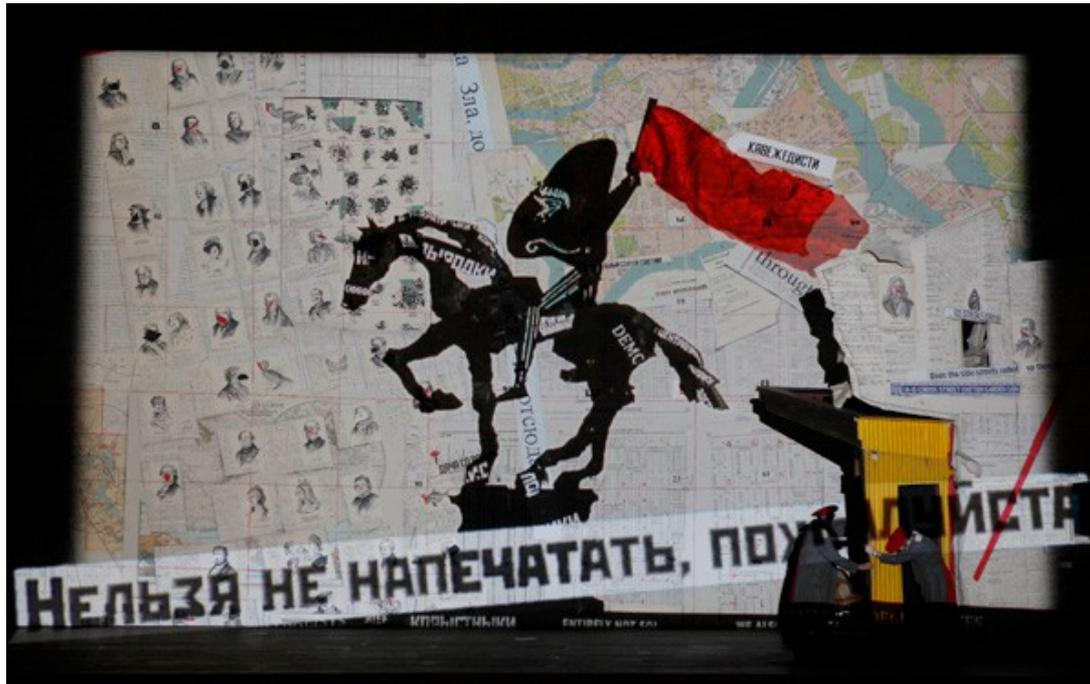
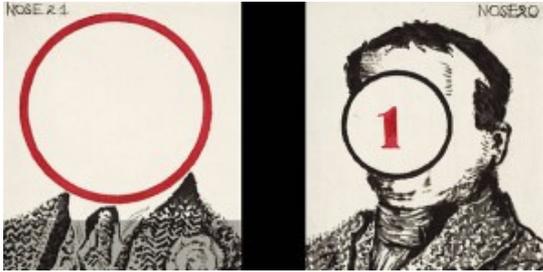


Chostakovitch, *Le Nez* : cours no 5

« C'est une histoire parfaitement véridique. Si Gogol avait vécu jusqu'à nos jours, il en aurait vu d'autres. On voit déambuler des nez qui vous laissent bouche bée. »

Chostakovitch, cité par Salomon Volkov dans les *Mémoires*, p. 215



Le Nez, mise en scène de William Kentridge, coproduction Metropolitan Opera, Opéra de Lyon et Festival d'Aix-en-Provence

Acte I, 3ème tableau : réveil de Kovaliov

TROISIÈME TABLEAU

Dans la chambre à coucher de Kovalev. Kovalev s'éveille derrière le paravent.

Brrr, Brrr, Brrr... Br... Hum... Hum...

(Il apparaît sans nez)

KOVALEV

Un petit bouton m'a poussé hier au soir, sur le nez...

(s'adressant à Ivan) Un miroir! *(Ivan lui apporte un petit miroir)* Quoi? Mais qu'est-ce donc, mon nez! Où est-il? Non, ce n'est pas possible! Vite, de l'eau, une serviette! Rien à faire - Pas de nez! *(à Ivan)* Pince-moi! Non, ce n'est pas cela, je ne dors pas. *(II se frotte les yeux et se regarde à nouveau dans le miroir.)* Toujours pas de nez! Quoi qu'il en soit, il faut vite que je m'habille.

