

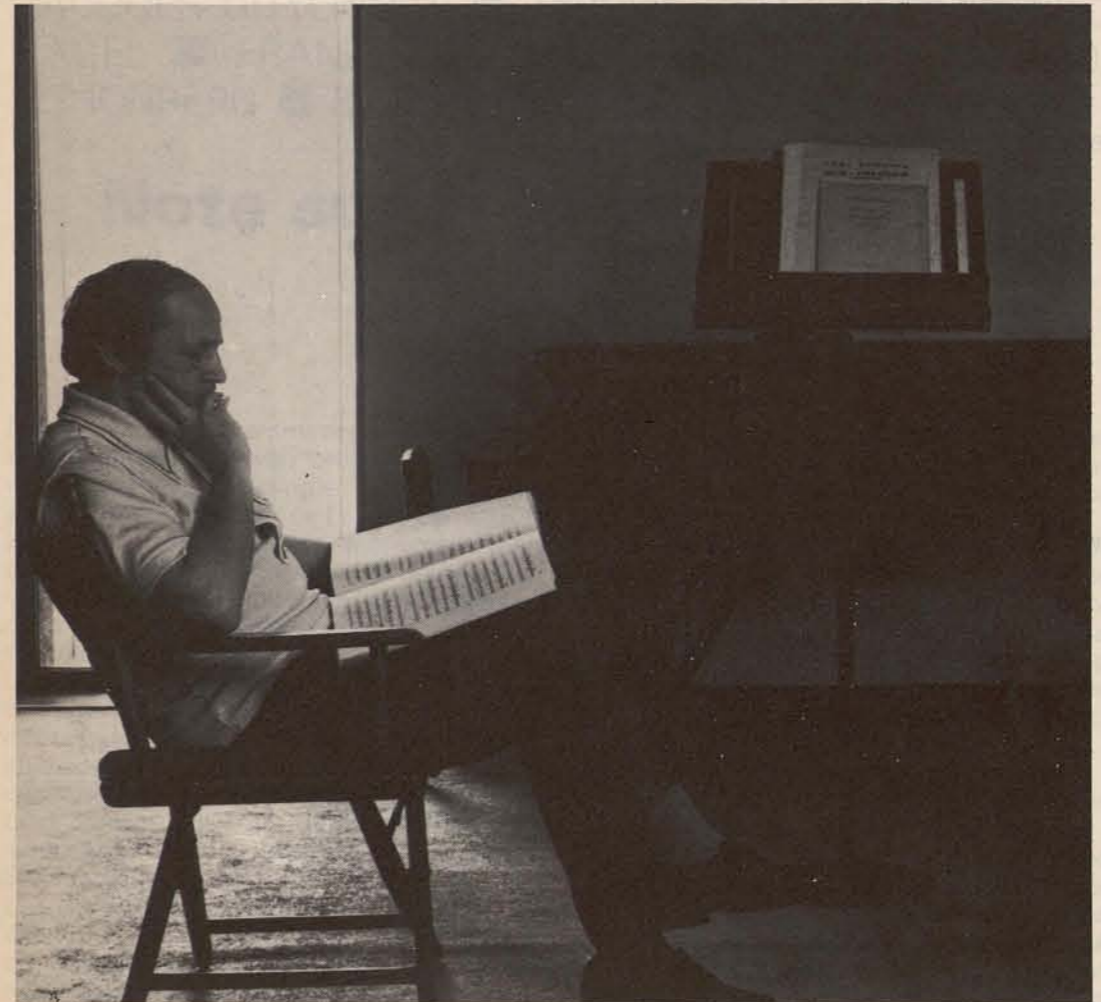
Festival
AUTOMNE
PARIS

PIERRE BOULEZ

Capriccio Esopique (144-152)

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's 'Capriccio Esopique' (144-152). The score is written on five staves, each labeled 'marcato' in the left margin. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'f'. The music is written in a style characteristic of Boulez's early work, with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts. The staves are connected by vertical lines, and there are some annotations in parentheses on the right side of the staves, possibly indicating performance instructions or specific notes.

PIERRE BOULEZ



Directeur général Michel Guy



Direction artistique	Nicholas Snowman
Coordination	Mireille Achino
Administration	Jean Ruaud
Relations avec le Public	Jeanine Mahé

ASSOCIATION SUBVENTIONNEE PAR LE MINISTERE DE LA CULTURE,
LE MINISTERE DES RELATIONS EXTERIEURES ET LA VILLE DE PARIS



Les dieux vivants ont leur parfum. Kouros.

Parfums
YVES SAINT LAURENT
KOUROS. LA NOUVELLE LIGNE MASCULINE.

PARTICIPANTS AUX PROGRAMMES

ORCHESTRES	BBC SYMPHONY ORCHESTRA ORCHESTRE DE PARIS ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
ENSEMBLES	ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN QUATUOR INTERCONTEMPORAIN
CHOEURS	CHOEURS DE L'ORCHESTRE DE PARIS/ARTHUR OLDHAM CHOEURS DE RADIO FRANCE/JACQUES JOUINNEAU GROUPE VOCAL DE FRANCE/JOHN ALLDIS
CHEFS D'ORCHESTRE	JOHN ALLDIS DANIEL BARENBOIM PIERRE BOULEZ PETER EOTVOS HUBERT SOUDANT

SOLISTES

PIANO	MAURIZIO POLLINI
VIOLON	GHIDON KREMER
SOPRANOS	PHYLLIS BRYN-JULSON HEATHER HARPER JANE MANNING
FLUTE	ISTVAN MATUZ
MEZZO-SOPRANOS	NADINE DENIZE ANN MURRAY ANNA RINGART PENELOPE WALKER
TENOR	DAVID RENDALL
BASSE	BENGT RUNDGREN

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

FLUTES	LAWRENCE BEAUREGARD SOPHIE CHERRIER
HAUTBOIS	LASZLO HADADY DIDIER PATEAU
CLARINETTES	MICHEL ARRIGNON ALAIN DAMIENS
CLARINETTE BASSE	GUY ARNAUD
BASSONS	JEAN-MARIE LAMOTHE
CORS	JEAN-JACQUES DELEPLANQUE JENS MACMANAMA
TROMPETTES	ANTOINE CURE JEAN-JACQUES GAUDON
TROMBONES	JEROME NAULAIS BENNY SLUCHIN
TUBA	GERARD BUQUET
PERCUSSIONS	VINCENT BAUER MICHEL CERUTTI DANIEL CIAMPOLINI
PIANO/CLAVIERS	PIERRE-LAURENT AIMARD ALAIN NEVEUX
HARPE	MARIE-CLAIRE JAMET
VIOLONS	SYLVIE GAZEAU JACQUES GHESTEM MARYVONNE LE DIZES-RICHARD
ALTOS	SYLVIE ALTENBURGER GERARD CAUSSE JEAN SULEM
VIOLONCELLES	PHILIPPE MULLER PIERRE STRAUCH
CONTREBASSE	FREDERIC STOCHL

GILBERT AMY ■ JEAN BARRAQUE ■ BELA BARTOK ■
LUDWIG VAN BEETHOVEN ■ ALBAN BERG ■ ANDRE
BOUCOURECHLIEV ■ **PIERRE BOULEZ** ■ CLAUDE
DEBUSSY ■ HUGUES DUFOURT ■ PHILIPPE FENELON ■
JACQUES GUYONNET ■ HEINZ HOLLIGER ■ MAURICIO
KAGEL ■ FRANZ LISZT ■ MAURICE RAVEL ■ ARNOLD
SCHONBERG ■ RICHARD WAGNER ■ ANTON WEBERN ■

Note sur la programmation

Nicholas Snowman

Le schéma de programmation concernant les œuvres de Pierre Boulez proposé au Festival d'Automne est très simple. Comme pour la présentation Stravinsky de l'année dernière, le but n'est pas d'ériger un monument mais plutôt de situer la démarche individuelle d'un compositeur contemporain, son insertion dans l'histoire musicale et parmi les courants de son époque.

Les programmes confiés aux orchestres symphoniques, celui de Maurizio Pollini et les deux concerts à la Maison de la Radio juxtaposent des œuvres de Pierre Boulez et des classiques du répertoire (Beethoven et Liszt dans ce qu'ils ont de plus évidemment innovateur, Bartok, Berg, Debussy, Ravel, Schönberg, Wagner).

Les trois programmes pour orchestre de chambre comportent chacun des pièces contemporaines et une des trois œuvres majeures du compositeur pour petites formations. Cependant, le contexte contemporain est différent pour chacune de ces trois soirées. Ainsi *Le Marteau sans maître* sera donné le 21 septembre, avec des œuvres des compositeurs de la nouvelle génération (Philippe Fénelon, Hugues Dufourt) ; *Domaines*, le 23 novembre, se trouve en compagnie d'œuvres écrites par des élèves du compositeur (Gilbert Amy, Jacques Guyonnet et Heinz Holliger) et *Eclats/Multiples*, le 7 décembre, figure aux côtés de pièces créées au Domaine Musical (œuvres de Jean Barraqué, André Boucourechliev, Mauricio Kagel).







Evidemment on peut s'interroger sur l'absence d'œuvres d'Olivier Messiaen, de Luciano Berio, de Bruno Maderna, ou de Karlheinz Stockhausen. Mais si l'on considère que toute programmation ponctuelle doit prendre en compte les réalités d'un répertoire donné à longueur d'année et depuis un certain temps déjà, il a paru plus utile d'entourer

Pierre Boulez de compositeurs aussi représentatifs que ceux que l'on vient de nommer, mais moins fréquemment joués en concert à Paris.





La grande majorité des œuvres de Pierre Boulez est incluse dans les concerts de ce cycle, c'est-à-dire dans les trois programmes donnés par l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France et l'Orchestre Symphonique de la B.B.C., les quatre programmes confiés à l'Ensemble InterContemporain, les deux concerts de musique de chambre à la Maison de la Radio et le récital Pollini.

Le petit nombre de pièces que l'on n'entendra pas dans les concerts figure parmi les enregistrements qui seront diffusés pendant la Journée Pierre Boulez de France Musique, le 31 octobre. Seules les pièces retirées par le compositeur (œuvres « en progrès », pièces qui ne lui donnent pas satisfaction ou enfin, musiques de scène ou de circonstance) sont exclues de cette intégrale.

Quand il existe deux versions des mêmes œuvres, qu'il s'agisse de versions révisées ou de versions alternatives, c'est la version la plus récente qui a été retenue. Ainsi *L'Improvisation sur Mallarmé n° 1* est programmée avec son grand effectif, à l'intérieur de *Pli selon pli*. *Domaines* est présenté en tant qu'œuvre pour orchestre de chambre plutôt qu'œuvre pour instrument seul, et *Le Soleil des Eaux* sera donné dans la version avec soprano solo et non dans celle pour trois chanteurs qui constituait la version primitive. Bien que notre souci ait été d'éviter de tracer d'une façon pédante et chronologique le parcours du compositeur, ce n'est pas un hasard si cette série débute avec *Le Marteau sans maître*, œuvre de lancement par excellence, et se termine par *Répons*, témoignage le plus récent d'un souci constant de repenser continuellement la musique. ■

 21 SEPTEMBRE	14-15 OCTOBRE 
<p>20 h 30 THEATRE MUSICAL DE PARIS</p> <p>ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ/PETER EOTVOS*</p> <p>Ann Murray, mezzo-soprano Istvan Matuz, flûte Michel Arrignon, clarinette</p> <p>* Philippe Fénelon : Latitudes, pour clarinette et ensemble (1980-81) création mondiale p. 53.</p> <p>* Hugues Dufourt : Antiphysis, pour flûte et orchestre de chambre (1978) p. 53.</p> <p>Pierre Boulez : Le Marteau sans Maître, pour voix d'alto et six instruments Poèmes de René Char (1954) p. 30.</p> <p>Coproduction avec l'Ensemble InterContemporain</p>	<p>20 h 30 SALLE PLEYEL</p> <p>ORCHESTRE DE PARIS DANIEL BARENBOIM</p> <p>Chœurs de l'Orchestre de Paris Chef des Chœurs : Arthur Oldham Heather Harper, soprano Nadine Denize, mezzo-soprano David Rendall, ténor Bengt Rundgren, basse</p> <p>Pierre Boulez : Notations I (1978-80) p. 39.</p> <p>Ludwig van Beethoven : Symphonie n° 9 (1817-23) p. 42.</p> <p>Production de l'Orchestre de Paris</p>
 28-29 OCTOBRE	29 OCTOBRE 
<p>20 h 30 SALLE PLEYEL</p> <p>ORCHESTRE DE PARIS DANIEL BARENBOIM</p> <p>Ghidon Kremer, violon</p> <p>Pierre Boulez : Rituel, in memoriam Bruno Maderna, pour huit groupes d'orchestre (1974-75) p. 38.</p> <p>Alban Berg : Concerto pour violon et orchestre, « A la mémoire d'un ange », (1935) p. 49.</p> <p>Claude Debussy : La Mer (1905) p. 45.</p> <p>Production de l'Orchestre de Paris</p>	<p>20 h 30 THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES</p> <p>ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE PIERRE BOULEZ</p> <p>Chœurs de Radio France Chef des chœurs : Jacques Jouineau Phyllis Bryn-Julson, soprano Penelope Walker, mezzo-soprano</p> <p>Pierre Boulez : Le Soleil des Eaux, pour soprano, chœur mixte et orchestre (1947-50) p. 27.</p> <p>Pierre Boulez : Le Visage nuptial pour soprano, alto, chœur de femmes et orchestre (1946-51) p. 24.</p> <p>Arnold Schönberg : Pelléas et Mélisande, Opus 5, poème symphonique d'après Maeterlinck (1903-1905) p. 45.</p> <p>Avec la participation de Radio France</p>
 31 OCTOBRE 	
<p>JOURNEE FRANCE MUSIQUE PIERRE BOULEZ</p> <p>Producteur délégué : René Koering</p> <p>17 h MAISON DE LA RADIO</p> <p>Quatuor InterContemporain</p> <p>Ludwig van Beethoven : Grande fugue, op. 133 (1825-26) p. 43</p> <p>Pierre Boulez : Livre pour Quatuor (1948) p. 29.</p> <p>Béla Bartok : Quatuor à cordes n° 4 (1928) p. 49.</p> <p>Maurice Ravel : Trois poèmes de Mallarmé (1913) p. 47</p>	<p>20 h 30 GRAND AUDITORIUM ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ/HUBERT SOUDANT*</p> <p>Groupe Vocal de France/John Aildis Violoncellistes de l'Orchestre National de France</p> <p>* Richard Wagner : Siegfried-Idyll (1869) p. 44.</p> <p>Pierre Boulez : Messageskisse, pour violoncelle principal et six violoncelles (1975-77) p. 38.</p> <p>Franz Liszt : Via Crucis. Les 14 Stations de la Croix pour chœur et soli avec accompagnement d'orgue p. 44.</p> <p>Pierre Boulez : cummings ist der Dichter... » (1970) p. 37.</p>

Les chiffres en gras précédés d'un « p » renvoient aux pages où figurent les notes sur les œuvres.

 23 NOVEMBRE	27 NOVEMBRE
<p>20 h 30 THEATRE DE LA VILLE</p> <p>ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PETER EOTVOS</p> <p>Anna Ringart, mezzo-soprano Alain Damiens, clarinette</p> <p>Gilbert Amy : Seven Sites (1974-75) p. 52.</p> <p>Jacques Guyonnet : Lucifer Photophore, cinq pièces pour orchestre (1974-75) création française p. 52.</p> <p>Heinz Holliger : Das Glühende Rätsel, pour voix et ensemble, poèmes de Nelly Sachs (1964) p. 51.</p> <p>Pierre Boulez : Domaines, pour clarinette et orchestre (1968) p. 36.</p> <p>Coproduction avec l'Ensemble InterContemporain</p>	<p>20 h 30 SALLE PLEYEL</p> <p>BBC SYMPHONY ORCHESTRA PIERRE BOULEZ</p> <p>Phyllis Bryn-Julson, soprano</p> <p>Anton Webern : Cinq mouvements pour quatuor à cordes (1909), orchestration de 1930 p. 47.</p> <p>Pierre Boulez : Livre pour cordes (1968) p. 27.</p> <p>Pierre Boulez : Pli selon Pli (1958-62) p. 32.</p> <p>En collaboration avec le British Council</p>
 7 DECEMBRE	13 DECEMBRE
<p>20 h 30 THEATRE NATIONAL DE L'ODEON</p> <p>« Domaine Musical », en hommage à Suzanne Tezenas, Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault</p> <p>ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ</p> <p>Jane Manning, soprano Pierre-Laurent Aimard, piano Michel Cerutti, percussion</p> <p>Jean Barraqué : Séquence, pour soprano et ensemble (1950-55) p. 50.</p> <p>Mauricio Kagel : Transición II, pour percussion et 2 bandes (1958-59) p. 51.</p> <p>André Boucourechliev : Grodek, d'après Georg Trakl, pour soprano et ensemble (1963, rev. 1969) p. 51.</p> <p>Pierre Boulez : Eclats/Multiples, pour orchestre (1965) p. 35-36.</p> <p>Régie technique : IRCAM. Coproduction avec l'Ensemble InterContemporain</p>	<p>20 h 30 THEATRE DES CHAMPS ELYSEES</p> <p>MAURIZIO POLLINI</p> <p>Claude Debussy : Etudes pour le piano (1915) p. 48. Second livre : 1. Pour les degrés chromatiques 2. Pour les agréments 3. Pour les notes rejetées 4. Pour les sonorités opposées 5. Pour les arpèges composés 6. Pour les accords</p> <p>Béla Bartok : En plein air. Cinq pièces pour piano (1926) p. 48.</p> <p>Pierre Boulez : Deuxième Sonate pour piano (1947-48) p. 28.</p> <p>Coproduction avec Piano Quatre Etoiles</p>
 15, 16, 17 DECEMBRE 	
<p>20 h 30 Maison de la Culture de la Seine Saint-Denis - Bobigny</p> <p>L'IRCAM présente ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ</p> <p>Pierre Boulez : Répons (1980-81) p. 39.</p> <p>Commande du Südwestfunk pour le Festival de Donaueschingen (création française)</p> <p>Assistant musical : Andrew Gerzso Direction scientifique : Giuseppe Di Giugno et Jean Kott</p>	<p>Coordination : Tod Machover Avec la collaboration du Studio Expérimental de la Heinrich-Strobel-Stiftung du Südwestfunk (Dir. Hans Peter Haller) Avec Vincent Bauer, Michel Cerutti et Daniel Ciampolini, percussions Marie-Claire Jamet, harpe Pierre-Laurent Aimard et Alain Neveux, pianos</p> <p>Coproduction avec la Maison de la Culture de la Seine Saint Denis - Bobigny</p>

Biographie

1925. Naissance à Montbrison (Loire), le 26 mars. Premières études de piano. Etudes secondaires à Montbrison, puis à Saint-Etienne.

1941. Classe de mathématiques spéciales à Lyon, pour préparer le concours d'entrée à l'École Polytechnique.

1942. Se consacre définitivement à la musique et s'installe à Paris.

1944. Est admis dans la classe d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris.

1945. Obtient le Premier Prix d'harmonie et quitte le Conservatoire. Travaille parallèlement le contrepoint avec Andrée Vaurabourg, la composition avec Olivier Messiaen et la technique dodécaphonique avec René Leibowitz.

1946. Nommé directeur de la musique de scène à la compagnie Renaud/Barrault. Compose la *Sonatine pour flûte et piano*, la *Première sonate pour piano* et la première version du *Visage nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char.

1947/1948. Compose la *Deuxième sonate pour piano* et la première version du *Soleil des eaux*, « spectacle pour une toile de pêcheurs » pour la Radiodiffusion Française.

1949. Compose le *Livre pour quatuor*.

1950. Création de la *Deuxième sonate pour piano* par Yvonne Loriod, à Paris. Création partielle du *Soleil des eaux*, pour soprano, ténor, basse, chœur et orchestre, sur des poèmes de René Char, sous la direction de Roger Désormière, à Paris.

1951. Seconde version du *Visage nuptial*, pour soprano, contralto, chœur et orchestre. Création de *Polyphonie X*, pour dix-huit instruments solistes, sous la direction de Hans Rosbaud, au Festival de Musique Contemporaine de Donaueschingen.

1952. Réalise deux *Etudes* de musique concrète au Groupe de Recherches de la Radiodiffusion Française. Création du *Premier livre des structures* pour deux pianos, par Pierre Boulez et Olivier Messiaen, à Paris.

1954. Fondation des Concerts du Petit-Marigny, sous le patronage de la Compagnie Renaud/Barrault. Compose le *Marteau sans maître*, pour voix d'alto et six instruments, sur des textes de René Char.

1955. Les concerts du Petit-Marigny prennent le nom de Domaine Musical. Cours d'Analyse Musicale à Darmstadt. Ces cours se poursuivront jusqu'en 1960. Création du *Marteau sans maître*, sous la direction de Hans Rosbaud, à Baden-Baden. Création du *Livre pour quatuor*, par le Quatuor Marschour, à Donaueschingen. Musique pour *Symphonie mécanique*, par Severino Gazzelloni à Darmstadt. Le Domaine Musical s'installe à la Salle Gaveau. Musique de scène pour *Orestie*

d'Eschyle, au Festival de Bordeaux. Pierre Boulez quitte la Compagnie Renaud/Barrault.

1957. Compose *Deux improvisations sur Mallarmé*, pour soprano et ensemble instrumental, la *Troisième sonate pour piano*, créée par l'auteur à Darmstadt, et *Doubles* pour orchestre. Création du *Visage nuptial*, sous la direction de Pierre Boulez, à Cologne.

1958. Création de *Poésie pour pouvoir*, pour récitant, orchestre et bande magnétique sur un texte d'Henri Michaux, sous la direction de Hans Rosbaud et Pierre Boulez, à Donaueschingen.

1959. Se fixe à Baden-Baden, à l'invitation du Südwestfunk et de Heinrich Strobel. Le Domaine Musical passe au Théâtre de France. Création de *Tombeau*, pour orchestre, à Donaueschingen.

1960. Création de *Pli selon pli (Don, Improvisations I, II, III, Tombeau)*, sous la direction de Pierre Boulez, à Cologne. Cours d'Analyse et de Composition Musicale à Bâle; cet enseignement se poursuivra jusqu'en 1962.

1961. Compose le *Deuxième livre des structures* pour deux pianos.

1962/1963. Professeur invité à la Harvard University. Création du *Deuxième livre des structures*, par Yvonne Loriod et Pierre Boulez, à Donaueschingen.

1963. Dirige *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky à l'Orchestre National, la création française de *Wozzeck* de Berg à l'Opéra, et la création des *Sept Hai-Kai* de Messiaen au Domaine Musical, à Paris. Publie *Penser la musique aujourd'hui*.

1964. Compose *Eclat*, pour quinze instruments. Création de *Figures-double-prismes*, pour orchestre, sous la direction de Pierre Boulez, à Bruxelles.

1965. Création d'*Eclat*, sous la direction de Pierre Boulez, à Los Angeles. Cours de Direction d'Orchestre, à Bâle.

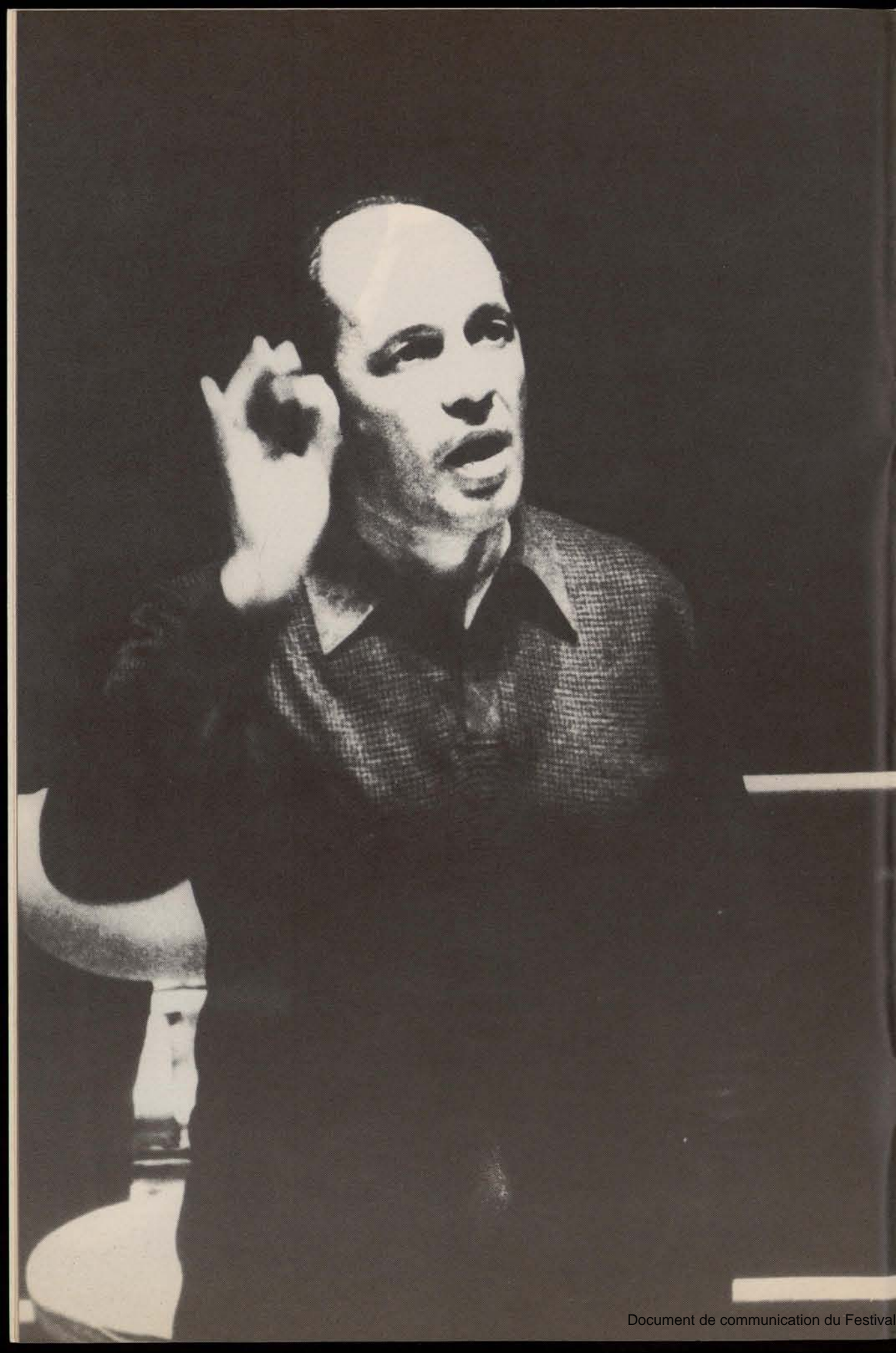
1966. Dirige *Parsifal* à Bayreuth, à l'invitation de Wieland Wagner, puis *Tristan et Isolde* au Japon, avec la Compagnie de Bayreuth. Publie *Relevés d'apprenti* (recueil d'articles).

1967. Invité par le Cleveland Orchestra, à l'initiative de Georges Szell. Il dirigera cet orchestre chaque saison jusqu'en 1972 - plusieurs enregistrements. Cède la direction du Domaine Musical à Gilbert Amy.

1968. Création du *Livre pour Cordes*, sous la direction de Pierre Boulez à Londres. Création de *Domaines*, pour clarinette et vingt-et-un instruments, sous la direction de Pierre Boulez à Bruxelles.

1969. Nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres. Dirige pour la première fois, Orchestre Philharmonique de New York dont il prendra la direction en 1971. Dirige *Pelléas et*





Mélisande à Covent Garden. 2^e série de Cours de direction, à Bâle.

1970. Commence à composer *Multiplies*, pour orchestre, et « *cummings ist der Dichter...* » pour seize voix mixtes et instruments. Création de « *cummings ist der Dichter...* » sous la direction de Pierre Boulez, à Stuttgart. Création de *Eclat/ Multiplies*, sous la direction de Pierre Boulez, à Londres. Dirige et enregistre *Parsifal* à Bayreuth. Succède à Léonard Bernstein, à la tête du New York Philharmonic et devient chef titulaire du BBC Symphony Orchestra.

1971. Juin-Juillet : tournée avec le London Sinfonietta (Londres, Florence, Rome, Festivals de Vienne, d'Holland et de Tours).

1972. En mai, tournée avec le BBC Symphony Orchestra en France (Nice, Marseille, Grenoble, Strasbourg, Paris) et en Suisse. Compose « ... *explosante-fixe...* », pour huit instruments et halaphone. Création des différentes versions à Londres - New York - Bordeaux (octobre à Bordeaux/1973) - La Rochelle (Festival 1974) - Paris (Festival d'Automne-octobre 1974). A la demande du Président Georges Pompidou, accepte de fonder et de diriger l'IRCAM - Institut de recherche et de Coordination Acoustique/Musique qui sera l'un des quatre départements du Centre Georges Pompidou et qui ouvrira ses portes à l'automne 77.

1973. Tournée avec le BBC Symphony Orchestra en Italie et à Vienne.

1974. Création à Paris - le 12 janvier - avec le BBC Symphony Orchestra de « *cummings ist der Dichter...* ». Mars : conférence de presse au Théâtre de la Ville annonçant la structure et les directions de l'IRCAM. Septembre : tournée au Japon avec le New York Philharmonic.

1973/1974. Dirige à l'Abbaye de Sénanque deux séminaires internationaux sur la recherche musicale et scientifique.

1975. 2 avril à Londres : création de *Rituel, in memoriam Maderna* sous la direction de Pierre Boulez. Mai : tournée au Japon avec le BBC Symphony Orchestra. Juillet : session IRCAM à Angers. Dirige l'ensemble « Musique Vivante » de Diego Masson dans le cadre des 12^e Fêtes Musicales en Touraine ainsi qu'au Festival d'Anjou. Août - septembre : tournée en Europe avec le New York Philharmonic, qui participe à tous les grands Festivals Européens (Berlin, Edimbourg, Lucerne, Festival des Flandres). Deux concerts en France, le 18 septembre à Paris, dans le cadre du Festival d'Automne et le 19 septembre dans la Cathédrale de Chartres. Novembre : session IRCAM à Grenoble, où il dirige le BBC Symphony Orchestra. 16 décembre : Michel Guy, secrétaire d'Etat aux Affaires Culturelles annonce la création d'un ensemble de musique contemporaine dont la présidence serait confiée à Pierre Boulez.

