CELESTIN DELIEGE
BERNARD FOCCROULLE
CLAUDE LEDOUX

PHILIPPE BOESMANS

OPERA NATIONAL DE BELGIQUE

SOMMAIRE

P. 5
Celestin Deliège
De l'écoute à l'argument

P. 23
Bernard Foccroulle
De Sonances à Conversions

P. 77
Claude Ledoux
L'Opéra des ambiguïtés

P. 91
Catalogue

L'Opéra National de Belgique
tient à exprimer sa plus sincère gratitude
à
Monsieur Philippe Moureaux
Ministre Président de l'Exécutif
de la Communauté Française de Belgique
pour l'aide qu'il a bien voulu accorder
à la réalisation de cet ouvrage

CELESTIN DELIEGE

DE L'ECOUTE A L'ARGUMENT

Auditeur,
Ami,

Ne soupçonnez pas de ma part, la dureté hautaine de l'interpellation baudelairienne. Si je choisis pour vous parler de l'œuvre de Philippe Boesmans une voie directe — la lettre — c'est pour le faire avec une liberté et une sérénité que, par ses conventions, le discours sur l'art, genre ingrat, autorise difficilement. Mais la détente dont je voudrais imprégner mon propos, ne peut être synonyme de relâchement de vigilance : la critique d'art subjective s'est littéralement suicidée par ses abus; nous sommes entrés, il faut le souhaiter, dans une ère où le phénomène esthétique pourra être appréhendé avec des préoccupations égales à celles qui caractérisent les sciences humaines. Une telle exigence est aujourd'hui primordiale.

A partir de critères aussi objectifs que possible, je voudrais approcher le sujet qui nous requiert sans prétendre conditionner votre écoute, mais en contribuant, dans la mesure de mes moyens, à la situer. L'afflux d'esthétiques divergentes qui caractérise notre époque, ne facilite certes, ni les repères ni les options; de là, peut-être, une raison au moins d'une certaine indifférence de l'audience : fermeture peu salutaire, peu fructueuse. Il faut la contrer en dissipant les malentendus, en contrevenant à un obscurantisme entretenu à partir des rangs des premiers responsables eux-mêmes : ceux qui semblent faire l'art, mais heureusement ne feront pas l'histoire.

Philippe Boesmans appartient à la seconde génération de compositeurs dont l'activité a commencé après la Seconde Guerre mondiale. Son esthétique va être profondément marquée par cette situation historique. Entendez, que son action va se définir comme celle de ses pairs présumés — Hugues Dufour, Giuseppe Sinopoli, Jean-Claude Eloy, Serge Garant, York Höller et très peu d'autres que l'on me pardonnera d'oublier et

davantage encore de méconnaître — par un besoin de réélaborer un acquis récent, toutefois entériné. La génération précédente, celle des Stockhausen, des Boulez, des Xenakis, des Berio, des Pousseur fut celle des mises en question maximales, celle des bouleversements, mais aussi celle des révisions déchirantes, des abandons et des réévaluations successives. Webern, le grand prédécesseur de ces musiciens, et leur premier modèle, avait ouvert un abîme. Sa technique parut une source de développement, mais l'ascèse esthétique où son œuvre s'était enfermée constituait une sorte de point final inacceptable; il fallait le transcender et récupérer des possibilités de développement du discours musical qui venaient d'être littéralement brisées par le fidèle transcripteur d'Heinrich Isaac dont, paradoxalement, le modèle resté hors d'atteinte fut, certains jours, Mahler. Les héritiers directs de Webern furent aussi confrontés d'emblée aux technologies nouvelles. Espoirs, tentatives parfois heureuses, déceptions fréquentes! Mais toujours, la nécessité de s'assumer comme primitif, tout en élaborant des poétiques, qui, elles, étaient avancées. Cette génération ne cessa, pendant quinze ans, d'émettre des théories, au risque de les transgresser, de les désavouer. Il s'ensuivit un impact assez fort de ces musiciens : leur œuvre inquiétait, elle faisait problème, pour l'auditeur parfois, mais pour eux-mêmes inéluctablement. La seconde génération considéra avec beaucoup de calme cette turbulence, elle s'abstint beaucoup plus au plan théorique. La recherche se poursuivit, se poursuit encore, mais le temps des prises de position, des affirmations fracassantes a fait place à un travail beaucoup plus discret, qui, dans notre époque de conditionnement publicitaire, frappe moins le « consommateur ». Il en résulte que la seconde génération n'a pas aujourd'hui l'audience de la précédente. Qui plus est, elle ne semble pas avoir un grand goût pour la polémique, et, dans notre société, la discrétion se vend mal.

Les préoccupations théoriques ne sont cependant pas absentes dans la génération à laquelle appartient Philippe Boesmans, mais elles ne sont pas affirmées *a priori*. Ces musiciens ont appris à se méfier des remises en question incessantes; les problèmes qu'ils se posent les concernent eux-mêmes en premier lieu, et, compte tenu de l'évolution sociale, ils estiment probablement que les poser publiquement revient à les mettre sur le marché de l'audition musicale; marché par ailleurs trop faible pour leur venir sérieusement en aide. Ce serait donc, de notre part, naïveté pure

d'imaginer que l'écriture aujourd'hui, s'accomplit dans une zone flottante proche de l'agrammaticalité. Peut-être en est-il ainsi dans le cadre de courants qui produisent des objets de dérision sans visée esthétique, ou de la part de gens qui mettent à profit l'absence de consensus sur les options de base, marque de l'aventure du siècle. Mais là où l'écriture est présente, elle ne peut se développer sans le support d'éléments rationnels. A défaut d'une théorie forte, comme la théorie tonale qui oriente notre perception de trois siècles de musique, au moins inconsciemment, nous avons besoin de référer notre audition aux apports rationnels introduits par l'invention dont la qualité, précisément, se vérifie par la capacité d'aménager un équilibre indispensable entre les catégories rationnelles et irrationnelles.

A partir de ce point d'équilibre, souvent devenu fragile, dès le début du siècle — les œuvres de Stravinsky écrites avant le traumatisme que lui causa Brest Litovsk, les opéras expressionnistes précédant le sérialisme schoenbergien en témoignent — je voudrais vous convier à considérer la démarche et l'œuvre de Philippe Boesmans en référence à trois critères que je proposerai comme valables pour fonder tout jugement objectif sur la musique aujourd'hui : 1) sa constitution par rapport à la compétence technique telle qu'elle se dévoile; 2) son mode d'insertion dans la tradition polyphonique; 3) sa réponse aux normes élémentaires connues de la perception.

On parlera donc, en premier lieu, du métier. J'en conviens, en ce domaine, les cartes ont été brouillées, malicieusement d'ailleurs. Pourtant le métier apparaît encore clairement là où il existe, et en dépit des chocs et des bouleversements vécus. Chez Boesmans, je le découvre dans le geste de la main qui traduit graphiquement la pensée. Ce geste n'est jamais banal, jamais court : il connaît la continuité et l'exprime. Autrefois, en présence d'un tel geste, et en en saisissant l'efficacité, on parlait de contrepoint. Le mot me paraît encore parfaitement adapté à la situation que je tente de décrire. Certes, le contrepoint n'a cessé de changer de sens au cours de l'histoire; mais, à travers la somme des fluctuations, il maintient des traits immanents qui le rendent reconnaissable. Ils sont ici fortement actifs; ils engendrent cette polyphonie luxuriante qui incite à parler de « charme ». Sans doute les figures de ce contrepoint sont-elles

très fluctuantes; elles bondissent, puis se dérobent, elles colorent puis atténuent; mais, toujours présentes dans le corps de la texture, elles affirment la possibilité de développer, de poursuivre. L'harmonie qu'engendre ce déploiement n'est pas moins prégnante : peut-être vérifions-nous là un des points fondamentaux de référence de l'intuition de notre musicien. Intuition : comment ce mot ne m'est-il pas venu avant tout autre pour définir ce comportement musical? Tout simplement parce qu'il y a des simplifications tentantes qu'il ne faut pas accepter sans discussion; je vous promets de revenir à cet aspect fondamental de la personnalité; mais qui connaît un tant soit peu la musique de Boesmans, pourrait juger paradoxal le fait de m'entendre évoquer l'intuition, précisément au moment où est abordée l'harmonie : l'un des aspects de sa musique les plus concertés. Probablement n'y a-t-il pas là l'ombre d'un paradoxe : l'intuition ne peut être confondue avec l'instinct, elle est source de réflextion et non d'impulsion, l'on ne doit en art la confusion des deux termes qu'à un romantisme à fleur de peau, ou à des déviances de raisonnement.

Depuis *Sonances* pour deux pianos, première œuvre attestée par l'auteur dans son catalogue chronologique, l'harmonie manifeste une fonction de premier plan : elle organise un jeu dialectique permanent entre rapports dissonants et consonants. Ce schéma d'organisation ne fera que se développer dans les œuvres ultérieures, et il finira par engendrer une forme de généralisation plus cohérente, en opposant deux univers, le diatonique et le chromatique. Il convient d'insister sur ce point parce que nous pouvons être conduits par là au sein d'une théorie possible que l'auteur, certes, ne proposera pas — là n'est pas sa manière — mais qui pourrait éventuellement être déduite et explicitée à partir de son œuvre. Cette opposition de deux univers, celui de la diatonie et celui du chromatisme, ne peut être confondue avec le simple jeu des relations entre consonance et dissonance : ces rapports souvent locaux, ponctuels dans les œuvres, peuvent parfaitement coexister au sein du seul univers diatonique ainsi qu'en témoigne *Fanfare II* pour orgue, où le déploiement de la modalité « d'après Machault » détermine des ensembles de relations très variables.

Il est frappant, mais significatif, que le métier dans ce premier regard sur la technique du compositeur puisse être abordé sous l'angle de notions aussi traditionnelles que le contrepoint et l'harmonie : il ne s'agit

pas là de simplification ou de réduction, d'autres aspects ne pourront davantage être ignorés. Mais il y a là manifestation d'une permanence nécessaire de l'œuvre qui tend à se qualifier dans l'histoire de la polyphonie. Cette matérialité de l'écriture transcende incontestablement les grammaires, et probablement, fort heureusement, pour la sauvegarde du résultat esthétique. Remarquons, en passant, le défi que constitue pour l'enseignement traditionnel la technique d'écriture de Boesmans qui se laisse d'abord évaluer par rapport aux disciplines que cet enseignement croit le mieux préserver. Or, Philippe Boesmans est resté totalement indifférent à cet enseignement dont il s'est allègrement dispensé. Paradoxalement, c'est comme instrumentiste qu'il a fréquenté le conservatoire, remportant un premier prix de piano dans la classe dont Robert Leuridan était alors titulaire à Liège. Et le souvenir que le maître a gardé de l'élève est d'ailleurs bien vivant. On le comprend, car si Boesmans ne joue pas de l'instrument, en pianiste, il le *touche* en compositeur. Permettez-moi cette nuance, cette distinction, je n'ai jamais pu ne pas la reconnaître. Il y a dans le jeu du pianiste digne de ce nom, une sorte d'autorité sécurisante qui s'affirme comme une sorte d'agressivité à l'égard du texte et même de l'auditeur. Chez le compositeur qui approche l'instrument, rien de semblable n'est extériorisé : il fait entendre des sonorités, des timbres; et c'est cette qualité de toucher que je retrouve chez Boesmans jouant, par distraction à la dérobée, quelques mesures d'une chanson banale d'Yves Montand, comme je l'ai repérée chez d'autres compositeurs : Messiaen par exemple, faisant sonner comme personne le *Gibet* de *Gaspard de la Nuit,* ou Froidebise articulant quelque pièce facile, tel un *mouvement perpétuel* de Poulenc. Mais, en fin de compte, le pianiste s'est effacé de la personnalité de Boesmans au profit du compositeur, et là, il faut parler d'une formation d'autodidacte, la seule qui produise, au reste jamais, des fruits véritables. Si Boesmans a quelque jour mis les pieds dans une classe d'harmonie ou de contrepoint, ce ne fut que pour prendre immédiatement conscience de l'anachronisme d'un tel type d'enseignement. Et si aujourd'hui vous lui demandez son avis sur le sens de tels exercices d'écriture, il vous répond simplement que cela lui semble aberrant. Mais tranquillisez-vous, les nécrophiles ont la peau dure, s'il vous arrive de donner un Boesmans en exemple pour réfuter l'utilité d'un type d'enseignement qui vous paraît ne plus répondre à

aucun objet, on vous dira que vous tentez d'édifier l'exception en règle, qu'il s'agit d'un surdoué et que votre objection est élitiste. Et, sans doute, est-il bien vrai que notre compositeur est doué, mais dites-moi, que compte-t-on faire en composition musicale, et plus généralement en art, des peu doués? Dès lors, soyons honnêtes, comment faire, je vous le demande, pour ne pas être élitistes?

Excusez cette digression je vous prie, et sur le pianiste, et sur les disciplines scolaires; mais vous aurez compris que notre approche du musicien les implique quand il s'agit du métier. A ce propos, je n'en ai d'ailleurs pas terminé. Si le traitement polyphonique importe au plus haut point pour définir l'écriture, il est impossible d'ignorer, par exemple, le traitement du timbre. Je devrais dire même, d'un point de vue plus strictement matériel, le traitement instrumental et vocal. *Upon la mi,* mais plus encore une pièce comme *Intervalles III* ou les *Concertos* pour piano et pour violon, ont une portée exemplative à cet égard. Vous avez probablement entendu le nom de Luciano Berio prononcé par rapport à une influence exercée sur Boesmans; et il est vrai que Philippe tient l'œuvre de Luciano en grande estime. De fait, ce qui peut le plus peut-être rapprocher les deux compositeurs, c'est, précisément, un sens aigu de l'efficacité dans l'utilisation des instruments. Ni plus ni moins que Berio, jamais Boesmans ne demandera à un instrumentiste une intervention risquée : jamais il ne le conduira à la « périphérie » de son instrument, comme dirait Boulez qui s'est souvent trouvé contraint de corriger, de ce point de vue, tant d'égarements de la part de confrères irréalistes. L'instrument, la voix, dans les partitions citées sont entendus dans le meilleur registre, mais il y a plus, Boesmans admet sans chercher à la contourner, pour des besoins personnels, une convention du jeu instrumental et du chant. Non sans ironie, il range dans des attitudes « d'avant garde », ces refus de la convention tels qu'on en connaît depuis une trentaine d'années, et qui se donnent parfois l'alibi de la recherche pour camoufler des maladresses impardonnables. Sans doute serait-il exagéré d'imputer à la seule malhabileté, tout ce qui a été produit en dehors des conventions du jeu instrumental, de vraies recherches n'ont pas été exclusivement le résultat de vues spéculatives, et toute l'histoire des techniques est là pour attester une expansion constante des moyens; mais il y a des frontières qui ne peuvent être franchies, elles concernent la violation des règles acoustiques que même une lutherie nouvelle, ne pourrait tolérer. Des conventions élargies existent dans l'œuvre de Boesmans : le *Concerto pour violon* en témoigne notamment, mais aucune technique propre à l'œuvre, en l'occurrence, ne viole les conditions de l'écriture violonistique. Quand vous entendez ce concerto, vous reconnaissez le violon de Paganini sans souvenir ou réminiscence; c'est une technique qui est citée, non une syntaxe ou un style.

Mais ce serait restreindre la réflexion sur l'œuvre que de ne parler du timbre que par rapport à des préoccupations liées à l'exécution. Les jeux de timbre trouvent ici, un champ d'expression privilégié. L'auteur vous expliquera éventuellement, jusqu'à quel point le timbre peut devenir le support de l'invention, et comment, très curieusement, il peut être engendré par la vision des choses, et devenir par ce truchement même, agent de forme. L'image d'Épinal, le coucher de soleil le plus banal auraient été à l'origine d'une certaine organisation des lignes, des timbres et des sonorités dans le final de *Conversions.* Sans doute pénétrons-nous là en des zones très mystérieuses et très secrètes de l'imaginaire; mais de tels impondérables ne sont pas des faits inédits : souvenons-nous des correspondances des sons et des couleurs constamment invoquées par Messiaen pour expliquer des sources de son inspiration; de bien des titres de Debussy, permettant d'établir des correspondances que d'ailleurs toute la poétique symboliste stimule; et pouvons-nous négliger davantage le passage des *Bijoux Indiscrets* où Diderot, peu soupçonnable de mysticisme, évoque cette subtile corrélation? La science elle-même, si elle ne peut expliquer de tels faits de manière satisfaisante, les atteste au niveau de l'observation. Nous voyons se constituer ici les apports irrationnels à l'invention, lesquels apparaissent sous les formes les plus inattendues : même les œuvres conçues selon le positivisme le plus volontariste n'échappent pas à l'emprise de l'irrationnel; les pages de Stravinsky, dans *Poétique Musicale,* sur la découverte, et l'appétit qu'elle déclenche, en sont presque une démonstration. L'acte de composer suppose des choix constants, et ce n'est qu'après les avoir lui-même acceptés que le compositeur peut les transmettre par déduction d'une forme logique. Hanslick qui, au plein cœur du romantisme musical, était le moins prêt à assumer l'œuvre musicale sous l'angle des faits irrationnels, n'a jamais songé à les nier; il concédait que la musique naît de ce qu'à son époque, on appelait

volontiers le « sentiment », pour finalement y retourner. Mais le vrai secret de l'invention musicale consiste à parvenir à équilibrer les polarités du rationnel et de l'irrationnel dans un incessant mouvement dialectique à travers lequel se reconnaît l'œuvre qui s'impose, sans que l'on puisse jamais néanmoins deviner au terme de la meilleure analyse, comment le jeu s'est opéré.

Le mouvement qui échange en permanence dans l'invention l'ineffable et la norme, les sources irrationnelles et rationnelles, est vécu par Boesmans au cœur de la tradition. Là est le second critère d'évaluation auquel j'en ai appelé pour donner un rang d'objectivité permettant d'étayer une critique de l'œuvre musicale. En fait, ce critère est apparu immédiatement, avec l'esquisse des premiers traits saillants du métier, lesquels se sont proposés en termes de contrepoint et d'harmonie. Le métier de compositeur s'inscrit inéluctablement dans une tradition lorsqu'il n'est pas une feinte. Mais il n'y a pas qu'une seule manière d'assumer la tradition; et la possibilité existe toujours qu'elle devienne un facteur inhibiteur de la découverte. Reportons-nous à la manière dont la tradition a été vécue au début de ce siècle par Schoenberg, Debussy et Stravinsky. Tout d'abord, pour chacun de ces auteurs, le sens de ce qui est traditionnel est différent, et l'appréciation portée sur ce qui doit être conservé ou rejeté, elle aussi varie selon les orientations décidées, et selon le milieu où est exercée l'activité. Mais dans les trois cas cités, nous observons autant de points de rupture que de points d'attache; en même temps nous voyons que ces points de rupture n'ont de sens qu'en fonction des liens initiaux qui, toujours, restent transparents. Cependant, l'attache à une situation traditionnelle, si elle est trop puissante, stérilise l'invention, elle ne peut la féconder que si le compositeur est assez autonome pour aménager des ouvertures nécessaires dans le fonds de valeurs dont pourtant son regard ne se détourne pas. Debussy fut sans doute le plus heureux dans sa manière d'ouvrir vers le futur les apports d'un passé, qui parce qu'il était lointain, lui offrait peu de résistance. La norme que chacun assumait à son époque, il pouvait la refuser — et il le fit explicitement — parce que cet âge ancien lui enseignait la relativité des règles du classicisme, et lui offrait la sécurité pour produire l'*envers,* auquel il rêvait, de l'image dans laquelle toute la musique d'Europe centrale s'était

enfermée depuis le début du XVIIIe siècle. Par contraste, c'est cette tradition-là, précisément, que Schoenberg va revendiquer, non seulement pour lui, mais pour toute la musique de son temps et à venir. Mais il saura l'inscrire dans un langage nouveau, lui-même contenu potentiellement, toutefois, dans le fonds classique : l'ouverture qui peut paraître ici plus décisive à certains égards est, finalement peut-être, cependant plus neutre : le poids du classicisme est resté trop évident. Plus apparenté à Debussy, Stravinsky accomplira son œuvre à partir de traditions fluctuantes, tantôt enfouies dans la nuit des temps, tantôt proches dans le type de normes récupérées; mais, en tout état de cause, dans le cadre d'une vue plus distante d'un modèle conçu abstraitement. Le traditionnel ira ici jusqu'à porter des noms; il n'en sera que plus appétissant de transgresser le modèle.

La leçon proposée par le XXe siècle musical, d'entrée de jeu, est donc celle d'un comportement par rapport à des traditions simultanément affirmées et niées, conservées ou ébréchées, le mot « tradition » n'ayant jamais le même sens pour chacun, mais son refus n'étant jamais possible quand le message postule un aboutissement esthétique. Par absence de métier, ou sous la pression d'idéologies externes, ce refus existe aujourd'hui dans des cas qui laissent néanmoins place à une célébrité de circonstance, que le journalisme international ne manque pas de favoriser : le sensationnel venant ici se substituer à une recherche d'authenticité. A l'inverse, des compositeurs étouffent dans des traditions mal interprétées, auxquelles ils restent inféodés sans pouvoir énoncer de propositions nouvelles. Ces pôles de la pratique musicale ne peuvent donner lieu à aucune poétique intéressante. Mon intérêt pour un compositeur sera donc fort légitimement, me semble-t-il, fonction de son attitude à l'égard de ce qui le précède, et de sa capacité d'interpréter cet acquis en l'ouvrant sur le futur. Voudrez-vous m'obliger, en m'accordant que le critère qu'ici je vous propose est vraiment fondamental pour permettre l'identification du vrai compositeur!

