essayait de saisir l'écho qui s'est répandu depuis le début de ce chant et se prolonge jusqu'à nous. Comme s'il essayait de placer la culture lituanienne contemporaine dans l'espace protecteur de cet écho, et en même temps dans l'espace intact, primordial des sons de la nature, rempli des bruits caractéristiques de la culture dans laquelle les *sutartinės* ont été joués à l'origine.

⁴ Inga Jasinskaitė-Jankauskienė (éd.), *Broniaus Kutavičiaus muzika* [La musique de Bronius Kutavičius], Vilnius, Versus Aureus, 2008, p. 92.

⁵ *Ibid.*, p. 333.

⁶ Jean-Jacques Nattiez, « Comment raconter le XXe siècle », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 1, dir. J.-J. Nattiez, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 47.

⁷ Inga Jasinskaitė-Jankauskienė, *op. cit.*, p. 103.

Pour la première fois, les oratorios panthéistes de B. Kutavičius ont évité le compromis conflictuel, incompatible et artificiel de la musique folklorique et académique, dont Arnold Schoenberg disait qu'elles « se mélangent aussi mal que l'huile et l'eau⁸ ». L'approche paradigmatique du compositeur ouvrait de nouvelles perspectives pour les compositeurs lituaniens : s'inspirer dans leurs œuvres d'un aspect, d'un trait ou d'une caractéristique des *sutartinės* « déconstruites », et formuler sur cette base un langage musical distinctif, individuel et contemporain. Les segments génératifs empruntés aux *sutartinės*, qui permettent d'absorber des matériaux sonores de diverses natures, ont donné naissance à des individualités compositionnelles originales. B. Kutavičius a créé ses oratorios en « usant » chaque élément sonore. Il a lissé ces fragments musicaux jusqu'à ce qu'ils ne portent plus la marque de l'âge et qu'ils commencent à ressembler à une « texture ancienne », une matière statique qui ne mène nulle part, et qui est un éternel présent. Ils se composent de segments autonomes qui peuvent être répétées à l'infini (comme dans un *sutartinė*), et qui se situent donc dans un présent simultané constant. Chacun des éléments des oratorios possède sa propre structure rythmique, sa propre sonorité, ses propres instruments, et la somme des éléments constitutifs crée un « objet sonore » qui n'est ni une forme ni un genre au sens traditionnel. Le compositeur Osvaldas Balakauskas (né en 1937) a fait remarquer à juste titre que « l'opéra de Kutavičius n'est pas un opéra, un poème n'est pas un poème, des variations ne sont pas des variations, une sonate n'est pas une sonate, un concerto n'est pas un concerto⁹ », qu'il « compose pour les ombres d'institutions réelles, un orchestre qui n'existe pas, un théâtre qui n'existe pas, un chœur qui doit être assemblé à partir de “non-choristes”, et ainsi de suite. Parfois, il a besoin d'instruments qui n'existent pas ou plus¹⁰ », d'où leur appellation, sous une nouvelle dénomination, de « kutaphones » [Kutavičius phone : les sons propres au compositeur].

UN TOURNANT STYLISTIQUE : LE NOUVEAU SACRÉ

Les oratorios de B. Kutavičius ont été intégrés de manière très organique, non seulement dans le contexte lituanien, mais aussi dans un mouvement plus large dépassant les frontières de la Lituanie : connu sous le nom de « nouvelle sacralité », il comprend aussi bien les œuvres d'Arvo Pärt (1935) et de Veljo Tormis (1930-2017) en Estonie, que de John Tavener (1944-2013) en Grande-Bretagne ou, tardivement, de Georgy Sviridov (1915-98) en Russie¹¹. Il ne s'agissait pas tant d'une référence stylistique que de l'inspiration d'auteurs issus de milieux culturels différents, puisant dans des traditions folkloriques et/ou religieuses archaïques (chant grégorien, chant orthodoxe). Dans l'œuvre de B. Kutavičius, on pourrait trouver des influences esthétiques, éthiques, voire politiques, mais en général sa « nouvelle sacralité » mettait en évidence ce qui était contraire à la politique culturelle officielle, à savoir une expérience très individuelle, ressentie, plutôt qu'une expérience artificiellement collective. Les paroles de ses oratorios sont constituées d'images reflétant un monde intime, métaphorique et donc plein de significations métaphysiques, un monde païen imaginaire, un monde perdu qui n'existe plus, presque un conte de fées, dans lequel le vers d'un poème, par sa seule sonorité, attire l'attention sur le niveau d'expression sonore qui cache le sens narratif. Dans la poésie, le compositeur ne cherchait apparemment pas tant une ligne narrative ou une mélodie poétique, puisqu'il adaptait les textes aux structures rythmiques et agogiques dont il avait besoin (« gardez votre rythme et intégrez-y le texte »), mais l'authenticité sensuelle des images qui émergent du texte lui-même (« Ma musique n'est pas à programme. [...] Ce qui compte [...] c'est le rythme, l'émotion et l'atmosphère appropriées¹² »).