IVAN

Si on demande où vous êtes allé, que dois-je répondre?

KOVALEV

Au commissariat!

(Il sort)

Galop.

Après la **stricte organisation de la fugue pour percussions seules** (voir PP à part), on semble revenir à l'aléatoire... Et c'est le **grotesque** qui domine.

Nous retrouvons ici l'un des procédés de composition favoris de cette partition, parfaitement adapté au côté burlesque de la situation : **fragmentation, bribes, texture éclatée dans les registres**, gestes **partagés** entre les instruments, **grands sauts**, avec une prépondérance de **chromatismes**, de **bouts de gammes**, de **7ème M et de 9ème mineures** ainsi que de **tritons**.

Le compositeur **marie étonnamment les timbres et affectionne les registres extrêmes** : contrebasson et trombone avec violon solo dans le suraigu... C'est pour le moins original ! A ces 3 instruments s'ajoutent bientôt le xylophone et la harpe, d'autres instruments à percussion, puis toujours plus de timbres différents au cours de la scène (htb / clarinette, puis piano et cuivres). A noter que l'effectif orchestral est très réduit, et que Chostakovitch travaille également sur les **modes de jeu** pour varier au maximum les timbres et créer des **effets grotesques** (voir les glissandi tu trombone...).

Malgré l'impression de la première écoute, l'aléatoire ne règne pas complètement dans cette page accompagnant le réveil du héros principal. Chaque instrument a ses « gestes » préférés.

Cette musique est **très chromatique** : le total chromatique apparaît presque dans les deux premières mesures.

Bruitisme : la voix est traitée au même titre que les instruments ! Elle fait des sons qui s'intercalent entre leurs interventions de façon totalement cocasse. **Traités solistiquement**, les instruments paraissent quant à eux comme des personnages à part entière .

Si la ligne mélodique de Kovaliov est basée sur des bruits, elle évoque pourtant mélodiquement un mode phrygien sur ré... Mais cela ne s'entend pas forcément, et les interprètes ne font pas forcément ressortir la ligne vocale, préférant accentuer le côté « borborygmes ».

73

КАРТИНА ТРЕТЬЯ
5. Спальня Ковалева

8392

Chostakovitch ajoute beaucoup d'« effets » pour souligner le grotesque de la situation : en particulier des *glissandi*, mais aussi d'autres modes de jeu : trilles (violon solo et xylophone), ornements, harmoniques, liés / piqués, *pizz*, archet, *sul ponticello* (sur le chevalet). Il exploite à nouveau intensément les registres extrêmes.

74

« Bitonalité » (dans un contexte plutôt atonal) : l'orchestre fait entendre une longue pédale sur mi (avec broderies) tandis que la voix reste obstinément sur ré.

« Un petit bouton m'a poussé hier au soir sur le nez ». Le sérieux de la ligne mélodique est assez drôle vis-à-vis de la futilité du propos...

mi min (tonalité de l'ostinato des cordes dans le tableau précédent)

Pied de nez – Chostakovitch glisse sous l'ascension victorieuse de la voix, une sorte de cadence rompue en Do... !

75

(V) Do (??) VI baissé minorisé (??)

Et de nouveau une sorte de bitonalité, avec la mineur et une sorte de fa# au hautbois

Cette fois, le total chromatique est atteint, entre la voix et la clarinette piccolo, sur les deux mesures constatant la disparition du nez

Après un début grotesque, la deuxième partie de la scène peut se comprendre comme un « récitatif accompagné », au niveau de la référence à la tradition de l'opéra.

Au terme de cette grande montée, Chostakovitch fait entendre un agrégat réductible à une échelle octatonique ! Soit le mode associé par l'école russe au domaine du fantastique et du maléfique ! Le geste de la harpe donne également une touche un peu « féérique » à cette montée.

101

P-no

K. Илья кохает утробуемое.
- теи- дел

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

Dialogue avec instrument obligé – d'effet grotesque.

P-no

K. (Ножу!)
Ушию!
Но мо-жет быть! Да! Я е-ще, зар-но, сидю!

V-c.