1976. 5 janvier : dirige pour la première fois l'Orchestre de Paris avec Daniel Barenboïm, en soliste. 14 janvier : annonce au cours d'une conférence de presse la création de « l'Ensemble InterContemporain ». Session IRCAM à Metz. 29 février : dirige l'Orchestre de Stuttgart dans le cadre des Rencontres Internationales de Metz. 2 juin : conférence de presse pour annoncer le début de l'année inaugurale de l'IRCAM *Passage du XX^e siècle*. Juillet/août : à l'invitation de Wolfgang Wagner et pour la commémoration du centenaire du *Ring* à Bayreuth, dirige quatre cycles de la *Tétralogie*, dans une nouvelle mise en scène de Patrice Chéreau - dirige cette même production en 1977, 1978, 1979 et 1980. 27 août : nommé professeur au Collège de France par décret du Président de la République. Novembre : enregistre à Londres *Rituel in memoriam Bruno Maderna*. Décembre : crée en France avec l'Orchestre de Paris *L'échelle de Jacob* d'Arnold Schönberg. 10 décembre : leçon inaugurale au Collège de France. « Invention, Technique et Langage en musique ». 13 au 18 décembre : session IRCAM à Lyon, au Théâtre Populaire de Villeurbanne - première apparition en public de l'Ensemble InterContemporain.

Avril 1977. Enregistre à Londres *Erwartung* de Schönberg.

14 mai 1977. Concert d'adieu à New York : *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz, à la tête du New York Philharmonic dont il cesse d'assurer les fonctions de Directeur Musical.

Été 1977. Nouveaux enregistrements dans le cadre du passage du XX^e siècle du *Kammerkonzert* de Berg et de *Pierrot lunaire*, début d'une intégrale de la musique de chambre de Schönberg. Bayreuth - la *Tétralogie*

1978. Mars : *Le Temps musical*, ateliers présentés avec l'Ensemble InterContemporain au Centre Pompidou. Été : Bayreuth, la *Tétralogie*. Décembre, Paris : Création de *Messagesquisse*.

1979. 24 février : Première mondiale à l'Opéra de Paris de la version intégrale de *Lulu* d'Alban Berg. Bayreuth - la *Tétralogie*. Septembre : Début de l'EIC au « Proms » à Londres, entame enregistrement des œuvres de chambre de Varèse.

1980. Avril : *Matériau et Invention* - ateliers présentés avec l'Ensemble InterContemporain au Théâtre d'Orsay. Juin : Création de *Notations I* avec l'Orchestre de Paris sous la direction de Daniel Barenboïm. Juillet-août : enregistrement et dernières représentations de la *Tétralogie* à Bayreuth.

1981. Mai : *L'Oeil et l'Oreille*, ateliers présentés avec l'Ensemble Intercontemporain et l'Orchestre National de France à Radio France.

PIERRE BOULEZ

Tout acte individuel de création porte inéluctablement une puissante marque d'introversio. Mais selon la démarche adoptée, l'œuvre de chaque auteur propose par rapport à l'histoire et au modèle qu'elle y sélectionne, une lecture différente de cette marque. Stravinsky fasciné tout au long de sa période néo-classique, par ses modèles, ne peut les assumer qu'en les déportant littéralement dans son domaine propre où leur identité est ruinée et leur valeur fétichisée. Les musiciens viennois de notre siècle, à l'opposé d'un tel comportement, chargent leurs modèles – essentiellement les anciens contrapuntistes, Bach et le classicisme – d'une universalité qui en fait les garants de toute poésie possible en Occident. Leur rhétorique propre, non seulement assume la tradition, mais il est tacitement entendu qu'au-delà, toute invention dans l'avenir devra la relayer par la voie instaurée par Schönberg, dont le grand dessein constitue une nouvelle et infaillible garantie.

A l'intersection de ces deux attitudes qui ne cessent de dominer l'éthique artistique de notre siècle, et dont parmi les musiciens, Stravinsky et Schönberg apparaissent comme les mandataires, il serait illusoire d'imaginer découvrir Pierre Boulez. Très tôt, il a cependant lui aussi, sélectionné des modèles et il les a revendiqués hautement, mais il ne tentera jamais, par l'invention, de les assimiler ou de les institutionaliser. Tout modèle, une fois isolé, ne peut servir que de tremplin à la réflexion et à l'acte. Apporté par la musique, il sera laissé intact et éventuellement promu dans son intégrité par le chef d'orchestre ; mais filtré par l'invention, il sera dilué et ne pourra plus être que deviné, pressenti. C'est dire que la tradition, pourtant présente, n'est vécue dans l'œuvre qu'indirectement, et au prix du sacrifice de quelques-uns de ses fondements. Une attitude différente face au modèle se révèle toutefois quand il est apporté par la poésie. Boulez s'en approche alors en lui laissant une forme de prérogative, et avec le souci d'unir sa propre responsabilité à celle du poète qu'il a lui-même élu. Ainsi la philosophie créatrice du compositeur serait finalement plus proche de celle de Debussy ; mais une philosophie, une idéologie créatrice n'engage pas automatiquement la poétique, et poursuivre trop loin et trop hâtivement le rapprochement risquerait de nous abuser. Pour l'instant, il n'est question que de comportement, profond il est vrai, mais traduisant l'attitude d'un point de vue vraiment général. Ce point de vue, nous devons très tôt le dépasser, si nous voulons saisir plus concrètement le sens et la portée de l'œuvre de Pierre Boulez. Ce faisant la perspective choisie peut néanmoins être conservée : tenter une approche du message sans le séparer des références à partir desquelles il se propose.

Messiaen, Berg, Schönberg, Webern : l'évaluation des modèles

Messiaen, sera la première référence reconnue. Le contact direct entre le professeur et l'étudiant, lui donne une première consistance. Les pièces retrouvées : *Notations*, en dépit de la refonte et du développement dont elles ont été récemment l'objet, en vue d'une première audition partielle (juin 1980), portent la trace d'un enseignement dirigé essentiellement vers le détail de l'écriture. L'un des hauts mérites pédagogiques d'Olivier Messiaen, fut toujours de ne pas s'insinuer dans les questions de tendance esthétique, mais il lui convenait que la grammaire fût correctement appliquée. A travers les petites formes de ces pièces, se perçoit, clairement, l'harmonie juste, exigence de base. Aujourd'hui, un projet contrapuntique, par une remarquable conduite des voix en dessine la cohérence. Au-delà du contact direct, l'œuvre de Messiaen devait, dès 1945, imprimer sa trace dans la recherche de Boulez. Car c'est bien de recherche qu'il faut ici parler d'emblée : il n'existe, en effet, aucune œuvre de Boulez, qui le montre appliqué à revivre pour son propre compte l'expérience d'un devancier. La trace de Messiaen ne se lira donc

ENTREUVU

que médiatisée et conjuguée à cette autre, combien déterminante pour le musicien, mais bientôt pour toute la musique occidentale, apportée par le modèle viennois : la pratique de l'atonalité et de la technique sérielle qui en découle.

De Messiaen, Boulez va essentiellement retenir cette extraordinaire expansion introduite dans la dynamique de la durée, mais il s'interdira de suivre le modèle dans la recherche systématique de certaines contraintes, qui finalement pourraient bien n'avoir d'autre motivation que psychologiques puisque le maître, lui-même, n'en témoigne que par une mystérieuse quête d'un « charme des impossibilités ». Quant aux Viennois, si les propos par lesquels ils présentent et défendent leur expérience convergent, leur œuvre les départage et impose un choix.

Ce choix, Boulez va d'abord l'exprimer en termes polémiques, car il ne lui suffit apparemment pas d'édifier, dans le secret, une œuvre que la société reconnaîtra quand les temps seront mûrs. Dans un milieu encore hostile, marqué des facilités offertes par le cosmopolitisme musical de l'entre-deux-guerres, il fait savoir clairement comment il entend orienter la musique. Le propos est vif, ferme et résolu ; il témoigne de cette *sérénité crispée* qui deviendra le titre d'un opuscule de René Char : présence littéraire qui fournira un encadrement à trois œuvres marquantes : *Le Visage nuptial* (1946). *Le Soleil des Eaux* (1948) et *Le Marteau sans Maître* (1954) ; mais aussi recours, quand le verbe se veut tranchant. « Les jours de pluie nettoie ton fusil » s'écrie le poète ; Boulez fera davantage : sous le ciel encore sombre d'un temps, lent à se décanter : l'après-guerre, il éliminera des obstacles, il déterminera des options. Par ses choix vérifiés et un polémique soutenue, il conviera à une connaissance et à une pratique renouvelées de la musique.

Il ouvre les voies d'une connaissance renouvelée par ce qu'il refuse autant que par ce qu'il accueille. Les jugements sont sévères, souvent agressifs mais jamais arbitraires ; émanant d'un créateur et non d'un critique ou d'un exégète, ils sont voués à la partialité ; mais leur lecture attentive montre que toujours ils sauvegardent tout ce qui peut l'être. Berg est impur : le Tango du *Vin*, la Marche de *Wozzeck* sont des regards nostalgiques que le langage atonal ne soutient pas ; mais surtout l'alliance recherchée entre une écriture sérielle et un choral de Bach dans la péroration du *Concerto pour violon*, constitue un « hiatus inacceptable ». « Le langage dodécaphonique a des raisons plus impérieuses que celles d'appriivoiser un choral de Bach ». (*Relevés d'Apprenti*, p. 239-240). Mais derrière ce procès de Berg s'en déroule un autre, plus fondamental ; c'est celui de l'intelligentia musicale de l'époque, qui s'appuie sur les gestes inorthodoxes qui la rassurent pour dénoncer l'orientation vers une rigueur qui la dérange.

Célestin Deliège

Olivier Messiaen, Michel Fano et Pierre Boulez.



Naturellement, les vrais paradoxes de l'histoire n'étant jamais relevés qu'après coup, les défenseurs de l'inorthodoxie sérielle n'avaient pas deviné que, bien mieux qu'eux-mêmes, le dénonciateur des déficiences grammaticales avait saisi la portée et le sens de l'œuvre de Berg ; qu'il ne tarderait pas à le prouver en devenant l'interprète exemplaire de cette œuvre, et qu'un jour exceptionnel de la création de Pierre Boulez apporterait un reflet de la trace de la grande architecture mélodique, typique du musicien viennois – l'un des traits de son style qui nous sollicite le plus aujourd'hui – dans la longue trame horizontale du Final de *Figures-Doubles-Prismes* (1968).

Un autre modèle sera nié dans certains de ses aspects, et avec davantage encore de radicalité : Schönberg, devenu le Guide suprême, le pédagogue de l'Occident. C'est que la pérennité des normes de la tradition classique ici explicitement défendue et imposée, ne peut être que source d'inhibition créatrice. « L'hiatus » dévoilé dans la tension des contradictions entre forme et langage, entre la possibilité de concevoir une technique nouvelle et l'impuissance à en mesurer les implications, rend cette fois l'expérience insoutenable ; elle manifeste l'« INEVIDENCE provoquante d'une œuvre sans unité intrinsèque » (op. cité, p. 271) ; « elle a été menée avec une telle persistance dans le contresens, qu'il se rencontre difficilement dans l'histoire de la musique une optique aussi erronée ». (ibid, p. 268). La violence du propos, ici comme pour l'« incidence de Berg », n'est toutefois que l'un des versants d'une pensée toujours prête à se dialectiser ; l'inévidence dénoncée n'est en effet telle qu'évaluée en fonction d'un apport créatif fondamental, présent souverainement



dans l'œuvre de Schönberg jusqu'au lendemain de *Pierrot lunaire*. Ainsi Boulez n'éprouvera-t-il aucune difficulté à expliquer les relais existant entre la *Symphonie de chambre op. 9* et sa *Sonatine pour flûte et piano* (1946), les *Pièces op. 11* pour piano et sa *Première Sonate* pour piano (1946), et même entre le *Pierrot lunaire* et *Le Marteau sans Maître* (1954). Toutefois, ne nous y trompons pas, le modèle ici reconnu, – sauf peut-être en ce qui touche une certaine organisation de l'écriture dans la *Première Sonate* – n'atteint en fait que l'enveloppe des œuvres ; les couches profondes n'en sont pas éclairées.

Et tandis que des modèles sont ainsi progressivement soustraits au devenir possible de la musique, l'attitude d'accueil de Boulez a élu le « parent pauvre » de la trinité viennoise. L'œuvre d'Anton Webern, promue au rang d'un modèle qui ne sera pas désavoué, ouvre le champ d'une nouvelle expérience possible. « Webern – à travers Debussy pourrait-on dire – réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage en vue de réhabiliter le pouvoir du son » (*Relevés d'apprenti*, p. 243). Nous savons aujourd'hui, depuis la publication des conférences que Webern fit à Vienne en 1932 et 33 (Willi Reich, Vienne 1960, trad. fr. sélective, Lattès 1980), que si de facto l'œuvre de Webern ne porte qu'indirectement l'empreinte du classicisme et du contrepoint du XV^e siècle, le compositeur n'en était pas moins obsédé par ces rhétoriques traditionnelles. Alors qu'en est-il ? aurait-il été irrésistiblement conduit par une force invincible vers la réalisation d'un univers où sa conscience ne pénétrait pas totalement ? ou bien l'inféodation à Schönberg révélée par la correspondance, et la thérapie chez Adler (Moldenhauer, Londres 1978) fut-elle à ce point dominante que seules les idoles du maître purent être vénérées par le disciple ? La réponse, Boulez nous la donne peut-être, sans avoir posé la question, quand récemment (*Critique* n° 408, mai 1981), abordant l'œuvre sous l'angle de la perception concrète, il établit une distance entre la perception des architectures globales et celle plus immédiate, plus sensible pourrait-on dire, de « l'enveloppe sonore », entendez du tissu, du corps substantiel de l'objet musical. « Quant à Webern, s'il utilise sans cesse toutes les manipulations

classiques « visuelles » du contrepoint, on constate que plus il va, plus il simplifie à la fois le nombre et la nature des éléments sur lesquels il travaille. L'identification immédiate de la matrice thématique ne peut s'effectuer qu'à travers cette simplification radicale ; le visuel est en communication instantanée avec l'auditif, aux dépens certes de la complexité de l'*arrangement* ». (p. 454.) Là sans doute, mais aussi par le biais d'autres transformations que Boulez aborde dans le même texte en référant les exemples à la *Symphonie op. 21* et au *Concerto op. 24*, pourrait résider le secret d'une conciliation indispensable entre le point de départ classique du *canon* et de la *forme sonate* : fixations éventuellement psychologiques permettant un encadrement stable, et une écriture constituant à un niveau inédit de création, cette « enveloppe » encore inouïe qui, seule, irradie la perception. A partir de là, il n'y a plus aucune commune mesure, entre la volonté de récupération de la tradition par Schönberg et l'action fascinatrice des mêmes facteurs opérant sur l'imagination de Webern, comme des stimuli, mais dont les matériaux resteront noyés. Ainsi la « rhétorique d'héritage » n'a-t-elle pu jouer contre la « réhabilitation du pouvoir du son » ; et le modèle offert était-il bien la source possible d'une nouvelle extension.

Cette extension de l'univers webernien sera, dans un premier temps, conjuguée à un apport de Messiaen (*Structures I* pour deux pianos (1951), mais, en fait, cette conjonction apparaît déjà comme en négatif dans une œuvre dont l'intérêt me paraît témoigner de façon croissante en faveur de son auteur, âgé pourtant de vingt-deux ans à peine : la *Deuxième Sonate* pour piano (1947). Par bien des aspects – et singulièrement l'organisation de sa polyrythmie – cette sonate apparaît comme l'amorce d'une poétique nouvelle, dont le *Livre pour quatuor à cordes* (1949) serait le second temps, à condition de limiter la comparaison à des normes rédactionnelles à mettre en relation avec le déploiement de la forme. Le compositeur, quant à lui, semble davantage envisager cette œuvre comme un aboutissement. Il déclare (*Par volonté et par hasard*, pp. 51-52) avoir tenté dans les quatre mouvements de l'œuvre une destruction des formes traditionnelles : « probablement influencé par toute l'école viennoise qui voulait essayer de récupérer les formes anciennes, j'ai tenté l'expérience de les détruire complètement... Il y a éclatement, dissolution, dispersion dans cette *Deuxième Sonate* ; et c'est très volontairement en dépit d'une forme très contraignante, que toutes ces formes classiques ont été mises au feu. Après cette *Deuxième Sonate* je n'ai jamais plus écrit en référence à une forme passée, j'ai toujours trouvé une forme qui a été pensée avec l'idée elle-même ».

Le choc ne pouvait être que violent ! Départ ou aboutissement, il ne s'agissait rien de moins qu'une rupture avec une valeur de civilisation. Debussy et Stravinsky avaient, il est vrai, déjà ébranlé l'édifice ; mais ils avaient limité les risques et s'étaient laissé fléchir par la nostalgie, et plus encore par le besoin d'une réinsertion de leur pensée dans le contexte patrimonial. Cette fois le point de rupture paraissait irréversible.

Une ère expérimentale fut ouverte, elle fut assez brève dans son stade initial, – il se pourrait en effet qu'elle ne soit pas close, – elle devait mener loin, trop loin peut-être, en ce qu'elle accepta de soumettre le son trop directement à la tutelle du nombre. Curieusement l'initiateur de cette sorte de débauche rationaliste fut donc Olivier Messiaen. En 1949, cet homme pondéré, mais accessible aux rêves les plus enivrés de surréalité, s'approcha un instant du nombre et proposa un *Mode de Valeurs et d'Intensités* qui contenait aussi une série de hauteurs. Il n'en fallut pas davantage pour ouvrir à Boulez la voie vers le langage nouveau qu'il entrevoyait. Il s'empara littéralement du matériau de Messiaen que donc il cita, et de l'univers modal qu'il proposait, il le transféra au domaine sériel. La Série Généralisée était née, la jeune génération européenne des compositeurs en fut séduite. Comme on l'avait cru à Vienne trente ans plus tôt, mais à tort, on se mit à espérer que la grammaire nouvelle créait les conditions de l'apparition d'un style marquant l'époque de son originalité et d'une commune référence. On pensait encore pouvoir suivre l'étoile quand du fond de sa sérénité toujours quelque peu crispée, Boulez fit savoir qu'elle ne menait pas à la Terre Promise et qu'il n'en fixait plus la lueur. « Flagrante est l'encéphalite de somnambules pour tremplins élevés. Mais nous sommes curieux de démasquer ce maniérisme stérile » (*Relevés d'apprenti*, p. 28). Ce

maniérisme dans l'abstraction qui finalement privilégiait l'« organisation » ponctuelle au détriment de la « composition », Boulez l'a lui-même expérimenté principalement dans une œuvre pour petit orchestre : *Polyphonie X* (1951) dont la réussite à Donaueschingen a cependant dépassé le succès d'estime et lui a valu d'être reconnu par Stravinsky. Mais pendant qu'en juillet 1953 à Darmstadt, la jeune élite musicale écoute avec la plus grande attention l'enregistrement de Donaueschingen, lui, il a déjà commencé de « pulvériser certaines habitudes déjà vieilles » (ibid p. 32). Ce sont de celles-là, et de plus récentes, dont il avertit en novembre 1954 en quelques pages publiées dans la N.R.F. d'où les citations qui viennent d'être lues sont extraites, qu'il est maintenant temps de se débarrasser.

L'impact mallarméen

Quand il donne le coup de semonce, Boulez est à la rencontre de nouveaux modèles, cependant que les anciens s'éloignent. A ce moment *Le Marteau sans Maître* est en chantier, et, dans le cours de son travail, le compositeur a découvert des moyens rédactionnels qui restituent à la composition ce que l'organisation ponctuelle avait menacé de lui enlever. Le nom de Debussy est souvent cité, mais il ne s'agira que d'une référence lointaine : l'éventualité d'une démarche, mais non celle d'un retour. Webern sera toujours conservé, non certes, dans sa littéralité mais pour certains gestes inéluctables aujourd'hui. La composition du *Marteau*, mais un peu plus tard surtout la première rédaction de la *Troisième Sonate* pour piano et les deux premières *Improvisations sur Mallarmé* (trois moments de 1957) ont ramené au premier plan des figures qui depuis le début n'ont cessé de solliciter l'imagination de Boulez ; ce sont les poètes qui ont tissé autour de lui comme une atmosphère mentale ; il n'a cessé de prononcer leur nom : Char, Artaud, Michaux, mais principalement Mallarmé ; quelques noms auxquels il faut associer d'autres écrivains encore : Gaty, Genet, Joyce et Proust.

Il n'est pas aisé de mesurer l'impact réel de chacun de ces noms ; mais il est désormais certain que l'on n'approchera l'œuvre de Boulez que dans la lumière d'une certaine lecture de Mallarmé : lecture assez différente de celle de la tradition symboliste et même post-symboliste, mais où l'expression poétique subit la transposition nécessaire qu'elle implique aujourd'hui, dévoilant les énergies internes qui en potentialisent la modernité.

Il n'a pas fallu attendre les *Improvisations sur Mallarmé*, les mobilités de parcours de la *Troisième Sonate* ou les diverses disponibilités du *deuxième chapitre* de *Structures II* pour deux pianos (1961), pas plus que le grand achèvement de toute cette période d'invention dans *Pli selon pli* (1962), pour que « l'étonnante durée de la résonance de la parole de Mallarmé dans le monde présent » dont parle Valéry, se profile dans la démarche et l'activité consciente de Boulez. La démarche... Même si Mallarmé soumet ses modèles à un débat critique moins impérieux que celui auquel Boulez soumet les siens, ceux-ci dans les deux cas sont élus dès le premier instant et ils seront conservés. Dans les deux cas, un appui théorique est recherché avant que l'œuvre ne soit engagée et dans les deux cas, le point principal des transformations voulues portera en première instance sur la syntaxe sans que toutefois la donnée morphologique soit révoquée. Mais c'est dans l'acte de la composition que Boulez va s'approcher le plus près de son grand modèle poétique : la distribution du détail et son mode d'insertion dans la structure globale dans les diverses parties du *Marteau sans Maître*, n'est-ce pas comme un reflet de l'apparition de l'incidente venant à tout instant tenter de dissoudre la proposition principale dans le vers ou le discours mallarméen ? La phrase dense, sillonnée de points de ramifications multiples qui lui donne son étalement et sa « profondeur », selon la métaphore de Jacques Scherer, lui donne aussi cette dramatisation que recherchait le poète et que, par les équivalents de la rédaction musicale, Boulez imprime à son œuvre, loin d'un expressionnisme dont les visées esthétiques et les relans romantiques l'ont toujours irrité. Cette dramatisation du contenu s'intensifie notamment par la vocalise : elle étire le vers et lui communique un rythme interne, qui en accroît la résonance sans en altérer la structure. *Une dentelle s'abolit* et *A la nuit accablante tu* : pièces fortement vocalisées instaurent une prosodie du vers saisissante, qui en vérifie la plasticité et en développe fortement le sens affectif.





« J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle » écrit Mallarmé dans une lettre à Cazalis en 1864. On retrouvera l'idée reprise par Boulez quatre-vingt-dix ans plus tard. Malgré cette distance dans le temps, et des motivations bien différentes, des nécessités analogues s'imposent : Mallarmé les entrevoit à la suite d'une expérience très secrète, de type métaphysique, qui l'a mené jusqu'au fond du gouffre et lui a fait toucher le néant ; Boulez, au contraire, l'éprouve dans le cours d'une réflexion soutenue, vigilante, dominée par des facteurs rationnels. Mais les deux créateurs, par leur voie propre, ont contribué à amener l'écriture à ce degré Zéro que Boulez appellera « la limite du pays fertile », se souvenant d'un tableau de Klee, et qui ne peut jamais être un état prolongé d'une action esthétique. Le dépassement de cet état précaire s'est accompli à travers un dessein parallèle dont le but fut d'aboutir à une reconstitution et à une mobilité de l'expression. Comment interpréter cette convergence ? Il sera sans doute difficile d'expliquer par des arguments exclusivement rationnels ce que l'on ressent chez Mallarmé comme un véritable bond en avant. La démarche de Boulez participe à première vue de plus d'évidence. *Igitur, Le Coup de Dés*, sont pour lui des repères, et le système grammatical qu'il manie est dépourvu de force gravitationnelle ; il tend par conséquent vers la mobilité. Il n'en est pas moins surprenant de lire sous la plume de Boulez, trois ans avant la parution des fragments du *Livre*, dans l'article déjà cité : « Souhaitons à l'œuvre musicale de n'être pas cette suite de compartiments que l'on doit visiter sans rémission les uns à la suite des autres ; mais tâchons de la penser comme un domaine où, en quelque sorte, l'on puisse choisir sa propre direction. (*Relevés d'apprenti* p. 32).

L'impact mallarméen dans l'œuvre de Boulez a fortement débordé le cadre de *Pli selon Pli*, même si c'est dans cette œuvre qu'il est le plus lisible, grâce à des correspondances structurelles délibérément recherchées et traduisibles en termes d'analyse plus particulièrement quant au traitement musical du vers (cf. Delière : *Essai d'analyse de la « Première Improvisation »*, 1977, à paraître). Mais il est par ailleurs des activités convergentes du poète et du musicien qui demeurent indépendantes de cet impact. On mettra ainsi en parallèle le bouleversement, véritable prise d'hypothèse sur la langue française, pour la soustraire au « reportage », et la mise en place d'une harmonie sérielle qui la dégage de la distribution ponctuelle, ou en sons isolés comme ils sont disposés chez Webern. Déjà Webern avait éprouvé un certain malaise, semble-t-il, devant cet état dépouillé de son langage, principalement ouvert aux symétries du canon et autres imitations contrapuntiques ; et, dans ses dernières œuvres, il avait tenté de réagir. Sans doute, la tentative était-elle prématurée, il fallut à Boulez de nombreuses années pour fonder une harmonie capable d'instaurer dans l'œuvre sa propre densité et ses propres durées. La mise en place en est progressive mais les champs harmoniques clairs vont se dessiner dès les *Improvisations sur Mallarmé* et *Structures II*. Boulez en a exposé lui-même le principe un peu brièvement, il est vrai, dans *Penser la Musique Aujourd'hui* (Mayence, 1963) ouvrage très important, qui se propose comme son Art Poétique, mais qui est le moins aisément abordable du fait d'une trop grande concision eu égard à la consistance du propos. Cette harmonie nouvelle n'est pas un moindre détail de la langue boulezienne, elle est présente en toutes les œuvres depuis le temps où elle fut élaborée ; elle est la *substance fondamentale de la sonorité*. L'harmonie, telle que la conçoit Boulez, est plus proche du sens étymologique du mot que du sens consacré par l'usage de la musique tonale. Il s'agit d'une combinatoire atteignant et conciliant les diverses dimensions du processus sonore, et participant à la constitution du timbre ; non simplement d'une notion d'accords susceptibles de se grouper. « Dans mes dernières œuvres (le propos est de 1972) pratiquement, toutes les hauteurs sont déduites les unes des autres par des systèmes harmoniques comme ceux qui sont multipliés les uns par les autres. Je crois qu'on ne peut pas écrire dans deux dimensions différentes suivant deux lois différentes mais que, au contraire, il faut écrire suivant les lois qui s'appliquent réciproquement à l'horizontalité et à la verticalité ». (*Par Volonté et par Hasard*, p. 118).

L'utilisation de la grammaire

Mais il n'y a peut-être pas que l'unification des dimensions qui importe pour la compréhension de l'œuvre de Boulez, au plan de la structure,

abstraction faite de la résonance affective qui, d'ailleurs est toujours inéluctablement liée au mode de structuration : entre le *Visage nuptial* (1946) et *Messagesquise* (1976) une trajectoire se dessine dont les divers points peuvent être éclairés de multiples manières. Nous avons invoqué les modèles, nous en avons appelé au traitement sériel, à l'ouverture à la mobilité... On pourrait encore, notamment, référer ces quelques trente années d'évolution précédant une nouvelle aube attendue dont il va être question, à une nouvelle conception de l'utilisation des timbres, de l'instrument et de la voix ; l'on pourrait encore incontestablement suggérer d'autres lectures ; mais il semble, précisément que c'est en référant les moments successifs de cette évolution à ces notions bien traditionnelles de contrepoint et d'harmonie que l'on suit le mieux la



courbe stylistique, telle qu'elle se donne à travers ses fluctuations. Mais il importe que l'on s'entende sur le sens des concepts : ces notions traditionnelles ont ici besoin d'une réinterprétation ; il faut notamment essayer de les penser en termes de vocabulaire. Le contrepoint et l'harmonie se sont croisés dans l'œuvre musicale à des moments privilégiés de l'histoire : Bach, Wagner, pour ne citer que les plus fortes évidences ; mais, cette fois, ils tendent vers la formation d'une expression unique, osmotique. Ce faisant, on assiste progressivement en glissant, non pas d'une œuvre à l'autre, mais d'une époque de création à une autre, à une simplification de l'expression, résultant précisément de la condensation de ces moyens traditionnels en une expression unique, concentrée. Déroulant le film de l'œuvre, la perspective diachronique pourrait indiquer qu'en un premier temps, le contre-

point prévalut dans la constitution du tissu formel : cette période s'étendrait de la *Sonatine pour flûte et piano* aux œuvres de la période expérimentale (*Structures I*, *Polyphonie X*). Succéderait une période transitoire croisant le vertical et l'horizontal en une expression encore très complexe, allant du *Marteau* à *Eclats Multiples* (1966) et *Cummings ist der Dichter* (1970), avec déjà, dans ces deux dernières œuvres, de nouvelles transformations stylistiques très audibles en direction d'une transparence plus évidente de l'expression. Enfin à partir de *Domaines* (1969) où le soliste visite de petits groupes qui ponctuent sa « vocalise » instrumentale, puis à travers les reliefs mobiles d'« *Explosante-fixe...* » et plus encore dans les masses légères et aérées des timbres orchestraux que souligne la polyrythmie de percussions du *Rituel* (1975), s'instaure cette simplification qui redirige vers l'« accord » un privilège qui, autrefois, avait semblé être celui de l'étalement d'une polyphonie complexe.