Nous pouvons nous demander par exemple, si la tradition dans laquelle nous pensons pouvoir lire une poétique est fluctuante, lointaine ou proche. Les déclarations des compositeurs sont sur ce point très éclairantes; mais dans le cas de Philippe Boesmans, elles demeurent très discrètes. Nous connaissons son attachement à Wagner, mais est-ce là plus

qu'un amour de jeunesse? L'attachement à l'idéal dramatique de Strauss et aussi à celui de Berg; on sait aussi qu'il ne peut oublier les grands opéras de Verdi. Si l'on parle des liens, il n'y pas pour autant de raisons de négliger les lieux où se marque l'indifférence : le néo-classicisme en est un; mais aussi un certain classicisme tardif. Vous parlez à Boesmans des derniers quatuors de Beethoven, il vous répond que cette musique ne lui parle pas; vous lui parlez de Brahms, il vous oppose Schumann, et cela en dit long sur sa sensibilité. Je crois que notre auteur n'est attiré par aucune musique « froide ». Par ailleurs, il n'est pas peu intéressant de savoir qu'avant de devenir musicien le jeune adolescent se sentait attiré par la peinture; et là, et à ce moment, les modèles étaient précis : Philippe connaissait l'expressionnisme flamand et celui-ci l'enchantait. Finalement, la documentation est peut-être assez riche, mais elle ne l'est qu'en apparence, elle concerne davantage la biographie musicale que l'œuvre elle-même. Si vous interrogez Boesmans sur ses gestes d'invention, il vous parle d'un certain jaillissement qui se donne comme improvisation, et le nom qui lui vient aux lèvres est celui de Debussy : mais ne le voit-il pas dans un miroir déformant, car enfin Debussy n'improvisait qu'en « trompe l'œil », si j'ose ainsi me permettre d'abuser du langage. Il est vrai que les mouvements d'improvisation que Boesmans s'attribue ne sont pas moins trompeurs... Mais , en fait, ne nous parle-t-il pas d'improvisation par métaphore et pour tenter de nous expliquer ce qu'il ne peut s'expliquer lui-même. De l'improvisation, la cohérence peut-elle jaillir? Oui sans doute, mais à condition de tamiser cette notion. Or, c'est incontestable, les formes sont ici cohérentes. Reconnaissons, toutefois, que l'écriture peut aussi libérer un champ d'improvisation que les préoccupations de forme viennent ensuite contrôler.

Ces diverses informations apportées par la biographie musicale et les témoignages discrets de l'auteur, sont-ils de nature à faciliter l'insertion de l'œuvre dans la tradition? L'écoute reste bien, en l'occurrence, primordiale. A chaque instant, elle révèle, en même temps qu'un regard tendu vers l'histoire, une volonté, non de transgression ou de dépassement, mais de marque qui en transpose les signes et les couleurs. Boesmans est de ces musiciens que l'on identifie aisément après quelques mesures : une signature le signale rapidement aux familiers de son œuvre; mais jamais la marque ou la signature ne sont en dehors du temps. Toute

griffe, si profonde soit-elle, contient un lambeau d'histoire. Mais je reviens sur ce qu'antérieurement j'ai noté : non seulement les citations littérales sont absentes (le cor de Siegfried n'apparaît dans *Upon la mi* que pour un besoin quasi anecdotique), mais aucun style n'est davantage cité. Des lambeaux d'histoires jaillissent de-ci de-là sous forme de repères acoustiques. Écoutez attentivement les articulations de la voix dans *Intervalles III :* les environnements au moyen desquels l'orchestre la circonscrit, et essayez de préciser les sources mystérieuses de telles sonorités. Oserais-je les comparer à des échos lointains de transmissions radio? Les œuvres de Boesmans, et en dépit de la diversité qui les caractérise, surtout celles qui font intervenir l'orchestre ou les grands ensembles de chambre, transmettent une atmosphère stylistique de styles historiques toujours absents littéralement mais présentant les qualités acoustiques d'une tradition qui ne s'avoue que par des traits locaux que la fusion de timbres et d'harmonies rendent sensible.

Eu égard au style, la musique de Boesmans nous laisse dans une sorte de *no man's land;* elle suggère, mais n'impose pas. Peut-être est-ce l'absence d'un code absolument ferme qui est responsable de cette quasi-neutralité. L'écriture ne prend pas en charge un système, mais elle ne récuse pas davantage la possibilité d'une grammaire sous-jacente : on y fait allusion en signalant ce jeu dualiste du diatonique et du chromatique, cette oscillation entre dissonance et consonance par où des polarités, sinon une hiérarchie véritable, sont réinstaurées. En cela, la musique de Boesmans traduit bien son époque : elle s'accomplit dans le consensus absent, mais doit le recréer, momentanément, au niveau de sa démarche singulière. Héritière d'une grammaire tonale abandonnée et d'un sérialisme qu'elle n'assume plus, l'écriture engendre des modalités ambiguës qui n'intègrent aucun modèle. Mais ayant refusé le modèle, l'auteur se donne des *cibles :* il donne en représentation les souvenirs qu'il entend choyer. Hier Machault *(Fanfare II)* dont il ne reste que l'écartèlement, la mise à mal; aujourd'hui, le conventionalisme de l'opéra *(La Passion de Gilles).* Ici, il est vrai, la convention résiste jusqu'à un certain point : on peut la détecter au fond de ce qui la sauvegarde, au-delà des assauts qu'elle subit. Assistons-nous à une *imitation de l'opéra*? Ou bien les tics de la dramaturgie lyrique sont-ils regroupés sur l'autel que la scène découvre pour servir de symbole à un sacrifice qui, comme il se doit, est

un geste d'amour? L'ironie sans dérision, l'ironie sans amertume, et presque sans humour, la souveraine ironie traditionnelle du romantisme permet à l'auteur de traiter à distance ce qu'il veut célébrer avec le plus de chaleur. De son propre aveu, le personnage de Gilles de Rais lui est totalement indifférent. Qu'à cela ne tienne, il sera investi de toutes les attitudes passionnées dévolues à sa mémoire. Dans l'ironie romantique, la passion de l'artiste tend à s'identifier à celle du juriste ou de l'homme politique : elle organise la scène, elle n'engage pas le sujet à s'investir. Mais peut-être n'y a-t-il pas là que le seul sujet du romantisme traditionnel et de sa survie, mais aussi la trace de la vie au contact de la science. L'aspiration à l'objectivité, y compris en histoire, laisse-t-elle une place réelle à la fiction? Il est significatif que ceux qui ont de nos jours le plus besoin de fiction, soient aussi les plus faibles. Voilà ce que la culture de masse a parfaitement compris, et ce que l'horaire des programmes des médias reflète le mieux : le grand film est diffusé à l'heure où les classes les plus exploitées sont disponibles; et la chaîne privée, plus que la chaîne publique, est attentive à la charge fictionnelle. L'âge scientifique aurait, dans l'une des ses conséquences, le pouvoir d'éloigner la fiction, de la placer à distance du vécu. L'individu éprouvant moins le besoin de s'identifier au héros, regarde le mythe sans le vivre vraiment. Le mythe en représentation tend à se désacraliser : Etiemble nous avait justement averti que c'était là la première étape d'une mutation de la société.

Il sera sans doute plus malaisé d'identifier le vrai et le bon compositeur à partir du troisième critère, qui pourtant, paradoxalement, devrait être le plus puissant : je rappelle qu'il s'agit de lois connues de la perception auditive. Remarquez mes précautions; j'ai bien dit « lois connues ». Allons plus loin : le peu que nous apprend sur ce point la psychologie, peut-il être érigé en loi? Ce n'est pas ici l'endroit d'inventorier le maigre savoir acquis récemment, mais on est en droit de remarquer, néanmoins, que chaque moment de l'histoire qui a fait le plus confiance à la spéculation ou à l'abstraction, est un moment où les normes connues semblent avoir été violées. Ces normes sont liées à la capacité générative des individus; celles que, par exemple, les théoriciens de la Gestalt appellent « règles de bonne formation » ou celles qui concernent les hiérarchies ou les formations de groupes, au cours de ce siècle semblent avoir été plus aisément violées par les compositeurs dans le jeune âge que dans l'âge mûr : il y a là comme une sorte de retour sur soi-même, une volonté de corriger des solutions jugées trop audacieuses ou trop irrationnelles, à tort ou à raison, au moment de tenter une percée définitive. Boesmans appartient à une génération qui semble plus épargnée par ce sursaut tardif, peut-être parce qu'elle n'a pas exercé le pouvoir d'agression éprouvé comme une action salvatrice par les générations précédentes, depuis Debussy jusqu'à Stockhausen. Avec humour, Boesmans oppose des contraintes qu'il s'imposait quand il se considérait comme un compositeur d'« avant garde » et que, rapidement, il a regardées comme superflues. Après les remous, les chocs violents de ce siècle vécus dans tous les arts jusqu'à l'ébranlement même de la notion d'art; après l'organisation du délire ou le délire de l'organisation, il est plausible que nous soyons entrés dans une phase d'assimilation. La capacité de génération des structures par l'individu qui perçoit, après quelques détours, est peut-être rejointe en ce moment par la manière dont l'individu qui produit et organise, énonce et structure son message. On ne se posera pas de questions sur les ponts que les compositeurs ont jetés entre eux et la pyschologie de la perception : le plus souvent s'ils existent, ils sont l'œuvre de l'intuition. Mais je le disais tout à l'heure, ne rapportons pas l'intuition à l'instinct, mais plutôt à un *flair,* au sens où l'entendait Stravinsky; d'autres, comme Boulez, parleraient peut-être de *goût :* il n'y a pas de doute que ces termes s'interpénètrent; l'un et l'autre déterminent des choix, des décisions qui, en composition musicale, doivent être le résultat d'inductions puissantes, mais doivent offrir un champ d'exploitation large, une matrice capable de libérer des chaînes de déductions prolongées. Voilà ce qui caractérise l'intuition souveraine : elle est au centre du parcours dialectique, entre le rationnel et l'irrationnel, mais aussi, elle est le garant d'un même mouvement possible entre induction des choix initiaux et déduction incessante, elles-mêmes promotrices de découvertes conséquentes.

L'intuition ainsi envisagée, implique beaucoup; elle appelle la mobilisation maximale des facultés d'imagination, mais surtout, elle écarte l'erreur. Correctement dirigée, l'intuition du compositeur n'est jamais en désaccord avec ce que la capacité humaine de perception peut engendrer. Voit-on pourquoi j'avais réservé pour la fin de ma lettre cette discussion sur l'intuition? Certes, ce n'est pas un hasard que l'œuvre de

Philippe Boesmans m'y ait amené... Depuis vingt ans qu'en auditeur assidu j'accompagne son parcours, je lis dans ses stratégies intuitives le meilleur de sa réussite. Est-ce parce qu'il aime séduire que Boesmans se place en harmonieuse correspondance avec les facultés de l'auditeur? Le fait est possible, et là est un élément de plus qui pourrait le rapprocher de Luciano Berio qui se sait et se veut séducteur. Boesmans, en tout cas, déclare vouloir toucher immédiatement l'auditeur et requiert, dans son œuvre, la présence constante de traits d'expressivité. Cela ne va pas sans problème, car il faut aller jusqu'à concevoir et inventer une expressivité nouvelle pour éviter l'usure de traits trop éprouvés, devenus clichés et bientôt fétiches.

On pourrait se demander si c'est la volonté d'un impact de séduction qui a tenu jusqu'ici Boesmans à l'écart des technologies nouvelles, mais il faudrait tout d'abord s'interroger sur leur portée. J'aurais tendance à penser que certains modes d'utilisation de ces moyens ont plutôt favorisé le trop simple et le trop immédiat, le clinquant, au détriment du profond. Mais de telles questions risquent de nous égarer : l'approche de tels moyens est fonction des circonstances de la vie d'un musicien, et rien n'indique que de telles circonstances doivent se perpétuer. Quoi qu'il en soit, il n'est pas inutile de souligner que Boesmans continue de ressentir l'univers acoustique traditionnel et l'organologie actuelle comme éminement disponibles.

Auditeur, ami, j'aurai atteint mon but, si au terme de cette lettre, vous m'accordez le mérite de m'être approché de l'œuvre d'un bon musicien en dehors de toute tentative de propagande. L'essai sur l'art est un genre difficile, et les rivalités professionnelles bien connues depuis le temps de Wagner, et qui n'ont cessé de caractériser notre époque, l'ont complètement dévalué. Il fallait faire passer telle tendance coûte que coûte, énoncer des croyances et les faire partager en provoquant un fanatisme de secte. Le procédé a été d'autant plus praticable qu'en art le contre-exemple est pratiquement introuvable. Une des conséquences, non des moindres, est qu'aujourd'hui tout un courant de pensée — l'empirisme logique — a cessé de prendre l'art comme thème de réflexion. Quel recul en un siècle! Découvrir des critères tendant vers l'objectivité paraît bien, actuellement, une tâche primordiale pour

l'interprétation critique. J'ai ainsi tenté d'orienter mon propos, sans avoir toutefois cherché à éliminer — loin s'en faut — ce que le goût — catégorie fondamentale du jugement esthétique selon Kant — sans jamais parvenir à prouver, nous a cependant fait élire. Bien sûr, je n'entends pas imputer à la seule faiblesse de la critique d'art, la transposition des valeurs opérée aujourd'hui par la société; au contraire, cette déchéance de la vision des modalités de jugement ne peut être qu'un reflet de cette transposition. Un sens équivoque a été assigné à l'art depuis que Dada a tenté d'en finir avec les valeurs humanistes dont il était paré; et depuis que le surréalisme l'a restauré comme mythe premier d'un merveilleux non réductible à la volonté consciente. Parallèlement, les promesses nouvelles du monde actuel le prenaient à revers. Selon Etiemble, à qui je reviens encore, ce sont celles « d'une civilisation de marchands et d'industriels, de présidents-directeurs généraux et de gestionnaires, d'ingénieurs et de technocrates, de chirurgiens et d'astronautes ». Ce serait, suivant cette énumération que vous trouverez à la page 202 des *Essais de littérature (vraiment) générale,* l'alternative de l'Occident aux dieux et aux héros de l'épopée. Face à ce pragmatisme puissant, à ces forces de pouvoir, consciemment, mais avec une assurance assez tranquille quelques poètes, quelques musiciens parmi la génération qui a atteint vingt-cinq ans vers 1960, déposent dans le monde, très régulièrement, des objets élaborés assez discrètement, dont le résultat esthétique, compris suivant le sens commun, comme but de leur action, est un singulier défi. Parmi eux : Philippe Boesmans, un artisan, un travailleur pour qui la fabrication de l'objet musical est à la fois, la tâche indispensable, sublime et ordinaire.

BERNARD FOCCROULLE

DE SONANCES A CONVERSIONS

DE SONANCES A CONVERSIONS :
une œuvre, un style, une trajectoire

La première œuvre importante de Philippe Boesmans, *Sonances* pour deux pianos, date de 1963. *La Passion de Gilles* est terminée en novembre 1982. Vingt années séparent les deux œuvres, vingt années qui ont vu naître une trentaine de compositions pour les ensembles les plus variés.

Ce qui me frappe dans ce parcours, c'est une forte impression de continuité, de cohérence, en un mot : un *style*. Cette continuité n'est cependant pas immobile : on distingue, aussi clairement que le style, une *évolution,* une recherche dont chaque œuvre constitue une étape.

Comment définir le style? Ce qui me vient d'abord à l'esprit, c'est ce que je nommerais une *nouvelle conscience harmonique,* étroitement liée à une grande intelligence des couleurs des intervalles, bien plus qu'à un travail sur des accords, au sens des traités d'harmonie. Philippe Boesmans participe de manière très personnelle à ce mouvement qui, avec Boulez, Pousseur, Berio et d'autres, a cherché à réintégrer les consonances dans le tissu harmonique pan-chromatique issu du sérialisme. Il ne s'agira cependant en aucun cas de privilégier la dimension harmonico-mélodique au détriment des autres paramètres, comme cela avait été le cas dans la musique tonale et plus encore dans la pédagogie de cette musique. Cette conscience harmonique d'un type nouveau permet au compositeur de choisir à l'occasion un matériau harmonique simple, presque banal (je pense notamment aux deux *Fanfares*), pour mieux centrer l'attention de l'auditeur sur le travail *instrumental, dynamique, rythmique.*

Aussi situerais-je plus volontiers cette conscience harmonique comme partie intégrante d'une *conception globale de la musique,* que l'on pourrait qualifier de « gestaltiste » : c'est dans la phénoménologie, et plus particulièrement dans les écrits d'André Souris, que l'on pourrait trouver les

fondements d'une telle théorie qui envisage la musique comme un *tout* dont chaque élément entretient avec tous les autres des rapports organiques et quasi fusionnels. Il devient dès lors impossible de hiérarchiser les paramètres, de privilégier le travail sur les hauteurs au détriment du timbre, des durées, de l'espace.

Une préoccupation essentielle de Philippe Boesmans est précisément le travail sur l'instrument, ou plutôt *à partir de l'instrument.* A l'opposé de certains compositeurs qui ont tendance à écrire la même musique pour le piano, le quatuor à cordes ou l'orchestre, Boesmans est de ceux qui tirent l'invention musicale du matériau : dans *Explosives,* par exemple, le caractère diatonique de la harpe soliste engendrera le principe harmonique de l'œuvre (le conflit entre diatonisme et chromatisme), et tout le travail instrumental découlera des caractéristiques de timbre et des modes d'attaques de la harpe.

Écrire *pour* l'instrument, et non *contre* l'instrument, comme c'est le cas d'un courant qui a mal digéré Cage et Kagel, cela ne signifie nullement plier son imagination aux limites du jeu conventionnel de l'instrument : l'utilisation absolument originale de l'orgue dans *Fanfare II* en est une preuve éclatante. Je dirais volontiers que chez Boesmans, l'imagination et l'instrument (avec ses richesses et ses limites) entretiennent un rapport dialectique des plus féconds : l'injouable n'arrive presque jamais, mais la plus extrême difficulté est efficace voire démonstrative (écoutez la percussion dans *Attitudes*). On ne trouvera pas trace ici de cette théorie à la mode qui justifie des partitions littéralement impossibles à exécuter sous le prétexte que cela oblige les interprètes à se « dépasser », à « s'éclater »!

Jusqu'à présent, Philippe Boesmans ne s'est guère intéressé aux techniques électro-acoustiques, bien qu'il ait depuis longtemps le projet d'une œuvre électronique. Il me semble pouvoir interpréter ce choix non comme un refus de la nouveauté technologique, mais comme une volonté de se centrer prioritairement sur *comment écrire une musique nouvelle avec des instruments traditionnels.*

La réponse que chaque nouvelle œuvre apporte à cette même question, chaque fois reposée, on pourrait peut-être la formuler dans une définition élargie de la *polyphonie :* pour Boesmans, la polyphonie n'implique pas seulement une superposition de lignes mélodiques (ce qui

constitue encore l'acception courante du terme), mais aussi une superposition de divers plans dynamiques, ou spatio-dynamiques, d'où découle une pluralité de « présences » : *Cadenza* (pour piano) ou *Intrusions* (pour guitare) cherchent à donner l'impression que plusieurs instruments jouent en même temps, l'un très proche, un autre plus lointain, un troisième en écho, etc.

A cette recherche de démultiplication instrumentale répond le principe de la fusion ou de la similitude des timbres : résonance des pianos dans l'orgue électrique de *Sur Mi,* imitation des consonnes et des voyelles de la voix par les instruments dans *Upon La Mi,* miroir des pianos dans l'orchestre de *Multiples,* illusion complète quant aux sources sonores, acoustiques ou électroniques, dans *Ring.*

On ne pourrait mieux décrire ce travail instrumental que par une analogie avec le *trompe-l'œil* des plasticiens ; le travail sur l'espace sonore est un fait qui a pris toute son importance dans la seconde moitié du XXe siècle, et qui marque profondément toute la création musicale actuelle, y compris le rock et les variétés.

On a souvent reproché à la musique contemporaine sa cérébralité. Ce reproche est agaçant car il tendrait à faire croire qu'un compositeur peut écrire, hors de toute sensibilité, une musique purement spéculative, fruit des calculs du cerveau ou de l'ordinateur. En fait, les œuvres réputées les plus cérébrales, je pense notamment au *Marteau sans Maître,* au *Quatuor à cordes opus 28* de Webern, à l'*Art de la Fugue* ou aux *Variations Diabelli,* sont toujours le fruit d'une sensibilité intense, encadrée par un travail rationnel qui n'ôte en rien la nécessité des choix artistiques qui restent livrés en définitive à l'arbitraire du compositeur. Il n'y a donc pas, à mon sens, d'opposition entre sensibilité et intelligence, mais au contraire, une complémentarité fondamentale.

