

Márta Grabócz

ENTRE AVANT-GARDE ET TRANS-AVANT-GARDE: SUR QUELQUES OEUVRES DE LÁSZLÓ DUBROVAY DES ANNÉES 1980

Résumé: L'article présente un moment rare et exceptionnel dans l'histoire de la création hongroise des années 1980: quand László Dubrovay, compositeur hongrois, a pu réconcilier la tradition et l'innovation, l'avant-garde et le trans-avant-garde, les styles moderne et post-moderne. A cette époque, il faisait usage de ces travaux menés dans les studios électroacoustiques de Cologne, Berlin et Budapest entre 1970–85, en transposant ces expériences sur l'écriture instrumentale (musique de chambre, pièces solos, etc.) Selon la terminologie actuelle, sa musique est à la fois "spectrale" et celle s'inspirant des traditions européennes les plus nobles au niveau de la structuration des œuvres. Ce travail analytique essaie de démontrer que les nouvelles structures sonores peuvent être tout à fait compatibles avec certains styles et formes de la musique des 18^e-19^e siècles. Les œuvres examinées sont: le *Ille quatuor*, les *Solos N° 3 et N°5*, *Octuor*, et la *Symphonia*.

Mots-clés: László Dubrovay, avant-garde, trans-avant-garde, moderne, post-moderne, la musique "spectrale".

La confrontation des tendances d'avant-garde et de trans-avant-garde, des modernes et post-modernes, autrement dit le conflit des inconditionnels d'expérimentation et de ceux qui reformulent les valeurs "permanentes", s'est exacerbée dans la vie artistique depuis les années 1980 à un point jamais atteint encore. La polarisation de ces termes appliqués surtout dans les beaux-arts, dans la peinture reflète fidèlement la réalité. En effet, depuis les années 80, les artistes ne se montrent plus guère enclins à engendrer un système de valeurs complexe, un système qui serait novateur au sens où on l'entendait autrefois, au début du 20^e siècle d'une part, et qui se rattacherait aux traditions plus anciennes, d'autre part.

On est donc en présence d'une situation exceptionnelle lorsque nous nous penchons sur l'analyse des œuvres écrites par László Dubrovay au cours des années 1980. Dans cet article on examinera un corpus composé de deux pièces pour instrument solo et de deux œuvres de musique de chambre, complété d'une composition sur ordinateur. En d'autres termes : si nous cherchons l'équilibre, la production d'une synthèse entre innovation et tradition, il faut que nous nous concentrons à cette période de création du compositeur, qui, après 1993, s'est intéressé surtout à retrouver la tradition des musiques populaires dans l'écriture contemporaine.¹

¹ En prononçant ce constat, nous sommes consciente de donner une définition extrêmement simplifiée.

László Dubrovay est né en 1943 à Budapest. Il était élève d'István Szelényi et de Ferenc Szabó à l'*Académie de Musique Ferenc Liszt*. Entre 1972 et 1975 il a suivi des cours de K. Stockhausen et de H.-U. Rumpert en Allemagne, et a évolué également dans le milieu électroacoustique (Studio de WDR² de Cologne). Depuis 1976, il est professeur à l'Académie F. Liszt de Budapest. Outre ses trois œuvres scéniques, il a composé des *concerti* pour trompette ; pour flûte ; pour piano ; pour violon ; pour cymbalum ; un concerto pour trois instruments (trompette, trombone, tuba). Il a écrit des cantates, des œuvres chorales, nombreuses œuvres pour cuivres, et de très nombreuses pièces de musique de chambre. Sa série de soli [solos] compte actuellement 13 pièces pour différents instruments (par exemple pour flûte, pour tuba ; flûte basse ; flûte contre-basse ; violoncelle ; etc.)