⁸ Arnold Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 132 (le texte cité date de 1947).

⁹ Inga Jasinskaitė-Jankauskienė, *op. cit.*, p. 23, 33.

¹⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹¹ La liste est plus longue en vérité, il faudrait donc citer encore d'autres noms.

¹² Inga Jasinskaitė-Jankauskienė, *op. cit.*, p. 311, 32 et 33.

UNE ARTICULATION ARCHAÏQUE

En s'appuyant sur le mot, F. Bajoras, au grand dam des interprètes de la tradition académique, peaufine d'abord la prononciation (dans la musique vocale) ou le son (dans la musique instrumentale), comme le font les chanteurs folkloriques qui transmettent les subtilités de la langue parlée : les notes aiguës sont plus fortes, les notes graves plus faibles. Les mots sans importance sont prononcés plus doucement, comme en passant, leur fin est raccourcie ou ils sont prononcés avec précipitation, tandis que les mots plus importants sont prononcés plus fort, allongés et soulignés. Les notes courtes disparaissent rapidement, les notes longues sont tenues ; les voyelles sonnent plus ouvertes, plus claires, les consonnes plus étouffées, etc. Il convient de rappeler qu'au début du XX^e siècle, le compositeur et peintre lituanien Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) avait déjà noté que dans les chansons folkloriques, « la dernière syllabe de chaque vers est généralement muette et souvent négligée¹³ ». Mikas Petrauskas (1873-1937), compositeur et chef de chœur, écrivait quant à lui en 1913 que « la chanson ancienne ne convient pas aux voix tempérées par le piano », car « le fondement des chansons [monophoniques] réside dans les modes musicaux naturels », et que le rythme est intéressant pour son « imprécision et sa diversité » ; « Ainsi, l'écriture de nos chansons, même dans la notation musicale plutôt parfaite d'aujourd'hui, n'est pas aisée : il y a des moments dans une chanson que la notation actuelle ne peut pas vraiment capter et transmettre ». La suggestion du compositeur semble prophétique :

afin de préserver nos chants pour une étude plus approfondie, il serait nécessaire de les enregistrer au moyen d'un phonographe, afin que de cette façon, nos musiciens puissent encore exprimer dans le futur leur propre opinion à leur sujet¹⁴.

Mikas Petrauskas considère que les chants monophoniques sont beaucoup plus intéressants que les chants polyphoniques :

Certaines de nos chansons sont lentes, langoureuses, coulent doucement comme un nuage printanier sans tourbillon ni tempête, portant des sources sous ses bras pour arroser la terre, pour raviver et nourrir la belle végétation, et ce sont celles qui nous sont le plus chères¹⁵.

F. Bajoras a également souligné que les chanteurs folkloriques n'aiment pas le rythme régulier ; pour eux, seule la danse peut être rythmée. Par exemple, les débuts de notes sont chantés avec des glissements sans emphase, comme s'ils n'étaient pas tout à fait le début, et les fins sont interrompues de façon impromptue, comme si elles n'étaient pas tout à fait la fin, comme si ce qui a été dit, chanté n'était pas encore le tout. Puisque les nuances des rythmes folkloriques s'avèrent difficiles à traduire dans des partitions écrites en notation moderne, et qu'il n'y a pas de modèle à l'approximation rythmique chantée, F. Bajoras se concentre sur la texture sonore. Il compose comme s'il tissait une toile dans laquelle il met en évidence toutes les irrégularités du tissu traditionnel, l'apparition ou la disparition des fils de l'ornement, l'éclat ou la faiblesse de la couleur d'une ligne de chant. Il crée ainsi un contrepoint significatif en superposant l'intonation musicale à l'intonation linguistique. Selon le compositeur,