Il me semble néanmoins évident que la musique d'après la dernière guerre comporte — comme celle de l'Ars Nova, six siècles plus tôt — un caractère cérébral plus accusé que la musique d'autres époques. Je crois que Philippe Boesmans est un de ceux qui ont le plus vivement ressenti le besoin de dépasser ce type de musique (sans la rejeter en bloc), d'écrire des œuvres plus immédiates, de travailler en priorité sur le sensible, d'accorder à l'audition intérieure une place capitale dans le processus

créatif : *ne pas écrire une seule note qui ne soit entendue et nécessaire,* voilà une exigence qui n'est pas neuve certes, mais peut-être plus rare aujourd'hui qu'hier. Et s'il est vrai qu'on ne trouve pas chez Boesmans de préoccupations quant au nombre d'or ou à de savants calculs mathématiques, c'est que l'intelligence et la rigueur se situent ailleurs : une fois choisi l'effectif instrumental, une fois esquissé le projet global de l'œuvre en chantier, une logique rigoureuse et souple va conduire le créateur. Logique qu'il est malaisé de cerner, mais qui laisse apparaître des valeurs fortes : l'importance du développement, la nécessité de partir d'un matériau assez simple pour pouvoir être dominé et ensuite proliférer, la conscience continuelle de l'interdépendance de tous les paramètres... C'est cette logique que j'ai cherché à approcher dans les commentaires de *Corrélations, Intervalles II et III,* ou *Conversions,* tout en sachant pertinemment que le discours sur la musique reste toujours bien en deçà de la réalité qu'il prétend décrire.

C'est un peu de cette logique interne que Philippe Boesmans veut faire passer quand il conseille à des étudiants en composition d'apprendre à faire une petite pièce intéressante avec deux ou trois notes seulement : « Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre » écrivait Stravinsky dans sa *Poétique musicale.* Et il ajoutait : « En ce qui me concerne, j'éprouve une sorte de terreur quand, au moment de me mettre au travail et devant l'infini des possibilités offertes, j'éprouve la sensation que tout m'est permis. Si tout m'est permis, le meilleur et le pire, si rien ne m'offre de résistance, tout effort est inconcevable, je ne puis fonder sur rien et toute entreprise, dès lors, est vaine. (...) Ce qui me tire de l'angoisse où me plonge une liberté sans condition, c'est que j'ai toujours la faculté de m'adresser immédiatement aux choses concrètes qui sont ici en question. » (Pages 97 à 99.) Je ne sais si Philippe a médité cette phrase, mais il a en tout cas bien compris la leçon musicale du grand Igor.

Quant à l'*évolution* dont je parlais en commençant cet article, je la vois incontestablement dans le choix des systèmes harmoniques utilisés, dans le choix des effectifs instrumentaux, dans la durée des œuvres : le grand orchestre sera de plus en plus présent à partir de 1972, et la durée moyenne des œuvres de la première décennie reste largement en dessous des vingt minutes, pour augmenter sensiblement à partir de *Multiples* jusqu'à atteindre une heure avec *Attitudes,* et près du triple avec *La Passion de Gilles.*

Ceci dit, je crois que l'aspect le plus sensible et le plus essentiel de toute l'évolution musicale de Philippe Boesmans réside dans l'affirmation de plus en plus nette d'une personnalité complexe, où l'expressivité, voire le lyrisme, qui apparaissaient dans les premières œuvres de manière extrêmement retenue et contrôlée, arrivent à une pleine maturité dans les œuvres les plus récentes. Certains critiques ont parlé de *néo-romantisme.* L'expression n'est pas totalement inadéquate, à condition de bien percevoir que, d'une part, certaines œuvres comme *Fanfare I* ou *Élément-Extensions* échappent complètement aux conditions du romantisme, et que d'autre part, les œuvres les plus lyriques, les plus virtuoses, les plus extraverties (je pense à *Intervalles III,* aux deux *Concertos,* à *La Passion de Gilles*) ne tombent jamais dans un romantisme « au premier degré ». Là où le compositeur romantique exprimait son *moi,* Boesmans manifeste son *sens ludique,* là où il y avait direction et construction linéaire, il y a éclatement ou reconstruction arbitraire, là où le romantisme du siècle dernier s'abîmait dans une recherche éperdue de la Vérité et de l'Absolu en empruntant les voies sombres de l'inconscient, le compositeur contemporain garde à travers tout un regard distant, amusé, ironique, sans trop se prendre au jeu de ses élans les plus généreux. De là, une parenté plus grande avec Richard Strauss qu'avec les représentants les plus authentiques du romantisme.

Finalement, l'analogie la plus évidente entre la musique de Philippe Boesmans et le romantisme réside peut-être dans leur méfiance à l'égard des règles établies et des normes académiques, et plus fondamentalement, dans une recherche continuelle de la liberté, en même temps que des moyens de l'exprimer. Dès lors, chaque œuvre est l'occasion de redistribuer les cartes, de se lancer un nouveau pari, de prendre de nouveaux risques, de renouer avec l'angoisse quotidiennement gardée à distance. Tel est le prix de la liberté, nécessaire et insaisissable.

La présentation des œuvres qui va suivre n'est pas une analyse de chacune d'entre elles. Une analyse approfondie de n'importe laquelle de ces œuvres demanderait plus qu'un simple article. Je conçois plutôt ceci comme un questionnement, une recherche de points de repère, et acces-

soirement aussi une interrogation, au départ de l'œuvre d'un compositeur, sur la musique actuelle, sur les esthétiques musicales contemporaines.

J'ose espérer que les indispensables données de technique musicale ne décourageront pas le lecteur « non-spécialiste », car c'est à lui autant qu'au musicologue, à l'interprète ou au compositeur que j'adresse ces lignes : la musique en général, et celle de Boesmans en particulier, peut s'écouter à bien des niveaux. Chacun, selon sa culture musicale et selon ses goûts, pourra y trouver des richesses insoupçonnables à la première écoute. Philippe Boesmans est d'ailleurs grand amateur de ces films « polyphoniques » de Jacques Tati, qu'il faut revoir plusieurs fois pour percevoir toutes les trouvailles qui s'y présentent en même temps, à différents endroits de l'écran.

Tâchons maintenant, si vous le voulez, d'entrer dans cette œuvre, un peu comme en parcourant une grotte que les torches éclairent d'une lueur fugitive et mouvante, faisant ressortir ici et là tel détail infime ou telle architecture grandiose, et laissant dans l'ombre maints aspects, formes et recoins que des visites ultérieures mettront à leur tour en lumière.

LES ŒUVRES

Philippe Boesmans a composé une trentaine d'œuvres, sans compter diverses musiques fonctionnelles (pour la scène, le film, la radio, etc.). Un catalogue reprend, à la fin de cet ouvrage (p. 91) la liste complète des compositions « sérieuses », ainsi que les indications discographiques que nous possédons actuellement.

Le choix des œuvres présentées ici est fonction de l'originalité du projet musical et de la nouveauté du système utilisé.

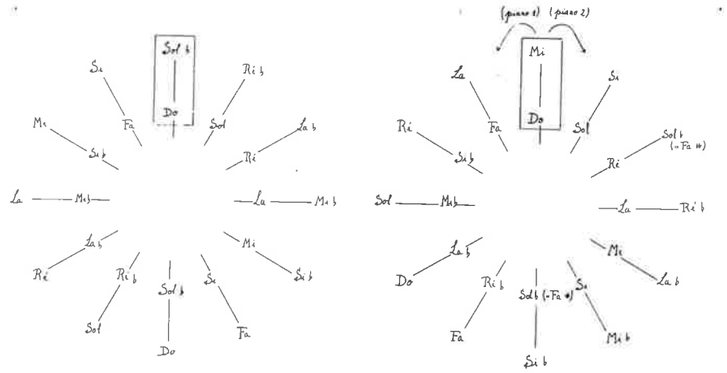
La chronologie ne pose guère de problème, car Philippe Boesmans ne travaille en général que sur un projet à la fois, et ne quitte pratiquement jamais une œuvre avant de l'avoir achevée, ou définitivement abandonnée. Il écrit un brouillon au crayon, et copie sur papier-calque au fur et à mesure de l'évolution du travail. Il n'y a guère de modifications lors de la copie au net, si ce n'est dans le détail. Il n'a jusqu'à présent retravaillé aucune œuvre, bien qu'il en ait l'intention en ce qui concerne *Intervalles I*.

SONANCES I,
pour deux pianos
(1963).
Durée : 11'.

Le système de notation musicale de *Sonances* est celui qu'utilisait Henri Pousseur et ses amis au début des années 60. Il supprime les altérations et les remplace par des notes noires (les bécarres) et blanches (les bémols). L'écriture rythmique en est profondément modifiée, de même que les indications concernant la dynamique et les modes d'attaque. On voit bien en quoi ce type d'écriture correspond à la conception sérielle de la division de l'octave en douze demi-tons rigoureusement égaux. N'est-ce pas à cette époque que certains entendaient construire une musique sur des bases nouvelles, une musique radicalement coupée du passé et des habitudes liées à la musique tonale. Les traditions ont cependant eu raison de ce système qui, comme d'autres qui lui étaient contemporains, n'était ni assez précis, ni assez commode, même pour les interprètes spécialisés. Philippe Boesmans envisage d'ailleurs de réécrire cette pièce en notation traditionnelle.

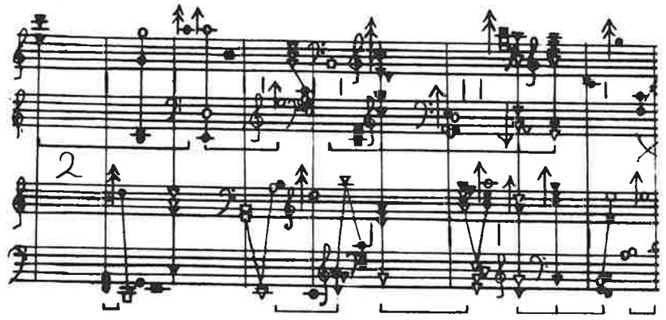
Le titre de l'œuvre me paraît également significatif et « daté », malgré sa relative banalité : toutes les musiques ne sont-elles pas en quelque sorte des sonances? Mais il y a ici un je-ne-sais-quoi de subtilement provoquant : ces sonances-ci sont le lieu d'un travail sur le « bien-sonant », sur le « con-sonant », habilement intégré dans un tissu harmonique constamment fluctuant. C'est par conséquent dans le rapport à la musique post-sérielle (que Boesmans venait de fréquenter à Darmstadt et de travailler dans *Cassations*) que le titre prend toute sa signification.

Le système harmonique de *Sonances* est à la fois simple et ingénieux : tous les sons sont tirés alternativement de deux cycles de quintes, dont l'un est fixe et l'autre mobile. La couleur harmonique varie selon la position du cycle mobile.



Le premier exemple se réfère au début du dernier système de la première page : à partir de *mi-do* (qui indique la position de départ entre les deux cercles), on peut facilement suivre le piano 1 qui suit le cercle vers la droite, tandis que le piano 2 va vers la gauche. La couleur dominante (tierce majeure et tierce mineure) peut se trouver modulée par des accords de trois ou quatre sons (qui rendent l'harmonie plus complexe) ainsi que

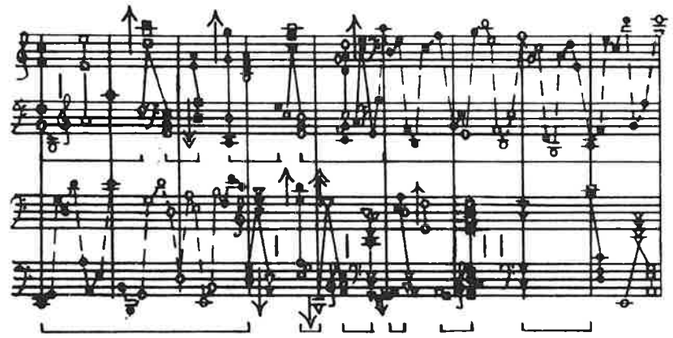
Ex 1



par la superposition des deux pianos qui suivent chacun un trajet différent. On notera au passage les libertés prises par le compositeur à l'égard de son propre système, qu'il considère moins comme un carcan que comme un outil de travail.

Le deuxième exemple est tiré de la seconde partie de l'œuvre, au deuxième système de la page 3 : ici, la seconde mineure et le triton dominent, et engendrent une couleur chromatique qui atteint son maximum lors de la brève apparition des *cluster,* qui sont suivis du retour au réseau de secondes mineures.

Ex 2



Tout ce parcours harmonique ne prend évidemment un sens que dans le cadre du travail compositionnel global : la variété du flux rythmique et de la densité, le poids des résonances et des silences, le jeu des registres et des dynamiques se combinent pour donner à cette œuvre un visage original et attachant. Le travail sur la dynamique, qui est limitée à trois niveaux, se démarque nettement de l'esprit sériel. L'imbrication de ces trois plans fortement contrastés suffit à donner une richesse et une diversité de « présences » qui n'a rien à envier, au contraire, aux 8 ou

10 gradations dynamiques que l'on trouve couramment dans la musique des années 50. On notera qu'à la différence des œuvres ultérieures pour deux pianos, les deux instruments forment ici un seul bloc organique en résonance (les tenues de pédale ont à cet égard beaucoup d'importance), et il n'y a donc pas ici de recherche particulière sur l'espace.

CORRÉLATIONS
pour clarinette solo et deux ensembles
(1967).
Durée : 7'30.

> Les deux ensembles instrumentaux sont disposés symétriquement de part et d'autre du soliste, et comprennent chacun une clarinette, une harpe, un piano, un quintette à cordes et une percussion (4 wood blocks, 2 bongos, 2 caisses, 2 toms, 1 grosse caisse, 1 tam-tam, 1 marimba, plus wood chimes et glass chimes à droite). Les deux quintettes à cordes ainsi que les deux harpes sont légèrement amplifiés de façon à obtenir une plus grande présence des pizzicati.

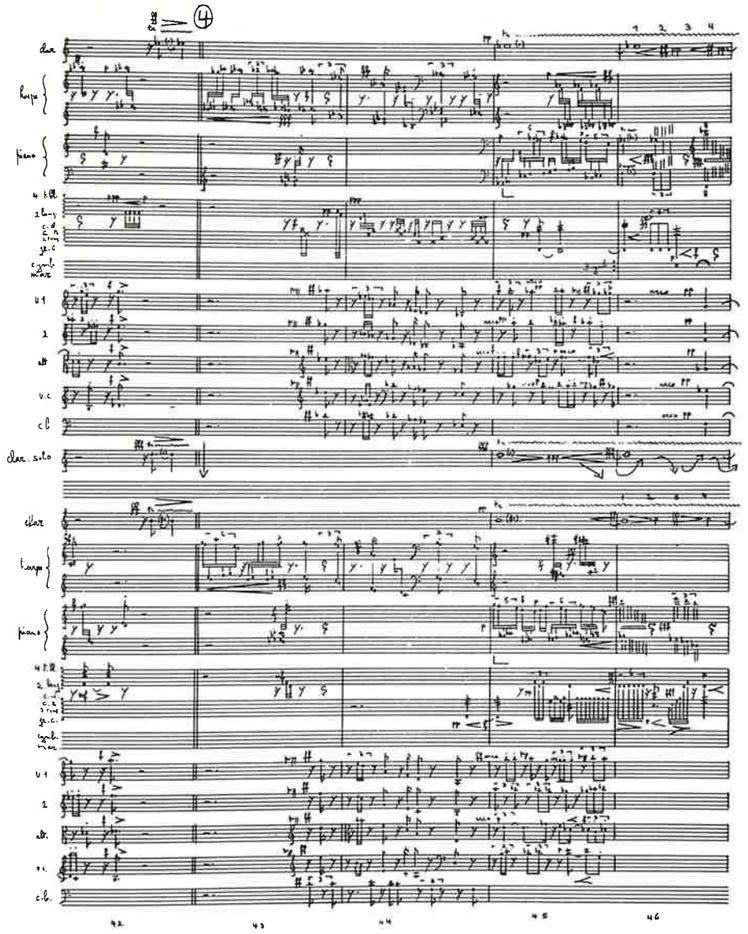
Le projet du compositeur apparaît dès la lecture de l'instrumentation : la clarinette solo est prolongée dans chaque groupe par une clarinette-miroir, tandis que les cordes alternent un rôle de résonance (par des tenues) avec un rôle quasi percussif (par l'emploi des pizzicati) qui rejoint celui de la harpe et des percussions.

Le compositeur s'amuse à surprendre l'auditeur, en cachant par exemple l'entrée de la deuxième clarinette derrière le fortissimo aigu de la clarinette solo, ou encore, vers la fin de l'œuvre, en jouant sur la confusion entre un roulement très doux du tam-tam et le grave de la clarinette.

J'ai choisi d'examiner un court moment de l'œuvre (de la mesure 43 à la mesure 46) afin de rentrer quelque peu dans le détail de la composition. La séquence précédant le chiffre 4 se termine (mes. 42) par un triple trille aux clarinettes, dans une nuance ff diminuendo; la transition est amorcée par les harpes, dans la nuance inverse (crescendo vers ff) et dans une très vive articulation rythmique.

Le crescendo des harpes aboutit sur deux accords en triples croches, staccato et forte, du piano 2, qui sont repris avec un décalage d'une double croche par le piano 1 (en ff). Ce passage de droite à gauche est souligné, dans une sorte de canon rythmique, par les bongos de la perc. 2 et les

Ex 3



deux caisses de la perc. 1 ; un temps plus tard, la perc. 1 reprend le même en écho, pp.

Mais déjà cordes (en pizz) et harpes sont rentrées dans le jeu, et le groupe 1 renvoie la balle au groupe 2, la harpe précédant chaque fois les cordes d'une croche. A la fin de la mesure, presque en même temps que les bongos (pp), les deux harpes se retrouvent pour décocher ensemble un accord de huit sons.

Cet accord synchrone débouche sur une homorythmie presque généralisée, à la mesure suivante, où seul le quatrième temps voit la harpe 1 précéder la 2e. On notera que la contrebasse 2 s'est détachée du groupe des cordes pour donner du grave à la descente des harpes, tandis que la perc. 1 développait également un discret mouvement vers le grave (ppp), ajoutant une troisième couche rythmique à celles des cordes et des harpes.

Sur le quatrième temps de la même mesure, la grosse caisse du groupe de droite amorce par son roulement en crescendo l'événement principal de la mesure suivante : la rentrée en fff de la clarinette solo, sur le même trille que trois mesures auparavant. Derrière la clarinette solo, les deux autres clarinettes tiennent, elles aussi, leur trille en réserve, pp, qui va soudain enfler, d'abord à droite, puis à gauche, en réponse à la fluctuation dynamique du soliste (fff dim. ppp cresc. fff). Répondant à son tour à ce mouvement droite-gauche, le soliste se tourne à gauche, tout en continuant son trille fff, puis à droite, revient à gauche, et ainsi de suite...

Ces quatre mesures ont duré moins de douze secondes ! On mesure la densité de cette musique, et aussi cette profonde cohérence qui donne à chaque instrument, à chaque nuance, à chaque événement, un sens.

Quant au travail harmonique, il se distingue nettement de celui de *Sonances*. Un chromatisme généralisé est continuellement réparti en deux zones diatoniques : mesure 43, la harpe 1 utilise les sons *ré* ♭, *mi* ♭, *sol* ♭, *la* ♭, tandis que la harpe 2 joue *ré, mi, fa, sol, la,* dans le même registre aigu. Le « cluster » chromatique compris entre *ré* ♭ et *la* est ainsi spatialement « diatonisé ». Il en va de même aux cordes, mesures 43, 44 et 45 ; quant aux clarinettes, à 45, chacun de leurs trilles est diatonique, mais leur combinaison est chromatique.

L'écriture mélodique de la clarinette est également en nette rupture avec l'éclatement sériel : l'ornementation très abondante, le jeu sur les notes répétées et les tenues, le caractère très conjoint et souvent ascendant des traits rapides, tout cela concourt à créer un discours d'une grande volubilité, qui se colore par moments de certaines réminiscences du jazz. Cette connotation est toutefois légère, car dans l'ensemble, le rapport du soliste et des instrumentistes, l'évolution de la densité musicale et la forme en arc, commençant et terminant par un solo dans le grave de la clarinette soliste, font de cette œuvre un objet achevé, plus proche de la tradition musicale occidentale que du jazz.

EXPLOSIVES
pour harpe solo et 10 instrumentistes
(1968).
Durée : 7'.

L'ensemble instrumental comprend une flûte, une clarinette, un quintette à cordes, un piano et deux percussions. Cet ensemble est disposé dans l'espace autour d'un axe central constitué de la harpe solo, de la contrebasse et du piano.

Voici ce qu'en dit le compositeur :

« Le projet de l'œuvre est axé sur l'opposition du diatonisme de la harpe sans cesse détruit par le chromatisme des instruments et particulièrement par les pizzicati du quintette à cordes. La percussion joue un rôle important, tandis que la flûte et la clarinette constituent les seuls éléments soutenus dans cette œuvre où foisonnent une multiplicité de sons brefs de types différents. C'est l'abondance de ces sons courts, de ce staccato généralisé, qui a inspiré à l'auteur le titre de *"Explosives"* .»

Le titre « *Explosives* » rend bien compte, non seulement de ce staccato généralisé annoncé par le compositeur, mais aussi de cette densité extrême de la matière musicale que l'on trouvait déjà dans *Corrélations.* Cette densité est peut-être ce qui rattache le plus cette musique à Webern et ses disciples : on perçoit une nette évolution par rapport à ces modèles, mais le temps musical a encore cette contraction interne qui va se dénouer progressivement dans les œuvres ultérieures. Il y a dans *Explosives,* comme dans d'autres œuvres de la même époque, une tension, une violence contenue, qui apparaît autant dans les silences frémissants ou les traits murmurés que dans les déflagrations les plus agressives.

On peut d'ailleurs s'interroger sur la perception de ce type de musique par le public, même averti. La logique rigoureuse qui la construit est-

elle perceptible, ou seul le climat global compte-t-il en définitive? Quelles que soient les richesses internes d'une telle pièce, je me pose la question de son audience potentielle et de son degré de compréhension dans l'avenir.