Nécessité de la diffusion

Si dans le cours de l'évolution très progressive dont nous venons de tenter l'approche, Boulez a pris dans l'action une distance de plus en plus grande avec les modèles musicaux qui depuis le début s'étaient imposés à lui, jamais il ne les a désavoués. Si le compositeur dans la démarche introvertie a été contraint de les enfouir, le chef d'orchestre les a reconstruits, restaurés avec fidélité et patience, leur donnant tout l'éclat qui jusque là leur avait manqué à travers les exécutions approximatives dont ils avaient été l'objet. Il se fait que, chez Boulez, le pouvoir créateur est doublé de celui d'un exécutant dont les qualités sont complémentaires du jugement du créateur. La capacité d'extravertir la démarche s'est avérée extrêmement puissante chez cet homme, quand il a dû se rendre à l'évidence qu'il était, lui, le seul recours de la musique de son temps. Par chance, rappelant de rares prédécesseurs – je songe en particulier à Haendel – Boulez est, en outre, un gestionnaire ; et grâce à cette aptitude, il put se donner la plate-forme nécessaire à l'activité de

diffusion de la musique contemporaine dans laquelle, vers 1953, il jugea inéluctable de s'engager. Ainsi fut créé le Domaine Musical. On ne retracera pas ici l'histoire bien connue de cette institution, mais on en retiendra la place et le rayonnement. On se souviendra tout spécialement, que, dans le cadre du Domaine Musical, l'œuvre de Webern, de Schönberg et de Berg accéda à une pleine reconnaissance indispensable à sa vie propre, sans doute, mais non moins nécessaire à la poursuite d'activités de création qui désormais passaient par le canal de cette reconnaissance. Une sorte de ratification fut ainsi opérée grâce à la qualité des auditions, grâce aussi à un environnement approprié ; les créations d'œuvres jeunes venant éclairer de façon nouvelle des objets appelés à devenir très vite ceux d'un nouveau classicisme. Et il n'y eut pas que la recherche en cours, que la qualité toujours visée des exécutions qui favorisèrent la ratification ; les reprises d'œuvres accréditées dans des conditions adéquates, venaient compléter l'environnement ; et le résultat fut une mise à jour des réalités de l'histoire musicale de ce siècle. Quand après dix ans de travail, Boulez en publia le bilan (Cahier Renaud-Barrault, décembre 1963) on put considérer que son action de chef d'orchestre et de gestionnaire avaient changé quelque chose dans les représentations mentales, mais aussi dans les mœurs de l'audition musicale en France et au-delà.

Boulez avait donc imposé des modèles. Il importait dès lors que ces modèles fussent fixés. Le Domaine Musical avait permis de matérialiser les conceptions, que le compositeur avait depuis de très nombreuses années, des partitions de ses devanciers immédiats, et qu'il ne trouvait nulle part réalisées. Le métier de chef d'orchestre progressivement et rapidement acquis, lui donnait la maîtrise nécessaire en vue d'un achèvement du travail qu'il convenait d'exécuter avec le meilleur outillage : c'est-à-dire les orchestres les plus aptes à donner un accomplissement aux intentions les plus minutieusement concertées. On ne reprendra pas ici le catalogue des réalisations désormais disponibles ; elles constituent, au reste, l'aspect le plus accrédité aujourd'hui de l'œuvre de Pierre Boulez. On insistera toutefois sur la valeur exceptionnelle du témoignage. Il peut sans doute exister des divergences d'interprétation et d'opinion sur des points relatifs à l'esthétique en certains cas ; mais il est par ailleurs hautement remarquable que les enregistrements phonographiques publiés dans le cours de quelque quinze années, nous permettent de pénétrer les œuvres par l'audition, jusqu'en des détails que la majorité des exécutions laissent dans le brouillard ou, parfois même simplement, tomber dans l'inaudible. Les interprétations des grandes œuvres de la première moitié de ce siècle proposées par Boulez, sont des propositions de référence, les siennes propres et celles des compositeurs de sa génération. Ces références sont maintenant regroupées, comme le seraient dans un immense parc d'exposition, tout un ensemble de sculptures léguées par une époque. Boulez est le premier compositeur-chef d'orchestre de l'ère de la reproduction fidèle du son : Mahler ou Strauss, les créateurs les plus proches de lui par le comportement de l'interprète, sont d'un temps qui ne leur a pas permis de transmettre le legs de leur temps. Mais ce plan d'évocation du comportement de quelques prédécesseurs ne peut de toute manière être longtemps poursuivi : Boulez est allé plus loin, en ceci qu'il a instauré de nouvelles habitudes dans le travail de préparation. Le travail par groupes séparés sur les détails, lui est apparu comme primordial, compte tenu de l'accroissement de complexité intervenu dans l'utilisation de l'orchestre au cours de ce siècle. L'une des conséquences de cette nouvelle organisation des répétitions a été la généralisation du chef-assistant. Cette revalorisation du travail à l'orchestre, au-delà des facteurs historiques qui l'ont suscitée, rejait déjà de la manière la plus heureuse dans l'exécution de l'ensemble du répertoire orchestral traditionnel. Ainsi est née une nouvelle forme de la pratique, engendrant notamment une spécialisation accrue de l'instrumentiste.

Naissance de l'IRCAM

Mais en dépit du besoin éprouvé par Boulez de construire des modèles d'interprétation de la musique du XX^e siècle, – en dehors du grand travail sur Wagner mené à Bayreuth, ce fut l'essentiel de son activité de chef – et quelle que fût la minutie apportée dans l'accomplissement de la tâche, il a toujours su, et nettement proclamé, que cet aspect le plus

social de son action, parce que le plus directement accessible à la collectivité, ne pouvait être pour lui qu'un exercice temporaire du métier. C'est comme compositeur qu'il entend bien en tout premier lieu, s'affirmer ; là-dessus il n'y a jamais eu d'équivoque. Or, être compositeur au plein sens du terme aujourd'hui, n'implique plus uniquement une relation du métier à l'écriture, celui-ci doit aussi pouvoir se confronter avec la technologie. De ce point de vue, Boulez s'est toujours montré très insatisfait des moyens de mise en œuvre, et, par voie de conséquence, méfiant à l'égard des résultats disponibles. Les studios existants de musique électronique, souvent il les a appelés des « ateliers de cordonnier ». Il ne resta toutefois pas à l'écart de cette technologie primitive : à Paris, il réalisa deux *Etudes* au studio de musique concrète (1951-52), mais surtout, il composa une œuvre d'après Michaux *Poésie pour Pouvoir* (1958) dont les éléments électro-acoustiques furent réalisés au studio Heinrich Strobel alors installé à Baden-Baden. Ce travail confirma l'insatisfaction du compositeur par rapport à l'outillage, et de ce fait, il n'attache à cette œuvre qu'une valeur d'esquisse. L'audition en révèle cependant une élaboration extrêmement intéressante de la partie orchestrale ; quant à la bande magnétique, même si elle porte les traits de l'inachèvement, résultant de la différence entre le temps objectivement nécessaire à la réalisation et le temps effectivement disponible, elle n'en est pas moins d'un contenu efficace. Est-il besoin de dire qu'ils sont innombrables, aujourd'hui encore, les compositeurs qui se contentent, et même se réjouissent hélas ! d'infiniment moins. Quoiqu'il en soit, *Poésie pour Pouvoir* – œuvre dont il faut souhaiter qu'elle soit un jour représentée – avait clairement indiqué à son auteur les limites qu'une pratique trop empirique, et de conditions de travail ne permettant pas l'exercice d'un bon artisanat. Il devenait donc normal qu'il cherchât à dépasser les conditions existantes. C'est ici qu'une fois encore, comme il en avait été quelque vingt ans plus tôt lors de la fondation du Domaine Musical, l'on retrouve en Boulez le gestionnaire. Comme il le fit alors, il sut rallier les concours indispensables ; l'IRCAM prit ainsi sa place dans la vie musicale internationale.

On ne retracera pas ici l'histoire de cette institution encore très jeune ; on ne s'attardera pas à d'inévitables fluctuations dans l'organisation interne, pas plus qu'à une contestation dont l'argumentation partisane ne discute jamais objectivement les moyens indispensables de mise en œuvre de techniques adéquates à la composition musicale quand elle incorpore le son synthétique. A l'écart de toute controverse, essayons plutôt de voir dans quelle mesure l'outillage aujourd'hui disponible à l'IRCAM sert, mieux que ceux qui l'ont précédé, les intentions d'un compositeur, et plus spécifiquement, les nécessités tant de fois proclamées comme urgentes par Pierre Boulez.

Un « rendement de quinze à trente heures de studio pour quelques secondes de musique » (*Par Volonté et par Hasard* p. 144) tel est le lourd écueil rencontré dans les premiers studios, qu'il convenait d'abord de ne pas reproduire. Le recours ne pouvait être que l'ordinateur. Sans doute son usage était-il déjà bien établi dans la production de séquences musicales en 1975 ; mais les recherches en cours, dans certains centres universitaires américains principalement, avaient consisté à prospecter davantage les moyens de performance de la machine par la production ou la reproduction de séquences peu complexes, qu'à tenter de la mettre au service des besoins de l'invention musicale. Un tel stade initial de l'exploration ne pouvait, certes, être évité, mais il devenait urgent de le dépasser. Mettre l'informatique au service de l'invention musicale, cela suppose la mise à la disposition du compositeur de moyens permettant une synthèse rapide du son, mais le problème ne se limite pas à ce seul aspect. Il faut encore que le son produit, même électroniquement, devienne vivant, élégant, autrement dit, puisse fluctuer dans le cours de son mode d'attaque et d'entretien, conformément aux exigences de la perception. Il faut en outre, si le langage du compositeur l'implique, qu'une sortie du tempérament égal puisse avoir lieu avec aisance. Il faut que les timbres puissent être soumis aux manipulations souhaitées et par là multipliés. Mais surtout, et ceci à première vue peut paraître paradoxal, il faut que l'automatisation dégage l'invention musicale de l'emprise mécaniste qui a parfois conduit, dans les décennies récentes, à faire confiance au seul réflexe de la machine. L'informatique devrait aussi permettre un accroissement des possibilités d'induction dans l'invention. Le traitement des algorithmes présentés à l'ordinateur doit pouvoir

les transformer en un large éventail de choix, multipliant les perspectives du compositeur. Par là l'ordinateur peut agir sur la syntaxe, autant que sur les morphologies et la génération du son.

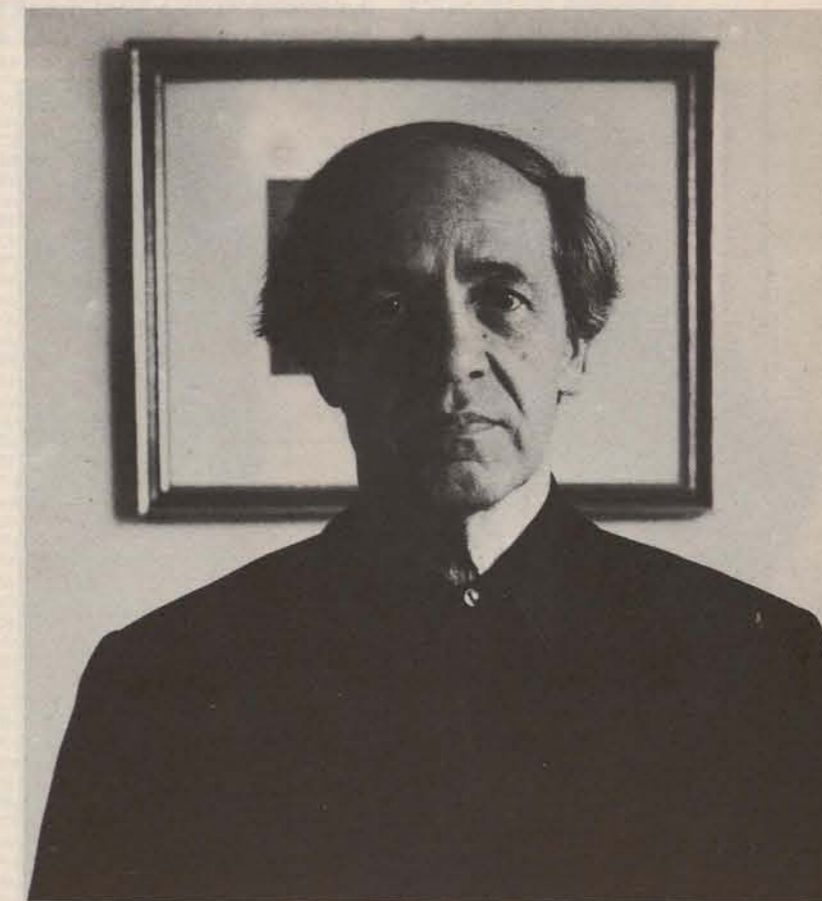
Boulez a eu très tôt une conscience très claire de ces nécessités et, dans le cadre de l'IRCAM, il les a exposées en détail à un personnel scientifique et technique, qui, progressivement, a fait sortir les aspirations actuelles du domaine du rêve. Il convient de citer ici le nom du physicien Giuseppe di Giugno, constructeur de nouveaux types d'appareils, dont le mérite est d'avoir pu pénétrer les intentions les plus intuitives des compositeurs, et de leur avoir donné une première réponse.

Nouvelle étape

Mais peut-être est-il non moins important pour le compositeur de ne pas céder à la mythologie de l'ordinateur. Si l'instrument provoque le rêve, il le tempère non moins rapidement. Nous n'en sommes qu'au début de l'ère informaticienne, et si cela est vrai dans les domaines d'applications courantes, cela l'est bien davantage, a fortiori, quand le domaine en cause concerne les représentations de l'imagination et postule un aboutissement au niveau du sens esthétique. Boulez, quant à toute forme de mythologie est, que l'on ne s'y trompe pas, plutôt un recours contre l'erreur. Pas plus qu'il ne fut abusé par l'appareillage primitif, il ne risque de l'être par un outillage plus adéquat, sans doute, mais qui ne peut que demeurer l'auxiliaire de l'invention. C'est pourquoi il ne cesse d'en appeler à la nécessité de provoquer des « réactions intelligentes » de l'outillage.

L'œuvre en chantier à la date où est écrit ce texte, devrait apporter la réponse la plus concrète à la manière dont Boulez entend résoudre, avec les moyens nouveaux, les problèmes posés par l'invention musicale aujourd'hui. Il est périlleux d'entreprendre la description d'une œuvre encore inachevée et peut-être encore soumise à d'imprévisibles transformations. Aussi ne cherchera-t-on pas ici à aller au delà d'une simple évocation du projet, tel qu'il ressort de la communication que nous en a faite le compositeur et ses assistants, et tel qu'il est possible d'en deviner la substance. Le titre de l'ouvrage : *Repons*, en exprime l'enveloppe formelle. C'est une forme responsoriale, effectivement, qui doit résulter des relations entre trois sources fondamentales. Un orchestre de chambre de vingt-quatre exécutants (formation classique) est entouré de six solistes

jouant un instrument de base et d'autres complémentaires, mais dont les spectres sonores accusent un certain degré de convergence. Les solistes ont à leur disposition des magnétophones qu'ils déclenchent à des moments prévus mais variables. Les séquences diffusées à partir de ces magnétophones sont des fonds sonores différemment programmés, mais dont le but est apparemment de densifier l'information de l'auditeur. Boulez en parle comme de « tapisseries » mais dont les panneaux sont mobiles, puisque les exécutants se transmettent la musique l'un à l'autre comme s'ils disposaient (c'est encore une image de Boulez) de « balles de tennis ». Les six solistes sont également reliés à un synthétiseur numérique dont le rôle est de transformer les sons émis, mais dans des conditions bien déterminées, entendons que la



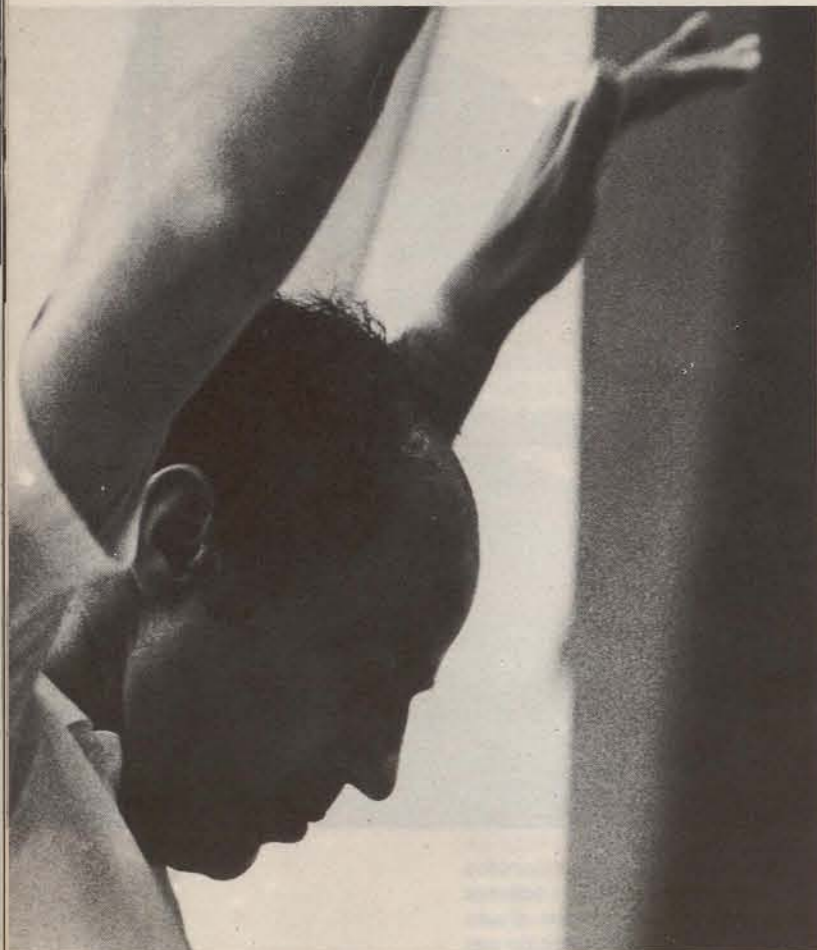
programmation de l'appareil est déclenchée pendant l'exécution selon les impulsions transmises par l'interprète à partir de hauteurs et d'intensités déterminées produites par l'instrument. C'est à partir d'une telle procédure que Boulez peut parler légitimement de « transformations intelligentes du son » : la transformation est en effet ainsi intégrée dans le processus de la composition.

En regard des modalités précédentes de transformation du son, nous nous trouvons, cette fois, en présence d'un dispositif beaucoup moins mécanique. Hormis les réactions forcément programmées de l'ordinateur produisant des résultats qui, toutefois, seront encore lus et modulés en régie, il n'y a plus de conditionnements aveugles tels qu'on en a connu avec le piano préparé, le *ruck-recording* et les transformations non contrôlables à la source. Il reste bien sûr, que nous n'avons pas encore affaire à une technologie très avancée, mais une étape est néanmoins franchie depuis trois années, et un compositeur éminemment soucieux de ne pas aventurer son œuvre dans l'éphémère, est en train de nous introduire dans l'univers inédit d'un type de relation musicale interprète-instrument-machine que la technologie assume, enfin.

Il serait erroné de penser que cette description d'un nouvel état de fait tende à dévaloriser les moyens utilisés jusqu'ici. Ce furent des stades indispensables et qui ont donné lieu à des œuvres parfois hautement estimables : n'en prenons pour preuve que le *Mantra* et *Mixtur de Stockhausen*. Acceptons même sans trop sourire les *vis de cuivre* introduites dans le piano par Cage il y a quarante ans, et l'invasion de la sirène dans le monde de la percussion décidée plus tôt encore par Varèse. De telles « anecdotes » ont eu le mérite de modifier toute une conception idéale que nous avions du son musical, et d'ouvrir un champ de prospection qui, aujourd'hui, nous ramène peut-être plus près de notre idéal esthétique de départ, mais non sans nous avoir enseigné qu'il supporte certaines conflagrations.

Nouvelle étape donc, par rapport à l'incidence de la technologie, Nouvelle étape, qui sait ? dans l'évolution de Pierre Boulez. Mais quoiqu'il en soit, entrevoir Boulez, paraît avant tout, entrevoir la continuité, exceptionnelle aujourd'hui, de sa pensée théorique, de sa pédagogie et de son action. On parle de nos jours de musique post-sérielle probablement parce que l'on a détraqué le mécanisme de la succession numérique des sons. Mais le mot « sériel » peut signifier bien plus qu'un mécanisme grammatical sommaire. Boulez s'est engagé en 1945 dans la musique sérielle, je ne vois pas qu'il ait jamais quitté cet engagement, pas plus qu'il n'a brûlé ses modèles. Mais à travers un sérialisme conçu, si j'ose dire, sans mesquinerie, il a su renouveler

autant de fois qu'il le fallut, sa technique et son écriture. Ce faisant, jamais aucun retour en arrière n'a été postulé. Boulez accompagne l'histoire comme un marcheur assez solitaire, sans nostalgie. Il doit bien exister un projet de l'histoire ; il essaye de le percevoir, et comme un éclairer il nous convie à tendre nos perceptions vers ce qu'il voit comme devenir possible de la musique, pour que cet art en crise, soit néanmoins conservé.



CATALOGUE DES OEUVRES DE PIERRE BOULEZ

(éditée ou à paraître)

UNIVERSAL EDITION
(dates indiquées par l'éditeur)

Cummings ist der Dichter (1970) pour 16 voix mixtes et instruments
Domaines (1968-69) version pour clarinette solo et pour clarinette et orchestre
Eclat pour orchestre
Eclat / Multiples (1965) pour orchestre
Explosante-Fixe (1972-74) « afin d'évoquer Igor Stravinsky - afin de conjurer son absence » pour 8 instruments et halaphone
Figures - Doubles - Prismes (1964) pour orchestre
Marteau sans Maître (Le) (1953-55) pour voix d'alto et instruments, poème de René Char
Messagesquise (1976-77) pour violoncelle principal et 6 violoncelles
Notations (1980) pour orchestre
Pli selon Pli, Portrait de Mallarmé (1958-62) pour soprano et orchestre
Don - Improvisation I : « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » - Improvisation II : « Une dentelle s'abolit » - Improvisation III : « A la nue accablante tu » - Tombeau Poésie pour pouvoir (1958) pour récitant, 3 orchestres et 4 bandes électroniques
Pour le Dr. Kalmus pour ensemble instrumental
Répons (1980-1981) pour six solistes instrumentaux, ensemble instrumental et dispositif électroacoustique
Rituel in memoriam Bruno Maderna (1974-75) pour orchestre en 8 groupes
Sonate III (1955-...) pour piano
Structures I (1952) pour 2 pianos
Structures II (1961) pour 2 pianos

EDITIONS MUSICALES AMPHION

Sonate I pour piano
Sonatinen pour flûte et piano

EDITIONS HEUGEL

Livre pour cordes pour orchestre à cordes
Livre pour quatuor pour quatuor à cordes
Soleil des eaux (Le) pour soprano, ténor, basse, chœur mixte et orchestre poème de René Char
Sonate II pour piano
Visage nuptial (Le) pour soprano, alto, chœur de femmes et orchestre poèmes de René Char

DISCOGRAPHIE

Les disques précédés d'un * ne figurent plus au catalogue des éditeurs

* **Cummings ist der Dichter**, pour 16 voix mixtes et instruments (1970). « Poèmes 1923-1954 » de E.E. Cummings.
Chœurs et Orchestre de la Radio de

Vienne, direction Bruno Maderna (avec des œuvres de Messiaen, Stravinsky, Lutoslawski)

Telefunken 6.48066 (2 disques)
Domaines, pour clarinette solo et ensemble d'instruments (1969-70). Clarinette solo Michel Portal, Orchestre « Musique Vivante », direction Diego Masson
Harmonia Mundi HMU 930
Eclat, pour 15 instruments.
Orchestra of our time, direction Joel Thome (avec des œuvres de Crumb, Dlugoszewski, Berio, Weill)
Candide CE 31113, distribution Schott
Livre pour cordes, pour orchestre à cordes.
Cordes du New Philharmonia Orchestra, direction Pierre Boulez (avec Le Marteau sans Maître)
CBS 76.191
 * **Livre pour quatuor**, extraits.
Quatuor Parrenin (avec des œuvres de Boucourechliev)
Erato STU 7058
Le Marteau sans Maître, pour voix d'alto et six instruments.
Textes de René Char.
Jeanne Deroubaix, Ensemble Domaine Musical, direction Pierre Boulez
Adès 14.008
Le Marteau sans Maître
Yvonne Minton, Ensemble Musique Vivante, direction Pierre Boulez (avec Livre pour cordes)
CBS 76.191
Messagesquise, pour 7 violoncelles.
Ensemble 2E2M, direction Paul Mefano (avec des œuvres de Lefebvre et Mefano)
Chant du Monde LDX 78686
Pli selon Pli (Don, Improvisation sur Mallarmé I, II, III, Tombeau), pour soprano et orchestre Halina Lukomska, Orchestre Symphonique de la BBC, direction Pierre Boulez CBS 75770
Pli selon Pli, Improvisation sur Mallarmé I, II, Erika Sziklay, Orchestre de chambre de Budapest, direction Andras Mihaly (avec des œuvres de Schönberg et Webern) Hungaroton SLPX 11.385
 * **Le Soleil des eaux**, (première version) pour soprano, ténor, basse, chœur mixte et orchestre, poème de René Char. Joséphine Nendick, Barry McDaniel, Louis Devos, Orchestre Symphonique et Chœurs de la BBC, direction Pierre Boulez (avec des œuvres de Kœchlin et Messiaen)
Argo ZRG 756
Sonates pour piano n° 1, n° 2 et n° 3. Charles Rosen, piano
CBS
Sonates pour piano n° 1 et n° 3 Klara Kormendi, piano (avec des œuvres de Berio, Holliger, Messiaen) Hungaroton SLPW 11771
Sonates pour piano n° 1 et n° 3 Claude Helffer, piano (avec des œuvres de Berio et Webern)
 * **Sonate pour piano n° 2 Claude Helffer** (avec Sonate pour piano de Berg) D.G. 2530 050
Sonate pour piano n° 2 Maurizio Pollini, piano (avec des œuvres de Webern) DG 2530 803
Sonatine pour flûte et piano Jacques Castagner et Jacqueline Mefano (avec des œuvres de Berio, Messiaen, Varèse et Xenakis) Adès 16.005
 * **Sonatine pour flûte et piano Istvan Matuz, Zoltan Benko** (avec des œuvres de Martin, Messiaen, Prokofiev et Sari) Hungaroton SLPX 11.685
Structures pour deux pianos, premier et deuxième livres. Alphons et Aloys Kontarsky
Wergo 60.011, distribution Schott

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE PIERRE BOULEZ
La musique et les problèmes contemporains.
 Paris, Julliard, 1963.
Penser la musique aujourd'hui.
 Genève, Ed. Gonthier, 1964 (172 p.).
 Collection Bibliothèque Médiations.
Relevés d'apprenti ; textes réunis et présentés par Paule Thévenin. Paris, Seuil, 1966 (385 p.).
Rassemblement des articles écrits de 1948 à 1962.
Par volonté et par hasard ; entretiens avec Céléstin Deligè. Paris, Seuil, 1976 (160 p.).
 Collection Tel quel.
La Musique en projet ; ouvrage collectif sous la direction de Pierre Boulez. Paris, Gallimard, 1975.
Point de repère ; textes de P. Boulez réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Editions Christian Bourgois, 1981.

ETUDES PARTICULIERES
Dossier Pierre Boulez, par Jean-Pierre Derrien, in *Musique en Jeu*, n° 1, nov. 1970, pp. 103-132.
Bibliographie - Discographie - Chronologie. Complétée, n° 16, nov. 1974, pp. 6 à 36.
GOLEA (Antoine) : Rencontres avec Pierre Boulez.
 Paris, Julliard, 1958.
Musique de notre temps. Paris, Castermann, 1973. Vol. 1, pp. 49-56.
Biographie - Bibliographie - Musicographie - Discographie.
STOIANOVA (Ivanka) : Geste-Texte-Musique. Paris, Coll. 10-18, pp. 95 à 167.

CASSETTES

IRCAM - Radio France :
 1. **Le temps musical, série réalisée par J.-P. Derrien.** Pierre Boulez présente et dirige des œuvres récentes avec l'Ensemble InterContemporain. 1 - Pierre Boulez : Eclat. 2 - György Ligeti : Concerto de chambre. 3 - Olivier Messiaen : Mode de valeurs et d'intensités. Elliott Carter : A Mirror on Which to dwell. 4 - Introduction à une histoire du temps musical de Guillaume de Machaut à nos jours.
 2. **Matériau et invention musicale, série réalisée par Jean-Pierre Derrien.** Pierre Boulez présente : 1 - Claude Debussy : Etude pour les quartes ; Edgard Varèse : Intégrales (1926). 2 - Anton Webern : Six Bagatelles Op. 9 ; 1^{ère} Cantate Op. 29. 3 - John Chowning : Stria (1977) ; Karlheinz Stockhausen : Kontakte (1960) ; York Höller : Arcus (1978).
 Les cassettes des Séries 1 et 2 sont en vente à l'IRCAM, 31 rue Saint-Merri, 75004 Paris et à Radio-France.

DOCUMENTS

Boulez parle : « Nous avons vingt ans en 1945 ».
 Collection « Français de notre temps ». Réalisations sonores Hugue Desalle n° 19. 1 disque 33 t. 17 cm.
Histoire d'un « Ring »
 Bayreuth 1976-1980, Réflexions et analyses de Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi et Jacques Schmidt. Ed. Robert Laffont / Diapason (1980).

A PARAITRE : Pierre Boulez, par Dominique Jameux, collection Musiciens d'aujourd'hui. Ed. Fayard Sacem.

DU VISAGE NUPTIAL A REPOUS

Notes sur les œuvres

Dominique Jameux *

*sauf la note sur Messagesquise qui a été rédigée par Paul Melano.

LE VISAGE NUPTIAL (1946-47)

Poème de René Char, pour soprano, contralto, chœur de femme et orchestre. Version initiale pour solistes, deux ondes Martenot, piano et percussion. Révision (1951-52) pour grand orchestre avec adjonction du chœur de femmes. Création le 4 décembre 1957 sous la direction de l'auteur au WDR de Cologne. Durée : environ 20 minutes.

Le Visage nuptial, une des partitions les plus extraordinaires de son auteur (et de son époque), possède quelque peu « l'aura » des œuvres mythiques. Cette œuvre du « premier Boulez » (avec la *Sonatine* et la *Première Sonate*, *Le Soleil des Eaux* et la *Deuxième Sonate*) a été une des moins jouées et les plus admirées, et il n'en existe pour l'heure aucun enregistrement. Sa grande difficulté d'exécution explique peut-être en partie cette discrétion de l'œuvre : moins cependant que la complexité même de la partition, son caractère inclassable, presque anomique dans la production boulezienne.

Le poème de Char (extrait de *Fureur et mystère* ce qui pourrait passer pour une définition de la partition elle-même) marque les débuts d'une collaboration tôt décidée et nourrie entre le poète et le musicien : Boulez prendra deux autres textes de Char (*Le Soleil des Eaux* et le *Marteau sans Maître*), dont il a dit à plusieurs reprises ce qu'il avait trouvé en lui : moins les qualités humanistes et « écologistes » qu'on se plait habituellement à lui reconnaître – même si Boulez lui est très proche en affectueuse amitié – que les qualités proprement poétiques de ses textes, et notamment la force et la condensation des images, de caractère souvent proches du surréalisme, qu'ils mettent en œuvre.

Le Visage nuptial comprend cinq parties, que Boulez suit dans sa partition avec cinq nomenclatures instrumentales différentes, et naturellement un contenu musical différent. On dira avant tout que ce grand poème d'amour, de passion, et de

sensualité, a été traduit par le compositeur par une incandescence de matériau dont la description en quelques mots ne peut donner qu'une pâle idée.

