

Chu Ky, éléments d'analyse

Les pièces du cycle *Chu ky* illustrent un des grands thèmes qui parcourt l'œuvre de Tôn-Thât Tiêt : l'Homme et l'Univers. Cet ensemble est à mettre en rapport avec l'hindouisme. Selon cette philosophie, l'univers obéit à une loi cyclique ; il passerait par une phase de développement, puis de destruction, de déclin jusqu'à la reprise d'un nouveau cycle. C'est cette idée que Tôn-Thât Tiêt a voulu exprimer ici. *Chu ky* signifie « cycle » ; l'ensemble de l'ouvrage est composé d'une série de sept pièces. Chacune d'elle représente un « petit cycle ». Elles sont écrites soit pour un instrument, soit pour un groupe d'instruments. Excepté *Chu ky IV*, toutes les autres pièces suivent une structure presque analogue : elles commencent dans une atmosphère méditative suggérant la naissance de l'univers, culminent dans un passage violent évoquant le chaos, la destruction de l'univers, et se terminent à nouveau dans une atmosphère calme symbolisant la fin du cycle. En revanche *Chu ky IV* adopte une structure différente et le caractère est d'emblée plus violent ce qui s'explique par sa position centrale à l'intérieur du « grand cycle » correspondant à la période de destruction de l'univers ; la structure du « grand cycle » est en effet analogue à celle du « petit cycle ».

Chu Ky I, Chu ky III

Chu ky I, trio pour violon, alto et violoncelle

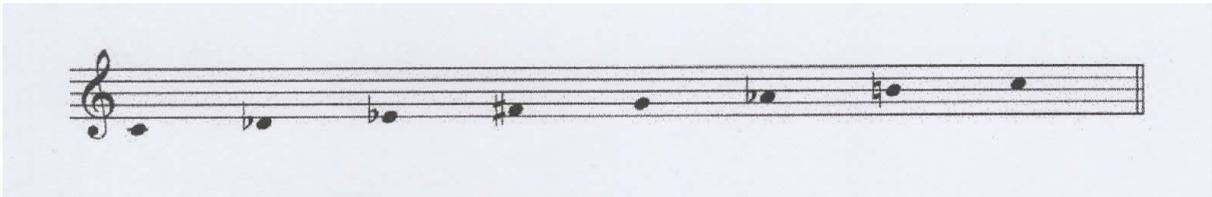
Sont analysées dans cette pièce les techniques d'écriture liées à la théorie sérielle.

Tôn-Thât Tiêt se réfère au *sérialisme**, mais de manière très libre. « Je vois la série comme un mode ». Il va effectivement utiliser, dans *Chu ky I*, un *râga* comme série : le *râga tadi*. Il va se produire ainsi une interaction, une fusion entre ces deux concepts, série et *râga*. Cette approche est également formulée par Anthony Girard dans ses notes d'analyse de *Thuy Lâm...*, *Vô*, pièce dans laquelle il souligne que « l'unité se construit à partir d'un motif de 8 sons, fruit d'une pensée sérielle et d'une sensibilité modale ». [*Analyse du langage musical de Debussy à nos jours*. Anthony Girard, Paris : Billaudot, 2005. p. 409 à 414.]

La musique orientale s'appuie en effet sur la notion de modes musicaux appelés *diêu* au Vietnam ou *râga* en Inde. Le *râga* peut se définir comme une échelle de notes « qui a un sens », et qui est adaptée à l'expression d'un état d'âme particulier. Le *râga tadi* est le *râga* du matin, mais Tôn-Thât Tiêt en prend seulement les notes, pas le sentiment qu'il est censé exprimer.

Le *râga todi* est composé d'une échelle de sept notes qui vont constituer la série :

série a :

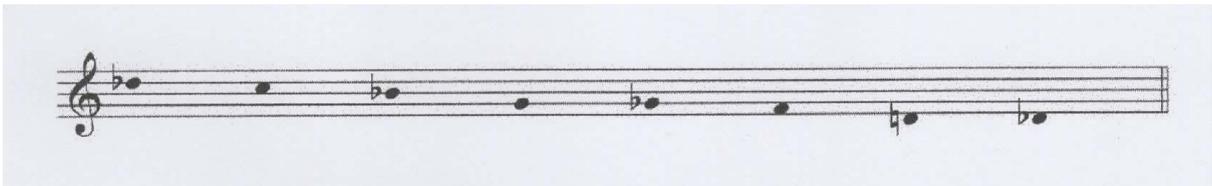


Deux notes sont particulièrement importantes : *sol*, note-pôle et symbolique présente dans tous les *Chu ky*, et *do*, qui est une sorte de tonique car c'est la première note du *râga*. Elle constitue également une quinte avec *sol*.