Il a été honoré de plusieurs prix et de médailles en Hongrie et à l'étranger.³

Si nous revenons vers ce corpus choisi des années 1980, sur le plan structurel on retrouve dans tous les morceaux le même type d'*expérimentation au niveau des sonorités* et une même *conciliation des nouveautés avec la tradition*, qu'il s'agisse de la composition en trois mouvements pour tuba seul (*Solo N° 3*, 1983), ou du cycle composé des sons syntétisés par l'ordinateur (*Symphonia*, 1984–85), ou de l'*Octuor* en cinq mouvements (1987), ou encore du *Solo N°5* pour flûte basse (1985). Les cinq œuvres sont apparentées par une confrontation permanente entre deux ou trois types d'*éléments sonores nouveaux* et par la formulation variée de certains *caractères musicaux* réitérés régulièrement dans la musique de Dubrovay, ainsi que par le recours obligé à une *structure dramatique ou narrative*.

Les éléments sonores peuvent avant tout être caractérisés par le type de son:

1) composé d'harmoniques (rapports de fréquence basés sur la multiplication par les nombres entiers),

2) à l'aide des relations micro-chromatiques (par exemple conduite mélodique oscillante du type *glissando*, ou partie instrumentale modulée vocalement selon le principe de la modulation en anneaux, etc.), et

3) les effets sonores bruités, dépourvus de hauteur déterminée, émis à l'aide du souffle, ou bien les sons du type percussion.

² Studio de West-Deutsche Rundfunk.

³ Pour d'autres éléments biographiques et stylistiques, voir les travaux suivants: Gilányi Gabriella: *László Dubrovay*, Ed . Mágus, Budapest, 2004, collection "Compositeurs Hongrois" (en anglais); et aussi: F. Frigyeckzy: *Magyar zeneszerzők* [Compositeurs Hongrois], Lyceum könyvek, Athenaeum, Budapest, 2000 (en hongrois), pp. 176–177.

Mentionnons, sans vouloir être exhaustifs, quelques-uns des procédés d'émission sonores utilisés par Dubrovay (et parfois inventées par lui) : accords et *glissandi* de flageolet dans le *Quatuor* ; *glissandi* d'harmoniques dans l'*Octuor* ; superposition de parties instrumentales décrivant des circonvolutions oscillantes autour de la tierce mineure dans le *Quatuor* ; sonorités du type glissando obtenues par le flottement de la langue dans le morceau pour tuba ; sonorités spéciales bruitées, modulées en anneaux, obtenues en chantant dans l'instrument parallèlement à l'émission d'un son dans l'*Octuor* et dans la pièce pour tuba ; émissions de sons mixtes mélangées à des sifflements et à des chuintements (sans hauteur) dans le cas des instruments à vent, etc.

Le recours à ces sonorités et à ces effets n'est aucunement arbitraire, et leur classement dans les trois catégories mentionnées permet d'obtenir une structuration de la forme très nette au plan de la signification et des contrastes d'ordre dramaturgique. C'est ainsi que l'on voit clairement se dessiner dans le *Solo n°5 pour flûte basse* une dramaturgie en un seul mouvement, composée d'une musique de "genèse", puis des motifs de *lamento*, suivis d'un volet de forme expressif lequel intensifie la tension jusqu'au paroxysme, et enfin d'une musique funèbre qui clôture le tout (structure ABCB'). La "musique de naissance" est véhiculée par différents effets soufflés, dépourvus de hauteur précise. Le *lamento* est accompagné de certaines notes chantées, ou de multiphoniques, ou encore d'harmoniques chantées parallèlement. Le point culminant expressif est représenté par un mélange de micro-chromatisme et d'éléments du type bruit obtenus par la modulation en anneaux. Enfin, le *lamento ou musique funèbre de la coda* résulte de moyens d'expression rappelant les techniques vocales de l'Extrême-Orient : des harmoniques rapides et des multiphoniques jouées sur la note fondamentale chantée en bourdon.