1. Conduite est une introduction *mezza voce* où le grand orchestre, presque au complet, très divisé cependant, a une couleur qui l'apparente à un orchestre de chambre. Le chœur est absent. Il s'agit d'une introduction aux événements à venir, d'où sa couleur « préparatoire », qui prend l'aspect d'une libre improvisation, où la voix chante « naturellement », et qui illustre le thème de l'attente amoureuse, certaine et sereine. A noter que les énoncés sériels, pulvérisés en cellules et petits motifs, n'apparaissent constitués qu'en de rares moments, comme par exemple à la fin de cette première pièce, lorsque la voix, seule (à part deux ponctuations ultra-discrètes d'une cymbale chinoise et d'un son harmonique de violoncelle), énonce l'invocation « O, bien aimée... ».

2. Gravité (sous-titre : « L'emmuré »), pièce plus lente et plus longue que la précédente, possède une orchestration plus réduite, et une percussion axée davantage sur les résonances (xylophone, vibraphone) que sur les martellements, les coups, ou les frottements. Le poème chante encore l'attente, mais exacerbée par le désir, presque douloureux, parfois fébrile même. Les images érotiques à déchiffrer dans le texte de Char ont conduit le compositeur à une complexité plus grande, qui agit comme volonté de « cryptage ». C'est dans cette pièce qu'apparaissent les quarts de ton, que Boulez utilise (peut utiliser) pour la première fois : on sait qu'il s'agira pour lui d'une

préoccupation constante (cf. les travaux récents de l'IRCAM). Egalement, la voix a diversifié ses champs d'expression : du parlé au chanté, à l'imitation involontaire (à l'époque) de Berg, des superpositions d'énoncés identiques chantés de manière différentes viennent augmenter la densité sonore de la musique. A noter les variations d'énonciation du chœur (bouche fermée/texte prononcé) qui contrepoinde admirablement le chant soliste.

3. Le Visage nuptial. Ce centre de l'œuvre, centre « nominateur », bénéficie du plus grand concours d'instruments. C'est la réalisation amoureuse dans sa réussite et son éclat. Une belle vocalise des soprani et des alti du chœur sur « J'aime » définit la proposition « centrale » (même si quasi-initiale) de la pièce. L'enthousiasme sonore de la partition éclate dans le grand crescendo final, par delà toute la puissance expressive du parlé des chœurs et des solistes.

4. L'évadné. Le bonheur et la paix. L'évidence de ce qui dut être : et la voix sera ici parlée simplement, pour cette pièce dont la brièveté se veut réponse à ce dit. La musique qui entoure les voix, lesquelles ne sont pas les deux solistes, mais

cinq alti et cinq soprani prises dans le chœur, et du coup elles-mêmes « solistes », est davantage rumeur extérieure qu'accompagnement intérieur, et la pièce esquisse là des rôles différents des deux instances dans cette pièce : le monde extérieur (l'orchestre) contre le monde intérieur (les voix solistes).

5. Post-Scriptum. C'est la conclusion, ou plutôt un au-delà de celle-ci, dans lequel la solitude refait présence. Tout le personnel vocal (solistes et chœur) est à nouveau là, mais soutenu par un orchestre réduit aux cordes et à la percussion. La brisure du couple, l'éternel retour à la solitude, se marquent par cette orchestration inspirée et amplifiée par rapport à celle de la première pièce. La forme stricte du canon là employée semble manifestation d'un « principe de réalité » auquel l'onirisme violent et subjectif de l'épisode précédent (pièces 2, 3 et 4) semblait être parvenu à échapper. A nouveau, l'emploi de quarts de tons, qui participent à cette évanescence progressive qui définit le champ harmonique de cette partie. « Ecartez-vous de moi, que patiente sans bouche » : ce sera sur ces mots qui se terminera la partition la plus éloquente de son auteur.

CONDUITE

Passe.
La bêche sidérale
autrefois là s'est engouffrée.
Ce soir un village d'oiseaux
très haut exulte et passe.

Ecoute aux tempes rocheuses
des présences dispersées
le mot qui fera ton sommeil
chaud comme un arbre de septembre.

Vois bouger l'entrelacement
des certitudes arrivées
près de nous à leur quintessence,
ô ma Fourche, ma Soif anxieuse !

La rigueur de vivre se rode
sans cesse à convoiter l'exil.
Par une fine pluie d'amande,
mêlée de liberté docile,
ta gardienne alchimie s'est produite,
ô Bien-aimée !

GRAVITÉ

L'emmuré

S'il respire il pense à l'encoche
Dans la tendre chaux confidente
Où ses mains du soir étendent ton corps.

Le laurier l'épuise,
La privation le consolide.

O toi, la monotone absente,
La fileuse de salpêtre,
Derrière des épaisseurs fixes
Une échelle sans âge déploie ton voile !

Tu vas nue, constellée d'échardes,
Secrète, tiède et disponible,
Attachée au sol indolent,
Mais l'intime de l'homme abrupt dans sa prison.

A te mordre les jours grandissent,
Plus arides, plus imprenables que les nuages qui se
déchirent au fond des os.
J'ai pesé de tout mon désir
Sur ta beauté matinale
Pour qu'elle éclate et se sauve.

L'ont suivie l'alcool sans rois mages,
Le battement de ton triangle,
La main-d'œuvre de tes yeux
Et le gravier debout sur l'algue.

Un parfum d'insolation
Protège ce qui va éclore.

LE VISAGE NUPTIAL

A présent disparais, mon escorte, debout dans la
distance ;
La douceur du nombre vient de se détruire.
Congé à vous, mes alliés, mes violents, mes indices.
Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse.
J'aime.

L'eau est lourde à un jour de la source.
La parcelle vermeille franchit ses lentes branches à
ton front, dimension rassurée.
Et moi semblable à toi,
Avec la paille en fleur au bord du ciel criant ton nom,
J'abats les vestiges,
Atteint, sain de clarté.

Ceinture de vapeur, multitude assouplie, diviseurs de
la crainte, touchez ma renaissance.



René Char.

Parois de ma durée, je renonce à l'assistance de ma largeur vénielle ;
Je boise l'expédient du gîte, j'entrave la primeur des survies.
Embrasé de solitude foraine,
J'évoque la nage sur l'ombre de sa Présence.

Le corps désert, hostile à son mélange, hier, était revenu parlant noir.
Déclin, ne te ravise pas, tombe ta massue de transes, aigre sommeil.
Le décolleté diminue les ossements de ton exil, de ton escrime ;
Tu rends fraîche la servitude qui se dévore le dos ;
Risée de la nuit, arrête ce charroi lugubre
De voix vitreuses, de départs lapidés.

Tôt soustrait au flux des lésions inventives
(La pioche de l'aigle lance haut le sang évasé)
Sur un destin présent j'ai mené mes franchises
Vers l'azur multivalve, la granitique dissidence.

O voûte d'effusion sur la couronne de son ventre,
Murmure de dot noire !
O mouvement tari de sa diction !
Nativité, guidez les insoumis, qu'ils découvrent leur base.
L'amande croyable au lendemain neuf.
Le soir a fermé sa plaie de corsaire où voyageaient
les fusées vagues parmi la peur soutenue des chiens.
Au passé les micas du deuil sur ton visage.

Vitre inextinguible : mon souffle affleurait déjà
l'amitié de ta blessure,
Armaït ta royauté inapparente.
Et des lèvres du brouillard descendit notre plaisir au
seuil de dune, au toit d'acier.
La conscience augmentait l'appareil frémissant de ta
permanence ;
La simplicité fidèle s'étendit partout.

Timbre de la devise matinale, morte-saison de l'étoile
précoce,
Je cours au terme de mon cintre, colisée fossoyé.
Assez baisé le crin nubile des céréales :
La cardeuse, l'opiniâtre, nos confins la soumettent.
Assez maudit le hâvre des simulacres nuptiaux :
je touche le fond d'un retour compact.

Ruisseaux, neume des morts anfractueux,
Vous qui suivez le ciel aride,
Mêlez votre acheminement aux orages de qui sut
guérir de la désertion,
Donnant contre vos études salubres.

Au sein du toit le pain suffoque à porter cœur et
lueur.
Prends, ma Pensée, la fleur de ma main pénétrable,
Sens s'éveiller l'obscur plantation.

Je ne verrai pas tes flancs, ces essais de faim, se
dessécher, s'emplier de ronces ;
Je ne verrai pas l'empuse te succéder dans ta serre ;
Je ne verrai pas l'approche des baladins inquiéter le
jour renaissant ;
Je ne verrai pas la race de notre liberté servilement se
suffire.

Chimères, nous sommes montés au plateau.
Le silex frissonnait sous les sarments de l'espace ;
La parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadère
angélique.
Nulle farouche survivance :
L'horizon des routes jusqu'à l'afflux de rosée,
L'intime dénouement de l'irréparable.

Voici le sable mort, voici le corps sauvé :
La Femme respire, l'Homme se tient debout.

ÉVADNÉ

L'été et notre vie étions d'un seul tenant
La campagne mangeait la couleur de ta jupe
odorante
Avidité et contrainte s'étaient réconciliées
Le château de Maubec s'enfonçait dans l'argile
Bientôt s'effondrerait le roulis de sa lyre
La violence des plantes nous faisait vaciller
Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre
Sur le muet silex de midi écartelé
Accompagnait notre entente aux mouvements ten-
dres
La faucille partout devait se reposer
Notre rareté commençait un règne
(Le vent insomniaque qui nous ride la paupière
En tournant chaque nuit la page consentie
Veut que chaque part de toi que je retienne
Si étendue à un pays d'âge affamé et de larmier
géant)

C'était au début d'adorables années
La terre nous aimait un peu je me souviens.

POST-SCRIPTUM

Ecartez-vous de moi qui patiente sans bouche :
A vos pieds je suis né, mais vous m'avez perdu :
Mes feux ont trop précisé leur royaume :
Mon trésor a coulé contre votre billot.

Le désert comme asile au seul tison suave
Jamais ne m'a nommé, jamais ne m'a rendu.

Ecartez-vous de moi qui patiente sans bouche :
Le trèfle de la passion est de fer dans ma main.

Dans la stupeur de l'air où s'ouvrent mes allées,
Le temps émondera peu à peu mon visage,
Comme un cheval sans fin dans un labour aigri.

Poèmes de René Char sont extraits
de « Fureur et mystère » (Editions Gallimard)

LE SOLEIL DES EAUX (1947-65)

Sur deux poèmes de René Char. Version pour soprano, chœur mixte et orchestre. Création octobre 65 à Berlin. Durée : environ 8'30 (Complainte du lézard amoureux : 4 minutes ; La Sorgue : 4 minutes 30).

Genèse

La chronologie de l'œuvre le signale bien : la genèse du *Soleil des Eaux*, une des œuvres les plus importantes de son auteur, aura été spécialement difficile. Après les compositions achevées que sont la *Sonatine*, la *Première Sonate*, la *Deuxième*, et même *Le Visage nuptial*, qui trouva assez vite sa forme « définitive », *Le Soleil des Eaux* engage, avec le contemporain *Livre pour quatuor*, le processus des versions multiples d'œuvres constamment remises sur l'établi, qui n'est pas si éloigné, déjà, de la conception du « Livre » mallarméen.

On distinguera ainsi les quatre moments de ce processus :

– *Soleil des Eaux 1* : il s'agit de la musique que Boulez écrivit en 1948 pour la pièce radiophonique de René Char. Cette musique, d'une durée de 30' environ, comprenait une mélodie vocale, non accompagnée, encadrée d'éléments instrumentaux. Le texte ne correspondait qu'avec ce qui sera plus tard la *Complainte*. Cette musique « incidente » sera donnée pour la première fois par la RTF en avril 1948.

– *Soleil des Eaux 2* : révision en cantate de l'œuvre précédente : Boulez réduit considérablement la durée qui deviendra celle de la *Complainte*. Il adjoint une deuxième partie (*La Sorgue*), et distribue son œuvre pour trois solistes vocaux (soprano, ténor et basse), avec orchestre de chambre. Le tout est créé au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de R. Désormière, le 18 juillet 1950.

– *Soleil des Eaux 3* : les trois solistes vocaux sont « doublés » d'un chœur mixte à trois voix (S-T-B), et accompagnés d'un orchestre symphonique. Création : Darmstadt 1958, dir. E. Bour.

– *Soleil des Eaux 4* : 1 soliste vocal (soprano), et un chœur mixte à 4 voix (S-A-T-B). Il s'agit de la version éditée (Heugel, 1968), enregistrée (Adès) et jouée aujourd'hui.

Les deux parties

En ce qui concerne le rapport Char-Boulez, on se reportera à ce qui est dit à propos de *Visage nuptial*.

Liés entre eux par une complicité cryptée (les six premiers sons de la série de *La Sorgue* sont les mêmes, transposés au demi-ton supérieur, que les six premiers sons de la série de la *Complainte*), les deux morceaux sont très dissemblables – et de cette différence, font acte de complémentarité.

La Complainte du lézard amoureux, où le chœur n'intervient pas, est une musique fluide, presque nonchalante, où des traces de sonorités « à la Messiaen » peuvent encore être perçues. Un dessin mélodique y prédomine, fait de quatre notes « en cascade », au sein d'une écriture très divisée, faite de petits motifs, parfois réduits à une note, tandis que la voix assure une continuité pouvant prendre l'apparence d'une arabesque

chantée comme d'un martellement piano et parlé (« tu n'es pas un caillou du ciel »). Des cadences pour voix solo interviennent entre des séquences plus concertées. L'ouvrage est sériel, et même multi-sériel, avec une organisation des rapports inter-séries très délibérée. L'ensemble, naturellement, d'une grande difficulté d'intonation et de rythme, autant pour le soliste que pour l'orchestre.

La Sorgue

A cette première partie essentiellement *rubato* et comme « paresseuse », s'oppose la seconde, très âpre, presque rigide, verticale, harmonique. La *Sorgue* est une rivière du Vaucluse, en voie de pollution par l'installation sur ses rives d'une usine ; l'existence et les ressources des pêcheurs sont menacées. Ils s'organisent dans une lutte au cours de laquelle ils seront provisoirement battus – la lutte révélant cependant ceux d'entre eux qui pourront la continuer.

Si « l'argument » semble surtout écologique en 1981, on peut penser qu'il représentait plutôt une parabole symbolique de la Résistance face à l'envahisseur (allemand). Mais ni l'écologie ni la politique ne semblent déterminants pour le compositeur, davantage attaché à traduire le rapport dynamique pouvant exister entre les deux pièces. Dans *La Sorgue*, le chœur connaît toute une organisation dans le temps qui conduit la pièce : d'abord les sopranos bouche fermée, puis les voix d'hommes parlé, en hauteur approximatives, qui se définissent peu à peu, puis l'écriture à 4 parties, dont certaines chantées, d'autres parlées, et enfin le chant à quatre parties. La soprano solo n'entre que tardivement (« Il n'est de vent qui ne fléchisse... »). La pièce se poursuit ensuite dans une grande énergie, et même violence de climat. Elle culmine par quatre grands blocs de sons successifs, fortissimo et tutti, avant de s'évanouir progressivement mais assez rapidement. La désarticulation des phrases, la distension des mots, le travail sur ceux-ci, préfigurent le traitement vocal des Improvisations de *Pli selon Pli*. Mais Boulez a ici pleinement pris en compte l'aspect « psalmodiant » du texte (« Rivière... »).



COMPLAINTE DU LEZARD AMOUREUX

N'égraine pas le tournesol.
Tes cyprès auraient de la peine,
Chardonneret, reprends ton vol
Et reviens à ton nid de laine.

Tu n'es pas un caillou du ciel
Pour que le vent te tienne quitte,
Oiseau rural ; l'arc-en-ciel
S'unifie dans la marguerite.

L'homme fusille, cache-toi ;
Le tournesol est son complice,
Seules les herbes sont pour toi,
Les herbes des champs qui se plissent.

Le serpent ne te connaît pas,
Et la sauterelle est bougonne ;
La taupe, elle, n'y voit pas ;
Le papillon ne hait personne.

Il est midi, chardonneret.
Le séneçon est là qui brille.
Attarde-toi, va, sans danger :
L'homme est rentré dans sa famille !

L'écho de ce pays est sûr.
J'observe, je suis bon prophète ;
Je vois tout de mon petit mur,
Même tituber la chouette.

Qui, mieux qu'un lézard amoureux,
Peut dire les secrets terrestres ?
O léger gentil roi des cieus,
Que n'as-tu ton nid dans ma pierre !

Orgon, août 1947

LA SORGUE
Chanson pour Yvonne

Rivière trop tôt partie, d'une traite, sans compagnon,
Donne aux enfants de mon pays le visage de ta
passion.

Rivière où l'éclair finit et où commence ma maison,
Qui roule aux marches d'oubli la rocaille de ma
raison.

Rivière, en toi terre est frisson, soleil anxiété.
Que chaque pauvre dans sa nuit fasse son pain de ta
moisson.

Rivière souvent punie, rivière à l'abandon.

Rivière des apprentis à la calleuse condition,
Il n'est vent qui ne fléchisse à la crête de tes sillons.

Rivière de l'âme vide, de la guenille et du soupçon,
Du vieux malheur qui se dévide, de l'ormeau, de la
compassion.

Rivière des farfelus, des fiévreux, des équarisseurs,
Du soleil lâchant sa charrue pour s'acoquiner au
menteur.

Rivière des meilleurs que soi, rivière des brouillards
éclos,
De la lampe qui désaltère l'angoisse autour de son
chapeau.

Rivière des égards au songe, rivière qui rouille le fer,
Où les étoiles ont cette ombre qu'elles refusent à la
mer.

Rivière des pouvoirs transmis et du cri embouquant
les eaux,
De l'ouragan qui mord la vigne et annonce le vin
nouveau.

Rivière au cœur jamais détruit dans ce monde fou de
prison,
Garde-nous violent et ami des abeilles de l'horizon.

René Char
« Le Soleil des Eaux »
(Editions Gallimard)

DEUXIEME SONATE POUR PIANO (1947-48)

Quatre mouvements. Environ 28'. Création le 29 avril 1950 à Paris (Yvette Grimaud).

Oeuvre majeure de la littérature pianistique, chef d'œuvre du « premier Boulez », partition parmi les plus significatives de son époque, la *Deuxième Sonate* amplifie, à l'intérieur d'une même problématique, les avancées de la *Première Sonate*.

On se reportera à la notice concernant cette œuvre pour « situer » le pari que représente, en ces années d'immédiate après-guerre et de développement en France du sérialisme, la saisie de cette forme pluri-centenaire de la musique instrumentale. On ajoutera que d'une certaine manière, la *Deuxième Sonate* se montre plus soucieuse que la précédente d'assumer un héritage – notamment beethovenien – dans le même mouvement où les terres inconnues sont davantage explorées.

Premier geste : une sonate en quatre mouvements. Un Allegro qui retient de la forme-sonate l'idée de l'opposition de deux (thèmes) matériaux,

ainsi que de la succession Exposition-Reprise-Développement-Réexposition ; un Mouvement lent qui est un thème à variation (unique) ; un Scherzo court entrecoupé de trois trios ; un Finale développé, enfin, avec Introduction, Fugue et Rondo final ; une Coda vaut pour ce quatrième mouvement et pour l'œuvre entière.

Avant toute chose, c'est l'écriture instrumentale qui frappe, et définit la *Deuxième Sonate* par rapport à la précédente comme la réalisation par rapport à l'esquisse. Écriture très ample, qui met en jeu le clavier entier en une somptuosité toute lisztienne, qui procède par oppositions violentes et continues (des registres, des dynamiques, des tempi), et qui est elle-même *fait d'écriture*, en ce sens que la Sonate représente une apothéose du jeu polyphonique de Liszt au-delà de Beethoven, de ce point de vue ; Beethoven, mais au-delà

hommage et apothéose de Bach, dont les quatre lettres, selon le cryptogramme connu, se retrouvent dissimulées ça et là en des points « stratégiques » de la partition : dans le premier trille de l'œuvre (mes. 5), ou tissant sa dernière page entière.

Plus encore que dans la *Première Sonate*, qui était œuvre de *découverte* du sérialisme, la série est ici « en exploitation », en tant que discipline de pensée et d'écriture plus que « règle fondamentale » à la manière schönbergienne. L'énoncé des douze sons, qui survient au départ du 1^{er} mouvement, ne semble servir qu'une fois en tant que tel ; le compositeur est bien davantage intéressé par les rapports qui peuvent survenir entre tels motifs issus de cette série – on peut en distinguer cinq –, la configuration particulière de certains (par exemple celui très identifiable à l'oreille qui procède par groupe de quatre notes dont les deux premières sont identiques), le jeu polyphonique d'un motif contre un autre. De même, dans le deuxième mouvement, le « thème sériel » donne naissance à une variation unique, qui est davantage « réflexion en trope » sur ce thème, paraphrase développée des virtualités qu'il contenait, que « traitement sériel » du thème – la connotation médicale du terme n'a rien pour séduire l'auteur ! Dans le dernier mouvement, la Fugue est une fugue à quatre « voix » ; cependant ces voix ne sont pas mélodiques, mais rythmiques, ce sont des motifs élaborés durant les séquences lentes de l'Introduction qui précède ; ces quatre motifs rythmiques se retrouvent pour construire la dernière page (Coda) – laquelle on l'a dit fait large place à la cellule mélodique si bémol-la-do-si naturel (B-A-C-H), qui termine l'œuvre en une ultime permutation, un peu comme la série initiale du *Concerto pour violon* de Berg, construite selon son économie propre, « rencontre » dans le finale les notes constitutives du choral de Bach *Es ist genug*.

Telles sont brièvement exposées quelques-unes des procédures de composition à l'œuvre dans la *Deuxième Sonate*. Un descriptif de chaque mouvement dépasserait le cadre de cette notice. Signalons certains points. Dans le premier mouvement, il n'y a pas deux thèmes à proprement parler, mais deux gestes, qui opposent la brusquerie sauvage initiale aux accords posés en détente, au milieu de la troisième page, selon une opposition qui reprend, selon les dires même de l'auteur, celle qui construit le premier mouvement de la *Sonate « Aurore »* de Beethoven. Semblable opposition se retrouvera dans la reprise, puis dans le réexposition – celle-ci non littérale.

LIVRE POUR QUATUOR (1948)

LIVRE POUR CORDES (1968)

Le Livre pour quatuor : voici une partition capitale, à la gestation complexe, et que l'auteur aujourd'hui écarte de son catalogue au profit d'une version plus étoffée, d'ailleurs inachevée. On s'arrêtera ici surtout sur l'œuvre première. Sa date (1948), la rend contemporaine de la *II^e Sonate*, à laquelle d'ailleurs elle emprunte, surtout dans les



Dans le deuxième mouvement se dessine un autre « geste », extrêmement intéressant parce qu'il répond à une inclination boulézienne qui s'avérera permanente : l'idée de « parenthèse ». Le fil du discours s'interrompt à un moment, pour faire place à une séquence qui semble de tout autre caractère ; puis, celle-ci achevée, le discours reprend au niveau de hauteur, d'intensité, et de tempo qui était le sien au moment de son interruption.

Le troisième mouvement joue sur l'opposition entre écriture ponctuelle, voire staccato (les 4 séquences de Scherzo) et écriture plus liée et mélodique (les 3 Trios).

Du Finale, on a déjà parlé, et il ne reste qu'à signaler l'aspect « citationnel » tant de la Fugue qui en occupe le centre que du trille omni-présent dans tout le mouvement : référence au Beethoven de l'Opus 106, référence voulue, et repensée.

La *Sonate* se termine par la belle plage de calme qu'on a évoquée, qui clôt l'œuvre dans l'extenuation du son (pianissimo) et du tempo (très lent), dans un grand mouvement d'ouverture des deux bras de l'interprète – comme l'offrande à quelque dieu fêté depuis des siècles.

Enregistrements : Yvonne Loriod (VEGA) ; Maurizio Pollini (DG) ; Helffer 1 (DG) ; Helffer 2 (Astrée) ; Rosen (CBS).

parties paires (II, IV et VI), une partie de son matériau sériel et de ses procédures de développements, d'interpolations, de variation et de « prolifération motivique ». De même poursuit-elle le mouvement amorcé dans la sonate pour dépasser le strict « sérialisme des hauteurs » propre à Schönberg.

Première œuvre de Boulez dont le piano soit absent, le *Livre pour Quatuor* s'inscrit dans une histoire exemplaire qui de Haydn au Berg de la *Suite lyrique* – en passant naturellement par les deux autres Viennois et Bartok, dont la présence est ici nettement perceptible – s'est toujours efforcée de jouer avec la sonorité très homogène du quatuor à cordes dans le sens d'une différenciation maximum des timbres et des gestes instrumentaux. Les différents mouvements qu'on connaît du *Livre* permettent d'apprécier les jeux multiples tant des attaques (arco/pizzicato, col legno, am Stag, am Griffbett, etc...) que des sons suivis. Le rapport entre sons ponctuels et sons tenus organise pour l'essentiel les diverses parties, assez différentes les unes des autres : lyrisme de I a, importance des silences et des petits motifs très prestes dans I b, présence d'un « cantus firmus » aux différentes parties dans III a, densité de la texture et de la polyphonie dans III b, avec cette fin brusquée si remarquable, caractère davantage concertant et à l'espace bien rempli dans III c, le souple contrepoint à trois avec la scansion en pizzicatos du quatrième instrumentiste dans V...

Il ne s'agit pas de « mouvements », mais plutôt de « feuillets », que l'auteur a déclaré pouvoir être joués sélectivement et dans un ordre *ad libitum*. Cette licence, toutefois, ne semble pas avoir été

envisagée dès le départ – mais rencontra au fil des différentes créations partielles de l'ouvrage, la préoccupation majeure de Boulez à l'époque 1957-60 : le *Livre* mallarméen (cf. III^e Sonate). Vingt ans après sa partition première, Boulez décidait de « retirer » le *Livre pour quatuor* de son catalogue (sauf pour les formations qui le jouaient déjà) et de le repenser pour orchestre à cordes. Conviction du caractère désuet du quatuor à cordes ? Désir de difficultés « rentables » pour les instrumentistes (la version *Quatuor* est extraordinairement difficile) ? Volonté de développer avec de nombreux musiciens des virtualités acoustiques « étranglées » dans la formation initiale ? Leçon prise et acceptée de l'orchestre ? Les raisons sont sans doute multiples. Mais face à l'extraordinaire vigueur, véhémence, et alacrité de la version initiale, il est peut-être permis de tenir l'initiative du compositeur lui-même pour plus respectable que légitime.

Enregistrements

– *Livre pour quatuor*, par le Quatuor Parrenin (couplé avec *Archipel II* d'A. Boucourechliev) ERATO Stu 70580
 – *Livre pour cordes*, par les Cordes du New Philharmonia, dir. P. Boulez (avec *Le Marteau sans Maître*) CBS 76191.

LE MARTEAU SANS MAITRE (1953-55)

Voix et petit ensemble instrumental. Création le 18 juin 1955, sous la direction de Hans Rosbaud, avec Sybilla Plate en soliste. 35' environ.

Curieuse destinée que celle de cette œuvre célèbre et mal connue, abordable et complexe, souvent enregistrée et (presque) jamais jouée, et qui sert « d'étiquette » à son auteur jusqu'à valeur de périphrase : « l'auteur du *Marteau sans Maître*... », comme on dit : l'auteur des *Misérables* ! Son histoire institutionnelle plaide en faveur du mythe : ce fut une œuvre maudite, envisagée en 1954 pour représenter la France au Festival de la S.I.M.C., au grand dam des représentants français. Il fallut un coup de force pour l'y faire admettre – avant de remporter de flatteurs succès sur toutes les scènes européennes et mondiales. Curieusement, une sorte de défaveur aujourd'hui rend moins présente dans les concerts de musique contemporaine. On se demande bien pourquoi.

Une référence : le Pierrot lunaire de Schönberg

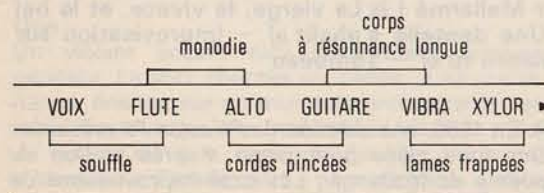
C'est Boulez lui-même qui dans un article (« *Dire, jouer, chanter* », 1963) souligna la parenté fondamentale de son œuvre avec celle de Schönberg : construire un ensemble de pièces pour voix et petit ensemble, dont la nomenclature instrumentale varierait de pièce en pièce, et qui s'organiserait en trois cycles internes distincts. La référence est « voulue et directe » (Boulez). On remarquera en outre la durée identique des deux ouvrages. Un programme qui les réunit constitue évidemment

une introduction idéale à la musique de notre temps. Des différences nombreuses séparent cependant les deux ouvrages. La plus spectaculaire – outre l'évidente distance des langages – est l'organisation linéaire des trois cycles chez Schönberg (n° 1 à 7, 8 à 14, 15 à 21) tandis que l'œuvre de Boulez est d'organisation plus complexe (voir tableau) : trois cycles, également, mais enchevêtrés : le premier regroupe les pièces 1, 3 et 5 autour du poème de « L'artisanat furieux » ; le deuxième les pièces 2, 4, 6 et 8 autour de « Bourreaux de solitude » ; le troisième enfin se compose d'une pièce (n° 5) et de son « Double » (n° 9), à la manière de Couperin, autour du poème « Bel édifice et les pressentiments ». Chaque cycle comprend donc une pièce chantée (n° 3, 5, 6 et 9) au moins, entourée en ce qui concerne les deux premiers poèmes de pièces de commentaires *a priori* ou *a posteriori*.

Une instrumentation étudiée et mobile

Le tableau page 31 donne aussi le détail de l'instrumentation de la pièce, dont la nomenclature change à chaque fois. L'ensemble va ainsi du seul soliste accompagnant la chanteuse (pièce 3) au tutti (pièce 9), en passant par diverses formules intermédiaires. Cet ensemble est composé de six instrumentistes liés deux à deux par quelque caractère de leur instrument (y compris la voix) :

	Instrumentistes					Percussion						VOIX (alto)					
	1	2	3	4	5	6											
	flûte	alto	guitare	vibraphone	xylophone	tambour sur cadre	2 bongos	4 cymbales	cloche double	triangle	maracas	claves	tam-tam aigu	tam-tam profond	gong	grande cymbale suspendue	
1 avant "l'artisanat furieux"																	
2 commentaire I de "bourreaux de solitude"																	
3 "l'artisanat furieux"																	
4 commentaire II de "bourreaux de solitude"																	
5 "bel édifice et les pressentiments"																	
6 "bourreaux de solitude"																	
7 après "l'artisanat furieux"																	
8 commentaire III de "bourreaux de solitude"																	
9 "bel édifice et les pressentiments" (double)																	



A noter la prédominance des instruments de tessiture moyenne : la voix d'alto, mais aussi la flûte en sol, l'alto, la guitare. L'imposante percussion, également, qui réunit les différents types de percussion (tambours, crécelles, idiophones...) n'est jamais employée pour ses effets de masse, mais toujours en fonction de ses possibilités de couleurs – et concourt avec les autres instruments à la « trace exotique » que l'auteur revendique : « le xylophone transpose le balafon africain, le vibraphone se réfère au Gamelan balinais, la guitare se souvient du koto japonais » (P.B.). Mais l'auteur précise bien que « ni la stylistique ni l'emploi même des instruments ne se rattachent en quoi que ce soit aux traditions de ces différentes civilisations musicales ».