La seconde augmentée, *la b - si*, présente dans cette série, va également constituer un intervalle caractéristique mis en évidence dans la pièce.

Une deuxième échelle de notes est constituée à partir de la série initiale : il s'agit en fait de son mouvement contraire commençant sur *ré b* :

série b :



Le trio commence par une longue exposition de la note-pôle *sol* [mesures 1 à 16]. Puis les notes du *râga* vont être progressivement exposées à partir de *sol*. Comme dans la musique indienne, la note initiale du *râga*, ici le *sol*, va rester présente, à la manière d'un bourdon, pendant qu'on va évoluer lentement d'un degré à l'autre. Chaque note de la série est exposée comme le serait un peu chaque degré d'un *râga*, lentement et longuement en prenant différentes couleurs : oscillations en quarts de ton, nuances subtiles, modes de jeu et d'attaque variés - *sul tasto*, *sul ponticello*, *arco*, *avec sourdine*, *en vibrant*, *sans vibrer*, *en pizzicato*. Cette lente exposition nous installe dans un temps étiré. Tôn-Thât Tiêt est sensible à la musique de l'Inde qui lui « donne une sensation métaphysique. Elle nous entraîne dans un autre monde. C'est une musique très forte qui n'utilise que des instruments simples ».

L'alto va insister longuement sur la seconde augmentée *la b - si*. À partir du *ré b*, le violoncelle va exposer le mouvement contraire de la série tandis que le violon et l'alto continuent de conquérir les degrés suivants [mesures 16 à 32]. Durant cette exposition, le violon et l'alto n'ont utilisé que des notes appartenant à la série initiale. Le violoncelle n'a au contraire cité que des notes correspondant à la série b :

Più lento
 ♩ = 52
 Pizz. derrière le chevalet
 a 78
 ♩ = 60 ca
 arco

(15)

vln
 ppp
 arco
 s. pont.

alto
 niente
 p

vcllo
 Senza sord. Pizz
 niente
 mp
 Pizz. derrière le chevalet
 p
 arco
 s. pont.

(20)

→ s. pont.

s.p.
 p
 s.p.
 p
 s. vibr. → ord. vibr.
 pp
 p
 pp
 Pizz
 p

Handwritten musical score for Chu ky I, measures 25-30. The score is written for three staves (violin, viola, and cello/contrabass). Measure 25 is circled. The score includes various performance instructions such as "s. l'astico a vibr.", "Pizz", "vibr.", "gliss.", "ord.", "rit.", "a T.", "s. T.", "libre permutation des sons", and "free permutation of sounds fast and leggierissimo". Dynamics range from ppp to mp. A bracket labeled "Série b" spans measures 25-30.

Les deux échelles de notes de *Chu ky I* sont présentes tout au long du trio. Lorsqu'elles apparaissent, les notes peuvent être distribuées indifféremment entre les différentes octaves :

Exemples :

- mes. 42 à 45, au violoncelle : série b, mouvement rétrograde
- mes. 83-84, à l'alto : série a, mouvement rétrograde

- mes. 164-165, à l'alto : série a, mouvement rétrograde
- mes. 94 : la série se présente verticalement, répartie entre les trois instruments
- les deux échelles de notes peuvent également se superposer, comme elles le font d'ailleurs au début du trio. Aux mesures 83 et 84, l'alto joue la série a et le violon utilise la série b, mais les notes apparaissent dans le désordre.

La série initiale est réexposée à la fin du trio par le violon [mes. 160]. Elle commence cette fois sur le *do*, comme le *râga*. Pendant que le violon réinvestit progressivement chaque degré, le violoncelle fait entendre la tonique *do*. L'alto joue la série a en mouvement rétrograde [mes. 164-165] puis oscille entre les notes *si*, *ré b*, *ré*, c'est-à-dire autour du *do*. Puis au dessus du *do* ne résonne plus que l'intervalle caractéristique de seconde augmentée.

Le trio se termine par la superposition d'un *do* grave au violoncelle et d'un *do#* aigu au violon : c'est une image souvent utilisée par Tôn-Thât Tiêt pour suggérer l'immensité de l'univers, un univers sans limite.

***Chu ky III*, pour harpe**

Dans l'analyse de *Chu ky III*, nous suivrons essentiellement la manière dont Tôn-Thât Tiêt traduit musicalement ses idées philosophiques sur la conception d'un univers et d'un temps cyclique.