Dans l'*Octuor* et le *Quatuor* la construction des sonorités produit une dramaturgie d'une force comparable à ce *Solo N°5*. Dans ces musiques de chambre la mélodie de timbres familière au début du 20e siècle, et la polyphonie de timbres des années 1950-60, cèdent la place à des sonorités complexes faisant appel à une structure spectrale conçue par les harmoniques, ou par le spectre inharmonique ou encore par les éléments bruités, les transitoires d'attaque, etc.⁴

⁴ Du point de vue de ses éléments sonores, de ses éléments thématiques, Dubrovay fait partie – sans le déclarer et sans le savoir – des compositeurs appartenant au courant de la „musique spectrale” en France. C'est à dire les compositeurs de la même génération (et de celle de Dubrovay) qui se groupaient autour de l'Ensemble „Itinéraire” à partir de 1977: tels que Tristan Murail, Michaël Levinas, Gérard Grisey, Hugues Dufourt, etc. Voir par exemple sur cette musique: Danielle Cohen-Levinas (dir.): *Vingt-cinq ans de création contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*, L'Harmattan, Paris, 1998; ou bien: Tristan Murail: *Modèles et artifices*. Textes réunis par Pierre Michel, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

Si l'on considère ces oeuvres sous l'angle des *intonations*⁵ les plus caractéristiques du compositeur, on se trouve immédiatement devant le principe créateur "synthétisant" lequel établit *le compromis, la conciliation entre tradition et éléments sonores nouveaux*. En effet, Dubrovay compte au nombre des rares compositeurs expérimentaux européens que n'enivre pas la force d'expression des procédés sonores qu'ils inventent : ses oeuvres, au lieu de constituer un catalogue d'effets sonores, recréent, à l'aide de sonorités nouvelles, les caractères, les dramaturgies de l'histoire de la musique européenne hérités des opéras, et des symphonies ou des poèmes symphoniques, de la musique de chambre.

Cette "expérimentation synthétique" peut donner naissance à des formules pleines de grâce comme celles des "*musiques de la nature*" du troisième mouvement du *Quatuor* (Libero) et du deuxième mouvement de l'*Octuor* (Allegretto). Ces sections tout comme leurs pendants bartókien du "*Prince de Bois*", font de la mélodie construite sur la série des harmoniques et de son accompagnement écrit en passages rapides de flageolets, les références nouvelles de *la musique pastorale féérique* à la fin du 20e siècle.

The image shows a page of a musical score, specifically the third movement of a quartet titled "Libero". The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including *f* (forte) and *p* (piano). Performance instructions are scattered throughout, such as *arco* (arco), *sul pont.* (sul ponticello), *ord.* (ordine), *col legno/b/* (col legno/basso), and *pizz.* (pizzicato). The tempo is marked "Libero". The page number "232" is visible at the top left of the score.

⁵ Nous utilisons ce terme dans le sens des *topoi* ou des styles.

The image shows three systems of musical notation for a quartet. Each system consists of four staves. The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The first system ends with a measure containing a 'p' dynamic marking and a measure number '25'. The second system continues the notation. The third system ends with a measure containing a 'sul G' marking and a measure number '55'.

László Dubrovay, *Quatuor*, III^e mouvement

On assiste pratiquement à la naissance d'un nouveau type d'intonation grâce au parti qui est tiré des *possibilités de jeu burlesques* propres au tuba et au basson (notes aiguës et basses extrêmes, *glissandi*, technique "bourdonnante" [*buzz*], etc.) dans le *Solo de tuba n° 3*, puis sans le "scherzo de bruits" (*Allegro Scherzando*) de l'*Octuor* (troisième mouvement). Les effets sonores d'une grande virtuosité et des plus inhabituels du tuba contiennent en germe les possibilités d'un théâtre instrumental bouffe de la plus belle eau.