UPON LA-MI
pour voix, cor en fa, 11 musiciens
et amplifications
(1970).
Durée : 16'.

L'ensemble instrumental comprend une flûte, une clarinette, une harpe, un piano, un quintette à cordes, deux percussions.

Upon La Mi a reçu le Prix Italia 1971.

Upon La Mi est une étape décisive dans l'évolution de Philippe Boesmans : elle synthétise les acquis des œuvres précédentes, les dépasse et ouvre la voie à une pensée musicale renouvelée. C'est aussi une œuvre à part dans l'ensemble de sa production, une œuvre quelque peu déconcertante et paradoxale : elle m'apparaît extraordinairement froide et pourtant très expressive, extrêmement statique et en même temps d'une intense fébrilité, complètement recroquevillée sur elle-même et sur sa quinte omniprésente, et on y trouve aussi la seule authentique citation de toute la musique de son auteur.

Pour la première fois, Philippe Boesmans écrit ici pour la voix. On est loin toutefois du modèle du « bel canto » : Claude Lombard, à qui *Upon La Mi* est dédiée, est chanteuse de « variétés », et cela va être l'occasion pour Boesmans de travailler sur les clichés ou attitudes vocales comme on en trouve en musique dite légère : jeu avec ou sans amplification, mots chantés près du micro, dits sur le souffle, sons musés, frappements de mains, imitations des instruments, injonctions au corniste (cuivré, bouché, vibrer...) et au public (« listen »!), commentaires, etc.

Le prétexte littéraire de ce petit spectacle musical provient de quelques lignes du dictionnaire « Groves » concernant la facture du cor, et que

le compositeur a utilisées très librement. Voici le texte tel qu'il se présente dans la partition :

« brass, copper, cuivré, bouché, vibrer...
Horns are almost made of brass
though the actual composition of the metal
may vary to a considerable extent.
In the past they were also sometimes made of copper,
very occasionnally of silver,
never more copper... *mi la,* souffler... o
Horns are now almost always (bouché) made of brass
sometimes of copper, never more of silver...
Listen, listen... a gold horn?
I would like it is always gold
gold, ver-sil- per-cop-sil...
Let us not work a revolutionary art.
But better an absurd one which will
be the reflected image of our decadent society... »

Le support musical de ce petit texte « non-sense » est une musique qui tourne en rond, emprisonnée dans le carcan d'une quinte, *la-mi.* Cette quinte, véritablement omniprésente constitue le point de départ de quelques développements harmoniques (basés le plus souvent sur une superposition de quintes) dont elle constitue également l'aboutissement : à huit reprises, on se retrouve sur la quinte *la-mi* à vide. Cette quinte immobile et envahissante, sur laquelle se brisent tous les élans (souvent déclenchés par des mots-clés : *brass, souffler, silver, gold...*), confère à cette pièce trois fois plus longue que les précédentes une remarquable unité, et constitue une sorte de catalyseur, le dynamisme de certains passages contrastant d'autant mieux avec son immobilité profonde.

Quant au travail sur le timbre, l'intérêt majeur de cette œuvre, il présente certaines analogies avec *Circles* de Luciano Berio, qui avait fait forte impression sur Boesmans quelques années auparavant, à Darmstadt. Ici la voix imite le cor, le précède dans ses inflexions, le prolonge en écho. Certains sons (les consonnes du mot « copper ») sont l'objet d'un véritable développement en imitation de la part des instruments (mes. 15 et suivantes), percussions en tête; ailleurs, la respiration de la chanteuse prend sa source dans les tenues de la flûte et de la clarinette (en « flatterzunge »,

mes. 67 et 68). Vers la fin (à partir de 111), pendant une longue tenue des cordes et vents, le piano qui joue la quinte centrale en étouffant les cordes avec de petits accents et de légers changements de timbre, prépare l'arrivée du solo de cor de *Siegfried,* qui sonne derrière une porte, transposé en *la,* et reposant par conséquent sur les quintes *la-mi* et *mi-si.* Cette intrusion de la mythologie wagnérienne dans cet univers si peu expressionniste se « résout » d'abord sur la quinte *la-mi;* puis arrive le rêve sur le cor en or, chanté d'abord librement, puis repris dans une séquence où voix et instruments dialoguent dans une dernière expansion harmonique et dynamique.

La dernière séquence (à partir de 164) est la plus troublante : voici que dans cet univers glacé apparaît la tierce majeure (*la-do* dièse), très pure, puis le *ré* dièse qui appelle à lui le *do* dièse dans un moment d'émotion intense, comme on en trouvera dans les *Intervalles* ou *Conversions.* Le court développement harmonique qui suit, très consonant et tout en douceur, nous ramène à la quinte centrale. Celle-ci va passer imperceptiblement des cordes à la bande magnétique diffusée en coulisses, et une fois terminée la phrase finale, dite lentement et sur le souffle, la quinte donne l'impression de s'élever doucement, sans vraiment bouger, par un filtrage progressif qui ne laissera passer finalement que les harmoniques suraigus des sons de deux générateurs d'ondes carrées.

Il n'est sans doute plus besoin d'expliquer le titre, mais on peut signaler qu'il fait référence à une charmante petite pièce anglaise du seizième siècle, *Upon La Mi Ré,* que l'organiste liégeois Pierre Froidebise avait publiée et enregistrée dans son « Anthologie de l'orgue, des Primitifs à la Renaissance ». Cette pièce anonyme consiste en une mélodie très libre qui repose sur trois quintes en déplacement constant, *la-mi, mi-si, ré-la...*

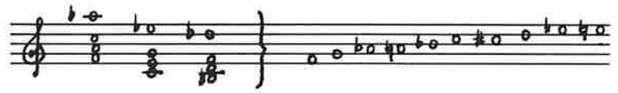
FANFARE I
pour deux pianos à deux mains
(1972).
Durée : ca 12′.

Fanfare I inaugure une série d'œuvres (jusqu'à présent limitée à deux numéros) que le compositeur destinait à un instrument soliste. Dans

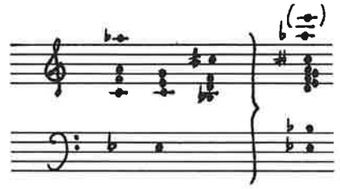
le cas de *Fanfare I,* il s'agit d'une pièce pour un pianiste qui joue en même temps sur deux pianos dont les claviers sont disposés en angle droit.

Pourquoi deux pianos? Tout simplement parce que le deuxième piano permet de jouer staccato des sons qui sont tenus au premier. Un matériau harmonique très simple va servir de support à un travail dont l'essentiel réside dans la diversité des modes d'attaques et des dynamiques, qui donnent lieu à une étonnante démultiplication instrumentale.

Ce matériau consiste en trois accords parfaits comportant à la fois tierce majeure et tierce mineure, et reposant sur *fa, si* ♭ et *do.* Il en résulte un mode de dix sons,



dont la disposition verticale variera peu durant la première moitié de l'œuvre, qui se situe dans le medium et l'aigu de l'instrument :



La seconde moitié de l'œuvre explore davantage le registre grave, pour terminer sur les notes *do-fa-la,* dans le registre medium du début.

La partition laisse par ailleurs une certaine liberté à l'interprète qui peut puiser dans un réservoir de sons disponibles (la quatrième portée) en tenant compte de certaines indications de dynamique, d'articulation et de densité.

De toutes les restrictions que le compositeur s'est imposé dans cette œuvre résulte un caractère sobre et un peu austère, dont la richesse interne ne peut apparaître qu'à une écoute attentive. Ce ne sont pas les couleurs, la virtuosité et le brio qui dominent ici : il s'agit plutôt d'un travail analogue à celui du graveur qui renonce à la couleur pour mieux faire ressortir le relief et la plasticité du sujet.

Quant aux fanfares évoquées par le titre, elles ne sont jamais littéralement présentes, mais la simplicité des petits motifs mélodiques, les

insistances, les répétitions, les échos, les résonances créent un univers étrange où l'on peut percevoir des bribes de marches, d'appels, de sonneries, d'un climat poétique très particulier.

FANFARE II
pour orgue
(1972).
Durée : ca 16′.

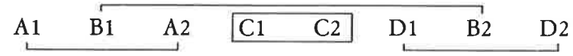
Fanfare II est une œuvre qui me tient particulièrement à cœur, car elle a beaucoup représenté dans mon travail d'interprète. Et parmi les dizaines d'œuvres contemporaines pour orgue que j'ai entendues ou jouées, il y en a bien peu qui me laissent une si profonde impression. J'y vois une très grande intelligence dans le choix du matériau, dans l'élaboration du projet, et dans l'utilisation des jeux de l'orgue.

La difficulté majeure dans la composition pour l'orgue provient du caractère statique de ses sons tenus, qui empêche d'écrire, comme à l'orchestre, des crescendos et des diminuendos efficaces. Même la boîte d'expression inventée par les romantiques est bien insuffisante pour rendre les contrastes dynamiques auxquels nos auteurs actuels sont si attachés. Ayant parfaitement compris cette limite fondamentale, Philippe Boesmans la contourna d'une manière très originale : puisqu'un son tenu sur un clavier ne peut subir une fluctuation dynamique importante sans à-coups, il suffit de jouer la même note en passant rapidement d'un clavier à un autre, en utilisant des timbres proches mais situés dans une échelle dynamique progressive. D'où l'utilisation très neuve des quatre plans de l'orgue (trois claviers manuels et le pédalier) qui exige une technique inhabituelle, mélangeant le jeu latéral et le jeu vertical.

Pour rendre efficace ce travail de désarticulation, ou plutôt de « réarticulation », il fallait choisir un matériau assez simple pour ne pas brouiller la perception : ce fut le premier Kyrie de la Messe de Guillaume de Machault, dont toutes les notes de la partition proviennent. Ce caractère modal prononcé convient très bien à l'orgue dont les jeux de mixtures favorisent les intervalles d'octave et de quinte, si importants dans le langage médiéval. Aussi Machault n'est-il pas précisément « cité », mais

plutôt choisi comme support harmonique, connoté certes, mais librement et rigoureusement retravaillé.

La forme est constituée d'une alternance de sections polyphoniques assez denses et de transitions plus lâches. Les quatre sections principales sont présentées dans l'ordre suivant :



Un des moments forts de l'œuvre se situe à la fin de A2 : sur chaque clavier, un jeu doux de 8′ est accompagné de mixtures et mutations. La transition entre A2 et C1 est construite sur un cluster modal *(ré, mi, fa, sol, la, do, ré, mi, fa, sol, la)* qui va porter un long développement de timbre, basé sur une périodicité simple : suppression progressive des graves (les 8′), jeu dans l'aigu (les mains bougent à peine, tout le travail est ici confié aux registrants); puis grand crescendo vers le tutti des trois claviers manuels, crescendo pendant lequel le « cluster » se met à bouger, à s'agiter, pour déboucher enfin sur C.

La section C est traitée un peu à la manière des répétitifs américains (Terry Riley, etc.) : jeu dans le medium, rythme rapide et régulier, répétitions légèrement décalées de motifs courts, etc. La section D1 repose entièrement sur un « Cantus Firmus » en valeurs longues (la mélodie grégorienne) qui est confié à la pédale et que l'on entend loin derrière la polyphonie dense, colorée et éclatée des trois claviers qui utilisent des registrations très contrastées.

Je voudrais ajouter à cette brève présentation de *Fanfare II* deux réflexions personnelles. La première concerne l'extrême difficulté de l'exécution. La perfection semble souvent hors d'atteinte, la technique est entièrement différente des autres œuvres anciennes et modernes. Cette difficulté n'est cependant *pas gratuite* puisqu'elle débouche sur un résultat sonore inédit.

D'autre part, quel que soit l'effort nécessaire pour mener à bien une exécution de *Fanfare II* (effort collectif, puisque l'organiste est assisté de deux registrants qui ont un rôle essentiel), le plaisir du jeu musical n'est

pas absent! Bien plus, chaque nouvelle exécution recevra un cachet différent, selon le type d'orgue utilisé : à chaque fois, l'œuvre gardera sa cohérence, mais son visage sera modifié, tel trait, tel passage ressortant mieux ou moins bien qu'ailleurs. Ce rapport vivant de la musique à l'instrument est à mes yeux une grande qualité.

INTERVALLES

pour orchestre
(1972, 1973, 1975).
Durée : 33′ (10′ + 13′ + 10′).

> L'orchestre est divisé en *deux ensembles symétriques* comprenant chacun deux flûtes, deux clarinettes, un basson, deux cors, deux trompettes, deux trombones, un tuba, une harpe, un piano, percussions (2 instrumentistes minimum par groupe), sept premiers violons, six seconds, six altos, cinq violoncelles, quatre contrebasses.
> En outre, *Intervalles III* fait appel à une mezzo-soprano.

Si l'on excepte une pièce intitulée *Verticales* (1969) dont le manuscrit est perdu, on peut dire que la série des trois *Intervalles* inaugure l'utilisation du grand orchestre qui tiendra à partir de 1972 une place prépondérante dans la production de Philippe Boesmans.

Les trois *Intervalles* ont été écrits séparément, l'idée d'une nouvelle partie survenant chaque fois après avoir terminé la précédente. Il y a cependant une profonde unité entre les trois parties. L'orchestre reste inchangé, de même que le système harmonique.

La notion d'intervalle s'applique ici à trois dimensions : les *hauteurs* (la donnée mélodico-harmonique), le *temps* (le moment qui sépare deux événements) et l'*espace* (la distance physique entre deux instruments énonçant un motif similaire).

La donnée harmonique repose sur un accord de six sons (*si* ♭, *mi* ♭, *fa, si, ré, mi* ♭) qui contient virtuellement tous les intervalles du système tempéré. Chaque intervalle sera tour à tour dominant, grâce à un système que Boesmans appelle « les chaînes d'intervalles » : on perçoit facilement, par exemple, qu'au début d'*Intervalles II* (mesures 38 et suivantes) la confrontation du *mi* ♭ et du *fa* donne lieu à une chaîne de secondes

majeures. (Un exposé plus détaillé de ce système est présenté dans l'analyse de *Sur Mi.*)

D'une manière générale, ce système n'est qu'un moyen choisi par le compositeur pour mettre en œuvre une dialectique du diatonisme et du chromatisme, dialectique que l'on pressentait dans les œuvres antérieures mais qui à partir d'ici, et quel que soit le « système » utilisé, restera constante et essentielle.

Ce travail harmonique est lui-même inséparable du travail instrumental, que Boesmans a préparé par une recherche assez systématique sur les rapprochements des timbres. Chaque instrument, chaque registre, chaque dynamique, chaque mode d'attaque est choisi en fonction, ici d'une fusion idéale, là d'un contraste maximal des timbres. Si, à tel passage on trouve un unisson joué par des instruments aussi dissemblables que les flûtes et les contrebasses, c'est que les contrebasses sont à ce moment utilisées (en harmoniques) d'une manière qui donne un son « flûté », qui pourra presque se confondre avec celui des flûtes, que celles-ci pourront à leur tour mener vers une nuance différente, en couleur ou en dynamique…

De la même manière, sur un unisson des cordes, un crescendo du hautbois ne sera pas perçu en tant que tel mais se fondra dans les cordes, venant seulement *colorer* le mélange. Il n'y a d'ailleurs à ceci rien de nouveau, si ce n'est le caractère systématique du travail entrepris, et sa relation à tous les autres paramètres de la composition.

Je ne parlerai pas ici d'*Intervalles I,* car le compositeur souhaite y apporter certaines corrections, essentiellement dans le domaine de l'orchestration. Je propose à présent d'approfondir quelque peu le début de la deuxième partie et surtout la fin de la troisième.

Intervalles II commence par un *mi* ♭ attaqué fff par les deux pianos, avec un décalage d'une double croche. Sur la résonance de ce *mi* ♭, un roulement en crescendo de la caisse de gauche amène un violent coup des deux grosses caisses et d'un tam-tam. Derrière cette attaque fff se cache, à peine audible au début, un accord très chromatique (presque un cluster) tenu par les cordes et les vents, comme une sorte de résonance bruiteuse et neutre des percussions. Cet accord va être porté par des crescendi partiels

successifs à un énorme ff du tutti (mes. 7) qui est aussi le début d'une métamorphose harmonique qui va aboutir par un tissu polyphonique très dense à l'unisson sur le *mi* ♭ du départ : les cordes et les trombones se déplacent en glissandi, les trompettes et les cors marchent par degrés de secondes majeures articulées staccato, les bois énoncent divers petits motifs rythmiques, la couleur mélodique dominante est diatonique, l'harmonie chromatique s'épure peu à peu, la dynamique passe de ff à p.

L'aboutissement sur *mi* ♭ est signalé par un « intervalle » caractéristique, une attaque fortissimo du *mi* ♭ à la harpe de gauche étant reprise immédiatement « en écho », en mf, par la harpe de droite. Une fraction de seconde plus tard, une nouvelle attaque ff, au bongo cette fois, déclenche à droite un long roulement de grosse caisse, ppp, et à gauche, un roulement lointain de la cymbale qui montera du ppp jusqu'au p, et s'éteindra dans une longue résonance. Cette montée de la cymbale, à gauche, accompagne un crescendo du hautbois solo de droite qui vient ainsi timbrer le *mi* ♭, toujours tenu par presque tous les instruments des deux groupes. Dès que le hautbois diminue, la clarinette de gauche entame à son tour un crescendo, puis c'est au tour des violons et altos, à gauche et à droite... Mais déjà les seconds violons quittent lentement le *mi* ♭ pour descendre par un glissando discret mais très expressif au *ré* ♭.

Arrive alors un nouveau signal (mes. 19) : un *fa* est attaqué f au piano de droite et repris mf, une double croche plus tard, au piano de gauche ainsi qu'aux clarinettes qui le portent au f, avant d'être relayées par les flûtes à droite. Mais ce moment de diatonisme intense (*ré* ♭-*mi* ♭-*fa*) ne dure pas : le *mi* ♭ reprend à lui les altos tandis que le *fa* s'éteint lentement dans un roulement de cymbale et de grosse caisse, qui, à son tour, s'efface devant un formidable crescendo du *mi* ♭, cordes, cors et bassons, puis trompettes, trombones et cymbale, qui aboutit à deux coups extrêmement violents des timbales à droite auxquelles répondent, à gauche, bongos, grosse caisse et tam-tam.

Cette fois, il ne reste plus que les contrebasses qui tiennent le *mi* ♭ (en harmoniques) et les flûtes qui vont enfler leur « flatterzunge », puis diminuer et disparaître. La tenue du *mi* ♭ apparaît alors d'une extrême longueur, d'autant qu'il devient presque inaudible, confié aux deux contrebasses solo.

A la mesure 38, le premier violon solo de gauche rentre sur un coup

très lointain de tam-tam, pour faire entendre la première intervention d'un motif qui va progressivement s'imposer dans sa forme complète (reprenant dans un mouvement ascendant toutes les notes de l'accord de base) pour revenir inlassablement jusqu'au bout du mouvement, dans une grande amplification harmonique, rythmique et instrumentale.

Cette introduction de 40 mesures que nous venons de suivre pas à pas est certainement moins complexe que le reste d'*Intervalles II* (il reste encore 180 mesures), mais elle revêt une grande importance car on y trouve les pôles extrêmes entre lesquels tout le mouvement va se dérouler, et surtout elle prépare l'auditeur à entrer dans le labyrinthe fascinant et troublant qui s'ouvre à lui.

Mais venons-en maintenant à *Intervalles III* qui fut écrit, je le rappelle, deux ans plus tard. Pour cette troisième partie, Philippe Boesmans a choisi un texte d'un auteur littéraire qui depuis longtemps exerce sur lui un grand ascendant, Berthold Brecht. Voici les passages de ce long poème intitulé « An die Nachgeborenen » (A ceux qui naîtront après nous) que Philippe Boesmans a utilisés dans cette œuvre :

1

Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!
[...]

2

In die Städte kam ich zur Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zur Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten.
Schlafen legte ich mich unter die Mörder.

Der Liebe pflegte ich achtlos

1

Vraiment, je vis en de sombres temps!
[...]

2

Je vins dans les villes au temps du désordre
Quand la famine y régnait.
Je vins parmi les hommes au temps de l'émeute
Et je m'insurgeais avec eux.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

Mon pain, je le mangeais entre les batailles.
Pour dormir je m'étendais parmi les assassins.
L'amour, je m'y adonnais sans plus d'égards

Und die Natur sah ich ohne Geduld.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.
Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit.
Die Sprache verriet mich dem Schlächter.
Ich vermöchte nur wenig. Aber die Herrschenden
Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.
[...]

3

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsteren Zeit
Der ihr entronnen seid.
Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
Wennf da nur Unrecht war und keine Empörung.
Dabei wissen wir doch :
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.
Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer Mit Nachsicht.

Et devant la nature j'étais sans indulgence.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.
De mon temps, les rues menaient au marécage.
Le langage me dénonçait au bourreau.
Je n'avais que peu de pouvoir. Mais celui des maîtres
Était sans moi plus assuré, du moins je l'espérais.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.
[...]

3

Vous, qui émergerez du flot
Où nous avons sombré
Pensez
Quand vous parlez de nos faiblesses
Au sombre temps aussi
Dont vous êtes saufs.
Nous allions, changeant de pays plus souvent que de souliers,
A travers les guerres de classes, désespérés
Là où il n'y avait qu'injustice et pas de révolte.
Nous le savons :
La haine contre la bassesse, elle aussi
Tord les traits.
La colère contre l'injustice
Rend rauque la voix. Hélas, nous
Qui voulions préparer le terrain pour un monde amical
N'avons pas pu être amicaux.
Mais vous, quand on en sera là,
Que l'homme sera un ami pour l'homme,
Pensez à nous
Avec indulgence.