Le texte et le traitement de la voix

Les poèmes (et le titre même) du *Marteau sans Maître* sont empruntés à René Char (né en 1907), poète aux lisières du surréalisme, dont Boulez avait déjà mis en musique deux textes (voir *Le Visage nuptial* et *Le Soleil des Eaux*).

Le style de Char est ici plus ésotérique et vaut tant par ses fortes images que par les conflagrations sonores de ces vocables. Son absconsité empêche en tout cas toute tentation illustrative. Une clé pour saisir le rapport « alchimique » qui régit la voix et le texte peut être l'observation des différentes densités dans la répartition du texte sur la musique. Tantôt (pièce 3) un texte moyennement court (*L'artisanat furieux*) est réparti sur une musique de courte durée, avec un résultat homogène dans sa densité ; ou bien, au contraire, un texte court (*Bourreaux de solitude*) émerge périodiquement de l'ensemble instrumental – laissé à lui-même pour des séquences plus ou moins longues (pièce 6). Selon l'un ou l'autre cas, le traitement de la voix sera différent : monosyllabisation ou au contraire chant très orné, rythme, débit, accentuation changeant à chaque fois. Le caractère de chaque pièce est ainsi très différent. La première, la plus déroutante pour l'auteur non prévenu, est constituée de cinq énoncés successifs, dans un tempo très allant, d'où aucune ébauche mélodique ou pulsation rythmique claire ne peut être perçue : c'est dans le rapport des instruments entre eux que réside le processus constructif de la pièce. L'ensemble sonne comme une « ouverture » très astringente. La deuxième pièce est un « rituel » basé sur une scansion obstinée de la percussion. La troisième est un duo flûte et voix, « citation » de la « *kranke Mond* » du *Pierrot lunaire*. La quatrième frappe... par l'absence de la flûte, qui a ordinairement un rôle « leader » à l'oreille. Il est particulièrement intéressant de voir comment Boulez « double » sa 5^e Pièce lors de la 9^e, ou sur le même texte un

caractère tout à fait différent est obtenu : passionné et véhément dans la pièce 5, plus serein et contemplatif dans la dernière pièce, où la voix, une fois énoncé son texte, continue bouche fermée et se perd dans l'ensemble instrumental, réduit à la flûte seule pour la dernière page.

L'œuvre est souplement sérielle, avec parfois une utilisation très « bel canto » de la série (début de la 3^e pièce) et un élargissement très imaginaire des règles dodécaphoniques : notamment à la fin de cette même 3^e pièce, ou dans d'autres (jeux d'« échos », contrepoint, partage de la série, etc...).

Le *Marteau sans Maître* « sonne » remarquable-

RENÉ CHAR : LE MARTEAU SANS MAITRE

L'ARTISANAT FURIEUX

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau le Pérou.

BOURREAUX DE SOLITUDE

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu
Sur le cadran de l'imitation
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe.

ment bien, et inaugure véritablement la veine « hédoniste » de son auteur, qui le conduira jusqu'à *Cummings* ou *Explosante-Fixe* : on ne sait plus s'il faut davantage y admirer le bonheur sonore présent à chaque page, ou la rigueur d'écriture enclose en chaque mesure.

Enregistrements

- 4 enregistrements : Boulez 1 (M.-Th. Cahn) ; Craft ; Boulez 2 (Desroubaix) ; Boulez 3 (Minton), qui témoignent des progrès de la maîtrise de cette musique chez les instrumentistes et les chefs... Le dernier enregistrement est paru chez CBS.

BEL EDIFICE ET LES PRESENTIMENTS

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par dessus tête
Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme l'illusion imitée
Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable.

(Editions José Corti, 1934)

PLI SELON PLI (1957-60)

Pour grand orchestre, avec soprano solo.

Durée : environ une heure. Don - Improvisation sur Mallarmé I (« Le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui ») - Improvisation sur Mallarmé II (« Une dentelle s'abolit ») - Improvisation sur Mallarmé III (« A la nue accablante tu ») - Tombeau

Il ne serait pas surprenant qu'avec le recul de l'histoire, *Pli selon Pli* apparaisse comme le point d'aboutissement et de clôture du « premier Boulez », celui qui de 1945 à 1960 aura bouleversé les données de la pensée, de l'écriture et de l'écoute musicales plus qu'aucun compositeur dans sa génération. L'œuvre imposante, d'une total perfection logique et sensible, à la fois authentifie cette démarche qui a travers le sérialisme définit « l'œuvre ouverte », et amorce le classicisme des années à venir.

Histoire

La genèse de l'œuvre est complexe, et témoigne à la fois d'une incertitude et d'une ambition. On ne rappellera ici que les données sèches d'une chronologie en cinq étapes :

1. En 1957, Boulez compose *Deux Improvisations* sur Mallarmé, pour soprano et ensemble de percussions : « *Le vierge...* » et « *Une dentelle s'abolit* ». Ces deux œuvres sont éditées à part et peuvent être jouées séparément sous cette forme.

2. En 1959, il ajoute une 3^e *Improvisation* (« *A la nue...* »), écrite pour soprano, petit ensemble instrumental, et ample percussion.

3. La même année, il commence *Tombeau*, sur le poème de Mallarmé également : *Tombeau de M. à Verlaine*. La pièce est pour soprano et grand orchestre.

4. En 1960, une création de *Pli selon Pli* présente : *Don* (une pièce pour piano d'après le *Don du poème* de Mallarmé ; Les trois *Improvisations* de 1957 et 1960 ; *Tombeau*, pour grand orchestre.

5. Un remodèle est alors effectués dès 1960 : *Don* devient une pièce d'orchestre avec soprano (comme *Tombeau*), et la 1^{ère} *Improvisation* est revue pour équilibrer la troisième. A noter que la voix, dans les deux pièces extrêmes, a un rôle essentiel mais rare. C'est cette version qui est enregistrée sur disque, et dont il sera fait état ici.

Mallarmé

Le sous-titre comme le matériau poétique le souligne : *Pli selon Pli* est un « portrait de Mallarmé ». Le titre de l'œuvre, emprunté au sonnet « *Remémoration d'amis belges* », évoque la Cathédrale de Bruges, dont au matin la brume se levant découvre « pli selon pli la pierre veuve » : ainsi de l'œuvre musicale elle-même, qui découvre « au fur et à mesure du développement des cinq pièces, pli selon pli, un portrait de Mallarmé » (Boulez). On est tenté d'ajouter que par l'effet de synthèse de son art que cette partition semble offrir à notre écoute, *Pli selon Pli* propose un portrait de Boulez lui-même, le plus fidèle peut-être - y compris dans ses contradictions. Sans traiter ici de la grande question de « l'utilisation » de Mallarmé comme *modèle*, au sens

presque mathématique du terme, de la composition musicale boulézienne, il faut avant tout noter que *Pli selon Pli* succède dans le temps à la 11^e *Sonate*, qui déjà se voulait traduction sonore du *Livre* mallarméen. Deux données essentielles, l'ordonnement libre des différentes parties (*Trope*) et l'optionnalité des parcours possibles de l'œuvre (*Constellation*), renvoyaient à cet idéal, inatteignable, d'un œuvre parfait exigeant l'ajout permanent et la mobilité de ses constituants. Avec *Pli selon Pli*, Boulez centre sa recherche mallarméenne sur les différentes solutions « en vue de l'alliance du texte poétique et de la musique », ces solutions allant « de l'irrigation à l'amalgame » des deux entités l'une par l'autre ou l'une et l'autre. Les traces d'ouverture de l'œuvre, en revanche, sont moins apparentes que dans la 11^e *Sonate*, et se limitent à des options de permutations diverses pour certaines séquences (Don). La partition peut-être la plus accomplie de son auteur manifeste ainsi toute l'ambiguïté de son rapport à Mallarmé, qui est identique à l'ambiguïté même de la démarche mallarméenne : fantasme d'ouverture et perfection de l'énonciation poétique (musicale) ; œuvre unique et inscriptions multiples des écrits (partitions) dans le temps ; œuvre infinie, et limites pratiques du support, ce qui amène soit à éluder l'objet (le Livre ne sera pas réalisé) soit à « trahir » le projet (la partition est un numéro parmi d'autres dans le catalogue boulézien, c'est un disque *fini* dans sa discographie, une œuvre dans la contingence d'un concert). Sans doute est-ce dans ces contradictions même que réside le secret, de la fascination qu'on peut éprouver à l'étude et à l'écoute de cette musique magnifique.

Pour se repérer dans l'œuvre

Don

Un violent accent *tutti* instaurateur, presque géniteur. La voix chantée ou parlée, à sa convenance, énonce sur un murmure orchestral le vers initial du court poème mallarméen (dans le « *Don du poème* ») : « *Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !* ». Passée cette « page de garde », cette première pièce peut alors, pour la commodité de l'exposition, se diviser en quatre phrases successives :

Dans la première (environ 6'), trois sous-ensembles instrumentaux dialoguent d'une manière asynchrone, sur un matériau de longues tenues. Les trois groupes sont constitués (a) des bois, cors et cordes hautes, (b) d'instruments résonants, (c) de trombones et cordes basses, ainsi que des « bois-bas » (clarinette basse, bassons). Les instruments peuvent dans une certaine mesure transiter d'un groupe à l'autre. Cette section se clôt par un long silence.

La deuxième section, inaugurée par un intervalle de triton (fa dièse-do) important dans la pièce, est une section de « temps intensifs » où les groupes instrumentaux se coordonnent davantage, jusqu'au *tutti* (vers la huitième minute).

Troisième section, qui voit la voix intervenir pour énoncer, à trois reprises et selon un dispositif à options, certains mots empruntés aux poèmes des trois improvisations à venir, « entrevues au futur » (P.B.).

La dernière partie, qui commence vers la onzième minute, oppose en antiphonie deux groupes orchestraux - bois, cors, harpe et percussion

légère d'une part, cuivres, cordes, piano et percussion plus lourde de l'autre - selon une procédure d'enchaînements qui offre six possibilités, chacune d'entre elles se terminant toutefois de semblable façon (le disque suit la 1^{re} possibilité indiquée sur la partition). La pièce entière se termine sur un *La* comme note dominante de l'accord final, « moyenne » du triton indiqué ci-dessus.

Improvisation I : « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »

Ecrite pour voix de soprano et ensemble instrumental (38 musiciens, dont 8 percussionnistes), elle chante un poème qui est évocation symbolique de la difficulté de l'acte créateur pour le poète, « fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne », tel le Cygne pris dans des glaces. Les quatre strophes du sonnet sont en position 1, 3, 5 et 7, suivies d'un commentaire instrumental plus ou moins développé en position 2, 4, 6 et 8. Les formations instrumentales varient à chaque pièce, en construisant des symétries deux à deux (1-5, 2-6, etc...). Le chant épuise les différentes nuances de l'opposition entre syllabisation (une note par syllabe : énoncés 1 et 7) et « mélismatisation » (plusieurs notes par syllabe : énoncés 3 et 5). La forme est ainsi donnée par celle-même du poème, comme d'ailleurs pour les deux autres improvisations.

Improvisation II : « Une dentelle s'abolit »

Jean-Pierre Richard (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, page 262) note que le sonnet précédent (« *Le vierge...* ») était figure de stérilité créatrice, d'où repart ce poème-ci, bien que sa rédaction soit de vingt ans antérieure (mais il ne sera publié, et donc remanié peut-être, qu'à l'époque de celui-ci : 1887). Le mouvement du poème sera donc de passer d'un état à un autre, de la stérilité à l'éclosion, à la création, par l'entremise d'une « mandore » (une sorte de luth), à la fois forme sonore et forme matricielle. Au dernier vers de ce dernier poème du Tryptique, note encore J.-P.R., « placé au terme d'une longue phrase hésitante, et comme volontairement diminué dans son pouvoir par tout un luxe de précautions restrictives ou conditionnelles, s'épanouit un petit mot qui n'en signifie pas moins une grande victoire : *naître* » (*ibid.*, page 264).

Cette difficulté se retrouve dans la forme même de l'*Improvisation*, qui se veut toujours obéissante à la forme du sonnet, et reprend l'idée d'une correspondance terme à terme entre le grand cycle (les deux quatrains) et le petit cycle (les deux tercets). Mais le système de correspondances met en jeu plusieurs paramètres qui jouent entre eux de manière à constituer une succession complexe :

- paramètres instrumentaux : la nature des nomenclatures afférentes aux différentes parties (l'*Improvisation II* est restée pour petite formation : 9 instrumentistes, dont 4 percussionnistes).

- paramètres de vocalisation : soit en énoncés très mélismatiques (1^{er} quatrain), soit au contraire syllabique, mais libre : la voix devant énoncer une phrase d'une seule respiration, définissant ainsi le tempo de la séquence (2^e quatrain).

- paramètres de tempo, non organisés périodiquement : andante alla breve, lent-flexible, assez vif-vif, etc...

Cette complexité ne s'entend pas : à l'écoute, l'*Improvisation II* en ses longues tenues résonnantes auxquelles s'opposent souvent des interventions sèches de tels ou tels instruments, et par sa flexibilité générale et ouverte des tempos, suscite facilement une écoute fascinée. Le jeu de maracas, en particulier, sert de « refrain » ponctuant les différentes avancées du poème ; celui-ci joue le jeu d'une « dissolution de la structure poétique par une décomposition du langage verbal. La logique du texte rétrocede au deuxième plan, la voix devient une composante sonore qui s'intègre à l'orchestre » (Ivanka Stoianova).

Improvisation III : « A la nue accablante tu »

Cette troisième *Improvisation* étend la durée et prolonge le parti des *Improvisations* précédentes. Elle introduit et généralise notamment le principe de variabilité, qui s'étend aussi bien aux modèles instrumentaux qu'à l'emplacement exact des séquences chantées, au demeurant déjà optionnelles (la soprano a toujours le choix entre deux lignes de chant).

Cette variabilité, qui approche au maximum cette *Improvisation* de l'idéal mallarméen du *Livre*, ne peut être perçue à l'écoute. On ne retiendra donc ici que les points suivants :

a) Boulez ne prend du texte mallarméen (1895) que les trois premiers vers : « *A la nue accablante tu / Basse de basalte et de laves / A même les échos esclaves* ». Ces trois énoncés déterminent quatre interventions purement instrumentales, la première précédée d'une introduction qui voit la mise en place de différents « indicatifs », dont la voix en une longue cadence inaugurale de caractère « jubilatoire » (Stoianova).

b) L'économie des mots, la parcimonie avec laquelle ils sont donnés, distend leur occurrence, ainsi que les voyelles qu'ils portent, au point de

faire disparaître toute signification audible. On est là au point extrême d'aboutissement de la forme mélismatique employée lors de la 1^{re} *Improvisation*.

c) L'importance sonore du conflit entre percussion sèche (xylophone notamment) et percussion ou instrumentation résonnantes (celesta, cloches, gongs).

d) Non seulement la soliste, mais les instrumentistes aussi disposent de nombreuses possibilités de jeu, qui fait de l'ensemble de l'œuvre, telle que la coordonne le chef, un « concerto pour chef d'orchestre » – un peu à la manière dont *Eclat* reprendra bientôt le principe.

Tombeau

La dernière pièce du cycle est un grand poème orchestral où est abandonnée toute idée de variabilité. Commentaire, méditation, amplification sonore du principe duel du sonnet (Quatrain/Tercet), il se présente en deux parties, l'introduction de plus en plus pressante des cuivres partageant assez nettement à l'oreille les deux moments de cette méditation.

A la fin, dans une grande souplesse du tempo, la voix énonce un seul vers : *un peu profond ruisseau calomnié...* commence alors une coda aux longues tenues résonnantes. La voix reprend : *... la...* et sur une reprise ultime des instruments, exhale le dernier mot sans le chanter : *... mort*, au moment où un très grand tutti orchestral redonne comme note ultime l'accord même par lequel *Don* s'était inauguré.

Enregistrements

Halina Lukomska, soprano, BBC Symphony Orchestra, dir. P. Boulez CBS 75 770
Phyllis Bryn-Julson, BBC Symphony Orchestra dir. P. Boulez (Erato, à paraître)

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

IMPROVISATION II

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filiat on aurait pu naître.

IMPROVISATION III

A la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
A même les échos esclaves

TOMBEAU

Anniversaire - Janvier 1897

Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s'arrêtera si sous de pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
Comme pour en bénir quelque funeste moule.

Ici presque toujours si le ramier roucoule
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond -
Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

A ne surprendre que naïvement d'accord
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.



Stéphane Mallarmé.

ECLAT (1964)

Pour quinze instrumentistes. Créée en mars 1965 sous la direction du compositeur à l'Université de Californie (USA). Durée : 10' environ.

La petite et scintillante partition d'*Eclat* (le terme signifie la brillance, les arêtes vives et tranchantes, le miroitement – mais aussi le fragment (cf. *Eclat-Multiples*) fut saluée dans l'émerveillement un peu sceptique – le compositeur avait longtemps fait attendre ces quelques minutes de musique – comme un surprenant « aérolithe musical » (Claude Rostand). De fait, l'œuvre, qui n'est pas sans évoquer le brio de certaines partitions ravéliennes, amplifie la veine « hédoniste » de son auteur inaugurée avec *Le Marteau sans Maître* (1955).

Elle est écrite pour quinze instruments, qui se répartissent en deux catégories : un ensemble « soliste » aux sonorités *résonnantes* tantôt longues (piano, vibraphone, cloches,), tantôt courtes (mandoline, guitare), tantôt mixtes (glockenspiel, harpes), et un « continuo » qui fait davantage fond sonore sous les figures solistes, et composé de deux cuivres (trompettes/trombone), deux bois (flûte alto et cor anglais), et deux cordes (alto/violoncelle), aux sonorités plus *ponctuelles* qu'il faut « entretenir » le cas échéant (le rôle essentiel ici du *trille*).

A l'écoute, un premier équilibre de l'œuvre est clairement perceptible entre des phases *actives* du jeu (traits en fusées, accords, rapides interventions « en diagonale » d'une ou quelques notes), et des phases *contemplatives* où le son des instruments résonnants une fois émis est entendu pour lui-même, éventuellement entretenu puis conduit à l'extinction par le chef ou l'instrumentiste.

Une seconde caractéristique d'*Eclat* consiste en la possibilité de permutation à l'intérieur de certaines séquences encadrées dans la partition : des interventions sonores en nombre limité (quatre par

exemple) sont numérotées (de I à IV), à charge pour le chef d'indiquer au dernier moment par laquelle on commence (II-III-IV-I, ou IV-I-II-III, etc...). Comme le tempo et les intensités de ces séquences sont également optionnels, et décidées sur l'instant, l'interprétation d'*Eclat* dépend directement du chef d'orchestre. Il s'agit presque d'un « concerto pour chef d'orchestre et petit ensemble ». Et même si les différentes options choisies impliquent des « parcours » peu perceptibles à l'auditeur, ce système induit une grande tension dans l'exécution et des instrumentistes confirmés, dont le chef « joue » comme s'ils étaient des instruments pensants – toutes exigences qui concourent à l'« éclat » de l'œuvre.

La rencontre de ces deux données (opposition de séquences où le son est conduit et d'autres où il nous conduit d'une part, instantanéité de certaines décisions dans l'ordre des configurations, des tempi et des intensités d'autre part) conduit à une nouvelle conception du temps musical, où joue l'influence en profondeur des musiques orientales, un temps qui devient plastique, aléatoire, et par instant non-directionnel.

Enregistrements

– Ensemble intercontemporain, dir. P. Boulez (Cassette Radio-France/IRCAM « Le temps musical, n° 1 », réalisation Jean-Pierre Derrien, 1980).
– Orchestre of our Time, dir. Joel Thome (Candide-Vox 31113).

Film

– « Le chef d'orchestre actuel », réalisation Michel Fano, 1977 (INA, « La leçon de musique », productrice : Mildred Clary).

DON DU POEME

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encore
L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
Palmes ! et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frêmi.
O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
Et ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame ?

IMPROVISATION I

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

ECLAT-MULTIPLES (1970)

Oeuvre inachevée, en 1980. Création partielle à Londres, printemps 74, sous la direction de l'auteur. Durée actuelle : 18' environ, s'enchaînant aux 10' d'Eclat.

Eclat-Multiples est la suite d'*Eclat* qu'il reprend et dont il constitue un deuxième cahier. L'œuvre totale, actuellement « Work in Progress » à la manière mallarméenne, apparaîtra comme une partition d'une heure environ, aux effectifs progressivement croissants.

Eclat-Multiples comporte, outre les 15 instrumentistes d'*Eclat*, dix musiciens supplémentaires : 9 altos et un cor de basset. Les 9 altos, qui marquent la prédilection boulézienne pour cette tessiture (cf. la flûte en sol, le cor anglais, et la guitare), viennent se placer devant le chef, le cor de basset rejoignant les autres instruments ponctuels d'*Eclat*.

Cet élargissement instrumental n'est pas sans conférer à *Multiples* une couleur beaucoup plus rauque, sombre, véhémence, « assez virulente » dit récemment le compositeur au cours d'une répétition, que le bijou initial que constituait *Eclat*.

Les deux œuvres sont liées par des procédures de développement d'un matériau parfois commun.

On aura une idée de l'intégration des deux pièces en référant tout le développement rythmique de *Multiples* (chiffres 31-33) au passage similaire tutti d'*Eclat* quelques instants auparavant (chiffres 27-30).

L'œuvre continue de se partager assez distinctement à l'oreille entre des plages contemplatives faites de longues tenues avec trilles, souvent initiées par des motifs brefs et rageurs, et des séquences d'activité au rythme soutenu, à la battue régulière, d'allure parfois stravinskyenne (de la période médiane). Elle abandonne toutefois tout le système « d'options » de réalisation qui se présentait dans *Eclat*. L'ensemble des deux cahiers actuels apparaissent décidément bien, dans leur différence même, comme les deux moments d'une même activité : celle de Boulez chef d'orchestre.

Enregistrement à paraître (CBS).

DOMAINES (1968)

Existe en deux versions : (a) pour clarinette seule (b) pour clarinette et ensemble instrumentale. 29 minutes environ.

La version avec ensemble instrumental est la version définitive de cette œuvre, et fut créée sous cette forme en 1968 à Bruxelles. C'est elle dont il existe un enregistrement discographique (cf. ci-dessous) et dont il sera question ici.

Domaines représente dans l'œuvre de Boulez un exemple-type de la veine combinatoire et semi-ouverte appliquée aux instruments (cf. par exemple *Explosante-Fixe*). Sur le plateau prennent place six groupes instrumentaux :

- A. Quatuor de trombones
- B. Sextuor à cordes
- C. Marimba et contrebasse
- D. Flûte, harpe, basson, trompette, saxo alto
- E. Hautbois, cor et guitare
- F. Clarinette basse.

Chacun de ses groupes possède sa propre partition, entièrement écrite, sous forme de six feuillets pour « l'aller » de l'œuvre (ou : « Original ») et de six autres pour « le retour » (ou « miroir »). *Domaines* se compose en effet de deux parties de durée sensiblement égales (au disque : chacune sur une face).

Au centre du cercle formé par les six groupes, le soliste clarinettiste, ou « protagoniste », qui se déplace sur le plateau. A ses côtés, le chef. Le soliste est pareillement équipé de 6 + 6 feuillets sur lesquels sont écrites les séquences qu'il doit jouer.

A « l'aller » de l'œuvre, le clarinettiste soliste a

l'initiative : il joue ses 6 feuillets « original » dans l'ordre qu'il veut. Par exemple (comme dans le disque) : ADCBEF. Il se place pour cela devant le groupe instrumental correspondant, et après chacune des séquences, le groupe lui « répond » en jouant sa propre partition. On aura donc, dans l'exemple choisi, le parcours « d'aller » suivant :

Original

le soliste joue A	le groupe A répond
le soliste joue B	le groupe B répond
le soliste joue C	le groupe C répond
le soliste joue D	le groupe D répond
le soliste joue E	le groupe E répond
le soliste joue F	le groupe F répond

On peut naturellement imaginer tout autre ordre des séquences : ACD FEB, DFBACE, etc....

A l'issue de l'aller, en l'occurrence du dialogue clarinette-clarinette basse (F), c'est le chef d'orchestre qui prend l'initiative de décider selon quel ordre de séquences on accomplira le retour, et au soliste à se plier à cette décision. On aura ainsi (toujours selon l'exemple du disque) :

Miroir

le groupe D joue	le soliste joue D
le groupe C joue	le soliste joue C
le groupe E joue	le soliste joue E
le groupe A joue	le soliste joue A
le groupe B joue	le soliste joue B
le groupe F joue	le soliste joue F

Le fait qu'on termine ici aussi par F n'est que fortuit : on peut évidemment envisager pour le miroir aussi n'importe quel ordre de séquence (EACDFB, AFECBA, etc...). Dans la partie de soliste, au retour, celui-ci joue ses feuillets avec une légère possibilité de permutation de ses systèmes.

Comme on le voit, cette œuvre repose sur un dispositif qui prévoit un dialogue constant du soliste et d'un groupe d'instruments : dialogue qui peut s'effectuer dans les deux sens.

La signification de l'œuvre s'épuise quelque peu dans le maniement de ce dispositif, au risque qu'elle apparaisse quelque peu anecdotique. Mais l'intense raffinement sonore de cette œuvre, qui pourrait susciter toutes les expériences possibles d'identification instrumentale, concourt largement à faire de *Domaines* une des œuvres les plus accessibles et les plus agréables de son auteur.

Enregistrement

Michel Portal, clarinette, Ensemble « Musique vivante », dir. Diego Masson (HMU 930).

« CUMMINGS IST DER DICHTER... » (1970)

Pour 24 instruments et un chœur de 16 voix solistes (S-A-T-B), sur un poème de E.E. Cummings. Création : septembre 1970, à Ulm, par la Schola Cantorum de Stuttgart (dir. Clytus Gottwald) et un ensemble instrumental sous la direction de l'auteur. Durée : environ 10'

Cette partition est en principe appelée à n'être que le noyau conducteur d'un ensemble plus vaste également bâti sur des textes du poète américain Edward Cummings (*Poems 1923-54*). Le texte ici utilisé est une proposition à la fois phonétique et infra-sémantique. Le choc et le heurt des syllabes employées, souvent désarticulées, d'une part, la signification poétique de certains mots (oiseaux, crépuscule, âme...) de l'autre, ne cherchent pas une correspondance expressive dans la partition de Boulez, mais plutôt une connivence et une résonance plastique, rythmique, et suggestive.

On peut à l'écoute distinguer assez aisément quatre phases successives dans cette pièce. Une première séquence, où les voix utilisées sont seulement féminines (S-A), imbrique le plus étroitement possible le texte et son entour instrumental : syllabes ou notes ponctuelles et violentes; ou au contraire certains mots ou accords plus longuement proférés (environ 1'25); la deuxième séquence poursuit dans le même dispositif, cette fois-ci avec les voix d'hommes (T-B) tandis que le registre des instruments tend davantage vers le grave (environ 3'20); la 3^e séquence, très spectaculaire, accuse les antagonismes entre de brefs et forts claquements vocaux, accompagnés souvent en légère résonance par des sons instrumentaux analogues, avec de longues et lentes tenues insinuantes en *tutti* instrumental et vocal (environ 1'50), la dernière séquence, enfin, miracle de « charme » sonore, oppose en deux discours côte à côte le groupe des vents et harpes, en une écriture brillante de trilles, traits, et arabesques, dirigé par le chef d'orchestre, au groupe formé par les voix d'hommes, de plus en plus résiduelles, mêlées aux cordes, en de longues tenues d'accords qui forme « fond » sur les « figures » des vents. Ce second groupe est placé sous la direction du chef de chœur – puisque Cummings se dirige avec deux chefs, qui ne sont pas dans le même synchronisme métrique (la même battue).

Cette œuvre de dimensions restreintes, mais d'une grande élégance de facture, manifeste d'abord l'attention que Boulez porte au texte littéraire, dans cette zone intermédiaire entre la pure plastique sonore et la valence sémantique où il s'est toujours situé (cf. *Pli selon Pli*). Par les options d'exécution (ordres de micro-éléments par

exemple) et d'interprétation (lieu et degré des variations d'intensité) qu'elle propose aux interprètes, elle se situe dans le droit fil de l'œuvre semi-ouverte (depuis la *Troisième Sonate*). Enfin, on ajoutera que son bonheur sonore, jusque dans ses explosions de violence, s'inscrit pleinement dans la veine « hédoniste » de Boulez qui à partir d'*Eclat* (1965) se marque toujours davantage.

Enregistrement

Chœurs et Orchestre de la Radio de Vienne, direction B. Maderna (Telefunken 6.48066)

birds(here, inven
ting air
U
)sing

tw
iligH(
t's
v
va
vas(
vast

ness. Bellook
now
(come
soul ;
&:and

Who
sle
voi

c
es
(
are
ar
a

reproduit avec l'autorisation de Universal Edition

RITUEL, IN MEMORIAM BRUNO MADERNA (1974)

Pour orchestre. Création le 2 avril 1975 à la BBC (Londres), sous la direction du compositeur. Environ 25'.

En 1973 disparaissait le compositeur et chef d'orchestre Bruno Maderna, qui fut lié à Boulez par des liens amicaux et professionnels très forts. *Rituel* est une pièce « funèbre » écrite à sa mémoire.

Elle est écrite pour grand orchestre, divisé en 8 groupes :

- Hautbois 1
- Deux clarinettes
- Trois flûtes
- Quatre violons
- Quintette à vents (hautbois 2, clar. 3, sax. alto, deux bassons)
- Sextuor à cordes (2 vln, 2 vla, 2 vlc)
- Septuor de bois (flûtes alto, hautbois 3, C.A., clar. picc., clar. b., 2 fg.)
- Octuor de cuivres : 4 trompettes, 6 cors, 4 trombones.

Parmi ces huit groupes, répartis sur le plateau selon une topographie très précise, prennent place

9 percussionnistes, dont l'importance est déterminante dans l'esthétique de la pièce.

L'œuvre est constituée de 15 séquences. Les séquences impaires sont synchronisées : le chef dirige les instruments, mais non 2 percussionnistes qui jouent leurs parties à leur convenance, à charge pour le chef de « répartir » ses instruments dans leur texte. Les séquences paires ne sont pas synchronisées : le chef se contente de donner les départs de ses différents groupes instrumentaux, dans un ordre aléatoire (1^{ère} version) ou fixé (révision).