C-b.

Descente diatonique de la voix : tout le monde se pose sur fa dièse :
« Je dois rêver encore », se dit Kovaliov > moment de répit.

102

accelerando

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Tr-ba

Tr-va

P-to

Sil.

Arpa I

Arpa II

K. Илья щиплет Ковалёва.
о-д! Нет!

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

« Il semble que je ne dorme pas » : échelle octatonique !

ritenuto *Largo* ♩ = 92

103 Cl. muta in Cl. basso

C-fag. C-fag. muta in Fag.

Cor.

Tr-ba

Tr-ne

K. Опять смотрит в зеркало.
Ка-жет-ся, ле-жит, Все нет по-са.

V-c.

C-b.

Иван подает ему одежду, Ковален одевается.

Cl. basso

Claro

K. О-доть-ся мне.

V-c.

C-b.

Cl. basso muta in Cl. picc. (Ковален уходит)

K. Кober-палачицетеру.

ИВАН А осан спросат, куда ушли, как спазать?

V-c.

C-b.

attacca

104 Allegro molto ♩ = 176

6. Галоп Galop

105

Fl. picc.

Sil. solo

Arpa I C, F#, G, A

Arpa II C#, D#, F#, G, A, B

V-ni I *ff dim.* *mp*

V-ni II *ff dim.* *mp*

V-le *ff dim.* *mp*

V-c. *ff dim.* *mp*

C-b. *ff dim.* *mp*

Сцена погружена во мрак.

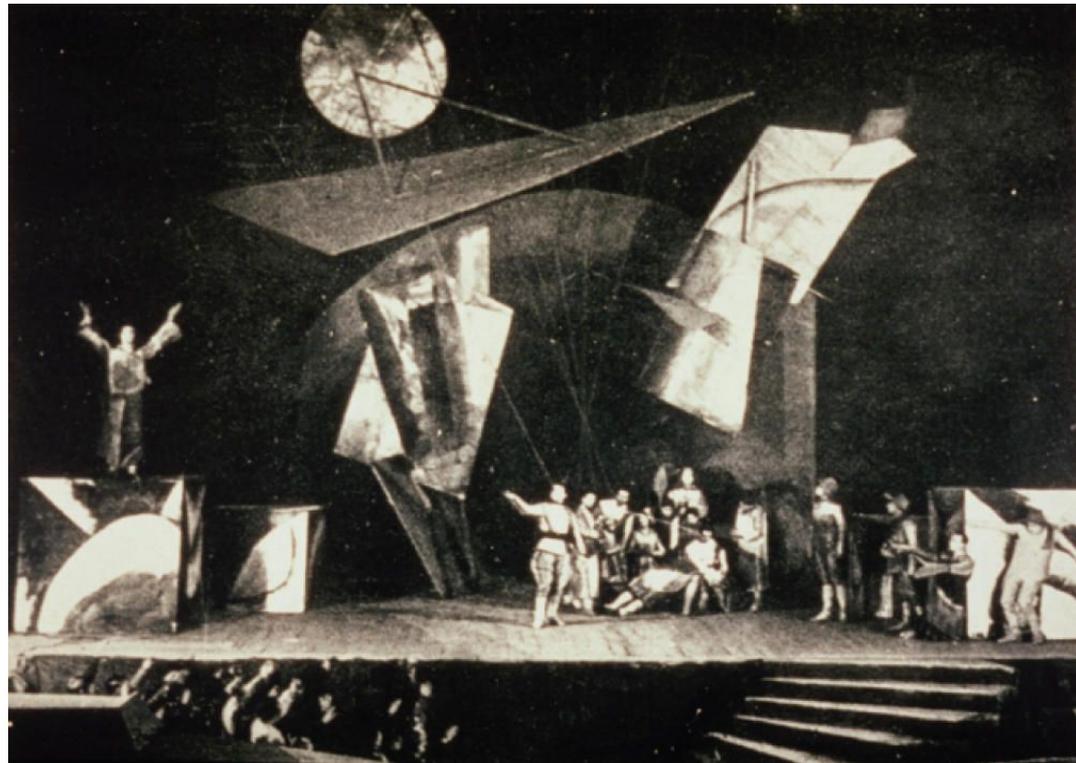
Sil.