Les trois dimensions temporelles du texte de Brecht vont intervenir directement dans l'élaboration de la forme musicale et dans le choix des matériaux : le désordre du présent (« Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten! ») et du passé (qui explicite ces sombres temps) est évoqué par un conflit diatonisme-chromatisme qui est notamment perceptible au début : la musique commence dans un environnement diatonique, non exempt de tension et d'accents internes. Sur les mots « In die Städte kam ich... » qui sont dits en *Sprechgesang,* la musique se chromatise, se verticalise en agrégats assez désordonnés. A la quasi-lamentation sur le mot « Unordnung » (terminé par un glissando descendant de la chanteuse) répond un élan tendu de l'orchestre qui retrouve le diatonisme du départ.

Arrive la phrase « So verging meine Zeit... » : le climat change complètement, le texte est dit doucement, « aussi lent que possible », et la rythmique dense et serrée du début fait place à un jeu très fluide des musiciens qui parcourent librement un réseau de notes provenant d'Intervalles II (mes. 130 et suivantes).

Après une tenue du *mi* ♭ central au basson, texte et musique repartent, le contraste continuel entre le *Sprechgesang* et le chant proprement dit conférant à ce passage une tension très particulière. Les mots-clés sont confiés au registre aigu de la voix : « ass (ich) » (*la* ♭), « Mörder » (*mi* ♭), « Liebe » (*la* ♭), tandis que la phrase « Und die Natur... » reçoit une coloration toute particulière par l'insistance quasi psalmodique sur le *mi* ♭, que l'orchestre soutient par son évolution consonante et sa dynamique pp-mf.

Nouvelle apparition de « So verging meine Zeit... » deuxième « citation », cette fois d'*Intervalles I* (mes. 83 et 84). Ainsi chaque fois que la nostalgie du passé s'exprime dans le texte, elle se double d'un rappel du passé musical, interne au cycle des *Intervalles*.

Mais après la troisième reprise de « So verging meine Zeit... », la musique va définitivement basculer, et le climat conflictuel fait place à un « lied » d'une expressivité ample et sereine.

Une première fois, le chant s'élève : il part du *mi* ♭ grave, brode le *ré* ♭ par le *si,* monte au *fa* (l'harmonie est tout à fait « suspendue »), puis atteint *la* ♭, *si* ♭, descend doucement (en Sprechgesang), remonte au *ré* ♭, redescend, s'élève jusqu'au *fa,* puis au *la* ♭, attaqué tout en douceur. Pendant ce temps, l'harmonie s'est transformée en un accord de *ré* ♭

majeur, orné certes, mais considérablement consonant, surtout par rapport à ce qui précédait.

Le rappel des temps troublés (« Auch der finsteren Zeit) est dit de manière très intérieure, puis le chant repart dans l'aigu, toujours plane : *fa, sol... la bécarre*. Le *la* est une surprise, il va modifier l'harmonie de *ré* ♭ majeur, qui ressurgit toutefois deux mesures plus tard, pour soutenir le chant dans une nouvelle montée au *la* ♭ (« Durch die Kriege der Klassen »).

Ce deuxième sommet n'est pas le dernier. Une troisième fois, la voix repart : elle s'appuie sur l'accord maintenant parfaitement stable de *ré* ♭, elle tourne autour de cette harmonie consolatrice, s'élève en plusieurs vagues pour atteindre en un dernier mouvement de tons entiers, le *la* ♭ ultime (« die Stimme heiser »).

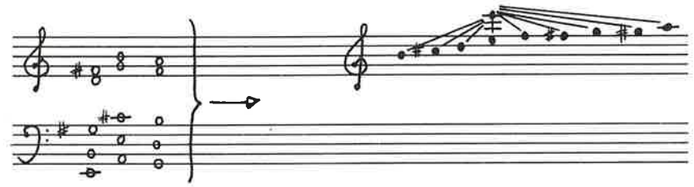
Il reste à dire les derniers vers, que Philippe Boesmans demande de « déclamer dans la langue du pays, avec une immense tendresse ». L'harmonie, la rythmique, la dynamique, tout est à la mesure de cette tendresse immense. Et quand la chanteuse s'adresse au public pour conclure : « Pensez à nous avec indulgence », l'harmonie change une dernière fois et ramène l'accord initial des *Intervalles I et II,* devenu lien formel et signifiant musical de la solidarité des générations passées et futures.

SUR MI
pour deux pianos, orgue électrique, crotale et tam-tam
(1973).
Durée : 13′.

Avec *Sur Mi,* nous revenons un peu en arrière dans la chronologie, puisque cette œuvre a été écrite entre les deux dernières parties d'*Intervalles.* La technique harmonique est dérivée du même principe des « chaînes d'intervalles », mais le projet global est très différent, ne serait-ce qu'à cause de l'effectif instrumental. *Intervalles II* marque une étape importante sur le chemin de la redécouverte d'un certain lyrisme ; *Sur Mi* est empreint du plaisir retrouvé de l'écriture brillante, colorée, chatoyante.

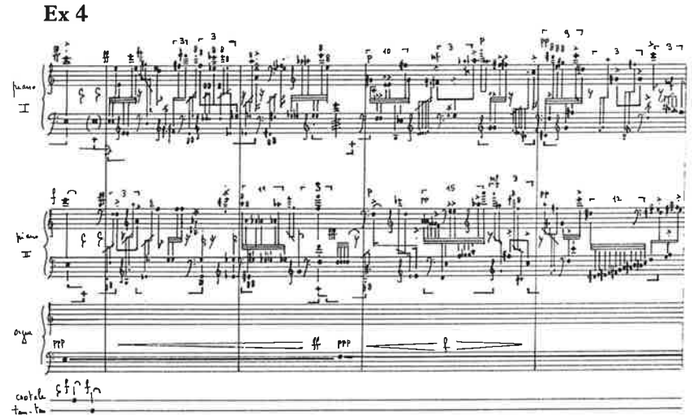
Philippe Boesmans a choisi pour cette pièce plaisante une forme proche du classique *rondo :* un *refrain* est entendu textuellement à trois reprises, une fois au début, deux fois vers la fin de l'œuvre.

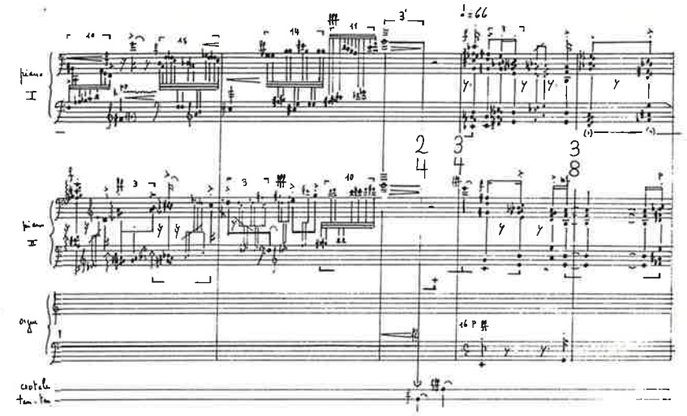
Le travail harmonique revêt ici une très grande importance, et il confère à cette œuvre une richesse de couleurs qui la distingue nettement de *Fanfare I,* par exemple. Le *mi* est *note polaire,* et aussi « tonique » d'un mode dont les neufs sons proviennent de trois accords de neuvième de dominante. L'origine de cette provenance est anecdotique, mais intéressante, me semble-t-il : ces trois accords se trouvent en effet réunis dans l'Étude de Debussy intitulée « Pour les notes répétées », et c'est lors d'un enregistrement de ces Études par Marcelle Mercenier que Philippe Boesmans conçut le projet d'écrire une pièce au départ de ces trois accords.

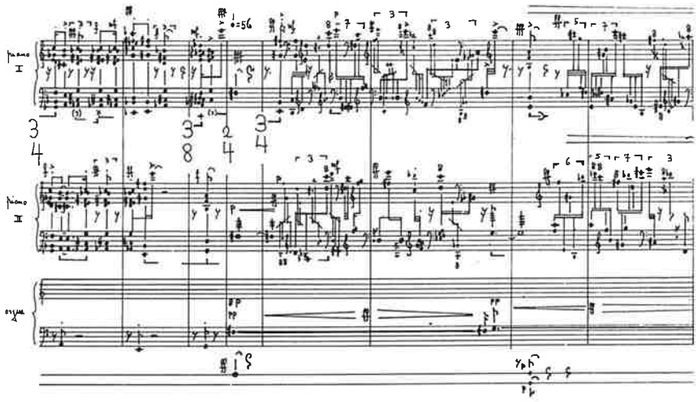


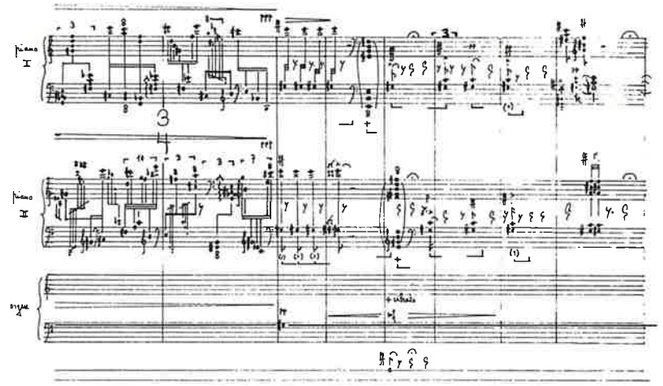
Tour à tour, chaque note du mode est confrontée à la note polaire *mi* (qui sonne dans l'aigu, à la hauteur de la crotale). L'intervalle résultant de chaque rencontre donne lieu à un réseau harmonique qui sort momentanément des limites du mode.

Ex 4









L'exemple choisi ici se situe aux deux tiers de l'œuvre, environ. Toute la page précédente est construite sur la relation *ré-mi,* qui donne lieu à une chaîne de secondes majeures (et extensions : neuvièmes majeures, septièmes mineures, etc.). Aussi l'arrivée de l'octave *mi-mi* constitue-t-elle un événement : la page 6 s'ouvre sur l'affirmation de cette octave. La crotale agit comme *détonateur* d'un développement harmonique à base d'octaves, au sein duquel apparaissent des notes étrangères au mode de référence (*mi* ♭ notamment).

Cette section, très forte par la clarté soudaine des octaves, est porteuse d'une dynamique et d'une densité qui n'autorisent pas l'étirement : aussi, à la fin de la troisième mesure, apparaît le *fa,* d'abord dans la chaîne des octaves, puis comme note « modale » venant se confronter au *mi.* On observera à ce moment le rôle typique de l'orgue électrique qui joue en « résonateur » des pianos dont l'écriture est nettement soliste.

La section suivante est basée sur l'intervalle septième majeure, et à nouveau, on sort du mode (*mi* ♭*, do, la* ...). L'écriture, très chromatique, se ramasse dans le grave (mes. 5) pour entamer un mouvement qui va conduire les deux pianos au *mi* aigu. Le tam-tam et la crotale terminent cette section et introduisent le refrain au caractère nettement plus homorythmique où l'on retrouve le travail instrumental habituel du com-

positeur : accents synchrones, échos et pré-échos (quand l'accord faible précède l'accord fort), opposition binaire-ternaire, contrastes dynamiques, etc. Ici l'orgue a quitté son rôle de résonateur pour jouer celui d'une sorte de contrebasse électronique qui renforce les fondamentales des trois accords initiaux. La fin de la page contient deux sections assez courtes, l'une construite sur la septième mineure, l'autre sur la sixte majeure.

MULTIPLES
pour deux pianos et orchestre
(1974).
Durée : 23′.

Il existe deux versions de *Multiples :* la première date de 1974, et utilise l'orchestre symphonique : 2222/222/ Per(3), Ha, Po, Cordes. La seconde version (1978) ne diffère de la première que par l'orchestration qui est notablement allégée : l'ensemble instrumental comprend quatre bois, quatre cuivres, harpe, piano, guitare, deux percussions et un quintette à cordes.

La parenté entre *Multiples* et *Sur Mi* est évidente : virtuosité, brillance, séduction sont poussées plus loin encore. Mais bien que l'ensemble instrumental constitue un « miroir » bien plus sophistiqué que l'orgue, la crotale et le tam-tam, je n'y trouve pas le même intérêt, la même densité. Les deux œuvres sont-elles trop proches dans le temps? La volubilité extrême fatigue-t-elle au point de nuire au discours? J'ai parfois l'impression qu'ici, la séduction réside trop dans les apparences et que l'on n'y trouve pas cette profondeur, cette multiplicité de niveaux d'écoute si appréciables dans *Sur Mi* et dans les *Intervalles.* L'avenir infirmera peut-être ce jugement.

GLOSES
pour orgue et ensemble instrumental
(1974).
Durée : 20′.

L'ensemble comporte une flûte, une clarinette, un cor, deux trompettes, un trombone, un tuba, un orgue électrique, un piano, deux percussions, un quintette à cordes. La partition fait également appel à une bande magnétique qui contient des sons d'orgue pré-enregistrés et quelques bruitages. L'orgue solo est un orgue à tuyaux entièrement mécanique qui doit comporter au moins deux claviers et un pédalier.

Gloses est une œuvre que Philippe Boesmans juge trop sévèrement à mon sens, au point de ne pas l'avoir publiée. C'est dommage car, si *Gloses* n'est pas une œuvre majeure, elle occupe une place originale dans la production de son auteur, et plus encore dans la littérature contemporaine pour orgue et orchestre.

L'œuvre est construite autour d'un très vieux chant catalan, « Els Segadors » (Les Faucheurs), devenu en 1936 l'hymne officiel de la République Catalane, et encore très populaire aujourd'hui en pays catalan. Pour traiter ce thème aux résonances modales, Philippe Boesmans a choisi le procédé de la variation, auquel les compositeurs espagnols du XVIe siècle donnaient le nom de « gloses ».

Tout au long de l'œuvre, la chanson est présente mais de manière peu apparente, cachée derrière le jeu instrumental, étirée dans des séquences répétitives au climat suspendu; à la fin, le thème éclate enfin dans le tutti de l'orgue et de l'orchestre, avant de se résorber dans une dernière instrumentation éclatée, selon le principe de la « Klangfarbenmelodie ».

RING
pour orgue électrique solo et ensemble instrumental
(1975).
Durée : ca 15′.

Cette œuvre est écrite pour un orgue électronique de la firme Yamaha (modèle EX-42). Cet instrument qui comporte trois claviers et un pédalier est d'une qualité sonore surprenante et contient notamment un arsenal de percussions, un clavier sensible, un mini-synthétiseur, des jeux de solo extrêmement fidèles (clarinette, hautbois, vibraphone, chimes, etc.) ainsi qu'une foule de gadgets (portamento, vibrato sensitif, repeat, etc.).
L'ensemble instrumental comprend une flûte, une clarinette, un cor, une trompette, un trombone, un tuba, une harpe, un piano, deux percussions et un quintette à cordes.

Le type d'orgue choisi était l'occasion rêvée pour Philippe Boesmans d'écrire une musique poussant à l'extrême les imitations entre les instruments acoustiques et l'instrument électronique.

Il en résulte une œuvre très colorée, pleine de surprises et d'illusions acoustiques, chaque instrument acoustique ayant un équivalent électronique.

Le titre, *Ring* (« Anneau », en allemand), indique un parcours harmonique circulaire : le début de l'œuvre utilise un mode de 10 sons qui reprend tous les sons de la gamme chromatique, à l'exception du *mi* ♭ et du *si* ♭. Le premier *mi* ♭ ne sera entendu qu'à la mesure 76, entraînant la disparition du *fa*. Le *si* ♭ entrera à son tour à la mesure 114, chassant le *do*. Ensuite l'évolution va s'accélérer par la rentrée successive du *fa* (139), du *do* (141), du *sol* (146), du *ré* (151), et ainsi de suite jusqu'au terme de ce cycle des quintes dont l'utilisation diffère totalement de celle de *Sonances*. Le caractère cyclique est souligné par un Da Capo des 27 premières mesures.

L'exposé de ce système harmonique rend une fois de plus très mal compte des nuances de la couleur harmonique, souvent très consonante, mais sans le climat « expressif » des *Intervalles*. Le « son » de cette œuvre diffère également des autres compositions de Boesmans : il y a ici un côté oriental qui provient notamment de l'écriture rythmique (assez verticale), ainsi que de l'abondance des sons percussifs et de l'utilisation dominante du registre aigu.

ÉLÉMENT-EXTENSIONS

pour piano solo et ensemble instrumental
(1976).
Durée : 23′.

L'ensemble comprend quatre bois, quatre cuivres, harpe, piano, guitare, deux percussions et un quintette à cordes.

La composition d'*Élément-Extensions* suit directement celle d'*Intervalles III,* et Philippe Boesmans reconnaît avoir eu besoin de « compenser » quelque peu le lyrisme de cette dernière partie des *Intervalles,* lyrisme qu'il n'était pas encore tout à fait prêt à assumer. Ceci explique le climat plus sévère, voire même éclaté de cette œuvre.

Il sera intéressant de comparer *Élément-Extensions* au *Concerto* pour piano qui vient deux ans plus tard. Si *Élément-Extensions* est une œuvre concertante dans laquelle le piano entretient des rapports complexes avec l'ensemble instrumental, il est significatif que ni le titre de « concerto », ni les stéréotypes du genre ne sont ici présents. Le titre, volontairement inexpressif et froid, indique une nouvelle manière de concevoir la forme « thème et variations ».

Le « thème » consiste en un motif de 7 sons, issus eux-mêmes de 7 agrégats : dans la première partie, l'*Élément,* ce motif est répété plusieurs fois, d'abord de manière monodique, puis il est progressivement intégré dans les agrégats originels.

La 1re *Extension* n'utilise que le piano solo, la harpe, la guitare et le piano d'orchestre. On reconnaît assez facilement les notes de l'élément, distribuées dans un tissu polyphonique assez dense. En comparant ce « pizzicato » généralisé à celui d'*Explosives,* on pourra mesurer toute l'évolution entre ces deux œuvres distantes de quelque dix années.

La 2e *Extension*, plus détendue, fait appel aux mêmes instruments, plus le marimba et le quintette à cordes, ainsi qu'à une discrète percussion (deux bongos et une grosse caisse à pédale) qui va assurer un *ostinato* rythmique imperturbable qui n'est pas sans rappeler le climat rythmique du jazz classique. Cette périodicité envahit également une couche très dense de « pizzicati » dont la dynamique globalement retenue laisse passer des accents éparpillés. Quant au piano solo, à peine audible au début malgré une quantité de notes assez phénoménale, il va progressivement apparaître grâce à un lent crescendo qui va le mener au fff à la moitié du mouvement, pour diminuer ensuite peu à peu et se fondre à nouveau derrière le tapis orchestral.

Dans la 3e *Extension*, l'ensemble instrumental au complet et le piano assurent au matériau de base un développement de nature essentiellement harmonique, dans un climat dynamique qui fait penser au free-jazz ou à l'éclatement des dernières œuvres post-sérielles.

La 4e *Extension* est une grande cadence pour le piano solo, qui prépare le retour final de l'Élément dans sa forme intégrale.

DOUBLURES

pour harpe, piano et percussions soli,
et quatre groupes instrumentaux (1977).
Durée : 11′.

Les groupes I et III comprennent chacun une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson, un cor, une trompette, un trombone, un tuba et une percussion assez

importante. Les groupes II et IV sont composés uniquement de cordes (2 violons, violoncelle et contrebasse à gauche, 1 violon, 2 altos et violoncelle à droite). Le percussioniste soliste joue du vibraphone, du marimba et des crotales.

L'espace manque pour développer ici une approche de cette œuvre, d'un abord aisé, mais qui renferme un travail sur le timbre qu'il n'est pas facile de déceler. Voici ce qu'en écrivit le compositeur au moment de la création de *Doublures* par l'Ensemble Intercontemporain, à Paris : « La notion de doublure offre trois applications. L'une, traditionnelle, se présente lorsque plusieurs instruments jouent la même fréquence et créent ainsi une couleur spécifique, due au mélange des harmoniques naturels émis par les instruments choisis. L'autre est de nature homorythmique : elle se produit lorsque différents instruments exécutent des figures rythmiques identiques, quelles que soient les fréquences utilisées. Enfin, des doublures dues à la répétition dans le temps d'éléments similaires (par exemple : échos, pré-échos), sont employées dans toute l'œuvre. Ce type de doublure s'établit soit entre les quatre groupes instrumentaux, soit entre ceux-ci et les solistes, soit entre les solistes eux-mêmes.

La première partie de l'œuvre s'attache principalement aux doublures rythmiques tandis que la deuxième privilégie les doublures de timbre. »

INTRUSIONS

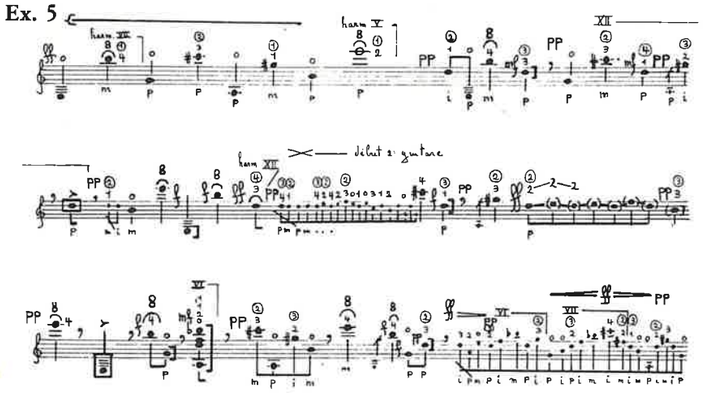
pour guitare solo
(avec une deuxième guitare obligée)
(1977).
Durée : 5'30.