Presto, libero ◊

$\text{♩} = 120$

Presto, libero

László Dubrovay, *Solo No 3* pour tuba

On trouve une *musique funèbre*, en l'occurrence une réminiscence des *nénies* de la musique populaire hongroise, dans certaines parties du *Solo pour flûte basse* et dans le premier mouvement du *Solo pour tuba*.

Libero

The musical score is written on a single staff with a tuba clef and a key signature of one flat. It features a series of chromatic oscillations with various dynamics (p, f, ff, mf) and glissandi. The tempo is marked 'Libero'. There are rehearsal marks 30 and 35. The piece ends with a 'quasi choral' section marked 'P'.

László Dubrovay, *Solo pour tuba*

C'est par contre une survivance des introductions lentes et des "musiques de naissance" des oeuvres symphoniques d'antan que l'on rencontre dans le premier mouvement du *Quatuor à cordes n° 3*, dans le troisième mouvement de la *Symphonia* écrite sur les sons d'ordinateur, et dans le mouvement initial de l'*Octuor*. Dans le *Quatuor*, ce sont des oscillations sonores extrêmement aiguës et graves qui déterminent l'espace musical, dont le rétrécissement et l'exploration progressifs aboutissent à une mélodie chromatique dans l'alto, laquelle sera tout enveloppée de *glissandi* de

flageolets. La fin du moment représentant la “naissance” est indiquée par le début d’un passage marqué *appassionatamente* et engendrant une nouvelle polyphonie gestuelle grâce au glissando. Quant à la “musique de naissance” de l’*Octuor* et du *Solo pour tuba*, elle résulte du dialogue de sonorités dépourvues de hauteur, accompagnées de différentes techniques de souffle.

Libero **Streichquartett No3**

The score consists of three systems of music. The first system shows the string quartet parts (VI I, VI II, V-le, Vlc) and the piano part. The string parts are marked with tremolos and dynamic markings from *pp* to *ff*. The piano part includes markings for *ppp*, *arco molto vibr.*, and *pp*. The second system continues the string quartet and piano parts. The third system shows the string quartet and piano parts with dynamic markings from *p* to *ff* and *ord.* markings.

László Dubrovay, *Quatuor*, I^{er} mouvement

Handwritten musical score for the first movement of László Dubrovay's Octuor. The score is for an octet, including Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor in F, Violin I and II, Viola, and Cello. The tempo is marked "Libero / Adagio". The score is divided into sections: "Oktett" and "Dubrovay László". It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, p, mf, ff), and performance instructions like "tram/" and "cresc.". The bottom part of the score shows a detailed view of the woodwind and string parts with specific rhythmic notations and dynamics.

László Dubrovay, *Octuor*, 1^{er} mouvement

Les morceaux qui se présentent pour moi comme les plus traditionnels et, dans le même temps, les plus novateurs, sont le deuxième mouvement du *Quatuor* et le mouvement initial de la *Symphonia*. Dans ces deux cas la *forme-sonate expressive* crée une complicité avec les *matériaux*

thématiques tout à fait *révolutionnaires*, élaborés de façon insolite. C'est ainsi que le thème principal du premier mouvement du *Quatuor* consiste en superpositions progressives de parties instrumentales oscillantes, puis en leur résolution sous forme d'accords, tandis que celui de la *Symphonia* résulte d'une quadrilinéarité dissonante, détimbrée, rappelant de loin le chant populaire hongrois. Ce genre de construction est celui qui représente le plus grand défi pour le créateur, mais sa réussite (comme, par exemple, dans le premier mouvement à variations de caractère de la *Symphonia*) offre dans le même temps la plus grande nouveauté et d'expérimentation.

Le quatrième mouvement du *Quatuor* ravive les *mélodies et les danses populaires anciennes*. Grâce à des moyens d'émission sonore modernes et d'une grande virtuosité ce mouvement est capable d'évoquer le style expressif qu'avait autrefois la musette, la "*caccia*" ou la gigue au sein d'une forme rondo à trois temps (p. 225).