un second plan ou sous-texte qui est créé n'est ni formel ni artificiel. Dans la tradition folklorique, chaque objet, même le plus simple, porte une signification supplémentaire, symbolique, et ce sous-texte ne peut être transmis que par un interprète qui connaît

¹³ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę* [Sur la musique et l'Art], Vilnius, Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, p. 307.

¹⁴ Mikas Petrauskas, *Straipsniai, laiškai, amžininkų atsiminimai* [Articles, lettres, mémoires de contemporains], Vilnius, Vaga, 1976, p. 33, 34 et 58.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34 et 52.

intimement la créativité folklorique. Il y a un timbre différent, une chaleur sonore, une simplicité qui a été gâchée par les classiques, parce que tout est joué là. Les sons intermédiaires qui se situent entre les mots sont très importants dans la musique folklorique, par exemple une appoggiature sur laquelle le mot est superposé. Certaines lettres sont en relief, d'autres sont même plus fortes que le mot entier. J'ai écrit la Sonate pour violon spontanément, comme un souvenir de ma jeunesse, comme une lamentation, et j'ai essayé de la rendre très folklorique, avec des pauses et des accents. Comment écrire la Lamentation pour piano d'une manière folklorique ? Je l'ai écrite sans rythmes. Raimundas Katilius [violoniste] n'a pas réussi à tout faire, mais la pianiste Sonata Bielionytė est capable de la jouer, car sa grand-mère avait l'habitude de chanter des complaintes traditionnelles. Il n'est donc pas possible d'écrire à travers la notation tout ce qu'il faut savoir, sentir, percevoir. Par exemple la chanteuse Giedrė Kaukaitė a même effectué une expédition ethnographique afin de comprendre les subtilités de l'interprétation authentique. En revanche elle est trop compliquée pour les étrangers¹⁶.

LA MUSIQUE TEXTILE, OU L'OEUVRE COMME TISSU

En écoutant les *sutartines* on s'aperçoit aisément que leur polyphonie se développe à la façon d'un tissage artisanal. Les deux voix s'entremêlent ou s'entrelacent souvent par de petits intervalles de secondes majeures et mineures, la forme circulaire du chant s'apparentant elle-même à la roue du tissage. Ce principe et ce modèle général se voient repris par les jeunes compositeurs dans leurs créations. Très présente dans la musique lituanienne en effet, l'image sonore du tissu y est non seulement imitée mais se reflète aussi dans les titres des œuvres, comme *Textile* pour orchestre (2008) de Justė Janulytė (née en 1982), où, précise la compositrice, « les couches de texture dense évoquent des pulsations sous-marines ». Egidija Medekšaitė (née en 1979), diplômée à la fois en composition et en études textiles, et qui a étudié les structures du tissu sonore avec le compositeur Rytis Mažulis (né en 1961) (lui-même a publié un CD intitulé *Tekstilė* en 2017), forme un style musical distinctif dont la principale caractéristique repose sur la continuité du son, tel un ruban tissé, en recherchant une synthèse organique de ces deux domaines ainsi que des points de contact entre la musique lituanienne et la musique de l'Inde, par exemple dans *Ākāsha*, pour orchestre à cordes (2015), œuvre « explorant des entités sonores entrelacées et continues aux timbres graduellement changeants, à partir de motifs textiles¹⁷ ». La compositrice Justina Repečkaitė (née en 1989), qui a enchanté le public (pas seulement lituanien) avec son œuvre *Tapisserie* (2015) pour cinq instruments, à la rythmique complexe mais à la texture ajourée et transparente faisant usage de microtons, se tourne vers les incantations lituaniennes et les principes de codage rituel du langage qui en découlent, dans son opéra de chambre *Incanta* (2018) pour soprano, groupe instrumental et électronique. On précisera quant au plan symbolique de la matière textile que Gilbert Durand notait « une surdétermination bénéfique du tissu » : celui-ci est en effet une « liaison rassurante » car « symbole de continuité » puisqu'il « s'oppose à la discontinuité, à la déchirure comme à la rupture¹⁸ ».