Voici ce que Jacques Mairel écrivit pour la pochette du disque *Musica Magna* (MAG 50 024) : « *Intrusions* a été composé en 1977 pour le Concours du Crédit Communal de Belgique destiné aux lauréats des académies de musique belges. C'est donc une pièce de concours mais qui par son originalité et sa substance dépasse nettement le propos initial.

Un motif de six notes *(mi, si, sol, sol dièse, la, sol dièse)* sert d'élément de base. Confié également à la deuxième guitare, placée en retrait pour ménager un effet d'éloignement, il est répété inlassablement par cette dernière jusqu'à quelque distance de la fin; ce qui en fait une sorte de passacaille bien que les interventions de la guitare solo n'aient pas la forme de véritables variations.

Les six sons de base sont en effet confrontés dans les séquences successives avec l'un des sons étrangers à cette première série, les ''intrus'', provoquant ainsi à chaque fois de nouvelles chaînes d'intervalles. Ainsi s'accomplit, dans des éclairages harmoniques constamment renouvelés, le cycle complet des douze sons de la gamme chromatique, les six sons du motif initial restant, bien entendu, privilégiés. L'œuvre s'achève dans une désarticulation de plus en plus prononcée du matériau de base pour aboutir par l'allongement des valeurs à une sorte de désagrégation finale.

Ex. 5



Certains effets propres au jeu de la guitare sont exploités systématiquement : cordes à vide (quatre des six notes du motif de base sont des ''cordes à vide''), timbres extrêmement variés, entendus simultanément ou très rapprochés, obtenus par différents modes d'attaque, de notes résonantes, étouffées avant (''pizzicato'' de guitare) ou après la production du son, sons harmoniques. Le rythme de base obstiné suggère quelque peu celui de la habanera; mais d'autres rythmes se greffent sur ce dernier : accents déplacés, syncopes, variété des intensités...

Intrusions fait penser à quelque danse grave, presque statique, à la façon de ces danses orientales où le corps bouge à peine mais où les bras, les mains et les yeux, très mobiles, se chargent de multiples significations. »

ATTITUDES,
spectacle musical
(1977).
Durée du spectacle : 70′.
Durée de la version de concert : 45′.

Texte : Michèle Blondeel.
Vocaliste, deux pianos, synthétiseur, percussions.

Attitudes constitue une étape marquante dans le travail de Philippe Boesmans. Pour atteindre une durée considérablement plus importante que dans les œuvres précédentes (qui n'avaient pas encore dépassé les 25′), le compositeur a eu recours à un système complexe de répétitions et de variations des rapports musique/texte, et musique/action dramatique.

Mais le plus important réside sans doute dans la représentation de ces « attitudes musicales » que le titre évoque : attitudes *vocales* (les textes sont dits ou chantés de manière neutre, rythmique, délirante, onirique, ou encore sur le ton de commentaires radiophoniques), attitudes *linguistiques* (les trois langues, l'anglais, l'italien et le français, sont utilisées avec leurs couleurs phonétiques et leurs inflexions propres), attitudes *instrumentales* (on entend des indications publicitaires, des carillons, des rappels de boogie-woogie, de valse, des souvenirs de musique baroque, des parodies de musique « moderne », des effusions pucciniennes, etc.).

Cette mise en représentation de la musique, de notre environnement musical quotidien, aussi fantaisiste soit-elle, est soumise à un travail formel extrêmement rigoureux, trop compliqué pour être exposé ici, et pour lequel je renvoie à la présentation du disque *Ricercar* (RIC 002).

Quant à l'effectif instrumental, nettement plus réduit que dans la plupart des œuvres antérieures, Philippe Boesmans en tire un maximum de possibilités, sans déroger le moins du monde à ses préoccupations traditionnelles : jeu sur l'espace (latéralement et en profondeur), jeu sur le timbre (rapport des pianos entre eux, rôle de coloration du synthétiseur et de la percussion), jeu sur les stéréotypes de divers genres musicaux. On a l'impression que cette œuvre va jusqu'aux limites des possibilités des instruments et des musiciens. La grande cadence instrumentale qui se trouve au centre de l'œuvre est une sorte de *démonstration* brillante du projet global, véritable exercice de style, miroir et kaléidoscope, à l'image de l'œuvre entière.

CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE
(1978)
Durée : 28′.

Instrumentation : 4332/4431 / Ha, Po / Glock, perc. (5), cordes.

CADENZA
pour piano solo.
Durée : 12′.

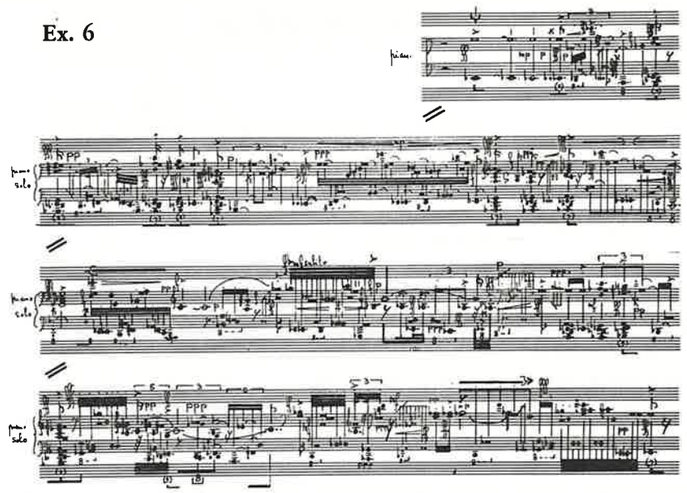
Attitudes met en scène des attitudes musicales clichées, paradigmatiques ; les deux *Concertos,* celui pour piano et celui pour violon, mettent en représentation le concertiste, sa virtuosité, son rapport à l'orchestre, les traditions attachées au genre telles que les cadences, les caractères de « mouvement », etc. C'est tout un héritage instrumental et quasi rituel qui est montré, avec un mélange de fascination et de distanciation.

Le *Concerto pour piano* est conçu comme une alternance de cadences et d'épisodes où le piano est « réverbéré » dans l'orchestre, à la manière de *Sur Mi* et de *Multiples.* Un seul coup d'œil sur la partition montre l'importance des tenues de résonance, des appuis, des prolongements, des échos, bref de ce rôle de miroir et de démultiplication joué par l'orchestre.

Il est d'ailleurs significatif que le compositeur ait pu tirer de ce concerto une pièce pour piano solo, en mettant bout à bout, presque sans modifications, les principales cadences du Concerto, d'où le titre de cette pièce soliste, *Cadenza.*

L'exemple choisi ici est tiré du début du *Concerto* et de *Cadenza.* Une dixième (*mi* ♭ - *sol*) registrée dans le grave de l'instrument va jouer à l'échelle de l'œuvre entière un rôle polaire, sorte de tonique qu'aucune dominante ne viendra troubler. Après quatre mesures d'introduction par l'orchestre (remplacées par une sorte d'anacrouse dans *Cadenza*), cet accord de « tonique » est joué quatre fois, d'abord ff, puis mp (après un long temps de résonance), et ensuite, très rapidement, p/ff. Voilà qui annonce immédiatement le travail sur la dynamique et sur les différents degrés de présence que le pianiste devra mettre en œuvre.

Ex. 6



Dès la troisième ligne se dessine un petit mouvement mélodique qui part du *do* pour descendre par degrés conjoints (*si* ♭, *la* ♭) au *sol* de l'accord initial. Ce mouvement est surtout perceptible par la longueur des notes tenues dont la résonance ressort, même lointaine, par rapport à la vive articulation des sons qui les entourent. On a ici une petite idée du degré de complexité de la polyphonie qui intervient en même temps sur tous les plans : hauteurs, dynamiques, couleurs, modes d'attaque, durées...

Cette première cadence se situe presque entièrement dans le registre grave. Les autres partiront également du grave (on pense au *Concerto pour la main gauche* de Ravel...) et du même accord (*mi* ♭ - *sol*) pour conquérir le medium et l'aigu de l'instrument dans des élans parfois capricieux, parfois insistants, toujours très brillants. La virtuosité est si extrême que l'auditeur, placé au départ en position d'observateur du jeu musical, est rapidement emporté par ce tourbillon de vagues et de cascades sonores qu'il ne parvient plus à discerner mais qui s'imposent à lui en lui ôtant toute résistance.

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE

(1979).
Durée : 25'.
Instrumentation : 2131/3221/Perc. (4)/ Piano, Ha./Cordes (2)
Orch. coulisses : 1110/1110/4 cordes.

Commande de l'Orchestre Philarmonique de Liège, créé en janvier 1980 dans le cadre des festivités du Millénaire de la Principauté de Liège, ce *Concerto pour violon* est un hommage à la grande école liégeoise et verviétoise du violon, représentée notamment par Vieuxtemps et Isaye.

Cette œuvre dont le lyrisme est sans égal dans la production de Philippe Boesmans, s'ouvre avec un double clin d'œil : le thème banal, sec, presque académique, exposé au début ne laisse rien présager du climat expressif de l'œuvre, et d'autre part, le compositeur va utiliser ici la technique sérielle, la plus éloignée du langage des musiques concertantes du siècle dernier, auxquelles ce *Concerto* fait constamment allusion. Mais ce sérialisme-ci n'a, à vrai dire, pas grand-chose en commun avec celui de Webern ou Boulez. La série comporte 10 sons (et non 12, comme en musique dodécaphonique), et ses transformations par agrandissements ou répétitions de notes déjà entendues engendreront une harmonie au diatonisme plus ou moins prononcé, selon le degré de transformation.

Le climat de ce *Concerto* est donc à l'opposé du pointillisme des œuvres sérielles « classiques ». La notion la plus adéquate pour décrire le travail harmonique est celle du *voyage*. La grande forme s'articule sur des transitions allant du chromatisme au diatonisme, ou inversement. Ce n'est sans doute pas nouveau chez Boesmans, mais ici, les pôles consonants seront porteurs d'un poids expressif tout particulier comme ce moment (mes 450) où l'on approche d'un accord parfait, celui de *la mineur,* que le paysage harmonique laisse entrevoir un instant dans toute sa pureté, avant de se modifier lentement et de retourner vers un univers plus dissonant.

Il ne me semble pas inutile de préciser ici que ce travail sur les consonances n'a rien de « tonal » ou de « néo-tonal » : en effet, si des accords parfaits apparaissent ci et là, on ne trouvera jamais la relation dominante-tonique qui fonde la tonalité. Le dynamisme est ici d'une toute autre nature, plus proche de la dialectique, toujours en mouvement. Repérer une zone consonante n'a, en soi, aucun sens si on n'en mesure pas la

portée expressive en terme de *relation*. C'est donc uniquement par rapport à un tel contexte, plus ou moins dissonant, éclaté, étiré, qu'un accord parfait sera porteur de tel poids expressif : le même accord de septième de dominante n'a-t-il pas revêtu une signification totalement différente chez Monteverdi, Mozart, Wagner ou Debussy ?

Le jeu instrumental, extrêmement virtuose, est, comme dans le *Concerto pour piano,* placé en représentation. La virtuosité est multiple : légèreté, vitesse, polyphonie, insertion de pizzicati dans le jeu de l'archet, contrastes de couleurs par le jeu près du chevalet, sur la touche ou en harmoniques, etc. La difficulté de l'interprétation ne découle plus seulement de l'aspect purement technique, mais de la variété des techniques et attitudes musicales auxquelles le compositeur fait appel.

Alors que dans le concerto pour piano, l'orchestre servait surtout de miroir et de résonance au piano, ici le violon et l'orchestre entretiennent des rapports beaucoup plus complexes : tantôt l'orchestre soutient le soliste, tantôt il l'introduit, commente une intervention, développe une idée du soliste, ou encore le démultiplie comme dans cette grande cadence centrale où toutes les cordes viennent progressivement s'intégrer dans le jeu du soliste dont ils reprennent tous les éléments, toutes les propositions, formant ainsi comme l'immense caisse de résonance, d'une ampleur inouïe, d'un instrument unique.

Un autre passage caractéristique de ce concerto fait intervenir les deux petites formations de coulisse qui dialoguent avec le soliste et l'orchestre : un petit motif est joué par le violon et repris par un hautbois, puis par une trompette qui joue avec une sourdine claire, à qui répond une trompette de l'orchestre jouant avec une sourdine très douce... De pupitre en pupitre, les appels se multiplient, se répondent, un peu comme les messages que se lancent les bergers d'un flanc de montagne à l'autre (c'est le compositeur lui-même qui a imaginé cette scène alors qu'il travaillait au concerto, dans les Alpes françaises), jusqu'à l'explosion de joie du violon qui se transmet à tout l'orchestre.

CONVERSIONS

pour orchestre
(1980).
Durée : 18′.

Cette œuvre fait appel à un orchestre symphonique traditionnel : quatre flûtes, deux hautbois, trois clarinettes et une clarinette basse, deux bassons, quatre cors, quatre trompettes, trois trombones, un tuba, une harpe, un piano (et célesta), un vibraphone, un marimba, un jeu de cloches-tube, trois percussionistes, et les cordes, qui sont divisées en deux groupes symétriques.

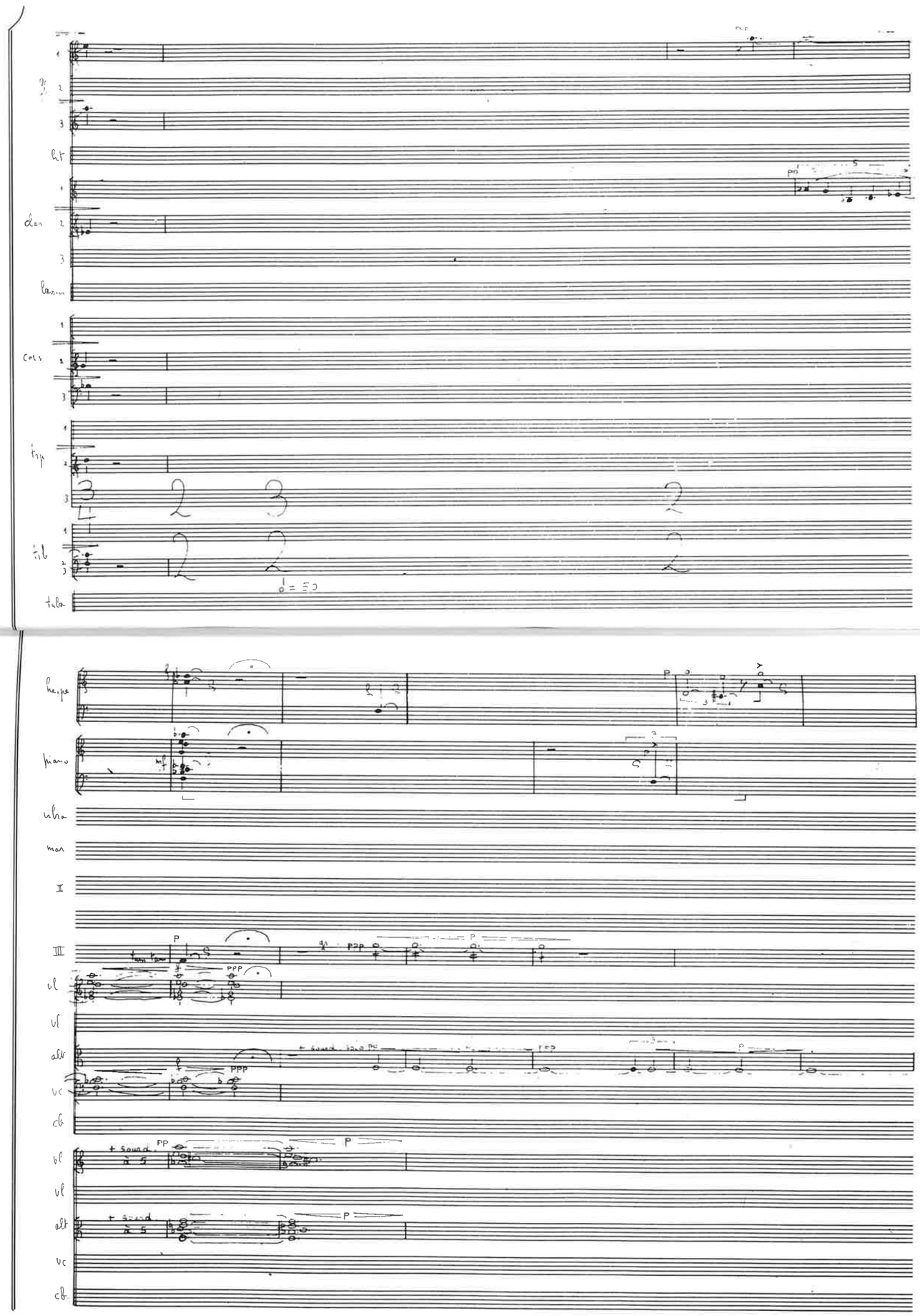
CONVERSION *n.f.* ♦ **1°** Le fait de passer d'une croyance considérée comme fausse à la vérité présumée. V. Adhésion. ◊ (1675) Retour à une meilleure conduite. ◊ Adhésion à une opinion. 2e *Vx* (1611). Le fait de se changer en autre chose. ◊ Mod. *Conversion des poids et mesures* en unités nouvelles. – Fin. *Conversion d'une somme d'argent liquide en valeurs ; d'un billet de banque en or.* – *Écon.* Adaptation (d'une personne, d'une entreprise) à une nouvelle activité sociale par suite de la suppression ou de la dispersion de l'ancienne. ◊ Math. *Conversion des fractions ordinaires en fractions décimales.* ◊ *Log.* (1662) Permutation des termes d'une proposition (donnant une nouvelle proposition). ◊ *Inform.* Changement de code (d'un mot, d'un message). ♦ **3°** (*h. XII*e *;* XIVe). *Milit.* Mouvement tournant effectué dans un but tactique. – *Sports.* Demi-tour sur place effectué par un skieur. ♦ 4e *Psychan.* Somatisation* d'un conflit psychique. *Hystérie de conversion.*
Le Petit Robert, 1978.

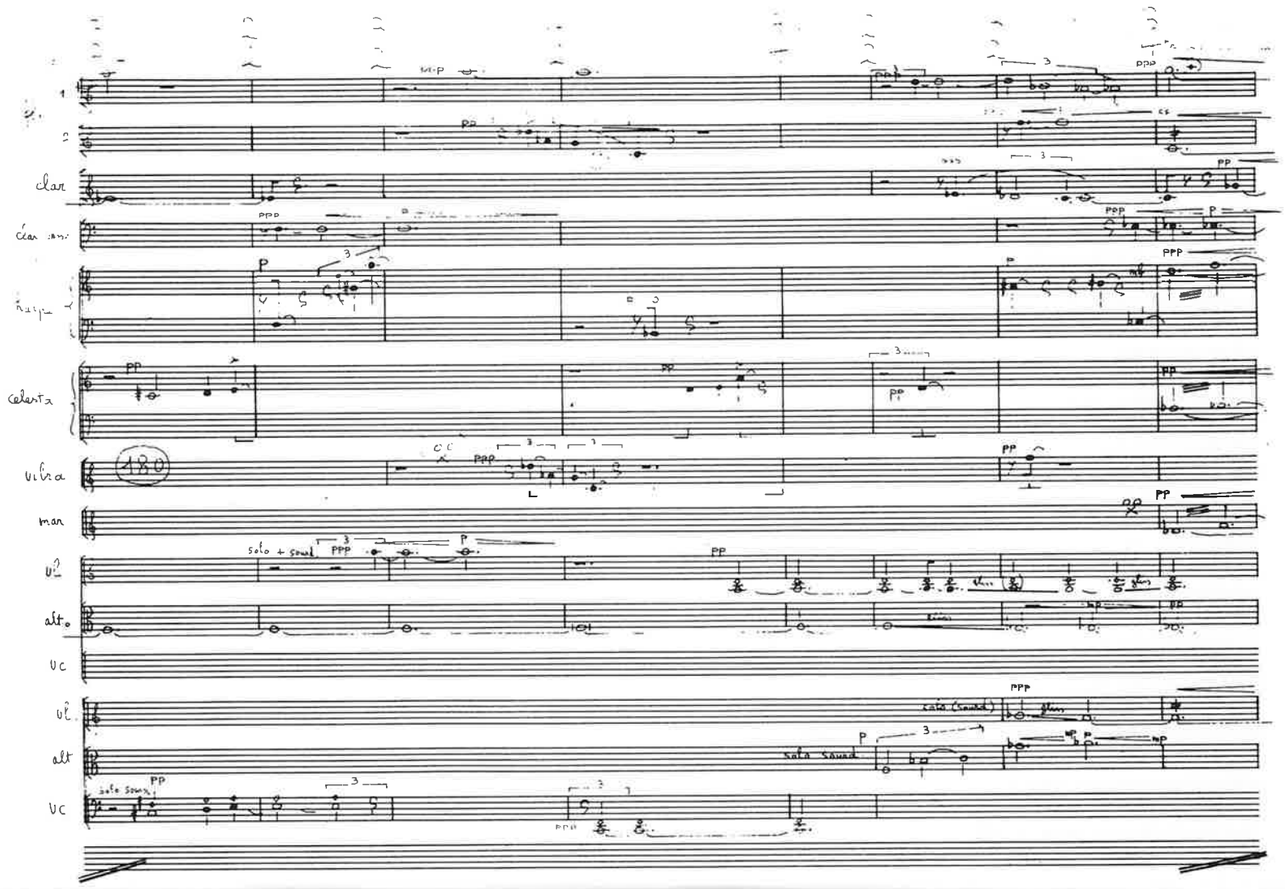
Philippe Boesmans affectionne les titres aux sens multiples. Ainsi *Conversions* peut s'entendre et se lire à de nombreux niveaux.