Dans le cas de chaque morceau, la juxtaposition de tous ces caractères, styles et topiques variés aboutit à une dramaturgie autonome, propre, complexe. Pour moi, la plus convaincante est la dramaturgie "traditionnelle" du *Quatuor n° 3*, qui date de 1983, dans laquelle la "musique de naissance" du premier mouvement (*Libero*), la forme-sonate expressive du deuxième (*Allegro assai*), la "musique de la nature" du troisième mouvement (*Libero*) et la musette du Rondo (*Allegro*) résolvent avec succès la fluctuation constante de tension et de détente, fluctuation qui fait usage d'éléments nouveaux. La dramaturgie des deux Solos, celui pour flûte basse et celui pour tuba, est elle aussi très équilibrée et "harmonieuse", mais on y trouve peut-être moins de contraste.

L'*Octuor* de 1987, avec sa structure en palindrome de cinq volets, est peut-être moins convaincant au plan formel que les unités élémentaires à l'intérieur de ses mouvements, tirant, ces dernières, au point de vue sonorités, le maximum des enseignements de toutes les œuvres solo précédentes et imposant ainsi une extraordinaire virtuosité.

Quant à la *Symphonia* pour sons créés par ordinateur, il semble qu'elle soit tributaire des traditions de l'histoire musicale de façon inouïe. Le premier mouvement, avec ses contrastes, son développement et ses variations à caractère, opère une synthèse de nombreuses traditions⁶, tandis que le deuxième et le troisième mouvements cherchent à développer chacun une idée musicale du premier. Je pense en l'occurrence au monologue et à la "musique de la nature" du deuxième mouvement et à la "musique de la naissance" s'intensifiant jusqu'à des effets de musique "concrète" du troisième.

⁶ Ce mouvement opère des métamorphoses d'une chanson populaire hongroise.

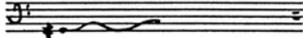
The image displays three systems of musical notation for a piano and violin quartet. The first system (measures 8-31) features complex rhythmic patterns in the piano part, with markings for *arco*, *mf*, *sul Es*, and *sul D*. The second system (measures 32-39) includes *sf* and *mf* dynamics, and *arco* markings. The third system (measures 40-47) shows *cresc.* markings, *p* dynamics, and *sul G* instructions. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings throughout.

László Dubrovay, *Quatuor*, Finale

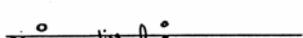
Toujours est-il que d'après cette brève analyse de ces quelques œuvres on peut constater que l'attitude novatrice et celle attachée aux traditions ou, pour reprendre l'expression utilisée par Iannis Xenakis, la réflexion musicale "hétéronome" et celle "autonome", qui sont à l'origine d'un véritable schisme dans la musique européenne depuis les années 1960-70, ne s'excluent pas fatalement à la fin du 20^e siècle. En un moment heureux de l'Histoire et entre les mains d'un compositeur de talent, c'est peut-être précisément à la préparation au 21^e siècle que vise cette jonction de deux voies au départ divergentes.

Annexe 1 – *Solo pour tuba*, indication

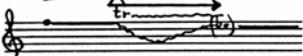
ZEICHENERKLÄRUNG

 = gleichmäßiges Glissando

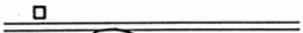
 = sehr schnell vibrierendes Glissando

 = Oberton-Glissando

 = Oberton-Glissando mit durch schwebende Zunge produzierter Flatterzunge auf dem Grundton *Des*

 = Mundtriller auf Obertönen

 = Luft ins Instrument blasen, die verschiedene Tonhöhen erzeugt

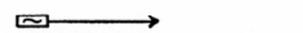
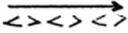
 = gleichzeitig mit dem Luftblasen soll man mit Hilfe der Zunge pfeifen

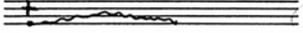
 = mit der Zunge geschlagenen unbestimmten Tonhöhen