Archi

Comme dans un tableau cubiste, il s'agit pour le spectateur/auditeur de reconstituer les éléments thématiques éclatés dans les tessitures et les timbres instrumentaux. Ce rapport à la matière n'est pas sans rappeler également les scénographies constructivistes de Meyerhold, qui réorganisent dans l'espace des éléments de décors fragmentés en plusieurs parties, aux antipodes d'une esthétique réaliste.

NB : ce procédé est courant dans *Le Nez*. Dans la deuxième partie de l'ouverture, par exemple, le long thème « de fugue » exposé à la trompette (puis au cor et au trombone) se trouve complètement dispersé à la fin de l'ouverture, après la présentation en imitation stricte. Eclaté dans l'espace, dans les registres, morcelé, troué, il semble tout « disloqué ».

> Cf PP Ouverture.



Meyerhold, décor
constructiviste

« Au commissariat ! » Kovaliov, ayant constaté la disparition de son appendice nasal, fonce automatiquement chez le commissaire de police !! Nous avons ici un exemple de ces raisonnements logiques plaqués sur une réalité complètement fantastique, qui fondent le comique du *Nez*, tirant vers l'absurde. C'est aussi l'occasion d'une satire sociale, évidemment, pointant du doigt l'omniprésence policière dans la société russe de l'époque de Nicolas 1er (pour Gogol) et celle de Staline (pour Chostakovitch)...

Le compositeur musicalise la course de Kovaliov (comme précédemment celle du barbier) par un nouveau « Galop », explicitement nommé comme tel dans la partition, celui-ci. S'il n'est pas construit comme une fugue, il permet à nouveau à Chostakovitch de construire une forme plus stricte que le récitatif accompagné qui précède, avec une carrure rythmique de nouveau « rigide », sur laquelle s'élabore une disposition complexe de gammes majeures, amenant le discours jusqu'à la saturation.

Thème en deux parties : d'abord au xylophone
 Très carré rythmiquement, et très mouvant
 mélodiquement (on change constamment d'échelle)

78

ritenuto Largo ♩ = 92

103 Cl. muta in Cl. basso

C-fag. muta in Fag.

Opять смотрит в зеркало.
 Ка-жет-ся, ле-силы Все нет по-са.

Иван подает ему одежду, Ковален одевается.
 О-доть-ся мне.

Cl. basso muta in Cl. picc. (Ковален уходит)

Кобер-поландиштеру.

ИВАН А осан скрост, куда ушли, как спазать?

attacca

8392

79

Allegro molto ♩ = 176

6. Галоп Galop

104 105

Дépart sur un lab suraigu > cf. fin du galop.

Ostinato rythmique avec contretemps,
 d'abord aux cordes

на по мрак.

8392

Présence d'une gamme ascendante dans le thème > va
 jouer un grand rôle dans la 2ème partie de ce numéro.

Conséquent à la trompette accompagnée par la clarinette piccolo > effet très comique

80

106

Cl. picc.

sonna sord.

Tr. ba

Archi

L'ostinato passe aux cuivres, et les cordes font une variation deux fois plus rapide que le thème !

107

Cl. picc.

Cor.

Tr. ba

Tr. ne

Archi

Le thème est varié de diverses manières (au niveau des timbres et de la mélodie), les sections se succédant à grande vitesse.

81

108

109

Fl. picc.

Cl. picc.

Cor.

Tr. ba

Tr. ne

T. no

T. tom

Archi

110

Fl. picc.

Cl. picc.

Cor.

Tr. ba

Tr. ne

T. tom

P. ti

Cassa

Archi

Rappel du 1er thème de la fugue ?

L'ostinato passe fugitivement aux percussions.

111

Fl. picc.
Cl. picc.
Cor.
Tr. no.
P. li
Cassa
V. ni I
V. ni II
V. c.
C. b.

Fl. picc.
Cl. picc.
Cor.