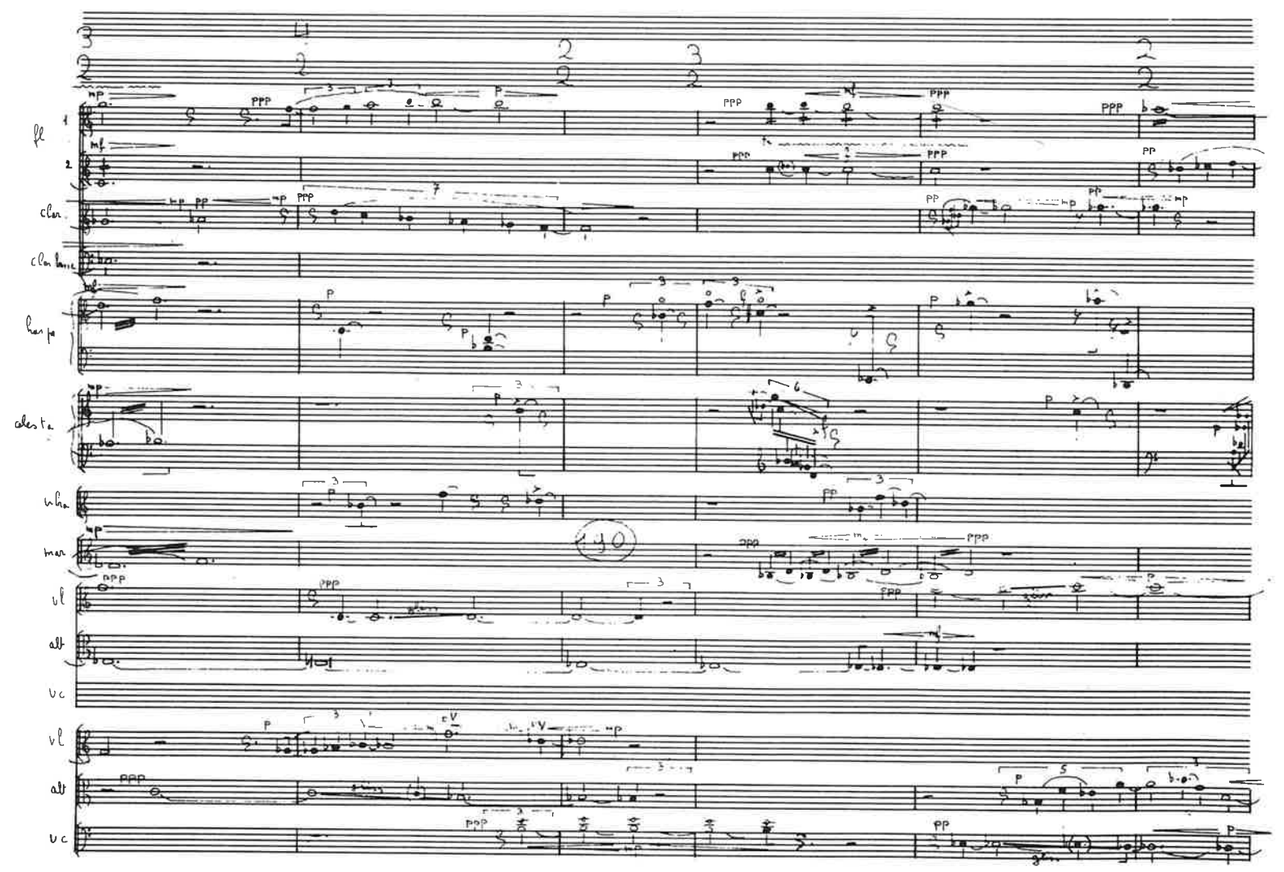
La première écoute laisse une impression étrange de calme, de beauté paisible, de suspension, de transparence. Peu d'éclats : les passages les plus intenses sonnent sans violence. La tension est intérieure, aucune trace d'expressionnisme. Je pense plutôt à Debussy, non pour la syntaxe, mais pour la couleur et le climat.

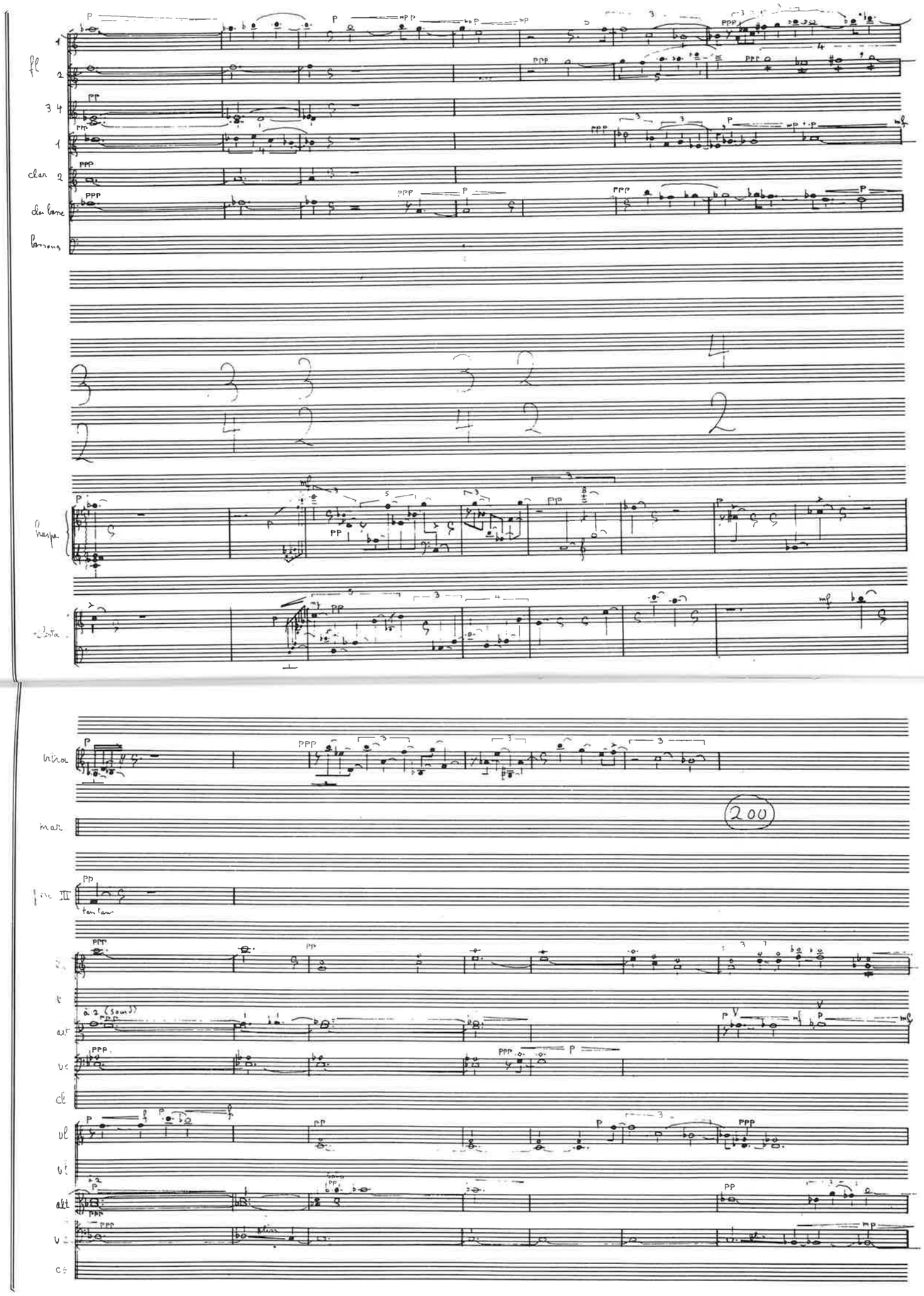
Un premier parcours nous mène des fragments mélodiques du début (joués très doucement avec beaucoup de résonances) aux agrégats dont ils sont issus : ces accords fff, où les cuivres donnent toute leur plénitude, constituent comme la « catharsis » de l'œuvre, le moment où la mélodie initiale qui a été dissimulée, cachée, refoulée dans la masse orchestrale,

Ex. 7




clar
celesta
vibra
180
mar
vl
alto
vc
solo + sourd
solo sourd


fl
clar
harpe
celesta
vibra
mar
vl
alt
vc
190


fl
clar
clar basse
bassons
harpe
vibra
mar
fin II
tam tam
vl
alt
vc
cl
vl
vl
alt
vc
cb
200

éclate sans retenue, dans une présentation à la fois verticale et horizontale.

Commence alors la deuxième partie où vont se dérouler les conversions proprement dites : des mélodies apparaissent, prolifèrent, disparaissent, se superposent, se transforment... C'est le début de ce passage que j'ai choisi d'approcher ici, et l'auditeur pourra facilement le repérer puisqu'il se situe juste après les grands blocs fff.

Il me paraît inutile de commencer par chercher le « système » : le trouverait-on que cela ne nous avancerait guère, l'essentiel étant ailleurs.

La page 27 (mesure 173) commence sur un accord joué par 5 violons et 3 violoncelles, sorte de résonance ultime des derniers agrégats. Sur un léger coup de tam-tam, le même accord est attaqué à la harpe et au piano, et il passe imperceptiblement aux cordes de droite, dans la même disposition instrumentale, mais avec sourdines, et agrandi de deux notes.

A ce moment rentre un *fa* dans le registre grave d'un alto solo : la harpe a marqué cette arrivée d'une attaque f, et la grosse caisse soutient la tenue de l'alto, à peine audible. Cette tenue, très longue, efface ce qui a précédé, et concentre l'attention sur ce qui se prépare.

C'est de ce même *fa* que s'élève soudain un petit motif qui, en 4 notes (piano, puis harpe en harmoniques) nous conduit à un *la* aigu tenu par une flûte (ppp descrescendo...). A l'intérieur de cette grande tierce majeure agrandie de deux octaves rentre une clarinette qui joue un motif de 5 notes, legato et pp, qui aboutit sur *mi* ♭. La septième de dominante qui en résulte (sans la moindre *fonction* de dominante, bien entendu !) ne reste pas longtemps pure : d'autres petits motifs vont entrer dans de délicates doublures instrumentales : célesta et violoncelle (avec sourdine et en harmonique), vibra et flûte... Pendant ce temps, les notes tenues changent légèrement de couleurs : le *fa* grave est appuyé par la clarinette basse et la harpe, le *la* aigu passe de la flûte au violon solo, revient à la flûte, puis au violon, mais en harmonique cette fois.

Mesure 184, seules restent ces deux notes tenues : c'est ici que va vraiment commencer le mouvement des « conversions », que je perçois un peu comme un de ces *ricercars* de la renaissance, où l'on sent que tout se tient sans pouvoir toujours repérer sujet et contre-sujet. Certes, l'examen de la partition nous montre des imitations assez reconnaissables, tel ce motif de trois notes (*si* ♭ - *fa* - *ré* ♭) qui est joué en blanches pointées au violon et au marimba (189), puis à la harpe (en harmoniques) en triolets

de blanches (190-191), ensuite au vibra en triolets de noires (191), à la clarinette où il sert d'anacrouse au *sol* ♭ (192) ; l'alto le modifie une octave plus bas, dans un rythme de quintolet de noires... N'y a-t-il pas aussi une parenté indéniable entre le motif conjoint descendant de la flûte (185-186) et celui de la clarinette (189) ou de la harpe (191), ou encore le motif ascendant du violon (189) et celui de la flûte (189) ?

Mais comment « expliquer » le glissando du violon et de l'alto (185), sinon en constatant la relation entre le début de ce faux ricercar et la mobilité harmonique qui l'accompagne. Ces glissandi qui vont se multiplier tout au long des pages qui viennent n'ont pas la lourde expressivité qu'on leur trouve chez un Mahler, ni la fonction qu'ils ont souvent en musique contemporaine (Xenakis, notamment) : utilisés ici tout en discrétion et en subtilité (ils sont joués par des cordes solistes et avec sourdines), ils apportent une souplesse mélodico-harmonique qui renforce la fluidité de ce passage.

On retrouve la même souplesse dans l'écriture rythmique qui, sans présenter de réelles difficultés, participe aussi à cette fluidité. Il en va de même pour la dynamique : chaque son est mobile, chaque tenue est affectée d'un léger crescendo et diminuendo. Ce travail dynamique enrichit la polyphonie, la clarifie en même temps qu'il la rend plus mystérieuse, car les motifs sont perçus le plus souvent quand ils sont déjà entamés, et ils s'évanouissent sans que l'on ne sache comment.

La mesure 191 est particulièrement remarquable : outre le petit travail d'imitation déjà noté (harpe-vibra), on voit que le *do* dièse joué f à la harpe (c'est le premier f depuis 20 mesures) déclenche une série d'événements discrets mais importants : la tenue du *si* bécarre aigu passe du violoncelle (en harmonique) à la flûte (en « flatterzunge »), le célesta répond à la harpe par un trait rapide descendant, et le marimba commence une batterie (*si* ♭ - *ré*) dans le médium, dont la dynamique suit celle des flûtes. Au moment où rentre le motif (*si* ♭ - *fa* - *ré* ♭) au vibra, au sommet du crescendo des flûtes et du marimba, la harpe lance un nouveau son, un *mi* ♭ grave, qui déclenche à son tour un crescendo à l'alto.

J'ai à peine parlé du déroulement harmonique : c'est que l'invention laisse peu de place ici à la systématisation. On peut cependant observer un lent déplacement des notes polaires : ainsi, la tenue *fa-la* du début se mue-t-elle en une tenue *mi* ♭-*si* (190). Les extrêmes continuent à s'écar-

ter, et tandis que le *do* aigu apparaît au violon (192), le violoncelle glisse du *mi* ♭ au *ré* ♭, puis au *do,* et enfin au *si* ♭, moment très consonant par la présence du *fa* médium et du *ré* ♭ aigu.

Mais c'est à la mesure 203 qu'apparaît, presque pur, l'accord de *la* ♭ majeur (qui comporte également *sol* et *si* ♭) : ce moment est d'autant plus intense qu'il est fugitif, car dès la fin de la mesure, les voix intérieures reprennent leur évolution, suivis de la basse qui, de glissando en glissando, et passant toujours par des harmonies assez consonantes mais instables, parvient au *ré* ♭ grave (212) qui porte un accord majeur/mineur.

Douze mesures plus loin, c'est au tour de *si* ♭ d'accueillir un accord mineur complètement épanoui cette fois, mais à nouveau noyé dans la progression harmonico-mélodique. Le terme de ce parcours où grave et aigu s'enrichissent progressivement, on le trouve, mesure 230, dans un accord sur *la* ♭ dont émerge une tenue de deux notes (*mi* - *do* dièse) jouées à la trompette et au violon (en harmoniques) sur un roulement de grosse caisse. L'épisode suivant sera construit sur des motifs à caractère plus « rythmique », comme ceux que l'on entend à la flûte et à la trompette (avec sourdine) dès les mesures 231 et 232.

Comment synthétiser le travail instrumental? Dans le passage que nous venons de survoler, les cordes sont continuellement utilisées en solistes, presque tout le temps avec sourdines : le tissu polyphonique très dense (jusqu'à 15 et 20 parties séparées rien que pour les cordes) et rythmiquement très complexe, reste transparent, et ce d'autant que le travail instrumental est étroitement lié au travail sur le registre.

On notera également le souci évident de rapprocher les timbres : les violoncelles et contrebasses jouant en harmoniques, obtiennent un son flûté, tandis que les flûtes jouant en « flatterzunge » se timbrent davantage et se rapprochent des trémolos des violons.

On retrouve également ici une caractéristique constante de l'écriture instrumentale de Philippe Boesmans : la complémentarité des attaques et des tenues. Presque tous les sons projetés par la harpe, le piano ou le vibra sont tenus très doucement (à l'arrière-plan) par des cordes ou des vents, qui peuvent alors moduler et transformer ces sons tenus.

Ces quelques observations restent bien maigres en regard de la totalité du fait musical : l'analyse nécessite bien entendu de distinguer les paramètres, mais la musique reste un tout auquel on ne peut ôter un élément sans détruire tout l'équilibre. C'est pourquoi travail rythmique, travail instrumental, travail harmonique s'imbriquent si profondément que nos investigations, même les plus poussées, ne pourraient jamais percer le mystère esthétique, mais, au mieux en reculer les limites.

CLAUDE LEDOUX

L'OPERA DES AMBIGUITES

LA PASSION DE GILLES

Opéra en 3 actes
Musique : Philippe Boesmans
Livret de Pierre Mertens

Personnages

Jeanne d'Arc
Minguet, *page de Jeanne puis de Gilles*
Gilles de Rais
Francesco Prelati, *alchimiste florentin*
Jean de Malestroit, *Evêque de Nantes*
Guillaume Merici, *Inquisiteur*

ACTE I Le siège de Paris en septembre 1429 s'achève sur l'ordre du Roi de France, par le retrait des troupes que Jeanne d'Arc menait pourtant à la victoire. Celle-ci est elle-même blessée. Elle s'entretient avec son page, Minguet, et lui fait part de ses appréhensions quant à l'avenir de la guerre puis va annoncer la nouvelle de la retraite à ses hommes.

Dans la confusion qui suit la débâcle, un soldat tente d'abuser d'une femme. Gilles de Rais s'interpose et le tue mais, alors que la femme le remercie, lui-même paraît vouloir la menacer et s'apprête à la molester, quand Jeanne intervient et le rappelle à l'ordre.

Gilles fait alors part à la Pucelle de ses doutes : il renonce à combattre pour une cause qu'il sait trahie. Après avoir mis Gilles en garde contre la violence qui bouillonne en lui, Jeanne annonce l'imminence de sa propre fin.

ACTE II Dix années ont passé. Dans son château, Gilles s'adonne à la magie et à l'invocation du Malin grâce au concours de l'alchimiste Francesco Prelati. Celui-ci organise également le cérémonial des séances de débauche auxquelles Gilles se livre avec des enfants.

Il va mettre à mal un de ceux-ci lorsqu'on annonce la venue d'une femme qui se fait passer pour Jeanne d'Arc. Gilles feint de la reconnaître et l'invite à sa table. Au cours de la discussion qui s'engage, Gilles montre qu'il n'est dupe ni de Prelati, ni de la fausse Jeanne, mais qu'il est seulement conséquent dans ses actes et n'ignore pas leur issue.

On vient l'arrêter.

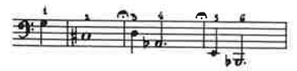
ACTE III Les parents des victimes portent plainte devant le tribunal. Celui-ci l'accuse des mêmes forfaitures que celles attribuées à Jeanne lors de son procès quelques années plus tôt : on le qualifie d'hérétique, de relaps, d'apostat et on l'excommunie, plus pour les outrages qu'il a commis envers l'Eglise que pour ses crimes de sang.

Afin de ne pas mourir excommunié, Gilles confesse toutes ses fautes et demande aux parents de ses victimes de le conduire en procession jusqu'au bûcher.

L'OPÉRA DES AMBIGUÏTÉS

« Diabolus in musica ». Telle était la terrible définition que les théoriciens du Moyen Age donnaient du triton. Cet intervalle « maudit » caractérisera dès les premières mesures (il constitue l'élément essentiel du motif d'introduction de chacun des trois actes / ex. 1) toute l'œuvre que je serais tenté de définir comme étant « *l'opéra des ambiguïtés* ».

Ex. 1



– Ambiguïté par la nature même de cette quarte augmentée (un des matériaux principaux de l'œuvre) qui confère à chacune de ses deux composantes une polarité égale d'où résulte l'ambivalence de son identité. Il est intéressant de noter que cette double polarité affecte de nombreuses procédures, que ce soit la caractérisation des personnages, du langage musical ou du rapport « fond et forme ».

– Ambiguïté des principaux protagonistes de l'action. En effet, le librettiste définit l'œuvre comme étant l'histoire de la rencontre d'une Sainte et d'un Démon. Pourtant, ne voit-on pas la psychologie de Gilles faire preuve d'une malléabilité évidente, d'une métamorphose perpétuelle. Ce personnage qui, du fidèle compagnon de Jeanne au premier acte se transforme de manière implicite en « démon » au second acte (mais jamais à part entière) et concrétise au troisième acte la sensation d'un malaise certain, non pas tant par l'exposition des faits, que par le contexte dans lequel ils s'inscrivent; contexte où Gilles apparaît plutôt comme victime de lui-même, de sa propre sensibilité. Il n'y a plus métamorphose du personnage mais modification d'éclairage et de perspective. Jeanne,

elle, dépend d'un phénomène où l'ambiguïté joue sur sa propre identité. Quoi de plus curieux que cette fausse Jeanne du deuxième acte qui détruit la notion sacrale dans laquelle baigne le mythe de la Sainte, mais qui apparaît pourtant (par un subtil jeu des contraires) comme salvatrice de l'intégrité de Gilles (lors des trois appels). Et cette Jeanne du troisième acte dont on ne sait si elle est la vraie ou la fausse mais qui, sur le bûcher, s'associe à Gilles de façon symbiotique dans la scène finale.