L'écriture de *Rituel* est faite de petites cellules obsessivement répétées. La grande puissance d'émotion que suscite cette musique funèbre, liturgique, « rituelle », assure généralement le succès de cette œuvre auprès d'un public que pourrait surprendre telle autre œuvre de son auteur.

Enregistrement à paraître (CBS)

MESSAGESQUISSE (1977)

Pour 7 violoncelles

Messagesquise est une œuvre entièrement tréssée sur les six lettres du nom de l'ami Paul Sacher. Quatre éléments donnent naissance à l'œuvre : le nombre de lettres, leur correspondance dans l'alphabet musical (mi bémol - la - do - si - mi - ré) les cinq intervalles différents constituant cette brève série (quarte augmentée - tierce mineure - quarte juste - seconde majeure), enfin le code en morse de chaque lettre (en brèves et longues, allant de 1 à 4 impulsions). L'ensemble instrumental est homogène : un violoncelle solo prolongé par six violoncelles.

Pierre Boulez fait preuve ici, comme à l'accoutumée, d'un esprit d'invention surprenant à partir d'une grande économie de moyens, avec cependant une originalité notable par rapport à ces autres œuvres. La démarche, aussi bien au niveau des microstructures que de la forme globale, s'effectue « à découvert » avec la plus extrême simplicité ; l'œuvre est claire, drue, sans ambiguïté. Les traces de l'épure originelle ne sont ni effacées, ni oblitérées, ni brouillées. Cependant, l'ambiguïté se trouve déplacée : l'apparent classicisme structurel peut masquer, en effet, une pensée résolument moderne pour qui prend la peine d'approcher de près cette musique.

Dès l'énoncé de la série, dès l'exposition, l'intense et lumineuse poésie personnelle à la pensée boulezienne s'impose déjà comme par miracle... L'œuvre se découpe en six parties d'une totale lisibilité. La première variation est constituée par un frémissement de l'air, trémolo des six violoncelles sur l'accord initial, chacun des violoncellistes jetant tour à tour le message en morse de chaque

nouvelle lettre dans le cercle pendant que le soliste fait fleurir les intervalles de la série dans un jeu de permutation prenant toujours appui sur le mi bémol. Cette variation se termine par l'énoncé du message en morse, dans sa continuité, par le soliste, pendant que la rumeur des autres protagonistes s'amenuise.

La seconde variation est un ostinato lui-même divisé en six séquences. Plusieurs processus se développent simultanément. Une progression chromatique de valeurs en aller-retour (de 1 à 6 double-croches, puis 1 à 9, enfin 1 à 13) comme un écran qui s'allumerait dans un mouvement progressif et dans les rets duquel se prendrait le jeu d'accentuation des messages de morse, alors que le soliste accentue sans trêve les notes de la série, en synchronisation avec chaque séquence, et dans un mouvement perpétuel acéré.

La troisième variation fait pendant à la première variation et se présente sous forme de six accords trillés. La quatrième variation est une cadence du soliste. L'œuvre s'achève sur un trait à jouer « aussi rapide que possible » et qui m'apparaît aussi étrange dans son contexte que le trait chromatique terminant la *Sonate op. 35* de Chopin. Le motif initial est ressassé sous 45 formes isomorphes successives avec certains tourbillons (en textures parallèles sur les intervalles de la série) et une coda.

Enregistrement

Ensemble 2 E 2 M, direction P. Mefano (Chant du Monde LDX 78686)

NOTATIONS (1980)

« Quatre pièces, premier recueil réalisé d'un ensemble plus vaste.

A l'origine, pièces très brèves pour piano - revues à plus de trente ans d'intervalle, développées pour orchestre. Il ne s'agit pas d'une orchestration, mais - dirait Berio - d'une transcription. Que

dire de plus, sinon que le caractère de chaque pièce est délimité, isolé, qu'il y a fixation sur une seule et unique expression - et que la relation qui s'établit entre ces pièces est, essentiellement le contraste. »

(P. Boulez)

REPONS (1981)

L'œuvre est conçue pour trois entités distinctes : - un ensemble instrumental de vingt-quatre musiciens : bois par deux plus clarinette basse (9), cuivres 2-2-2-1 (8), trois violons, deux altos, deux violoncelles et contrebasse (8). Les sons de l'ensemble instrumental ne sont pas transformés ; - Un groupe de six solistes instrumentaux, chacun doté d'un instrument principal et d'un élément autre, clavier ou percussion : un pianiste avec célesta ; un pianiste avec orgue ; un harpiste (avec deux harpes accordées différemment) ; un cymbaliste (avec percussion) ; un xylophoniste (avec percussion) ; un vibraphoniste (avec percussion). Les six solistes entourent le groupe instrumental. Les sons sont soumis à transformation ; - chaque soliste a à sa disposition un magnétophone avec bande enregistrée, avec lequel il « joue » ; le dispositif d'écoute est disposé tout autour de l'espace de jeu.

« Le terme de Répons qui manifeste le dernier état d'une inclination de l'auteur envers les procédés d'écriture lointainement dérivés de la musique médiévale (cf. « Trope » de la 3^e Sonate), s'applique principalement au jeu antiphonique qui se déroule entre les trois entités instrumentales et acoustiques : dialogue du groupe avec tel ou tel soliste, dialogue du soliste avec la bande enregistrée, jeu d'échange et de miroir, etc... L'alternance également du jeu collectif et du jeu individuel est une donnée de base de Répons. Le temps même de l'œuvre une fois achevée, qui relève des « temps longs » dans l'œuvre de l'auteur (Marteau sans maître, Rituel, II^e Sonate...), s'explique par les différences de densités recherchées dans le tissu sonore, qui oppose « en répons » des séquences à l'écriture « lâche » à celles en écriture « dense ». Le traitement électro-acoustique, qui s'applique aux solistes (sons naturels, sons amplifiés, sons transformés) rend plus complexe le jeu de « réponses » entre les sons instrumentaux purs de l'ensemble instrumental et les sons artificiels des bandes magnétiques », explique Pierre Boulez.

Le dispositif électro-acoustique utilisé par Pierre Boulez pour son œuvre *Répons* a été conçu en fonction des possibilités de la machine 4X inventée et réalisée à l'IRCAM par Giuseppe Di Giugno et son équipe. Cette machine est un ordinateur extrêmement rapide (200 millions d'opérations par seconde), spécialisé dans la production et la manipulation du son, qui permet de synthétiser ou de transformer n'importe quel son en « temps réel », tout délai étant supprimé par ces temps de calcul ultra-brefs. En outre cette machine est entièrement programmable : le compositeur peut l'utiliser pour effectuer n'importe quelle fonction ou dispositif de production sonore : oscillateurs, filtres, générateurs d'enveloppes, détecteur de hauteurs... Elle permet aussi d'engendrer des séquences de son ordonnées selon des algorithmes de composition automatique précisés au départ par le compositeur.

Le dispositif concret utilisé pour *Répons* comprend :

● Six magnétophones contrôlés par chacun des six solistes. Sur chacun de ces magnétophones une bande que Pierre Boulez qualifie de « papier peint musical ». Il s'agit de sons synthétisés par la machine 4X se déroulant en séquence engendrées par des programmes. Comme il est précisé plus haut, les solistes mettent eux-mêmes en marche ces bandes dont l'apparition ou la disparition intervient comme une musique de fond à certains moments de l'œuvre. Les solistes ont également la



possibilité d'envoyer ces sons synthétiques à n'importe lequel des six petits haut-parleurs placés derrière chacun d'entre eux.

● La machine 4X placée, avec son ordinateur de contrôle, dans un lieu proche mais séparé de la scène. Cette machine est reliée par des microphones de contact aux instruments des six solistes ; un programme de détection de hauteurs sert à déclencher des partitions pour instruments artificiels et faire différents choix musicaux. A l'aide de ce détecteur, les solistes peuvent contrôler eux-

mêmes la transformation de leurs propres sons. Les processus de transformation sont les suivants :

- modulation d'un instrument par un autre .
- procédés de retards et de déphasage destinés à créer des motifs rythmiques complexes ;
- contrôle du placement des sons sur le réseau de diffusion générale (gros haut-parleur)

L'ensemble des programmes utilisés a été écrit par Andrew Gerzso en fonction des processus de composition déterminés préalablement par Pierre

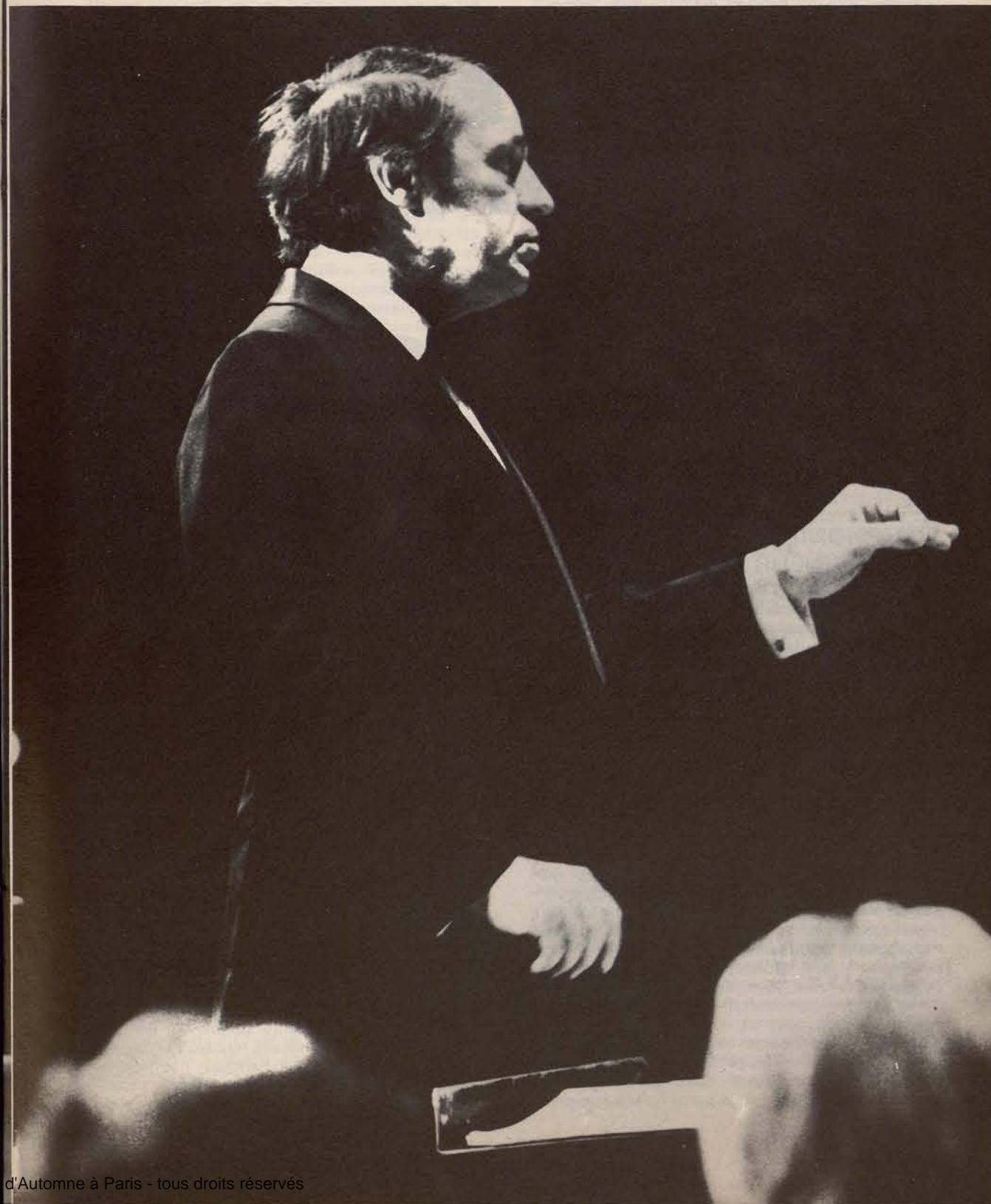
Boulez. Ces programmes ont été mis au point à partir d'un logiciel de base écrit par Jean Kott.

● Le halaphone, équipement construit en 1973, au studio du Heinrich Strobel Stiftung du Südwestfunk (Fribourg, RFA), par Hans Peter Haller et déjà utilisé par Pierre Boulez dans *Explosante fixe*. Cette machine est utilisée pour contrôler les interconnexions entre les solistes et la 4X, elle joue donc principalement le rôle d'une matrice d'interconnexion. En outre elle est utilisée de temps à autre pour faire mouvoir les sons des instruments d'un

haut-parleur à un autre.

● Les haut-parleurs sont, comme on l'a vu, divisés en deux catégories : six petits haut-parleurs affectés à chacun des solistes et six gros haut-parleurs affectés à la diffusion générale. C'est à cette deuxième catégorie que sont connectés le halaphone et la 4X et c'est à travers eux que l'on entend les diverses transformations électro-acoustiques.

(Pierre Boulez)



BEETHOVEN SYMPHONIE N° 9 ; GRANDE FUGUE OP. 133. WAGNER SIEGFRIED IDYLL. LISZT VIA CRUCIS. SCHÖNBERG PELLEAS ET MELISANDE. DEBUSSY LA MER. WEBERN CINQ MOUVEMENTS. DEBUSSY ETUDES POUR LE PIANO, II. RAVEL TROIS POEMES DE S. MALLARME. BARTOK EN PLEIN AIR. BARTOK QUATRIEME QUATUOR. BERG CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE. BARRAQUE SEQUENCE. BOUCOURECHLIEV GRODEK. KAGEL TRANCISION II. HOLLIGER DAS GLUHENDE RATSSEL. GUYONNET LUCIFER PHOTOPHORE. AMY SEVEN SITES. DUFOURT ANTIPHYSIS. FENELON LATITUDES.

DE BEETHOVEN A FENELON

Notes sur les œuvres

SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR (1822-24)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Pour solistes vocaux (S-A-T-B), chœur mixte et orchestre. Création le 7 mai 1824.

1. - *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*
2. - *Molto vivace. Presto*
3. - *Adagio molto e cantabile. Andante moderato*
4. - *Finale. L'Hymne à la joie (Schiller)*

Devant une telle œuvre, le commentaire est saisi, glacé. Se rattacher à des éléments extérieurs, sans doute finalement accessoires ; rôder autour de l'œuvre. Souligner sa tonalité (ré mineur), grande tonalité du romantisme *Sturm und Drang* de Mozart à Berg (L'Interlude de *Wozzeck*), via Beethoven, Schuman (*IV^e Symphonie*), Mahler - et sa *Neuvième* à lui. Relever les quatre mouvements traditionnels : Beethoven n'en n'est pas encore aux architectures a-typiques des derniers *Quatuors*, des dernières *Sonates*. Les dates de composition données sont, elles, trompeuses : la préoccupation vient de plus loin, aura davantage été lancinante. Et puis le chœur. Et puis la voix. Innovation capitale, fulgurante, sans précédent. La nouveauté absolue, émouvante point tant en elle-même que parce qu'elle atteint

le cœur des peuples - l'atteint au cœur. Ce n'est point si fréquent dans la musique.

On aimerait s'effacer ici derrière un très grand texte : celui que Romain Rolland consacra à l'œuvre dans *Les grandes époques créatrices* (réédition 1966, Albin-Michel). Ecrit au plus noir de la guerre (1943), le chapitre comme le livre se permet d'offenser l'anti-humanisme de notre époque. Mais c'était le temps où l'amour d'un auteur pour un musicien ne résignait en rien la fermeté de style alliée à la compétence musicologique.

« La *Neuvième Symphonie* est un confluent. En elle se sont rejoints et mêlés de nombreux torrents venus de très loin, et des régions les plus diverses, de rêves, de volontés, d'hommes de tous les âges. Et l'on pourrait dire qu'à la différence des huit autres *Symphonies*, elle est un *Rückblick*, - un regard en arrière, planant d'un sommet sur tout un passé. Le long temps écoulé - (dix à onze ans) - entre la *Huitième* et la *Neuvième Symphonie* a provoqué cet éloignement de la perspective, ce vol plané sur toute une Somme de vie évoquée » (page 875).

Les divers torrents ?

Dès 1792, Beethoven forme le projet de mettre en musique l'*Ode à la Joie* de Schiller. Parallèlement, à partir de 1795, il est hanté semble-t-il par une mélodie qu'il utilise à diverses reprises : le *Gegenliebe* de 1795 comme la *Fantaisie* pour piano, chœur et orchestre de 1808 en porteront témoignage (cette dernière œuvre utilise un texte de

Kuffner, d'inspiration maçonnique : une indication pour le client spirituel de la future symphonie, qui utilisera un autre texte : celui de Schiller). Ce qui est fascinant, c'est en 1822 la jonction entre cette *Ode* qu'il désire mettre en musique et cette mélodie qui le hante depuis près de 30 ans. Par ailleurs, il forme le projet en 1907 d'écrire une œuvre orchestrale en conclusion de laquelle les voix s'uniront aux instruments. Voilà un troisième élément à unir aux deux premiers : ce sera fait dès 1822 : cette œuvre aura l'*Ode à la Joie* de Schiller comme texte, sur la mélodie décidée. Il reste à décider que cette œuvre orchestrale sera une *IX^e Symphonie* en ré mineur : ce en quoi consiste exactement le travail des années 1822-1824.

Il faudrait alors reprendre Romain Rolland : cette évocation d'un *Appel aux Ombres* par lequel débute le premier mouvement, image poétique qui vient colorer le parti structurel : « Ce qu'il importe de faire sentir, c'est l'incroyable concentration de la pensée créatrice de Beethoven, ramassée dans son premier motif (le *Kopftrema*). C'est une loi de sa nature que dans le premier motif de chacune de ses grandes œuvres, soient déjà inscrits en puissance les lignes de force et de directions, les innombrables mouvements d'émotion et d'expression de l'œuvre entière. Et à mesure qu'avec l'âge et le génie accru, ce contenu devient plus abondant, par un effet en apparence paradoxal, le *Kopftrema* (le premier thème) se fait plus simple et plus élémentaire : car il offre d'autant mieux au rêve créateur un libre et vaste espace pour s'y jouer » (page 888). On ajoutera que la remarque de Romain Rolland s'applique aussi avec un égal bonheur à une œuvre comme les *Variations Diabelli*.

Du *Scherzo* ? « *Le Scherzo* s'apparente à ceux des derniers Quatuors (particulièrement du dernier opus 135), où il cherche à se donner la frénésie d'une farandole à perdre haleine. Sans avoir la sauvagerie de celle-ci, il y a dans le *Scherzo* de la *Symphonie* aussi quelque chose d'orgiastique » (page 900).

De l'*Adagio* ? « Ce qui est sûr, c'est que la splendide mélodie, qui se déroule à longs plis, n'a acquis cette ampleur d'étoffe et de démarche qu'au cours de multiples essais. L'un des effets qui la caractérisent, avec le plus d'émouvante poésie - les répétitions en écho d'une partie, puis de l'ensemble de chaque phrase des cordes par les bois, n'existait pas au début - n'a été introduit que peu à peu » (page 909).

Le reste à l'avenant, ainsi lorsque R. Rolland souligne l'effet sur le public du passage de l'*Adagio* à l'*Adante*, et naturellement tout ce qui concerne ce *Finale* progressif, d'abord éclatant en tutti inaugural, acte géniteur qui aura peut-être inspiré inconsciemment le Boulez du début de *Pli selon Pli*, puis se formant lentement en murmure de plus en plus distinct, s'énonçant à la « voix humaine instrumentale » qu'est le violoncelle, faisant enfin intervenir les chœurs, puis les solistes : commentaire au plus près du texte musical, dans lequel Romain Rolland mettait beaucoup de lui-même en s'adressant à tous.

Aujourd'hui, nous avons accumulé des perspectives nouvelles, par exemple nous connaissons Mahler, et ce qu'il fit de la forme symphonique : *einführung* de l'œuvre beethovénien propre à l'auteur de *Jean-Christophe* n'a pas été dépassée.

Dominique Jameux

GRANDE FUGUE OP. 133, POUR QUATUOR A CORDES (1825)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Conçue initialement comme dernier mouvement du *Quatuor* op. 130, la *Grande Fugue* fut détachée du *Quatuor* en raison du mauvais accueil que lui fit le public à la création le 21 mars 1826, et fut remplacée par un *Rondo* plus inoffensif. Artaria, l'éditeur de Beethoven, lui a proposé alors l'édition en opus séparé, ce que Beethoven fut contraint d'accepter.

D'accès plus ardu qu'aucune autre œuvre de Beethoven, la *Grande Fugue* engendra presque plus de critiques à elle seule que toutes les autres œuvres de Beethoven réunies ! Et, de fait, si son plan masse est simple, la plus grande tension y est néanmoins mise en œuvre, et, par conséquent, exigée de l'auditeur.

Sur le plan de l'écriture, la *Grande Fugue* - ou, selon l'expression de Warren Kirkendale, « l'Art de la Fugue selon Beethoven » - représente l'aboutissement d'une recherche commencée dix années auparavant, ainsi que le met en lumière le tableau ci-dessous :

La Fugue dans les œuvres de Beethoven

- 1815 : Sonate pour vclle op. 102 n° 2 Finale
- 1816 : Sonate pour piano op. 101 Finale
- 1818 : Sonate op. 106 « Hammerklavier » Finale
- 1820/22 : Sonate op. 110 Finale
- 1817/23 : 9^e Symphonie 1^{er} mov. (fugato)
- 1825 : Grande Fugue pour quatuor à cordes op. 133

La fugue beethovénienne apparaît « comme une forme poétique nouvelle et sans doute comme le moyen par excellence de porter en avant, de la façon la plus implacable, une idée » (A. Boucourechliev). Ce qui nous semble essentiel, en fait, est de remarquer que la *Grande Fugue* signe la rencontre entre deux écritures essentielles chez Beethoven : la fugue et la variation : La *Grande Fugue* est à la littérature du quatuor à cordes ce que sont les 33 *Variations sur un thème de Diabelli* op. 120 à la littérature de piano. Toutes deux sont des œuvres qui traduisent le refus du moindre compromis, et la fascination de la rigueur. Ce qui s'exprime dans un cas comme dans l'autre, par la parfaite cohésion de la forme.

Plan masse

La *Grande Fugue* est une série de variations sur le matériau proposé par les 29 mesures d'introduction, que Beethoven intitule *Overtura*. Cette *Overtura* est une sorte de table des matières, où le matériau de base est exposé en un bref énoncé offrant un maximum de contrastes : succédant immédiatement à un geste initial fraccassant étendu sur quatre octaves, le premier sujet de la Fugue (A) est exposé en *tutti* par tout le quatuor. Cette introduction développe ensuite une variation rythmique sur ce premier sujet et présente, dans sa seconde partie (*meno mosso e moderato*) un dessin rythmique régulier en doubles croches qui sera développé dans la deuxième fugue. Rythmes diversifiés, nuances en opposition, sujet A : tout y est.

Alors éclate la première fugue en si bémol majeur. Le sujet principal (B) est d'abord donné au violon, tandis que va se déchaîner, sur plus de cent mesures et comme un véritable ouragan, une double fugue à la rythmique heurtée, dans une nuance unique *fortissimo*. Pas le moindre *decrescendo* ne viendra détendre l'oreille; la variété proviendra des seuls accents du contre-sujet (= sujet A). Le choc des différentes rythmiques qui se superposent est le principal moteur de cette première fugue.

En sol bémol majeur (*meno mosso e moderato*) se déploie alors doucement une deuxième fugue (à vrai dire, un fugato) sur le sujet A, mais qui emploie les traits de doubles croches de l'*Overtura*, et commence tout d'abord dans un climat pacifié. Puis un *Allegro molto e con brio* en si bémol majeur prépare, toujours avec le sujet A, dans un rythme syncopé et dans des nuances d'oppositions, la transition avec la fugue suivante.

Tout aussi âpre que la fugue initiale, cette troisième fugue est sur le plan contrapuntique, de loin la plus complexe. Elle voit s'affronter les deux sujets A et B, maintenant face à face comme deux adversaires à mains nues. Beethoven utilise toutes les ressources de l'écriture fuguée, mais dans une langue typique du dernier Beethoven: ainsi, par exemple, cette séquence où le trille, porteur d'un potentiel nouveau de modification du timbre, s'empare peu à peu de tout le quatuor. Après vingt-deux mesures d'une hésitation où le silence joue un rôle capital (*poco a poco sempre piu allegro e accelerando*) vient une section conclusive (*Allegro molto e con brio*) qui projette une nouvelle série de commentaires du sujet A.

La conception de l'œuvre va bien au-delà d'une simple récapitulation beethovénienne de toutes les techniques d'écritures répertoriées dans la fugue; tout au plus en aura-t-on tenté ici un descriptif sommaire. La *Grande Fugue* remet en cause jusqu'au tentatives mêmes de son analyse. C'est encore en cela que sa modernité, aujourd'hui, n'a pas fini de dérouter. *Stéphane Goldet*

SIEGFRIED IDYLL (1870)

RICHARD WAGNER

En 1864, alors que Louis II venait tout juste de l'appeler auprès de lui et lui avait intimé « l'ordre royal » d'achever l'*Anneau du Nibelung*, Wagner esquissa un quatuor à cordes intitulé *Idylle de Starnberg*.

Les thèmes notés à l'époque ne furent pourtant utilisés que six ans plus tard, lorsque le compositeur entreprit la composition du troisième acte de *Siegfried*. Wagner, qui avait épousé Cosima von Bülow (née Liszt) en août 1870, renoua alors avec son vieux projet; le 4 décembre de la même année, il acheva la partition d'une *Siegfried Idyll* pour 13 instrumentistes, que Cosima reçut en aubade le 25 décembre à l'occasion de son anniversaire. Wagner lui témoignait ainsi sa reconnaissance de la paix qu'il avait trouvée auprès d'elle, et de la joie éprouvée l'année précédente à la naissance de son fils Siegfried. La formation réduite regroupée dans la villa Tribschen, que le couple habitait, était conduite par Hans Richter, et

la fête avait été organisée avec la complicité de Frédéric Nietzsche, qui était à l'époque l'ami le plus intime des Wagner. La première exécution publique de l'œuvre eut lieu à Mannheim un an après. *Philippe Godefroid*

VIA CRUCIS (1876)

FRANZ LISZT

Composée en 1878-1879, *Via Crucis. Les 14 Stations de la Croix, pour Chœur et Soli, avec accompagnement d'orgue (ou piano)* est l'une des œuvres majeures de la dernière partie de la vie de Liszt, dont on redécouvre aujourd'hui, avec étonnement et admiration, les audaces avant-gardistes. A l'opposé de ses grandioses fresques romantiques des années 50 et 60, comme la *Messe de Gran*, *La légende de Ste-Elisabeth* ou *Christus* par lesquelles le compositeur espérait à tort révolutionner la musique religieuse, il s'agit, comme l'indiquent déjà le sujet et la formation choisie, d'une œuvre d'une extrême austérité, compte tenu en particulier de sa relative longueur (environ 35 minutes). Sur un texte composé par la Princesse Sayn-Wittgenstein à partir de la Bible, d'hymnes latins et de chorals allemands, c'est en fait une méditation tout intérieure, dépouillée et retenue, où le chœur, l'orgue et les principaux acteurs et témoins du drame, dont Jésus et Pilate (solistes), le plus souvent en alternance, font revivre sobrement la Passion du Christ. La construction, comme la ligne vocale, sont des plus simples, et renvoient à la pratique grégorienne, de même que le motif de trois notes (qu'on trouve antérieurement chez Liszt), qui symbolise la Croix, et apparaît dès les premières mesures à l'orgue seul, avant de servir en quelque sorte de leitmotiv.

Après l'*Introit* confié à l'orgue et au chœur (« *Vexilla Regis prodeunt* ») les épisodes se distribuent par petits groupes différenciés par leur formation: 1. Jésus est condamné à mort, 2. Jésus porte la Croix, 3. Jésus tombe pour la première fois (solistes, chœurs et orgue); 4. Jésus rencontre sa Mère, 5. Simon aide Jésus à porter la Croix (orgue seul); 6. Véronique essuie le visage de Jésus (choral); 7. Jésus tombe pour la seconde fois, 8. Lamentation des femmes de Jérusalem, 9. Jésus tombe pour la troisième fois (solistes, chœur et orgue); 10. Jésus est dépouillé de ses vêtements (orgue seul); 11. Jésus est cloué sur la Croix (solistes, chœur et orgue); 12. Jésus meurt sur la Croix (choral); 13. Descente de Croix (orgue seul); 14. Mise au tombeau (solistes, chœur et orgue).

Toute l'invention musicale se concentre sur la recherche harmonique, par le recours à un chromatisme souvent proche de l'atonalité, avec notamment de très surprenants accords de quarts qui anticipent largement sur ceux de Schönberg, et contribuent à l'étrange et fascinant climat mystique de l'œuvre (4^{ème} Station, *Lento*, à l'orgue seul). Par cette référence à la plus ancienne tradition chrétienne, combinée aux audaces d'écriture les plus neuves, Liszt parvient à témoigner d'une ferveur religieuse dont la sincérité ne fait pas le moindre doute, sans renoncer pour autant à la

souveraineté créatrice du compositeur. L'originalité d'un tel projet se marque assez bien par le sort réservé à cette partition géniale et bouleversante: refusée par l'éditeur Pustet de Ratisbonne, pourtant spécialisé dans la musique religieuse, et à qui Liszt ne demandait pas de paiement, elle ne devait être publiée qu'après la première guerre mondiale, et jouée pour la première fois seulement à Budapest en 1929... Nouvelle occasion de rappeler à quel point les clichés complaisamment colportés de nos jours encore sur un Liszt musicien « facile » et « populaire » ont pu déformer l'image d'un des compositeurs les plus puissants et les plus solitaires du XIX^e siècle. *François Lehel*

PELLEAS ET MELISANDE (1902)

ARNOLD SCHÖNBERG

Poème symphonique opus 5 pour grand orchestre. Création à Vienne le 26 janvier 1905, sous la direction du compositeur. Durée: environ 40-45 minutes. Edition: Universal.

C'est durant son court séjour berlinois de 1901-1903, entre son départ et son retour à Vienne, que Schönberg composa cet important poème symphonique. Il est curieux de constater combien cette œuvre occupe dans la production de son auteur une place à la fois flatteuse et ingrate, tout comme la partition du même titre dans l'œuvre de Debussy, dont elle est strictement contemporaine. C'est Richard Strauss, qui s'était pris d'estime et d'amitié pour le jeune viennois émigré, qui lui suggéra le drame de Maeterlinck comme possible sujet d'opéra. Arnold Schönberg s'en tint au genre du poème symphonique – non sans que certains accents, tournures, ou sonorités orchestrales, ne fassent d'ailleurs penser à l'importante production de Richard Strauss en ce domaine.