V. ni I
V. ni II
V. c.
C. b.

Interruption du jeu sur le thème par les balalaïkas, dont le timbre rappelle instantanément la scène entre le barbier et le gendarme

112

Fl. picc.
Ob.
Cl. picc.
Fag.
Cor.
Tr. ba
Tr. no.
Tr. lo
T. no.
P. li
C. II
M. I
M. II
Дубрыя
A. I
A. II

113

V. ni I
V. ni II
V. le
V. c.
C. b.

Musical score for measures 111-113. The score includes parts for Fl. picc., Ob., Cl. picc., Fag., T. no., V. ni I, V. ni II, V. c., and C. b. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with a 'cresc.' marking below the T. no. part.

Musical score for measures 114-116. The score includes parts for Fl. picc., Ob., Cl. picc., Fag., Cor., Tr. ba, Tr. no., T. no., P. to, P. ti, Cassa, V. ni I, V. ni II, V. le, V. c., and C. b. Measure 114 is marked with a double bar line and the number 114. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with a 'cresc.' marking below the T. no. part.

Musical score for measures 115-116. The score includes parts for Fl. picc., Ob., Cl. picc., Fag., Cor., Tr. ba, Tr. no., P. to, and C. II. Measures 115 and 116 are marked with boxes containing the numbers 115 and 116. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with a 'cresc.' marking below the T. no. part.

Musical score for measures 115-116. The score includes parts for P. no., V. ni I, V. ni II, V. le, V. c., and C. b. Measures 115 and 116 are marked with boxes containing the numbers 115 and 116. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with a 'cresc.' marking below the T. no. part.

86

117

Fl. picc.
Ob.
Cl. picc.
Fag.
Cor.
Tr. ba.
Tr. no.
P. la
P. ti
C. III
P. no.
Archi

117

A partir d'ici se met en place un procédé de tuilage chromatique de gammes majeures ascendantes et descendantes (issues de l'antécédent du thème).

118

112

Fl. picc.
Ob.
Cl. picc.
Fag.
Cor.
Tr. ba.
Tr. no.
T. tom
P. la
P. ti
Cassa
C. III
P. no.
Archi

SiM
DoM
RébM
RÉM
SibM
LaM
LabM
MibM
MiM

118

Les cordes et les bois (9 voix) entrent tour à tour sur chaque temps (ou à contretemps) avec une gamme majeure d'abord ascendante puis descendante, à distance d'un demi-ton. Leurs carrures varient, et des valeurs rythmiques différentes se superposent (triolet au htb, et croches aux contrebasses). Les gammes ne vont donc pas progresser toutes au même rythme.

Ce procédé va être exploité avec une grande rigueur, si ce n'est une parfaite régularité. On observe que chaque instrument, une fois la gamme terminée, entame une nouvelle gamme au demi-ton supérieur.

Les cordes n'ont pas de phrasé, et des jeux de miroirs se créent entre les pupitres.

Ce principe organisateur n'est pas visible au premier coup d'œil car les gammes démarrent souvent sur une autre note que la tonique.

Du fait que les gammes évoluent à un rythme différent, le dessin symétrique du début se perd progressivement.

Dès le 4ème « cycle », l'ordonnance initiale est perdue à cause des dissymétrie de carrure et des « retours en arrière » dans l'évolution chromatique des gammes. Y a-t-il une loi supérieure qui préside à ces irrégularités ? La question est ouverte...

Musical score for measures 121-123, woodwind section. The score includes parts for Fl. picc., Ob., Cl. picc., Fag., Cor., Tr. ba, and Tr. ne. Measure numbers 121, 122, and 123 are indicated above the staves. Chordal annotations include **MibM**, **MiM**, **FaM**, **SiM**, and **FaM**.

Musical score for measures 121-123, brass and percussion section. The score includes parts for Cor., Tr. ba, Tr. ne, T. tom, P. to, P. ti, and Cassa. Measure numbers 121, 122, and 123 are indicated above the staves. Chordal annotations include **SiM**, **FaM**, **SolbM**, and **FadièseM**. Dynamics markings include *p cresc.*

Musical score for measures 121-123, string section. The score includes parts for Archi (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). Measure numbers 121, 122, and 123 are indicated above the staves. Chordal annotations include **DoM**, **RébM**, **RÉM**, **FadièseM**, and **RÉM**.

Musical score for measures 121-123, string section. The score includes parts for Archi (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). Measure numbers 121, 122, and 123 are indicated above the staves. Chordal annotations include **RÉM**, **RÉM**, **MibM**, **SolM**, **MibM**, **RÉM**, and **MiM**.