La première partie A est un prélude décrivant la naissance de l'univers. Cette introduction est très libre, non mesurée ; les événements se déroulent très lentement, dans une atmosphère méditative où le silence se mêle à des notes très *piano*. Le *do* grave, par lequel débute l'œuvre constitue la base de tout ce prélude. Dans sa résonance il fait entendre le *sol* harmonique que le harpiste accentue en appliquant une gomme sur la corde de *do* et en frappant la corde de *sol* avec une baguette demi-douce de vibraphone. Cette musique de silence et de résonance force notre attention vers une écoute très fine si l'on veut distinguer les effets subtils produits par ce mode de jeu.

Nous avons préalablement mentionné l'importance de la note *sol* dans le cycle *Chu Ky*. Cette note symbolise « l'esprit unique qui engendre le monde ». Mais elle revêt également un sens mystique au Vietnam. En effet, dans ce pays, l'*hindouisme** et le *bouddhisme** sont considérés comme les religions de l'Ouest et dans le système des correspondances c'est la note *sol* qui symbolise l'Ouest.

Cette note initiale va engendrer lentement d'autres notes, tout d'abord autour du *do* grave puis progressivement vers l'aigu. Le rythme naît peu à peu, insensiblement depuis le

premier son. Ce déroulement très lent nous donne la sensation que ce début de *Chu ky III* se situe « hors temps ». Le temps est comme suspendu, aboli.

Ce prélude conduit à la partie B ; celle-ci est mesurée et les rythmes sont très précis. Elle se déroule elle-même en trois phases. La première est construite à partir de triolets réguliers sur la note *sol*. Une harmonie atonale s'organise autour de cette note obstinée, mais les groupes de notes convergent toujours vers le *sol*. « L'esprit unique » demeure au centre de l'univers ainsi créé. La répétition d'une même note ou d'une même cellule est un procédé d'écriture caractéristique de Tôn-Thât Tiêt, donnant la sensation d'un temps statique, sans déroulement chronologique.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Chu ky III". The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The notation includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*, and articulation like "quasi gliss.". Fingerings are indicated with numbers 1-5. A tempo marking of quarter note = 60 is present. The score is divided into measures, with some measures containing repeat signs. A circled "B" and a boxed "5" are visible. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Les groupes de notes qui se superposaient à la ligne de *sol* viennent peu à peu l'interrompre. Les triolets disparaissent progressivement, laissant place à des rythmes de plus en plus saccadés. Le processus de destruction de l'univers se met en place. Même si la note *sol* demeure prédominante, elle est noyée dans un déferlement de rythmes et de notes diverses. Parallèlement les nuances *piano* du début ont évolué jusqu'au *forte*.

Ce long *crescendo* de tension amène à la seconde phase de cette partie B, à son sommet. Il s'agit du passage *agitato* adoptant les principes de la musique aléatoire. Le

harpiste doit improviser des frappes sur les cordes en rythmes irréguliers en intercalant librement deux motifs dans une nuance *f*, avec des changements de pédales. Tôn-Thât Tiêt utilise ce procédé pour créer un effet de masse sonore. Il suggère une période de chaos total. Tout ce qui s'était peu à peu formé est détruit. Il ne subsiste que les notes premières, *sol* et *do*.

La troisième phase est également très agitée ; on retrouve la ligne mélodique tournant autour de *sol* et employant des rythmes saccadés. Puis interviennent des rythmes frappés sur la table de la harpe et des groupes d'accords qui s'éloignent vers l'aigu et disparaissent dans une nuance de plus en plus *piano*.

La troisième et dernière partie C est un retour à l'atmosphère calme de la partie A. Une petite gamme qui s'élance vers l'aigu revient constamment. On retrouve également la valeur du silence en tant que prolongation du son.

La pièce qui avait commencé dans le grave se termine dans l'aigu sur un trille de *mi#* qui s'éloigne et disparaît dans un *ppp* : la musique « se perd dans le néant comme à travers la méditation, l'esprit humain se fond dans l'esprit cosmique ». L'œuvre prend ainsi une dimension cosmique. La vie humaine suit les lois de l'univers, du cosmos. Tôn-Thât Tiêt considère qu' « il y a une même structure dans tout l'univers, aux niveaux microcosmique et macrocosmique : les planètes tournent autour du soleil ; les neutrons et les protons gravitent autour de l'atome ». Ainsi, selon la religion hindoue, chaque partie du Tout est à l'image de celui-ci, de la même façon que le Tout lui-même est analogue à chacune de ses parties. L'âme humaine (*atman*) s'identifie à l'âme universelle, cosmique (*brahman*).