Cette œuvre s'inscrit dans une lignée formelle qui va de la *Sonate* de Liszt à la *Sonatine* de Boulez en passant par les *Sonates* de Scriabine, qui suivront de peu l'œuvre de Schönberg. Sa tonalité dominante, ré mineur, tonalité pessimiste et tragique, la renvoie aussi aux mondes du dernier Mozart, de Mahler ou de Berg. *Pelleas et Mélisande* résonne comme une des grandes partitions symphoniques du post-romantisme, dont elle épouse l'inclination envers le gigantisme orchestral (35 vents, 64 cordes...), tout en instaurant ici et là des traits d'écriture destinés à permettre, dans l'avenir proche, des remises en cause plus décisives, telles les harmonisations par quarts (l'accord du destin) ou des effets instrumentaux spéciaux (glissandi de trombones pour la scène dans les souterrains).

En 1911, Webern écrivit pour l'Almanach Piper (Munich) un texte sur *Pelleas et Mélisande*, saluant la liberté formelle extrême de la pièce: comme quoi chaque analyste projette aisément dans son objet d'analyse les qualités qu'il veut lui trouver. Alban Berg, écrivant à son tour en 1920, pour le compte de l'éditeur Universal une *Courte analyse thématique* (UE 6368, épuisé), allait au contraire y percevoir – avec l'aide ? l'aval de Schönberg ? –

une rigoureuse organisation symphonique qui ressortit au genre, éprouvé chez Schönberg, de la Sonate/forme-sonate. De quoi s'agit-il? Comme dans le 1^{er} *Quatuor* opus 7 et la *Symphonie de chambre* opus 9 qui allaient suivre, en effet, *Pelleas et Mélisande* se présente sous la forme d'une symphonie en quatre mouvements qui s'enchaînent, et qui correspondent *grasso modo* aux quatre mouvements d'une sonate ou d'une symphonie classique (a), tandis que cette quadri-partition s'articule selon les exigences du scénario (c). Mais la partition entière s'organise également en fonction d'une forme-sonate, structure habituelle du premier mouvement de la sonate classique (b). On aura ainsi la forme d'ensemble suivante:

	(a)	(b)	(c)
Introduction 1 ^{er} mouvement (Allegro)		1 ^{er} groupe de thèmes: Destin, Golaud, Mélisande, le mariage. Thème secondaire: Pelleas	Dans la Forêt Rencontre de Mélisande et Golaud. Leur mariage. Arrivée de Pelleas. Naissance de l'amour dans le cœur de Mélisande.
Scherzo (2 ^e mouvement)		2 ^e groupe de thèmes: Fontaine. Jalousie de Golaud. Scène à la fenêtre. Souterrains.	Scène à la fontaine, à la fenêtre, dans les souterrains
Adagio (3 ^e mouvement)		Développement	Adieux et scène d'amour Pelleas et Mélisande
Finale (4 ^e mouvement)		Ré-exposition des deux groupes de thèmes	Mort de Mélisande

Dominique Jameux

LA MER (1905)

CLAUDE DEBUSSY

Trois esquisses symphoniques. Création: 15 octobre 1905, Concerts Lamoureux (Camille Chevillard). Durée: environ 24 minutes.

1. *De l'aube à midi sur la mer*
2. *Jeux de vagues*
3. *Dialogue du vent et de la mer*

Disons-le tout de suite: malgré l'inventivité de *Jeux*, les richesses d'*Iberia*, ou à l'autre extrême des effectifs instrumentaux mis en jeu, la splendeur sonore prophétique de certaines *Etudes* pour le piano, il nous apparaît décidément que *La Mer* représente à la fois le « classicisme » de Debussy – ce mystérieux point d'équilibre où tout compositeur sait qu'il parviendra un jour, pour peu de temps – et le laboratoire le plus conséquent pour le renouvellement formidable de la pensée et de l'écriture musicale qui s'y fait jour.

La situation: Debussy n'a rien écrit de très important pour orchestre depuis 1900 (les *Nocturnes*). Il a par contre élaboré ses premières grandes partitions pour piano (*Estampes*, 1903, *Masques* et

l'Isle joyeuse, 1904), poursuivi sa moisson de mélodies (*Fêtes galantes II, Trois Chansons de France*), et surtout mené à bien *Pelléas et Mélisande*. Il s'apprête – nous sommes début mars – à écrire durant l'été le 1^{er} Livre des *Images* pour le piano. Bref, l'époque est aux chefs-d'œuvres. On avancera ici l'hypothèse que les sommets ne surgissent qu'à partir de massifs à l'altitude déjà élevée.

L'anecdote maintenant : Debussy travaille à *La Mer* depuis septembre 1903, au cours d'un séjour dans l'Yonne. La citation est connue, extraite d'une correspondance avec André Messager : « Vous ne saviez peut-être pas que j'avais été promis à la belle carrière de marin et que seuls les hasards de l'existence m'ont fait bifurquer. Néanmoins, j'ai conservé une passion singulière pour Elle (la mer). Vous me direz que l'Océan ne baigne pas précisément les côtes bourguignonnes... ! et cela pourrait bien ressembler aux paysages d'atelier, mais j'ai d'innombrables souvenirs ; cela vaut mieux à mon sens qu'une réalité dont le charme pèse généralement trop lourd sur votre pensée... » Nous sommes ainsi prévenus : *La Mer* ne sera pas une « marine » de Boudin.

Mais on l'a échappé belle ! Les définitions de parties admettent des incohérences provisoires : Debussy avait envisagé pour titre des volets de son tryptique : I. – Mer belle aux îles sanguinaires. II. – Jeux de vagues. III. Le vent fait danser la mer. La carte postale d'un lieu où il ne fût pas, et comme la description d'une soirée dansante devaient ainsi encadrer ces « Jeux de vagues » têt définis. Il est passionnant de constater comment, pour ses deux volets extrêmes, Debussy substitua à des titres *pittoresques* des indications de parcours, c'est-à-dire de *structure*.

De l'aube à midi sur la mer : c'est un itinéraire de temps et de lumière. De l'aube grise, indifférenciée, où des bribes de motifs s'élaborent progressivement comme des formes hésitantes sur un fond impassible et comme indifférent, à l'éclat solaire de midi. Le véritable début de la pièce n'intervient que par la brusque modulation en ré bémol qui s'accompagne de l'installation dans le tempo *modéré sans lenteur* qui sera celui de toute la première partie de cette montée. Elle se développe alors à travers une série de motifs non reliés entre eux, et définis autant par leur timbre (spécifique) que par leur contours : sur le « tapis » de cordes (1), formule tournoyante des flûtes et clarinettes, auxquelles répondent (2) les cors avec sourdine, en une micro-structure qui se varie elle-même rythmiquement (3). Esquisse de développement d'une troisième instance en trio des harpes, violoncelles et le hautbois prédominant, (4) arabe de flûte à la manière du *Faune* (5), triple discours enfin des flûtes, hautbois et violon solo, qui amène la participation des cordes à la définition mélodique et rythmique, dynamique plutôt, de la pièce, qui se développe maintenant dans une pulsation de plus en plus tendue. A un moment, sept rythmes différents superposés font penser à la partition frère : les *Trois pièces pour orchestre* de Berg, et c'est la brusque déflation sonore après cet éclat. Commence la seconde partie de ce premier volet : les violoncelles divisés prennent la parole.

Le jeu de structure que définit globalement le titre suscite et encourage facilement chez Debussy

cette respiration par élan et pauses, avancée et reculs provisoires, flux et reflux, don de soi et restriction momentanée. La mer reprend alors son avancée irrésistible, tandis que la lumière s'est éclaircie. Dans une mobilisation progressive mais rapide des différentes instances instrumentales, la page s'enfle, grandit, augmente, et explose dans un grand mouvement de jouissance qui sollicite non la surenchère sonore, mais au contraire l'épanouissement d'un discours piano – comme deux êtres en entente se parlant à mi-voix. La coda qui s'échafaude sur une mélodie de choral aux cuivres ne sera alors qu'une immense montée d'intensité – dont Debussy a su se ménager la disposition.

Jeux de vagues est, des trois pièces, celle qui refuse une directionnalité trop appuyée, au profit d'un certain *sur place*, qui ferait parler d'un clapotis marin si l'expression ne paraissait trop dérisoire pour une splendeur infinie. C'est peut-être le mouvement qui dans son piétinement de motifs, la cassure de ceux-ci, le refus du développement, fait le mieux pressentir *Jeux*. Ce « Scherzo » n'est pourtant nullement badin. Fondé sur la notion de *duplication* (N. Ruwet), il se développe à travers une série d'instances qui jouent tantôt sur les continuités (cor anglais, c'est-à-dire hautbois alto/hautbois normal), tantôt sur les oppositions (le boléro, flûte et clarinette, sec et léger, opposé à la ligne « romantique » du cor anglais, puis des cordes). L'ensemble se constitue progressivement en tutti, non sans reculs provisoires et avancées partielles, avec des séquences de « trope » (écriture autre qui vient rompre le fil d'un discours, avant que celui ne reprenne comme si de rien n'était), jusqu'au grand éclat où la mer crie sa joie. Le mouvement se clôt alors rapidement, ne gardant de ce qui précéda qu'un motif d'appel qui passe en *Klangfarbenmelodie* de pupitre en pupitre, avant de s'évanouir au Glockenspiel et sur un ultime son de harpe.

Le Dialogue du vent et de la mer esquisse l'idée d'un conflit, d'une lutte, d'un processus qui doit se terminer par la victoire d'une instance donnée sur l'autre. Pas le vent et la mer à proprement parler, qui ne sont qu'en dialogue – et le mot couvre faiblement la violence des pulsions ici dessinées : vent qui bat les rochers au début de la pièce, et qui ne semble pas devoir troubler la sérénité de la mer, en son rythme syncopé, mais giratoire, aux hautbois et clarinettes. Mouvement bâti autour d'un motif central, exposé par les bois sur soutien des cordes et cuivres (un exemple assez rare d'écriture par blocs chez Debussy) mais précédé de deux antécédents et de deux conséquents. C'est le mouvement le plus « symphonique » des trois, où trouvent place différents éléments venus des mouvements précédents, et avant tout du premier. Toute la pièce repose sur l'accélération et la « dynamisation » progressive de l'élément principal, en un tournoiement irrésistible qui fait submerger la terre des hommes par une éblouissante grandiose et irrésistible.

Non, certes, point de « marine » ici : mais la mise en jeu de forces élémentaires, où la nature apparaît dans sa magnificence mais aussi sa brutalité, où le tissu musical est un milieu dynamique élaborant ses propres avancées, dans la maîtrise d'une pensée, d'un art, et d'une passion : la plus grande œuvre de Debussy, décidément.

Dominique Jameux

CINQ MOUVEMENTS POUR QUATUOR A CORDES (1909)

ANTON WEBERN

*Orchestration pour ensemble de cordes (1930).
Environ 10 minutes.*

Composé à Vienne en 1909, les *Cinq mouvements pour quatuor à cordes* relèvent de l'esthétique de l'aphorisme qui à cette époque est un trait de style dans les œuvres de l'Ecole de Vienne (mais l'œuvre anticipe d'une certaine mesure ce mouvement : les *Pièces opus 19* de Schönberg, ou celles pour clarinette et piano de Berg sont légèrement postérieures).

Il existe donc deux versions de cette œuvre, l'une qui amène la comparaison dans le temps avec le 1^{er} *Quatuor* de Schönberg (1904-05) et surtout le *Quatuor opus 3* de Berg qui lui est contemporain, et la version pour petit ensemble de cordes, qui facilite la diffusion de l'œuvre, et en suit fidèlement le contenu initial.

C'est ce contraste entre la respiration ample de nature encore post-romantique, d'un seul tenant et fortement articulé intérieurement, que représente le 1^{er} *Quatuor* de Schönberg, d'une durée qui avoisine les trois-quarts d'heure, avec le geste webérien dans l'opus 5, qui marque au mieux l'extraordinaire distance esthétique qui peut à ce moment séparer le Maître du Disciple.

Du point de vue formel, l'*opus 5* est bâti sur l'opposition de mouvements vifs et lents, avec un *moderato* terminal. Il faut noter que cette tendance à l'aphorisme ne peut s'expliquer, comme pour des œuvres précédentes (*Lieder* sur des textes de Stefan George opus 4 et 5) par des exigences de texte. Si le premier mouvement est relativement développé, les suivants tendent délibérément à l'aphorisme : 13 mesures pour le deuxième, 23 mesures pour le troisième, de tempo rapide, et ainsi de suite. Nous sommes là en présence d'un véritable forçage de la pensée et de l'écriture, où se rencontrent « en phase » une exigence d'écriture elliptique, seule à même de permettre le traitement conséquent d'un matériau minimal, et les propres tendances de Webern vers la miniature.

Du point de vue de la technique instrumentale employée, là encore Webern se montre pionnier : toutes les ressources du jeu d'archet sont sollicitées : opposition arco/pizzicato, jeu au chevalet, ou avec le bois de l'archet, trémolos et trilles, emploi de la sourdine. L'orchestre de chambre opère par division des pupitres, pour obtenir une transparence égale à celle du quatuor.

Dans le premier mouvement, l'opposition arco/pizzicato fonde l'antithèse expressive de la pièce entière : on est passé là de la technique à l'esthétique. Le deuxième mouvement, d'une tristesse poignante, est une tentative de *Klangfarbenmelodie* à l'échelle de la sonorité homogène du quatuor ou de l'ensemble de cordes : pari bien dans l'esprit de recherche et d'aboutissement extrême de son auteur. Le troisième mouvement, âcre, brusque, s'oppose au quatrième dont le lyrisme ramène au climat du deuxième : sons épars et rares, importance des silences. Le cinquième mouvement enfin oppose des registres

graves (violoncelles et contrebasses) aux registres élevés (altos et violons), en un dialogue presque déchirant.

Ce recueil manifeste encore ainsi un dernier contraste, entre sa tension et sa volonté « expérimentale », et le caractère sombre, violent, presque romantique de sa formulation. Il rompt ainsi avec toute une rhétorique de l'*accumulation* (des effets, des durées) à des fins de *persuasion* auditive et psychologique : c'est là peut-être son enseignement le plus porteur d'avenir.

Dominique Jameux

TROIS POEMES DE S. MALLARME (1913)

MAURICE RAVEL

- Soupir
- Placet futile
- Surgi de la croupe et du bond

Il y eut d'abord Massenet et ses facilités d'écriture, ses phrases câlines et un peu molles, sa sensualité musicale « si française »... Mais cet héritage premier n'empêche pas l'art de Ravel de s'instaurer dans une certaine facilité si l'on veut, mais toutefois d'avantage par son aigu et son tranchant que sa douceur languie.

Via ces *Trois Poèmes de S. Mallarmé* Ravel à son tour fera partie de l'héritage boulezien. Si dans *Pli selon Pli*, Boulez suppose acquis le « sens direct » du texte mallarméen, Ravel joue en revanche sur le registre plus traditionnel de l'illustration au premier degré. Mais une même recherche prédomine : celle d'une certaine perfection de la forme, que, très directement, Mallarmé suscite.

Au début de l'année 1913, au cours d'une visite à Stravinsky en Suisse, Ravel entend le *Pierrot lunaire* de Schönberg. Avec le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy, le *Pierrot lunaire* constitue une des deux grandes découvertes de musique contemporaine que fit Ravel au cours de son existence. C'est donc dans l'aura musicale du *Pierrot* que Ravel entreprend la composition de ces *Trois poèmes de Mallarmé*, qu'il achève le 27 août 1913. Aura plus qu'influence car si Ravel choisit un petit ensemble accompagnateur (piano, quatuor à cordes, deux flûtes et deux clarinettes) le dispositif instrumental reste inchangé pour les trois textes, tandis que la déclamation ne doit rien au *Sprechgesang* d'Arnold Schönberg.

Soupir (1864), dédié à Igor Stravinsky

Le premier poème est entièrement placé sous le signe de cette esthétique de la fluidité dont *Jeux d'eaux, Une barque sur l'Océan* ou *Ondine* s'étaient déjà faits les champions. Sur le mouvement perpétuel d'arpèges par le quatuor à cordes, la voix, puis un à un les instruments restants entrent, jusqu'au mot clé du poème : *jardin mélancolique*. Alors le mouvement perpétuel s'interrompt, et tombe, dans un climat plus chromatique, une des dernières phrases du poème :

« Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie »
Une traînée fugitive du mouvement arpégé des cordes conclut le poème.

**Placet futile (1862, révision 1887),
dédié à Florent Schmitt**

Un accompagnement plus nourri et plus différencié qui fait s'opposer le piano au reste du groupe instrumental, vise à valoriser le dernier vers du poème :

« *Princesse, nommez-nous berger de vos sourires* »

**Surgi de la croupe et du bond (1887),
dédié à E. Satie**

Au centre du poème, de longues tenues instrumentales créent un climat d'attente qui renforce l'étrangeté de ces derniers textes mallarméens.

Stéphane Goldet

ETUDES POUR LE PIANO (1915)

CLAUDE DEBUSSY

Second livre :

1. Pour les degrés chromatiques
2. Pour les agréments
3. Pour les notes répétées
4. Pour les sonorités opposées
5. Pour les arpèges composés
6. Pour les accords

1791. Mozart compose *La Flûte enchantée*, écrite et termine son dernier *Concerto pour piano et orchestre* (si bémol), son *Quintette à cordes* en mi bémol majeur, *l'Ave Verum*, les deux *Cantates maçonniques* K. 429 et 619, *La Clémence de Titus*, le *Concerto pour clarinette* K. 622, et sa *Messe de Requiem*, ainsi que différentes babioles. Il prend toutefois le temps de mourir, le 5 décembre, peu passé minuit.

1935. Berg avance dans *Lulu* aussi vite qu'il en a l'habitude, c'est-à-dire lentement. Occupations diverses. Soucis politiques. En deux mois, il compose son *Concerto pour violon et orchestre* « A la mémoire d'un Ange ». La maladie. La mort. *Lulu* restera inachevé.

1915. Debussy, en proie à la maladie et à la guerre. Assez longue période de stérilité. Et soudain, cette année-là, floraison de chef d'œuvres : Les deux *Sonates* pour violoncelle et piano et pour flûte, alto et harpe, *En blanc et noir*, et les deux cahiers d'*Etudes* – somme de son génie pianistique.

Il est des urgences ressenties – et chez certains la capacité bouleversante à renverser le cours des choses, au moins pour un moment : le meilleur, presque, de leur vie. Les deux cahiers d'*Etudes* ont donc vu le jour en cet été fertile que Debussy passe à Pourville, où il travaille dans une santé apparemment retrouvée, allant de la *Sonate en trio* à son piano. Il est alors dans le cours de sa révision des œuvres de Chopin, et c'est opportunément qu'Harry Halbreich note que « les *Etudes* de Debussy présupposent chez l'interprète la maîtrise de celles de Chopin, tout en ignorant celles de Liszt ». C'est expliciter la mise en garde de Debussy lui-même : « qu'il ne faut pas entrer dans la musique qu'avec des mains redoutables ». De fait, les *Etudes* sont des études de musique réalisées dans le cadre d'un piano, davantage que l'exploration prioritaire de l'instrument en tant que telles.

C'est encore plus vrai du second cahier que du premier. Celui-ci proposait encore l'étude de

problèmes directement et purement digitaux, et plus particulièrement d'intervalles : les tierces, les quarts, les sixtes, les octaves... Les *Etudes* du 1^{er} Livre obéissent à l'acception première des études de Chopin : je prends une difficulté technique, et à partir de son traitement m'évade dans une fantaisie poétique qui dépasse le propos initial. Encadrant ces quatre « études d'intervalle », deux études sont référence à l'histoire du clavier : celui labouré en tous sens par Monsieur Czerny (pour les cinq doigts) ; celui de l'instrument ancien auquel le moderne instrument doit hommage : le clavecin (« pour les huit doigts »).

Le second cahier obéit à une autre poétique : je me pose un problème musical, portant sur le son lui-même (son registre, sa résonance, son attaque) dans son rapport avec la forme (c'est-à-dire la répartition de l'énergie sonore dans le temps), et pour traiter cette incarnation m'adresse au piano comme instrument solitaire et total à la fois, infiniment homogène et, partant, susceptible de variation permanente.

Cette fois-ci, ce sont les deux études extrêmes qui enveloppent le cahier : repartant de l'idée d'intervalle qui définissait le premier cahier, Debussy traite ici de l'intervalle minimum (le demi-ton), là du déploiement maximum de la main : *Pour les accords*. Il semble que les quatre études centrales obéissent à quelque plan de symétrie deux à deux. *Pour les agréments* représente le travail sur l'accessoire par rapport à l'essentiel, partant de la formule « en grupetto », ramassée sur elle-même, et affectant un son unique, pour se déployer sur tous les éléments de la composition, entièrement basée sur les définitions de rôles : tel agrément initial s'enfle, se développe, croît autour de sa note initiale, et devient l'essentiel, tandis qu'à ses côtés un autre élément, accessoire, « d'agrément », vient se greffer. Et ainsi de suite.

Lorsque l'agrément se traduit en formule d'écriture, il devient un *Arpège composé*. De même lorsqu'il s'immobilise sur lui-même tourne-t-il à la « note répétée » (Etude 3), qui distendue dans l'espace devient « sonorités opposées » (Etude 4). La notion d'espace devient d'ailleurs pour tout ce cahier l'élément central dont l'exploration est sans cesse entreprise : déploiement dans le registre de la verticalité des hauteurs, comme partage dans le temps de motifs ou de thèmes différés, que l'esprit lie à distance. L'œuvre de Debussy est « ouverte » non parce que le compositeur s'amuserait à démissionner quelque peu, mais parce que l'exigence de l'écriture est telle qu'elle suscite un nouveau type d'écoute dans laquelle la liberté auditive de chacun trouve à s'employer.

Dominique Jameux

EN PLEIN AIR (1926)

BELA BARTOK

Cinq pièces pour piano. Création partielle le 8 décembre 1926, par le compositeur (n^{os} 1 et 4).

1. Avec tambours et fifres
2. Barcarolle
3. Musettes
4. Musiques de nuit
5. Poursuite.

La Suite *En plein air*, qui est une des partitions les plus importantes de Bartok pour le piano (avec la *Suite* opus 14 et *Mikrokosmos*, à un moindre degré la *Sonate* 1926 et les *Elégies*), a été composée dans une fructueuse année, qui outre la *Sonate* qu'on vient de signaler, a également vu la composition des 9 *Petites pièces pour piano*, et du 1^{er} *Concerto*, tandis que Bartok réalisait encore une version chorale partielle de ses *Scènes de village* pour piano et chant, un des plus beaux recueils de mélodies de cette époque.

Cette Suite réalise une synthèse assez rare entre l'esprit de la nature, entendu au sens parfois le plus concret (« parfums de la nuit », bruits d'insectes, d'herbes, coassements et cris d'oiseaux...), et l'esprit de recherche et même de sophistication dans l'écriture. Les quatre premières pièces constituent une série de plus en plus apaisée – la dernière rompant brutalement cet alanguissement progressif.

Avec tambours et fifres fait une large place aux martellements, notes répétées, aux ostinatos proches de la *Sonate* ou du *Concerto*. Des *clusters* apparaissent ici et là : emplissage d'un intervalle donné par l'ensemble des sons possibles sur un clavier de piano.

La *Barcarolle* – on ne confondra guère avec celle de Chopin, au demeurant une des œuvres les plus « modernes » du compositeur polonais ! – fait une place particulière à l'intervalle de quarte, saisi comme agent de progression mélodique (Stevens). La fluidité est ici prise comme médiatrice entre la violence de la première pièce et l'élégance un peu surannée des *Musettes* qui viennent.

Musettes sont des pièces « champêtres, discrètes, insidieuses » (P. Citron), qui éludent la mélodie au profit d'ornementations proliférantes.

Musiques nocturnes est la pièce la plus fascinante des cinq, la plus prophétique également. Cet *Adagio* qui se propose d'évoquer la nuit dehors ne se contente pas de tenter les imitations naturalistes qu'on peut imaginer : il innove véritablement la construction d'un climat par une certaine dissociation des rôles dévolus aux deux mains, qui souvent d'ailleurs semblent être trois ! Bartok intègre à cette page saisissante, qui préfigure directement, par certains traits, l'écriture de piano de l'après-guerre, une mélodie populaire – un peu comme le Berg de *Wozzeck* ou du *Concerto pour violon* aime et sait le faire sans résigner rien de l'esprit de recherche.

Poursuite, enfin, réconcilie dans le brio les exigences de l'évocation fantastique et d'un « virtuosisme » cher à Bartok. Une touche de polytonalité vient accroître l'angulosité de la pièce (mi et fa majeur), qui est non seulement un *ostinato* mais un *motu perpetuo*.

La Suite *En plein air* représente ainsi idéalement l'œuvre charnière, entre les deux guerres de ce siècle, de l'écriture et de la pensée pianistique les plus achevées, entre les *Etudes* de Debussy et la II^e *Sonate* de Boulez.

Sa réussite tient à la synthèse qu'elle propose entre structure très délibérée, sous-jacente, et immédiateté de perception et d'efficacité : un peu la formule même de toute musique moderne « de valeur ».

Dominique Jameux

**QUATRIEME
QUATUOR A CORDES (1928)**

BELA BARTOK

Peu d'œuvres de musique de chambre ont laissé une empreinte aussi profonde dans le répertoire du XX^e siècle que les six quatuors de Bartok. S'étalant sur plus de trente ans, ils décrivent l'évolution créative du jeune compositeur encore imprégné du dernier Beethoven jusqu'à l'auteur de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*.

Le *Quatrième Quatuor* écrit en 1928, se situe entre la *Seconde Rapsodie pour violon et orchestre* et la *Cantata profana*. Conçu en cinq mouvements, tous de forme tripartite, il adopte la conception en arche, concentrique, chère à Bartok qui l'applique pour la première fois au quatuor : un mouvement lent encadré par deux scherzos et deux mouvements extrêmes, schéma privilégié que l'on retrouvera dans le *Cinquième Quatuor*.

Le premier *Allegro*, de forme sonate dont les deux thèmes sont fortement contrastés et soulignés par un puissant travail rythmique, est parcouru par une courte cellule à tendance chromatique qui constitue l'élément unificateur.

Le premier *Scherzo* a la particularité d'être entièrement écrit avec la sourdine aux quatre instruments. Ce phénomène de timbre associé à un niveau dynamique faible, à part quelques rares et brusques accents, n'est pas sans présenter d'analogie, comme l'a justement remarqué Pierre Citron, avec l'*Allegro misterioso* de la *Suite lyrique* de Berg qui est contemporaine du *Quatrième Quatuor*.

Le mouvement lent est entièrement organisé autour d'une longue phrase donnée au violoncelle. Toute l'attention se porte sur cette ligne mélodique dont l'extrême malléabilité est opposée au rigoureux statisme des autres parties.

Au son très feutré du premier *Scherzo* correspond l'aspect percussif du pizzicato généralisé dans tout le quatrième mouvement.

Le finale est principalement basé sur la cellule du premier mouvement, devenue diatonique, à l'allure de thème populaire comme il en sera de plus en plus fréquemment le cas dans les derniers mouvements de Bartok. Cette transfiguration thématique annonce le procédé d'élargissement que l'on retrouvera dans la *Musique* entre les mouvements extrêmes. C'est cependant sous la forme initiale de cette cellule que prend fin le *Quatuor*. C'est précisément par cette exceptionnelle plasticité thématique et formelle que le *Quatrième Quatuor* s'affirme comme étant une grande réussite.

Alain Poirier

**CONCERTO POUR VIOLON ET
ORCHESTRE « A LA MEMOIRE
D'UN ANGE » (1935)**

ALBAN BERG

Création le 19 mars 1936 à Barcelone (direction H. Scherchen. Soliste : Louis Krasner). Durée : 25 minutes environ. Editeur : Universal.

Deux mouvements :

I. *Andante. Allegretto.* – II. *Allegro. Adagio*

Il faut se faire une raison : l'œuvre achevée ultime de Berg ressortit au genre le plus classiquement romantique de la composition musicale occidentale : une œuvre narrative comme un poème symphonique, chantant comme une élégie un événement tragique de la vie du compositeur, et suscitée par une commande acceptée au départ pour raison financière : le *Concerto* est « citation » du geste créateur séculaire en matière de composition musicale.

Rappelons les faits. Début 1935, Berg, qui est en pleine instrumentation du III^e acte de *Lulu* et qui éprouve des inquiétudes quant au sort de son ouvrage dans les pays de langue allemande que contrôle le III^e Reich, se voit amené à accepter la commande d'un *Concerto* pour violon et orchestre que lui passe un violoniste en renom, Louis Krasner.

Au moment où il entreprend son travail, en se documentant, notamment auprès du commanditaire, sur certains aspects de l'écriture virtuose pour violon, intervient l'élément personnel : Berg apprend la mort d'une fille d'Alma Mahler, à l'âge de 15 ans. Il connaissait et aimait cette belle adolescente, riieuse et grave à la fois : c'est à la mémoire de cet ange qu'il composera son *Concerto*. Celui-ci ne sera pas tant son propre *Requiem*, comme le commentaire de journaliste ne tardera pas (par la suite) à dire, mais plutôt une *élégie* qui suit un certain programme : la vie même de Manon Gropius – sa mort, et transfiguration. Deux « voiles », plutôt que des mouvements, dans cette œuvre. Et chacune divisée en deux parties, construisant ainsi au total une forme en quatre parties se répondant deux à deux « en miroir » autour d'un centre : le moment de silence entre les deux mouvements, où la Mort, comme saisie de remords devant le regard de sa victime, retient un instant son geste avant de frapper. On aura ainsi :

1^{ère} partie 1^{ère} section

Andante :

Tendresse et gravité de Manon – Son charme.

1^{ère} partie 2^e section

Allegretto :

– Les lieux de l'enfance

a) le jeu (scherzando)

b) la ville (« Wienerisch »)

c) la campagne (rustico)

– La Carinthie (mélodie populaire) et la Nature.

2^e partie 1^{ère} section

Allegro :

– L'irruption brutale de la Mort (cadence pour violon, accompagné)

– La lutte contre la Mort (sur un « rythme fondamental ») et la victoire de celle-ci.

2^e partie 2^e section

Adagio :

– La transformation du motif de la Mort en Choral (emprunté à J.S. Bach : *Es ist genug* : « c'en est assez » : la sérénité retrouvée.

– remémoration non littérale d'épisodes de la vie de Manon (deux variations du choral et chant carinthien)

– Coda : la transfiguration de Manon.