HARMONIES ARCHAÏQUES ET MICROTONALITÉ MODERNE

L'articulation est inextricablement liée à la structure de la sonorité harmonique, aussi la recherche sur cette dernière prolonge-t-elle la première. La relation spécifique entre la musique folklorique et les intervalles archaïques a récemment été explorée et appliquée dans l'œuvre d'un autre compositeur lituanien, Vytautas Germanavičius (né en 1969). Sur la base d'enregistrements sonores d'archives folkloriques, il a identifié des intervalles proches de l'accord naturel et des

¹⁶ Entretien du compositeur avec Vita Gruodytė, Vilnius, novembre 2023.

¹⁷ Notice de présentation de la partition.

¹⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 371.

déviation microtonales récurrentes dans les tons, par rapport au système tempéré (particulièrement caractéristiques du folklore lituanien archaïque). Partant de cette recherche, le compositeur crée de nouveaux modes combinant des tons du système tempéré et des intervalles microtonaux récurrents, qui existaient dans la tradition vocale mais qui ont disparu avec la transcription moderne de mélodies authentiques de la musique folklorique, et en insérant ces intervalles microtonaux dans le système contemporain. Ainsi légitimées, ces approches théoriques et compositionnelles permettent aux auditeurs d'entendre la sonorité archaïque des harmonies musicales intégrée dans un système de composition moderne. Dans sa pièce *L'Astéroïde B-612* pour deux violons (2021), V. Germanavičius utilise par exemple une séquence de 19 tons composée selon la structure à microintervalles du sutartinė "Du žaliūs berželiai" (« Deux bouleaux verts »). Pour sa composition *No Titre* pour flûte shakuhachi et quatuor à cordes (2021), il utilise une harmonie de 9 tons (4 sons tempérés et 5 microtons) de trois *sutartinės* ("Išjos brolutėlis sodauto", "Svirtis svira junt vartelių", "Trys, trys keturias brolėlių klėtys"), intégrée dans une séquence sonore de 21 tons. Enfin pour le morceau *Avalanche* pour orchestre (2022), une gamme de 24 tons est choisie dont le son microtonal fait écho à la structure modale des *sutartinės* vocaux et instrumentaux¹⁹. Avec ces œuvres, V. Germanavičius confirme les conclusions des recherches de l'ethnomusicologue Rytis Ambrazevičius (né en 1961), présentées dans son étude « Harmonie de la musique traditionnelle lituanienne : acoustique, cognition et contextes » publiée en 2015, selon lesquelles dans la musique folklorique authentique, « aucun des exemples ne ressemble au tempérament égal de douze tons, c'est-à-dire à ses sous-groupes diatoniques, accords mineurs, majeurs et autres accords diatoniques, appelés modes du chant grec ancien ou grégorien ». Ses recherches ont réfuté le concept de modes grecs et ont étayé la prévalence des gammes équitoniques et diatoniques dans la musique traditionnelle lituanienne. Parallèlement, l'objectif des recherches de V. Germanavičius²⁰ était de déterminer le système d'accord dans les intervalles des harmoniques, ce qui a prouvé la prédominance des structures microtonales et des exemples d'accord de séries de tons naturels dans la tradition d'interprétations folkloriques lituaniennes, caractéristiques à la fois des *sutartinės*, de la monodie et de la musique instrumentale.