Pendant ce temps, les cuivres (cor, trompette et trombone > mêmes instruments que pour le canon de l'ouverture) jouent une variation sur le thème, à l'octave (ouf!).

DoM **RébM**

124

Fa dièse M

SoLM

SoLM (?) **LabM**

Cor.

Tr-ba

Tr-tu

T-tom

P-to *p cresc.*

P-ti *p cresc.*

Cassa

MibM **MiM**

124

MibM **MiM**

MiM **FaM**

MiM **FaM**

FaM **Fa dièse M**

Archi

SoLM

125

SoLM

RébM

RébM **LabM**

Cor.

Tr-ba

Tr-tu

T-tom

P-to

P-ti

Cassa

MiM **MibM** **FaM**

125

Fa dièse M **LabM**

LabM

? RébM

Archi

On commence à observer des accélérations dans la succession des gammes, ou des gammes ascendantes qui changent de tonalité en descendant. Le mécanisme n'est pas régulier.

DoM 126

Fl. picc. **MibM (Lab?)** **LaM**

Ob. **RéM**

Cl. picc. **LaM** **SibM** **SiM**

Fag. **LaM** **SibM** **SiM**

Cor.

Tr. ba

Tr. ne

T-tom

P-to

P-ti

Cassa

SibM 126

SiM

LaM

Archi **LaM** **SibM**

RéM

RébM 127 **RéM** 128

Fl. picc. **FaM**

Ob. **MibM**

Cl. picc. **DoM** **RébM**

Fag. **DoM** **RébM**

Cor.

Tr. ba

Tr. ne

T-tom

P-to

P-ti *cresc.*

Cassa

SiM 127 **DoM** **RébM** **DoM** 128

SibM **DoM**

Archi **SiM** **SibM**

MibM **MiM**

129 **MibM (?)**

Fl. picc. **MiM**

Ob. **Fa dièse M**

Cl. picc. **MiM**

Fag. **RéM**

Cor.

Tr. ba

Tr. me

T-tom

P-to

Gamme chromatique ascendante au trombone, annonçant l'explosion finale

129

DoM

RéM

RébM

RébM

LabM

MiM

SolM

Immobilisation (trilles, ornement, pédale ou glissandi > valeurs non « discrètes »).

130 **MiM**

Fl. picc.

Ob. **SolM**

Cl. picc. **FaM**

Fag.

MibM

Cor.

Tr. ba

Tr. me

Tr. lo

T-tom

P-ti

Sil.

130 **RébM**

MibM

RéM

Arch.

Le procédé se fige dans un immense *fff*, puis tout le monde rejoint un lab grave (cf. première note de ce Galop) et le son se réduit jusqu'à mourir.

Musical score for the first page, measures 130-131. The score includes parts for Fl. picc., Ob., Cl. picc., Fag., Cor., Tr-ba, Tr-ne, Tr-lo, T-no, T-ro, P-to, T-tam, Sil., and Arpa I. The music is marked with *ff dim.* and *ff*. A box labeled "131" is present above the Fl. picc. staff.

Musical score for the second page, measures 132-133. The score includes parts for Cl. picc., Fag., Cor., Tr-ba, Tr-ne, T-ro, Arpa I, and Archi. The music is marked with *morendo* and *attacca*. A box labeled "131" is present above the Cl. picc. staff.

Depuis le début de l'opéra, on a très souvent rencontré ce phénomène de saturation sonore. (Le 1er tableau, réveil du barbier, fonctionne également sur ce principe). Saturation progressive, explosion, et re-départ sur qqch de tout à fait nouveau.

CONCLUSION :

Avec un élément très simple (des gammes majeures !), Chostakovitch construit un échafaudage extrêmement complexe et original !

Il exploite ainsi la tradition de manière totalement atypique : en mêlant des genres antithétiques (la fugue et le galop, tableau no 2) ou en inventant des sonorités nouvelles par l'exploitation d'éléments traditionnels placés dans un contexte complètement inhabituel (ce Galop, précisément).



Natalia Gontcharova,
« Ville la nuit » (rayonnisme)