C'est à partir de la considération de cette structure narrative qu'on prendra conscience de l'extraordinaire capacité intégratrice, organisatrice, synchrétique, du génie bergien. L'intégration est celle de trois matériaux différents : celui de la musique « traditionnelle » (le choral de Bach, emprunté à la Cantate BWV 50), celui de la musique savante contemporaine (la série initiale), celui enfin de la musique populaire (le chant de Carinthie). L'organisation est celle des deux « voies » qui se répondent comme la Vie terrestre à la Mort, et la Mort à la Vie éternelle. L'intégration est celle d'une écriture sérielle qui issue de l'écriture tonale (la série est emboîtement de tonalités) parvient à se fondre dans l'écriture modale (gamme par tons) qui la métamorphosera en mélodie de choral.

Il ne reste qu'à souligner le climat émotionnel de l'œuvre, d'un romantisme déchirant, mais d'un romantisme « construit » comme du Schumann ou du Wagner. Il n'est pas surprenant que le *Concerto à la mémoire d'un Ange* soit devenu la partition la plus connue et la plus jouée de son auteur, chérie des virtuoses dont elle constitue un des points forts de leur maigre catalogue. Il est déjà plus surprenant que cette faveur n'ait pas dû s'investir sur une partition secondaire ou plus « facile » du compositeur moderne. Il appartient au génie bergien de satisfaire ainsi ces deux exigences contradictoires. Dominique Jameux

SEQUENCE POUR SOPRANO ET ENSEMBLE (1950/55)

JEAN BARRAQUE

Sur des textes de F. Nietzsche traduits par Henri Albert. Créé au Domaine Musical sous la direction de Pierre Boulez.

Jean Barraqué est né à Puteaux en 1928, et mort prématurément en 1973. Il fut l'élève de Jean Langlais pour l'harmonie et le contrepoint, et suivit de 1948 à 1951, les cours d'analyse musicale d'Olivier Messiaen. Puis c'est en compagnie de Pierre Boulez, Michel Philippot et de quelques autres qu'il suit un stage organisé par le Groupe de Recherches pour la Musique concrète, en 1951. Il est déjà l'auteur d'une remarquable *Sonate pour piano* lorsqu'il se consacre en 1950 à *Séquence pour voix et instruments* (l'œuvre sera remaniée en 1955).

Séquence est écrit pour soprano dramatique, une importante percussion (jouée par trois exécutants), vibraphone et xylophone, célesta et glockenspiel, piano, harpe, violon et violoncelle. L'œuvre fut composée à l'origine, sur des textes de Rimbaud et d'Eluard ; il leur a substitué, en 1955, (alors qu'il procède à un remaniement de la pièce) des textes extraits d'*Ecce Homo* suivi de *Poésies* de Nietzsche. Ce choix, semble-t-il, pour marquer sa sympathie à l'égard d'une forme de pensée et de sensibilité. La forme de cette œuvre est singulière. Il ne s'agit ni d'un cycle de mélodies accompagnées ni d'une cantate, ni d'un ensemble d'interludes bâtis autour d'un texte. Selon les vœux du compositeur, la voix n'occupe pas ici un rôle

soliste, mais un élément sonore d'importance égale à celui du violon ou du piano qui l'entourent. Le plan de *Séquence* peut être ainsi résumé :

I. Introduction instrumentale. Premier Chant : *Trois Fragments* (« Bonheur! le plus beau des butins... ») ; Parenthèse instrumentale : *Musique du Midi* (« Maintenant tout m'est échu en partage... »).

II. Premier Interlude. Deuxième Chant : *De la Pitié!* (« D'un vol bruissant... »)

III. Deuxième Interlude. Troisième Chant : *Plainte d'Ariane* (« Qui me réchauffe, qui m'aime encore... »).

GRODEK (1963/69)

ANDRE BOUCOURECHLIEV

Sur des textes de Georg Trakl.

André Boucourechliev est né à Sofia en 1925 où il commença ses études au Conservatoire. Il vint les terminer à l'Ecole Normale de Musique de Paris. Compositeur, musicologue, critique, pianiste, il est une personnalité importante de l'école française. Sa rencontre avec Luciano Berio et Bruno Maderna au Studio Di Fonologia de Milan marque, selon lui, une étape importante de son évolution musicale.

« Grodek pour soprano, trois percussions et flûte, d'après le poème de Trakl, date de 1963 (une révision de la partition, effectuée en 1969, resserre la forme et modifie des détails d'écriture instrumentale). La voix est présente jusqu'aux dernières pages ; là elle délègue ses pouvoirs à la flûte qui la prolonge vers l'extrême aigu. Comme si la flûte se substituait aux mots à cet endroit précis... La voix ne revient plus alors que pour conclure « à bouche fermée », après avoir rappelé l'ultime et tragique conséquence de ce rite meurtrier, de cette bataille de Grodek (1) dont Trakl fut le témoin au seuil de la folie.

L'œuvre a été créée par Sylvia Brigham, soprano, Jean-Pierre Drouet, Jean-Claude Casadesus et Diego Masson, percussion, Jacques Castagner, flûte, sous la direction de Pierre Boulez, le 4 décembre 1963 aux concerts du Domaine Musical. » A.B.

(1) La bataille de Grodek eut lieu en septembre 1914 en Galicie. En novembre de la même année Trakl mourut à l'âge de 27 ans.

TRANSICION II (1958)

MAURICIO KAGEL

Pour piano, batterie et deux bandes magnétiques. Créé au Domaine Musical.

Mauricio Kagel est né à Buenos Aires en 1931. Il étudia tout d'abord avec Ginastera puis vint se fixer à Cologne pour y travailler au Studio électronique de la Radio. Puis il enseigna aux cours d'état de Darmstadt ainsi qu'à Buffalo. Si l'on considère qu'il fut tout d'abord influencé par

Stockhausen, il n'en est pas moins un de ceux qui ont le plus contribué à l'incorporation de la musique électro-acoustique dans l'univers sonore traditionnel. Un autre trait de sa personnalité réside dans son génie inventif, particulièrement évident dans ses œuvres dites de théâtre musical, dont il est l'un des principaux instigateurs.

Transicion II a été composée entre novembre 1958 et juin 1959. L'idée centrale de l'œuvre est l'articulation d'un continuum, défini par trois couches superposées, dans le temps. La première couche est constituée par l'enregistrement, avant l'exécution, de certaines structures (bande I). La seconde, par le jeu des instrumentistes (en salle) des parties non-enregistrées ; la troisième, par l'enregistrement en boucles infinies (bande II) des deux premières couches pendant l'exécution et son « play-back » par les haut-parleurs peu après. Les trois couches sont alors entendues simultanément. On peut caractériser cet état communicant comme une perpétuelle déduction des formes et des transitions temporelles. La durée totale n'étant pas donnée, le matériau proposé par le compositeur doit cependant être employé dans sa totalité. La notation présente plusieurs processus issus de la conception formelle : translation et rotation des structures écrites sur bandes ou disques de papier (que l'on peut faire glisser entre des limites fixées ou faire tourner autour d'un point). La partition elle-même devient ainsi un objet mobile. L'analogie entre méthode de composition et transcription graphique tend à être absolue, l'identification de la forme dans le contexte visuel s'exprimant spontanément en certains stimuli exercés sur l'interprète.

DAS GLÜHENDE RÄTSEL. BRASIER D'ENIGMES (1964)

HEINZ HOLLIGER

Pour voix d'alto et ensemble instrumental sur des poèmes de Nelly Sachs.

Heinz Holliger est né en Suisse, à Langenthal en 1939. Outre l'étude du hautbois, instrument dont il est devenu virtuose, il aborda la composition, et travailla notamment avec Pierre Boulez à Bâle, au début des années 60. Sa démarche de soliste suit d'assez près celle de compositeur, en ce sens qu'il est à la pointe de la recherche, notamment en ce qui concerne les nouvelles techniques de jeu. Certaines de ses découvertes sur le hautbois ont été utilisées par d'autres compositeurs, dont il s'est lui-même fait l'interprète (Berio : *Sequenza VII*).

Das glühende Rätsel, pour voix d'alto et ensemble instrumental, est une commande de la Südwestfunk de Baden-Baden, pour les Journées musicales de Donaueschingen en 1964. La création eut lieu à Donaueschingen le 17 octobre 1964 par Jeanne Deroubaix et l'Ensemble du Domaine Musical dirigé par Pierre Boulez. La partition est dédiée à Nelly Sachs. Outre la voix d'alto, la nomenclature instrumentale de cette œuvre est constituée d'une flûte, d'un alto, d'une clarinette basse et contrebasse, d'un cymbalum, d'une harpe, ainsi que d'une importante percussion jouée par cinq interprètes.

DIESE NACHT
ging ich eine dunkle
Nebenstrasse
um die Ecke
Da legte sich mein
Schatten, in meinen Arm.
Dieses ermüdete
Kleidungsstück
wollte getragen werden
und die Farbe Nichts
sprach an :

Du bist jenseits !
Einsamkeit lautlos
samtener Acker
aus Stiefmutterveichen
verlassen von rot und blau
violett die gehende Farbe
dein Weinen erschafft sie
aus dem zarten Erschrecken
deiner Augen -

Im verhexten Wald
mit der abgeschälten
Rinde des Daseins
wo Fussspuren bluten
glühende Rätsel äugen
sich an
gangen Mitteilungen auf
aus Grabkammern -

Hinter ihnen
das zweite Gesicht
erscheint
Der Geheimbund ist
geschlossen
Ausgeweitet die Zeit
auf deines Angesichtes
Bernstein
Das Nachtgewitter zieht
flammend heran
aber der Regenbogen
spant schon seine Farben ein
in den hintergründigen Streifen
aus Trost -

Meine geliebten Toten
ein Harr aus Dunkelheit
heisst schon Ferne
wächst leise durch offene
Zeit
Ich sterbe geheimes
Mass füllend
in die Minute
die sich knospende rekt
aber hinterrücks haben
sie die Feuerzungen
der Erde aufgepflanzt -
Eine Rebe die ihren Wein
der Flamme übergibt
sinke ich rückwärts -

CETTE NUIT
je tournais l'angle d'une rue
voisine et obscure

Quand sur mon bras
mon ombre s'appuya
Ce vêtement fatigué
désirait qu'on le portât
Et la couleur néant
me déclara :

Te voici par-delà !
Isolement sans bruit
champ de velours
peuplé de pensée sauvages
abandonné du rouge et du bleu
violet couleur dominante
que tes pleurs ont créée
du tendre effroi de tes yeux

Dans la forêt enchantée
avec l'écorce arrachée
de l'existence
où les traces de pas saignent
un brasier d'énigmes
qui s'observent interceptent
des communications
des chambres mortuaires...

Derrière elles
apparaît le second visage
La secrète alliance est
conclue...
Eventré le temps
sur l'ambre de ta face
L'orage nocturne s'approche
en flamboyant
mais l'arc-en-ciel
déjà tend au fond
couleurs
sur les rubans de consolation...

Morts qui m'êtes chers
déjà le lointain
est chevelure de ténèbres
et qui grandit doucement
à travers le temps ouvert
Je meurs en comblant
d'une mesure secrète la minute
qui s'étire en bourgeonnant
mais par-derrrière on a planté
les langues de feu de la terre
Et vigne qui donne son vin
à la flamme
je tombe à la renverse...

Poème de Nelly Sachs
(Traduction Lionel Richard)

en octobre de la même année, à Londres. Seven Sites, ce sont 7 « régions » harmoniques, ou plutôt 7 constellations, groupant principalement des hauteurs de sons sélectionnées. Il ne s'agit pas d'une œuvre sérielle de stricte obédience : la densité de chaque constellation va d'un minimum de 6 jusqu'à un maximum d'une quarantaine de sons ; la plus grande « liberté » d'organisation et d'écriture linéaire peut y être observée.

Fête instrumentale, plutôt, Seven Sites regroupe 6 instruments à cordes (violons, alti, violoncelles), 4 instruments à vent (flûte, clarinette, trompette, et cor), 4 instruments à clavier et à percussion (célesta, piano, marimba, vibraphone), 1 harpe.

On notera au passage de fugaces références à des formes en refrains (soli de célesta, du cor dans la 1^{ère} partie) à des formules rythmiques obstinées (flûte, violon et cor combinés dans 3 tempi différents) ; on remarquera les ensembles plutôt homophones (écriture des cordes dans la première partie et dans la coda). La fin de l'œuvre se déroule sur 4 plans simultanés : quintette à cordes, trio : flûte - trompette - violoncelle, solo de clarinette, trio : célesta - harpe - vibraphone, chaque groupement possédant sa propre trajectoire autonome, sans référence à un tempo ou à une battue générale. » G.A.

LUCIFER PHOTOPHORE (1975)

JACQUES GUYONNET

Cinq pièces pour orchestre de chambre. Création française.

Jacques Guyonnet est né à Genève en 1933, où il a poursuivi ses études à la Faculté des lettres et au Conservatoire. Il a ensuite étudié direction et composition avec Pierre Boulez entre 1959 et 1964 et formé le Studio de Musique Contemporaine (SMC) de Genève, qui a joué un rôle important en faveur de la musique d'aujourd'hui.

« Lucifer Photophore, 5 pièces pour orchestre de chambre, écrites en 1975 à la demande de Paul Sacher pour le Festival annuel des Musiciens suisses.

Récit, la première pièce, est ainsi nommée car il s'agit d'une ligne mélodique passant dans tous les pupitres de l'orchestre, mais aussi continue que possible et qui, dans son parcours, engendre des phénomènes orchestraux : longs points d'orgue, vibrations, polyphonies plus ou moins développées. Le psychisme de cette première pièce passe, de manière imprévisible, de grands moments calmes à des instants paroxystiques.

L'Hommage à Edgar Varèse, ressemble à Récit avec la différence suivante : la trame et la structure de continuité sont confiées à la clarinette basse qui dans son parcours engendre diverses structures instrumentales. On retrouvera dans les intervalles utilisés la première quinte exposée au début de l'œuvre et qui sert de phare, de point de repère.

Les Enfants du Désert, est une pièce extrêmement brève qui n'utilise aucun effet de masse comme les précédentes et dans laquelle le tempo ainsi que la continuité mélodique entre les instruments sont importants, même pour quelques notes.

Trame, la quatrième pièce, est une « trame de temps ». Les réseaux temporels y sont tissés de manière continue entre les groupes par divisions plus ou moins rapides des mesures. C'est le passage dans lequel les gongs accordés sont utilisés, au maximum. Vers le milieu de la pièce, il y a foisonnement musical par l'utilisation de groupes rapides de harpe, célesta et piano. Dans les dernières mesures de Trame, les groupes temporels s'accordent entre eux et c'est une pulsation unique qui se développe en passant des cuivres aux instruments résonnants et aux bois.

Enfin, Lucifer Photophore, pièce violente et brutale, fait usage des deux tessitures extrêmes, graves et suraiguës, et tend à créer une sorte d'alchimie du son à l'aide de mélanges sonores et de frictions harmoniques extrêmement durs. Dans les dernières mesures, la partition rejoint le climat de Récit, mais amplifié et développé dans une autre dimension avant de s'effacer dans une sorte de bref reflet orchestral.

On me pardonnera d'avoir présenté cette œuvre d'une manière descriptive : je crois que l'analyse structurelle n'a pas grande importance et c'est avant tout l'expression que l'on doit lui communiquer qui m'intéresse. » J.G., le 20 mai 1981

ANTIPHYSIS POUR FLUTE SOLO ET ORCHESTRE DE CHAMBRE (1978)

HUGUES DUFOURT

Hugues Dufourt est né à Lyon en 1943. Après avoir poursuivi ses études musicales, notamment le piano avec Louis Hiltbrand au Conservatoire de Genève, il étudie la composition avec Jacques Guyonnet. En 1968, il est responsable de la programmation musicale au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, et actuellement, de l'ensemble instrumental « L'Itinéraire » pour la création et la diffusion de la musique contemporaine. Il est parallèlement agrégé de philosophie et chargé de recherche au CNRS.

« Le titre ne se prévaut d'aucun chaos dionysiaque. Il s'agirait bien plutôt du contraire. Antiphysis, le rejet du naturalisme sous toutes ses formes : sens commun, déferlement des puissances aveugles, nostalgie de l'originel, menus drames de la profondeur. Au royaume d'Antiphysis, tout est gauche, oblique, indirect, labyrinthique.

Antiphysis est écrit pour flûte soliste et orchestre de chambre. J'ai voulu une flûte privée de sa vocation pastorale, une flûte torride, âcre, emplie de la rumeur des villes. La relation de l'instrumentiste à l'orchestre est délibérément maintenue dans l'ambiguïté. La flûte procède par échappées, éclipses, interférences, développements intermittents. Jamais le soliste n'occupe une position centrale.

La partition repose sur des symétries de structures et de fonction, toutes légèrement gauchies. J'ai cherché, dans la mise en œuvre, à multiplier les axes, inverser ou échanger les rôles, entrecroiser les techniques jusqu'à la limite de leur compatibilité

mutuelle. Mon but n'était pas de contrôler la métamorphose, mais d'obtenir des « arrangements paradoxaux ».

Cette pièce est destinée à l'Ensemble InterContemporain, dont elle emploie l'effectif complet. Pour les questions relatives à la technique de la flûte, je me suis référé au Traité de Pierre-Yves Artaud et Gérard Geay, que Pierre-Yves Artaud m'a très obligeamment communiqué. » H.D.

Antiphysis a été créé aux Rencontres Internationales d'Art Contemporain de la Rochelle en juillet 1978, dans le cadre du Concours International de Flûte. I. Matuz y obtint le 1^{er} Prix.

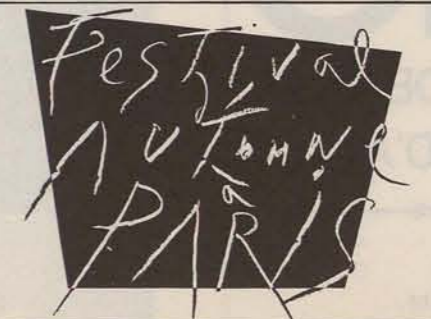
LATITUDES (1981)

PHILIPPE FENELON

Pour clarinette solo et instruments à vent
Création mondiale.

Philippe Fénelon est un jeune compositeur français né en 1952. Diplômé de langues orientales, il a poursuivi ses études musicales au Conservatoire de Paris. Elles ont été couronnées par un prix de composition dans la classe d'Olivier Messiaen. En 1980, il a obtenu le prix du jury au Concours International de composition K. H. Stockhausen à Bergame (Italie). Il est actuellement pensionnaire à la Casa Velasquez à Madrid. Ses œuvres ont été créées à Paris, au Festival de Besançon, ainsi qu'en Espagne, et en Italie.

« Latitudes pour clarinette solo et instruments à vent confronte un soliste à un groupe d'instruments à vent (bois et cuivres). La pièce est organisée en trois parties qui développent respectivement les procédés d'alternance, d'isolement et d'assimilation. L'architecture s'organise autour de deux grandes structures libres où tous les éléments précédemment entendus se superposent brusquement. Elles sont le point de départ de tous les commentaires et le relais entre chaque partie. Tout au long de l'œuvre, la voix soliste surgit comme un cri au-dessus de l'ensemble. Elle répond en écho à ces vagues presque incertaines de sons, qui luttent contre elle jusqu'à l'isoler, mettant ainsi en échec la liberté et la distance qui la sépare d'eux, c'est-à-dire sa latitude... » P. F.



En couverture : Manuscrit de Répons de P. Boulez. Photo X.

Photographies : M. Tighe (p. 3, 18, 27), R. Viollet (p. 11, 35), Photo X (12, 22), H. Jehle (p. 21, 40), J. Robert (p. 26), Ph. Coqueux (p. 15, 16, 29, 39), BBC (p. 41).

SEVEN SITES POUR QUATORZE INSTRUMENTS (1975)

GILBERT AMY

Gilbert Amy est né à Paris en 1936. Elève du Conservatoire de Paris dans les classes de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen, il bénéficia ensuite à Bâle de l'enseignement de Pierre Boulez, avant de lui succéder à la tête du Domaine Musical de 67 à 73. Il est actuellement Directeur du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France. « Cette œuvre, écrite en 1975 à la demande du London Sinfonietta, a été créée par cette formation

FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

FES
TIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

Festival
d'Automne
à Paris

Festival
d'Automne
à Paris

FESTIVAL d'
Automne
à PARIS
1978

Festival
d'Automne
à Paris

FESTIVAL
D'AUTOMNE
A PARIS

10 ANS
DE FESTIVAL
D'AUTOMNE

Un livre-bilan paraîtra à l'automne 1982 aux Editions Temps Actuels. En 350 pages et 300 photos dont 48 pleines pages couleur 10 ans de théâtre, de danse et de musique seront analysés et commentés par de nombreux auteurs et les artistes eux-mêmes.

Festival
d'Automne
à Paris

Decouper ce coupon et l'envoyer au Festival d'Automne 156 rue de Rivoli 75001 Paris Tel 296-12-27
Du 1^{er} septembre 1981 au 1^{er} janvier 1982 prix de souscription : 180 F au lieu de 250 F

NOM : PRENOM :

ADRESSE :

Nombre d'exemplaires : 180 F x Paiement : chèque mandat postal de la somme de

Envoi postal du livre à partir d'octobre 1982



concerts
saison 81 - 82

abonnements

**ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
NOUVEL ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
MUSIQUES SACRÉES - SAISON LYRIQUE
PRESTIGE DE LA MUSIQUE - MUSIQUE DE CHAMBRE**

ABBADO • ACCARDO • AMY • BACQUIER • BERGANZA • BERMAN
BERNSTEIN • BEROFF • BOUR • COLLARD • FORRESTER
GARDINER • GELBER • HELFFER • JANOWITZ • JANOWSKI
JOCHUM • JORDAN • KAGAN • KRIVINE • LEITNER • MAAZEL
MACAL • MARRINER • MATHIS • OHLSSON • PENDERECKI
POMMIER • PRETRE • PRICE • PRIN • RICHTER • ROSTROPOVITCH
ROWICKI • SANDERLING • SANTI • SEGAL • SOUDANT • STAPP
WALLEZ • WAND • YO YO MA • ZYLIS-GARA
CHŒURS ET MAITRISE DE RADIO FRANCE

18 séries - 81 concerts

Pour tous renseignements :

- Dans le grand hall de la Maison de Radio France, au Théâtre des Champs-Élysées et Salle Pleyel
- Par correspondance à :
Radio France - bureau 7324 - 116, avenue du Président Kennedy
75786 PARIS CEDEX 16

IRCAM
PIERRE BOULEZ **eio**

MUSIQUE
du
XX^e siècle

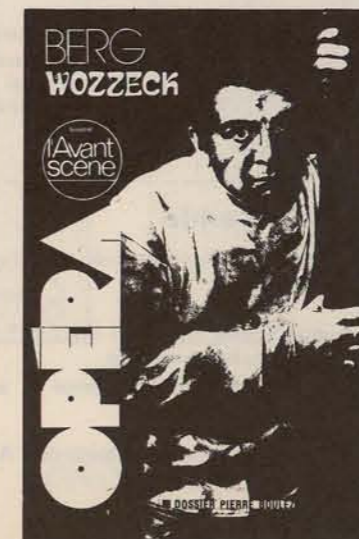
saison 81/82

abonnements
dernières semaines

BROCHURE SUR DEMANDE
EIC 9, rue de l'Echelle Paris 9^e
tél. 260.94.27

M
adresse

Prochain numéro



A paraître début octobre

WAGNER
tristan & isolde



■ WAGNER : LES VAINQUEURS
■ GROS PLAN SUR BAYREUTH

L'Avant-Scène Opéra est réalisée avec les musicologues et les historiens les plus qualifiés. Chaque numéro, en fonction des créations ou des reprises mondiales les plus prestigieuses, contient le texte intégral du livret d'un opéra classique ou moderne en 2 langues (langue d'origine et français); nombreuses illustrations, indications scéniques, analyses littéraires et musicales, fiches techniques, sur les mises en scène, étude historique, documents inédits, discographie...



publie deux autres revues :
L'Avant-Scène Théâtre
(1000 pièces publiées)
L'Avant-Scène Cinéma
(450 films publiés)

Bon de commande

- Je souhaite recevoir les numéros indiqués ci-dessus :
- Je souhaite m'abonner à L'Avant-Scène Opéra (1 an 7 n^{os}, France 244 F ; étranger 310 F) à partir du prochain numéro :
- Je souhaite m'abonner à L'Avant-Scène Ballet/Danse (1 an 4 n^o France 140 F ; étranger 156 F) à partir du n^o :
- Je désire recevoir le Catalogue complet des Editions de L'Avant-Scène
- Nom :
- Adresse :

Prière de joindre votre titre de paiement rédigé à l'ordre de L'Avant-Scène, 27, rue Saint-André-des-Arts 75006 Paris - CCP Paris 7353.00 V

L'Avant-Scène OPÉRA

NUMÉROS
DÉJÀ PUBLIÉS

- | | |
|--|----|
| <input type="checkbox"/> 1 La Flûte enchantée | 45 |
| <input type="checkbox"/> 2 Faust | 45 |
| <input type="checkbox"/> 3 Otello | 45 |
| <input type="checkbox"/> 4 Aïda | 45 |
| <input type="checkbox"/> 5 L'Orfeo | 45 |
| <input type="checkbox"/> 6 7 L'Or du Rhin | 80 |
| <input type="checkbox"/> 8 La Walkyrie | 45 |
| <input type="checkbox"/> 9 Pelléas et Mélisande | 45 |
| <input type="checkbox"/> 10 Fidelio | 45 |
| <input type="checkbox"/> 11 Tosca | 45 |
| <input type="checkbox"/> 12 Siegfried | 45 |
| <input type="checkbox"/> 13/14 Le Crépuscule des dieux | 80 |
| <input type="checkbox"/> 15 Samson et Dalila | 45 |
| <input type="checkbox"/> 16/17 Così fan tutte | 80 |
| <input type="checkbox"/> 18 Didon et Enée | 45 |
| <input type="checkbox"/> 19 Simon Boccanegra | 45 |
| <input type="checkbox"/> 20 La Bohème | 45 |
| <input type="checkbox"/> 21 Les Noces de Figaro | 45 |
| <input type="checkbox"/> 22 La Damnation de Faust | 45 |
| <input type="checkbox"/> 23 Orphée | 45 |
| <input type="checkbox"/> 24 Don Juan | 80 |
| <input type="checkbox"/> 25 Les Contes d'Hoffmann | 45 |
| <input type="checkbox"/> 26 Carmen | 45 |
| <input type="checkbox"/> 27/28 Boris Godounov | 80 |
| <input type="checkbox"/> 29 Norma | 45 |
| <input type="checkbox"/> 30 Le Vaisseau fantôme | 45 |
| <input type="checkbox"/> 31 Peter Grimes | 45 |
| <input type="checkbox"/> 32 Un Bal masqué | 45 |
| <input type="checkbox"/> 33 Turandot | 45 |
| <input type="checkbox"/> 34 35 Tristan et Isolde | 80 |

BALLET DANSE



Le ballet
de l'Opéra de Paris
La Fille mal gardée

Un pas de plus vers les secrets de la danse

L'Avant-Scène Ballet/Danse, réalisée avec le concours d'artistes, de chorégraphes, de musiciens et des meilleurs spécialistes au monde de la danse, propose une somme d'analyse, et de documentation autour des grands ballets du répertoire classique, romantique ou contemporain, ainsi que de l'œuvre des grands chorégraphes de notre époque. Ces analyses exhaustives sont réalisées à travers des études littéraires, historiques scénographiques et musicales, des fiches techniques. Chaque numéro est complété par une documentation bibliographique et discographique de référence, et surtout par une très importante iconographie qui en scande les mouvements et constitue à elle seule un spectacle.

L'Avant-Scène Ballet/Danse permet de poser sur la danse un regard plus approfondi en découvrant sans les perdre, les raisons de cette fascination que provoque un corps déployé dans l'air.

160 pages, dos carré 18 x 27
le numéro 45 F (Etranger 50 F)

Premiers numéros : Giselle (n^o 1); Post Modern Dance (n^o 2); Le Sacre du printemps (n^o 3); Coppélia (n^o 4); Le Ballet de l'Opéra de Paris (n^o 5).



un événement

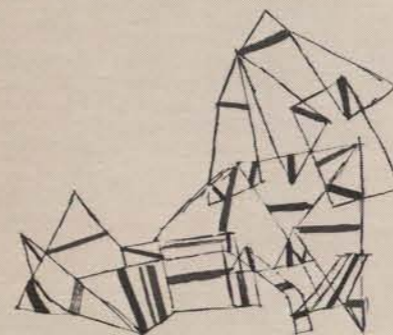
une collection
dirigée par

PIERRE BOULEZ
et

JEAN-JACQUES NATTIEZ

pierre boulez

points de repère



Éditions du Seuil
CHRISTIAN BOURGOIS EDITEUR

steve reich

écrits et entretiens sur la musique



CHRISTIAN BOURGOIS EDITEUR

CHRISTIAN BOURGOIS EDITEUR

DERNIÈRE ÉDITION

Le Monde

Directeur : Jacques Fauvel

Fondateur : Hubert Beuve-Méry

STRES

Le projet de loi d'amnistie à la semaine prochaine

le conseil
omie géné-

à la radiodiffusion. — le report de la décision
du conseil pourrait provenir des articles concer-

Le Monde
RUE DES ITALIENS, 5
75007 PARIS CEDEX 08
DISPENSÉ DU TIMBRAGE
A EST NECESSAIRE DE JOINDRE CETTE
BANDE A TOUTE CORRESPONDANCE

PORT PAYE
PARS R.A.

Ce n'était pas de l'inconscience, plutôt de la mal-conscience. Je n'avais en tête que les idées des autres, rien qui soit de moi. Je pensais selon le dard, et j'avais peur de son jugement. Je travaillais pour qu'il approuve.

J'écrivais. Quand on écrit, est seule, ça ne regarde ni personne, ça ne remue d'argent. Seulement, le désir de faire partager. C'est comme de découvrir des couleurs dans un paysage uniforme, on a envie de les montrer. Et puis, on peut pas perpétuellement se fier à porter les paroles des autres. Il y a toutes ces images

Un « port »

Bien qu'un double metteur en scène n'inspire pas a priori confiance, les deux enfants se sont unis, s'épaulant pour traverser le cordon ombilical. Ils ont fait un film qui n'est pas à eux deux, mais à l'un et à l'autre. Le film de ce qu'ils aiment chacun, et qu'ils connaissent. Ils sont allés dans le pays qui se trouve tout près du quartier où habite Juliet Berto : entre Pigalle et Barbès, le « Boulevard », occupé l'hiver par une fête frileuse, et toujours, par la course à la drogue que la mort stoppe net. Le boulevard des immigrés, des forains, des apatrides. Un

Les...
des...
dispara...
d'élan...
homme...
Dassin...
Forem...
sifflera...
trier...
dispers...
écrit...
Histori...
On p...
mesure...
tisées...
et de...
faible...
n'est...
écrivai...
Barma...
que ge...
les « m...
au fo...