Dès le début du XXe siècle, les compositeurs Juozas Strolia (1897-1969) et Jeronimas Kačinskas (1907-2005), lui-même élève d'Alois Hába (1893-1973), précurseur de la musique microtonale, évoquaient la combinaison universaliste et ethnolinguistique de la microtonalité, soulignant que « le peuple lituanien est plus proche de l'Orient que de l'esprit de l'Europe occidentale », que « dans la musique du passé, nous trouvons de nombreux intervalles plus petits que des demi-tons », et que « le chant choral et l'harmonie des consonnes imposés aux Lituaniens déformaient les mélodies de nos chansons folkloriques ». Ils en concluaient donc : « aujourd'hui nous sommes tellement loin de notre vraie musique que nous commençons même à craindre le modernisme dont les origines se trouvent dans notre musique nationale²¹ ». Selon la musicologue Rūta Stanevičiūtė, la critique de l'entre-deux-guerres n'a pas remarqué d'associations folkloriques dans la musique de J. Kačinskas, son style musical étant considéré comme extrêmement éloigné de la tradition nationale et de son identité culturelle. Pourtant, affirme l'auteure,

le développement de la microtonalité dans les environnements musicaux de Kaunas et de Klaipėda, et l'écho des activités de Kačinskas dans l'environnement d'Alois Hába, se

¹⁹ Vytautas Germanavičius, « Tarp natūralių derinimų ir sutartinė skambesio » [« Entre tempérament naturel et sonorité des sutartinės »], *Kultūros barai*, Vilnius, 2024/4, p. 55-63.

²⁰ Vytautas Germanavičius, *Transformation of Archaic Interval Structures and Their Application in Microtonal Music Composition*, DMA dissertation, Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theater, 2022.

²¹ Cité par Rūta Stanevičiūtė, « Ankstyvasis lietuvių muzikos avangardo sąjūdis: kultūriniai impulsai ir tarptautinis kontekstas » [« Le mouvement précoce d'avant-garde musicale lituanien : impulsions culturelles et contexte international »], dans Rūta Stanevičiūtė, Rima Povilionienė, Donatas Katkus, Vita Gruodytė (éd.), *Garsinės utopijos. Lietuvių muzikos modernizmo trajektorijos ir kontekstai*, [Utopies sonores. Trajectoires et contextes de la modernisation de la musique lituanienne], Vilnius, LMTA, 2023, p. 36-37.

sont fondus dans le mouvement de l'avant-garde musicale européenne en tant que créations locales de l'utopie des quarts de ton, complétant la perspective universaliste avec la sonorité ethnique²².

L'importance du retour de la « sonorité ethnique » dans le monde musical actuel, qui recherche de plus en plus activement son identité, donne naissance à un langage musical dans l'environnement lituanien, au sein duquel les caractéristiques nationales se reflètent non seulement dans l'éthos du matériau articulé, mais aussi jusque dans sa syntaxe. La musicologue Rima Povilionienė a très bien nommé cette transition, en distinguant l'expression non systématique et systématique des microtons : la première direction comprend

la dispersion de microtons aléatoires et individuels à des fins d'ornementation et de coloration de la texture musicale, visant à diversifier le système dodécaphonique uniforme, la coloristique de l'harmonie ordinaire et l'effet d'un certain désordre, l'insertion de sons aléatoires 'erronés'²³.

Les manières d'utiliser ces microtons varient depuis de subtiles déviations de l'unisson, l'ornementation de sons individuels jusqu'à l'extraction de transitions cohérentes et douces, des quarts de ton glissants. La deuxième direction « varie de la régulation de paramètres individuels (par exemple la hauteur) à la structure logique complexe déterminant toute l'architectonique de l'œuvre²⁴ ». Ainsi les possibilités élargies et peut-être illimitées de la microtonalité moderne aident paradoxalement les compositeurs lituaniens à se rapprocher d'un son voisin de celui du folklore, processus qui semble-t-il ne fait que s'accélérer.

²² Rūta Stanevičiūtė, *op. cit.*, p. 50, 52 (Kaunas et Klaipėda sont deux des plus importantes villes de Lituanie, considérées ici par l'auteure comme pôles culturels).

²³ Rima Povilionienė, « Mikrodimensinio sąskambio vizijos: mikrotonalumo provaizdžiai ir strategijos lietuvių kompozitorių kūryboje » [*Visions de l'harmonie microdimensionnelle : préfigurations et stratégies de la microtonalité dans l'œuvre des compositeurs lituaniens* »], dans Rūta Stanevičiūtė, Rima Povilionienė, Donatas Katkus, Vita Gruodytė (éd.), p. 221.

²⁴ *Ibid.*, p. 222.