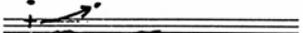
 = Reihe von Tönen unbestimmter Höhe, die mit schnellem Zungenschlag (Doppelzunge oder schwebender Flatterzunge) produziert werden

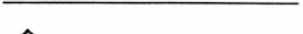
 = gleichzeitig mit dem Zungenschlag können auch leise Obertöne (mit dem Grundton *F*) erzeugt werden

 = ein in das Instrument gesungener Ton (auch Falsetto)

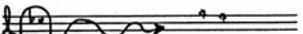
 = sich beschleunigende dynamische Wellen 

 = Buzz = bourdonnement, bruissement

 = ordinario

 = Übergang zwischen Buzz und ordinario

 = Flatterzunge mit lockerer schwebender Zunge

 = frei improvisierte Singstimme zwischen den zwei angegebenen Grenztönen

 = accelerando

 = ritardando

Dauer: ca. 8' 40''

Annexe 2 – *Quatuor*, indication

Die Instrumente müssen folgendermaßen gestimmt werden:



ZEICHENERKLÄRUNG



= die Tonhöhe verändert sich der graphischen Abbildung entsprechend



= die sind Grenzöne, die mit dem Glissando nur berührt werden



= Flageolett-Glissando der graphischen Abbildung entsprechend

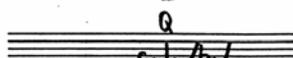


= schnell oszillierende Tonhöhenveränderung



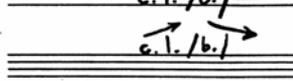
= so hoch wie möglich

= Flageolett-Ton so hoch wie möglich



= Bartók-pizzicato

= col legno (battuto)



= die mit dem Holz angeschlagene Stelle der Saite verändert sich aufwärts bzw. abwärts



= sul ponticello

= das Glissando wird mit dem Stimmschlüssel erreicht (zurückstimmen auf G)



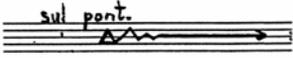
= Orientierungspunkt



= zwischen den frei gruppierten (rhythmisierten) angegebenen Tonhöhen müssen verschiedene Flageolett-Motive improvisiert werden



= mehrere Wiederholungen bis zum Zeichen



= der Bogen bewegt sich hin und her am Steg, um ein Anstreichen der Saite zu erreichen



= nach dem Zupfen die Saite beim Flageolett-punkt sehr schnell berühren

Alles klingt wie notiert
Dauer: ca. 19' 35'' – 20''

Марта Грабоч

ИЗМЕЂУ АВАНГАРДЕ И ТРАНСАВАНГАРДЕ:
О НЕКОЛИКО ДЕЛА ЛАСЛА ДУБРОВАЈА
ИЗ ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА
(Резиме)

У чланку се приказује један редак, чак изузетан тренутак у историји мађарског музичког стваралаштва осамдесетих година XX века, када је композитор Ласло Дубровај успео да помири традицију и иновацију, авангарду и трансавангарду, модерне и постмодерне стилове. Између 1970. и 1985. године Дубровај је радио у електроакустичким студијама у Келну, Берлину и Будимпешти и транспоновео та искуства у своје инструментално писмо (у дела за камерне ансамбле, солистичке комаде, итд.).

Према актуелној терминологији, његова музика је „спектрална“ а истовремено, на нивоу структурисања дела, инспирисана највишим европским традицијама. У овом раду аутор покушава да докаже да нове звучне структуре могу да буду сасвим компатибилне са извесним стиливима и формама музике XVIII и XIX века. Предмет аналитичке пажње су следећа дела Л. Дуброваја: *III гудачки квинтет*, *Сола бр. 3* и *бр. 5*, *Октет* и *Симфонија*.

(превела Мелита Милин)

UDC 78.037/.038(439)

788.983:78.071.1 Dubrovay Laszlo