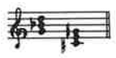
– Ambiguïté des éléments en rapport avec la syntaxe et la grammaire musicale que nous allons tenter de démontrer dans l'analyse suivante.

Si chaque acte débute par le même motif (identique ou transposé), on constatera à la lecture ou à l'audition que s'il y a analogie quant à l'emploi de certaines figures mélodiques ou harmoniques, la texture grammaticale du premier acte se différencie de celle des deux autres. Le compositeur n'a d'ailleurs pas hésité à clarifier son système en nous présentant dès les premières pages les « clés » de son langage.

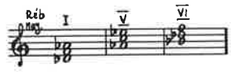
Acte I

Regardons minutieusement le premier motif (ex. I, mes. 1-4). Outre certaines affinités avec le cycle des quintes (*sol-ré*-[*la*]-*mi* et *ré* ♭ - *la* ♭ -[*mi* ♭] - *si* ♭, les notes entre parenthèses appartenant au même motif transposé du deuxième acte), nous remarquons que le résultat vertical de cette suite se compose harmoniquement de deux accords parfaits superposés (ex. 2) qui expliquent d'autant mieux l'apparition d'éléments consonants à travers les diverses scènes.

Ex. 2



Ex. 3



Le groupe suivant (mes. 5-14) se développe à partir de la même structure liminaire tripartite. Il se constitue de trois formants de trois mesures possédant chacun un aboutissement iambique formé des notes de l'ex. 1, avec construction d'un accord parfait sur chaque valeur longue.

Notons que cette suite d'accords pourrait s'inscrire dans une relation Ier-V^e^-VIe degrés d'un mode majeur (ex. 3).

Entre ces « piliers » consonants s'élabore un tissu de mouvements ascendants d'essence chromatique. Dans ce mot réside la définition du premier acte : chromatisme, mais non total car il trouve sa source dans un « mode » de onze notes (ce mode ne s'appliquant pas au système sériel, mais bien à une texture polyphonique). Il existe donc proscription de la douzième note (qui variera et transformera le mode), évitant ainsi tout système dodécaphonique. La conséquence en sera l'apparition, initialement réduite, d'un diatonisme qui, comme nous le verrons ultérieurement, trouvera son aboutissement dans le deuxième acte. L'ordre d'exclusion se refère essentiellement au cycle des quintes déjà précité (utilisé rigoureusement pour les scènes 2 et 3, transformé par interpolations dans les scènes 1 et 4).

On remarquera avec intérêt que les modifications de ce mode définissent parfaitement la morphologie du premier acte, c'est-à-dire qu'elles coïncident avec l'apparition des différentes périodes (ou de nouveaux motifs) et renforcent ainsi les fondations de la configuration architecturale.

Néanmoins une texture composée d'un chromatisme total apparaît à certains instants, très fugitifs mais d'importance (scène 1, mes. 222 : traits des vents au cri de Jeanne blessée et scène 4, mes. 797 : première réplique de Gilles à Jeanne, traits des cordes descendants et tenues des cuivres).

Acte II

S'il conserve les mêmes éléments d'écriture, on assiste toutefois à l'avènement d'un nouvel élément constitutif. Aux quatre premières mesures (ex. 1 transposé) succède un « prélude » orchestral (toujours de forme tripartite) qui se différencie de son homologue du premier acte par la sensation d'un diatonisme beaucoup plus affirmé. En recherchant les composantes de sa structure interne, on y découvre la présence d'un nouveau mode « octophonique » (ex. 4). Il se définit comme un mode de *ré* avec un double troisième degré.

Ex. 4



Si dans le premier formant, son expression s'altère par l'interpolation d'un accord de quarte (*do* ♯ - *fa* ♯ - *si*), impliquant une référence au mode de 11 notes (mes. 5-17), elle s'affirmera sous son identité complète d'abord harmoniquement (mes. 18-24) ensuite polyphoniquement (mes. 25-33).

Cette conformation modale implique entre autres la possibilité de construction de deux accords parfaits sur sa tonique, l'un majeur, l'autre mineur; cette ambivalence trouvant son origine dans le premier acte (voir l'ex. 3). De plus, elle introduit une notion de chromatisme par un phénomène inverse à celui énoncé au paragraphe précédent. Notons au passage la présence de ce mode à l'acte I (scène 1, mes. 69-70) en guise de prémices à l'évolution ultérieure.

Acte III

Il reprend les mêmes éléments compositionnels mais en tentant de les épurer afin de conserver l'essence même de l'écriture, la transparence des matériaux et la compréhension la plus totale.

Si nous avons approfondi l'étude des deux premiers actes, la raison en est double : premièrement l'analyse démontre l'existence d'une profonde relation interne entre tous les éléments constitutifs énoncés. Si elle est souvent paradoxale (par exemple : relation d'association et d'opposition simultanées), il en résulte une certaine osmose constituant la base nécessaire à toute structuration. Deuxièmement le déroulement de toute l'organisation grammaticale de l'œuvre entière repose sur le développement des principes énoncés.

DÉFINITION DE LA SYNTAXE

Mais parlons de la structuration du langage, ou plutôt de « l'organisation musicale syntaxique ».

La définition de son mécanisme implique la compréhension d'une multitude de processus que nous allons dégager à partir d'une donnée fondamentale : la partition démontre la conscience que possède le compositeur de la « dimension ».

– Dimension verticale, concernant l'harmonie, non pas dans son acception habituelle (relation de différents degrés d'une gamme) mais en

tant qu'enchaînement d'agrégats sonores pouvant constituer des entités distinctes. On ouvrira une parenthèse ici, pour rappeler quelques notions historiques : vers 1600 les compositeurs délaissèrent l'aspect polyphonique au profit de principes harmoniques (monodie accompagnée). Dès la première moitié du XXe siècle le phénomène se renverse : la musique « contemporaine » se définit comme polyphonique rejetant l'harmonie. Ce n'est que progressivement que l'on assiste au retour de cette conscience verticale, qui, chez un compositeur comme Boesmans, constitue un élément essentiel de son écriture.

D'ailleurs, sur ce plan, son opéra peut être considéré comme la synthèse de toutes ses recherches antérieures (cf. ses œuvres pour orchestre).

– Dimension horizontale : contrepoint basé sur les deux modes déjà analysés.

– Dimension spatiale ou profondeur de la texture : la plus intéressante car elle régit les deux points précédents, par l'intermédiaire de l'orchestration. Le principe qui gouvernait l'aspect grammatical garde ici aussi la même validité.

On voit en effet une différenciation des états harmoniques succédant aux états polyphoniques se raréfier au profit d'une interpénétration à différents niveaux des deux conceptions (par exemple : phrase harmonique se transformant par un processus de mutation d'accords, processus issu d'un système horizontal; à l'inverse, tissu polyphonique créant par une constante d'intervalle entre les différentes voix une référence verticale). Mais le grand intérêt consiste, comme je l'ai annoncé ci-dessus, en la transcendance de ces principes par l'application orchestrale qui leur confère couleurs, profondeur et densité sonores. Dans certains contextes, cette orchestration peut devenir un véritable procédé de variation – pour exemples, ces accords de 11 sons qui ponctuent fréquemment l'ouvrage mais qui apparaissent variés à chaque exposition grâce à un choix judicieux des registres et l'emploi subtil des coloris instrumentaux mettant en évidence certains éléments (accords de 7e ou autres mis en relief).

La logique étant de rigueur, il apparaît que ces schémas ne sont pas appliqués arbitrairement mais s'établissent suivant les besoins du langage, ses fluctuations, ses emplois de motifs qui sont l'expression naturelle de l'inflexion dramatique. Cela implique donc un rapport étroit

entre texte et musique que l'on peut aborder ici par une vue générale des grandes structures dramatiques.

D'emblée, une similitude dans la conception dramatique se manifeste à travers les trois actes. En effet, ils se composent chacun de deux scènes de « réflexion » (actes I et II, scènes 2 et 4 / acte III, scènes 3 et 5, où les personnages sont introvertis) alternant avec d'autres scènes nettement extraverties.

ACTE I	ACTE II	ACTE III
Scène 1 attaque de Paris chœur + Jeanne	**Scène 1** duo Prélati Minguet	**Scène 1 + 2 :** Gilles et ses juges
Scène 2 duo Minguet Jeanne	**Scène 2** Gilles (monologue)	**Scène 3** Gilles et le faux aumonier
Scène 3 Soldats, ribaudes	**Scène 3** Gilles, Prélati, Minguet	**Scène 4** cf. sc. 1
Scène 4 duo Jeanne Gilles	**Scène 4** Gilles	**Scène 5** reconstitution, rêve de Gilles
	Scène 5 tous + Jeanne	**Scène 6** tous + Jeanne

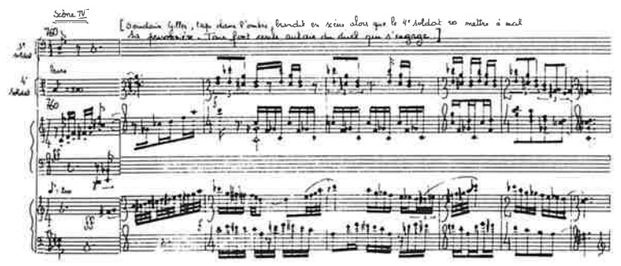
Il existe donc des connexions entre les différentes scènes; mais s'il y a tentative de les rendre perceptibles par la traduction musicale, certains problèmes s'affirment en fonction de l'engagement orchestral. Si l'orchestre se situe dans la lignée traditionnelle (3 fl., 2 hb., 3 cl., 4 cors, 4 tp., 3 tb., tuba, perc., harpe, célesta, cordes), il fait toutefois preuve d'un gigantisme dans le premier acte, relatif à la densité des idées exprimées; gigantisme qui s'amenuisera dans les mouvements ultérieurs afin de s'engager dans une conception de plus en plus « chambriste ». Du reste, grâce à cette optique alliée aux modifications d'éléments du langage, les corrélations de scènes se percevront plutôt sous le signe de la variation et non de la réplique textuelle.

Parcourons donc l'ouvrage en recherchant les éléments les plus intéressants tant sur le plan musical que dans les rapports texte/musique -musique/situation scénique -musique/ psychologie des personnages.

PARAPHRASE

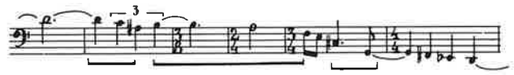
Si le motif de l'exemple 1 constitue un élément important de la grammaire, il en va de même pour les représentations qu'il évoque. Véritable motif conducteur, sa « quasi » omniprésence semble être sous-jacente à toute manifestation d'une ambiguïté ou d'une violence qu'elle soit physique ou mentale. Virtuellement négatif, il s'exprime dans les fanfares éclatantes de la scène 1, bien vite feutrées par le voile du deuil de la défaite du début de la scène 2 : toujours cette ambivalence et ce jeu des contraires! On le retrouvera plus tard déformé, trois fois sous la même texture rythmique (ex. 1), intégré dans un climat de violence physique (début de la scène 4 : Gilles pourfend le soldat), ou mentale (acte II, sc. 3 : réaction de Gilles après le chant des enfants / acte III, sc. 4 : introduction des aveux de Gilles).

Ex. 5



Ou encore, étiré, transformé par le diatonisme, teinté de désespoir (acte II, sc. 2 : monologue de Gilles / acte III : fin des aveux de Gilles).

Ex. 6

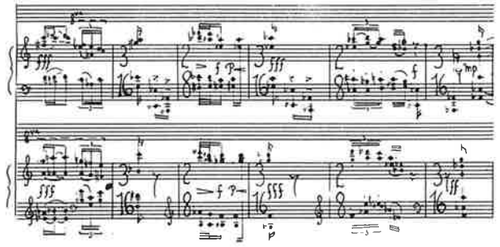


Si ce motif n'évoque qu'aspects troubles, c'est pourtant de lui que s'inspirent les mesures suivantes : grand mouvement ascendant, « reptilien », exprimé aux cordes et présent à chaque triple appel de Jeanne qui apparaît pour « sauver » Gilles (acte I, sc. 4 : lors de sa transe devant la

femme qu'il sauve / acte II, sc. 4 : transe devant l'enfant / acte III, sc. 5 : lors de la reconstitution de ses crimes [imitation onirique de la précédente]), présence aussi au triple appel du chœur final qui conduit Gilles, uni à Jeanne, au bûcher. Remarquons que chaque appel s'inscrit harmoniquement dans la suite d'accords énoncés dans l'exemple 3.

Si nous poursuivons notre investigation, la première scène se situe dans la lignée épique où règne une profusion musicale qui n'est pas sans évoquer par son tissu orchestral certaines pages de l'*Elektra* ou de la *Salomé* de Richard Strauss. Cette générosité ne cessera de hanter le premier acte et le caractérisera d'une manière pittoresque et même anecdotique. Par exemple, ce motif représentatif de Jeanne en arme : tutti orchestral caractérisé par un rythme très marqué, guerrier, avec réitération de la quinte *la* ♭ - *mi* ♭. On le retrouvera d'ailleurs à chaque apparition de l'héroïne (introduction acte II, sc. 5 / acte III, sc. 6). (ex. 7).

Ex. 7



La scène 3, malgré son rôle transitoire, introduit un élément de « volupté » musicale représentée par des suites de tierces qui, dans un autre contexte, trouveront leur aboutissement au troisième acte.

La quatrième scène, de loin la plus lyrique et la plus passionnée, aurait pu être une scène d'amour. Cependant, l'ambiguïté qui y règne va convertir cet amour en doute métaphysique. Son aspect tourbillonnant va donner naissance à de très belles pages, d'un équilibre raffiné entre « expressionnisme » et « impressionnisme » musical. Cette perception s'explique par la présence de nombreux états harmoniques consonants à base de 7ᵉ et de 9ᵉ de dominante.

Berg avait intitulé la scène 2 de l'acte III de Wozzek : « invention sur une note » (*si*). Je serais tenté de définir les quatre premières scènes de

l'acte II de manière identique, en fonction de la polarisation incontestable de la note *ré*. Celle-ci s'expliquant en partie par l'introduction dans l'acte d'un mode de *ré*.

Cette note fatidique, expression du destin inéluctable, comme le « *si* » de Berg, supporte tous les phantasmes de Gilles qui erre sur le chemin de la métamorphose (Minguet ne dit-il pas à la fin de la scène 1 : « Nous ne sommes pas contemporains du même Gilles. ») Surprenante donc cette deuxième scène où règne un phénomène d'opposition entre la psychologie trouble, complexe du héros et la simplicité de l'orchestre, réduit à sa plus simple expression. Surprenant aussi ce chœur d'enfants en coulisses qui, par un contraste du langage musical, provoque une très grande émotion (il se développe uniquement sur le mode de *ré*).

De plus en plus ambiguë, la scène 4 occupe une position particulière dans l'opéra, en ce sens qu'elle donne la parole à l'orchestre qui en devient le personnage principal. La texture musicale est d'ailleurs caractérisée par une grande densité polyphonique ponctuée à chaque mesure d'un rythme iambique périodique (percussion), conférant à cette « cérémonie » d'enfants l'allure d'une marche funèbre.

Du troisième acte se dégage une atmosphère quelque peu debussyste, par l'emploi (dès la première scène, mais surtout dans la quatrième) d'enchaînements parallèles dans le contexte diatonique (d'accords de 7ᵉ, 9ᵉ, 11ᵉ, voire de 13ᵉ aux cordes) qui évoquent un coloris harmonique si particulier.

Remarquons aussi lors de la réplique de Merici à propos du temps (cf. aussi le monologue de Gilles, acte II), ce mouvement ascendant « pseudo-chromatique » qui nous rappelle la réaction de l'orchestre de Berg lors de la mort de Wozzek (opéra dans lequel ce même thème du temps hante les personnages).

Quant à l'orchestre, il accuse une épuration, un dépouillement qui règnera jusqu'à la dernière scène de l'opéra; scène présentant certaines analogies avec la première de l'acte I, non pas par l'expression orchestrale mais par la superposition de différents événements. Ici, le compositeur a tenté la surimpression de quatre images (juges/chœur/Gilles perdu dans son rêve/Jeanne, expression onirique) qu'il rassemble en une profonde unité rythmique, malgré leurs disparités psychologiques.

Si ces dernières pages ne constituaient en fait qu'une paraphrase de l'œuvre, leur but fonctionnel consisterait en la démonstration de la profonde filiation de cet opéra au XIXe siècle par l'emploi de ses clichés, mais de son appartenance au XXe siècle par la recherche d'un nouveau langage intégrant de manière logique des éléments du passé.

Pour conclure cet article, il serait peut-être intéressant de survoler l'aspect vocal : – Rousseau, dans sa lettre sur la musique française, déclarait que le genre de récitatif convenant le mieux au français devait « rouler entre de forts petits intervalles, ni élever, ni abaisser beaucoup la voix, peu de son soutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien qui ressemble au chant... » Si cette définition correspond à de rares extraits de l'opéra (monologue de Gilles au deuxième acte), le compositeur s'en éloigne rapidement. Certes, sans parvenir au bel canto (la langue française ne le permet pas), il n'hésite pas à étendre l'ambitus de la voix (les premières interjections de Jeanne dépassent l'octave), et de la modeler tout en respectant l'inflexion naturelle. N'étant ni récitatif ni air, le chant se développe de manière vivante par l'emploi d'intervalles disjoints (mais jamais « wéberniens ») et se greffe sur un rythme très varié (très souple aussi par les nombreux changements de mesure). Notons que parmi les multiples possibilités de l'expression vocale (cf. les opéras de Berio, Berg ou Zimmerman), Boesmans a choisi de traiter uniquement le chant et le parlé.

CATALOGUE

ŒUVRES DE PHILIPPE BOESMANS

1. DIFFERENCIAS pour piano seul (1959)
   Manuscrit perdu
2. CASSATIONS pour petit ensemble : flûte, harpe, percussions, piano, violon, violoncelle. (1961)
   Manuscrit perdu
3. SONANCES I pour deux pianos (1962-1963) (11′)
   Inédit
4. IMPROMPTU pour 23 instruments (1965) (13′)
   Inédit
5. ÉTUDE pour piano seul (1965)
   Inédit
6. SYMPHONIE pour piano seul (1966) (10′)
   Inédit
7. CORRÉLATIONS pour clarinette et 2 groupes instrumentaux (1967) (7′30) 2Cl, 2 Ha, 2 Po, 4 Vn, 2 Al, 2 Vl, 2Cb, Per (2)
   Création à Bruxelles en 1967 par l'ensemble *Musique Nouvelle;* dir. Pierre Bartholomée. Soliste : Walter Boeykens.
8. EXPLOSIVES pour harpe et 10 instruments (1968) (7′)
   Fl,Cl, Ha, Po, 2 Vn, Al, Vl, Cb, Per (2)
   Création à Bruxelles en 1968 par l'ensemble *Musique Nouvelle;* dir. Pierre Bartholomée.

9. SONANCES II pour 3 pianos (1969)
   Manuscrit perdu

10. VERTICALES pour grand orchestre (1969) (8'30)
    Manuscrit perdu

11. UPON LA MI pour voix, cor et ensemble instrumental (1970) (16')
    Fl, Cl, Ha, Po, 2 Vn, Al, Vl, Cb, Per (2), voix et cor solo (avec amplifications)
    Création à Bruxelles en 1971 par l'ensemble *Musique Nouvelle;* dir. Pierre Bartholomée. Solistes : Claude Lombard, Hubert Biebaut.

12. FANFARE I pour 2 pianos à 2 mains (1971-1972) (12')
    Création à Liège en 1972 par Marcelle Mercenier.

13. FANFARE II pour orgue (1972) (16')
    Création à Bruxelles en 1973 par Bernard Foccroulle.

14. INTERVALLES I pour orchestre (1972) (10')
    4222/4442/Per (2), 2 Po/cordes
    Création à Bruxelles en 1973 par l'Orchestre National de Belgique; dir. Michael Gielen.

15. LA RÉSURRECTION ALTÉRÉE pour quintette à vent (1972)
    Création à Bruxelles par *Le Pentacle.*

14 bis. INTERVALLES II pour orchestre (1973) (13')
    Création à Liège par l'Orchestre Philharmonique de Liège; dir. Pierre Bartholomée.

16. SUR MI pour 2 pianos, orgue électrique, crotale et tam-tam (1974) (13')
    Création à Royan en 1974 par Katia et Marielle Labèque, Bernard Foccroulle et Jean-Pierre Drouet.

17. MULTIPLES pour 2 pianos et orchestre (1974) (23')
    2222/2222/Per (3), Ha, Po/cordes

Création à Bruxelles en 1975 par l'orchestre de la Radio Télévision Belge; dir. Markowski, solistes : Robert Leuridan et Chantal Bohets.

18. GLOSES pour orgue et ensemble instrumental (1974) (20')
    Création au Havre en 1981 par l'ensemble 2e2m, dir. Paul Méfano, soliste : Bernard Foccroulle
    Inédit.

19. RING pour orgue électronique solo, harpe, percussion et ensemble instrumental (1975) (15').
    Création à Royan en 1976 par l'ensemble 2e2m, dir. Jacques Mercier, soliste : Bernard Foccroulle.

14 ter. INTERVALLES III pour mezzo-soprano et orchestre (1975) (10')
    4222/4442/Per (2), 2 Ha, 2 Po/cordes
    Création à Royan en 1976 pour l'OPPL, dir. Jean-Claude Casadesus, soliste : Élise Ross.

20. ÉLÉMENTS/EXTENSIONS pour piano solo et ensemble instrumental (1976) (23') 4 bois, 4 cuivres, harpe, piano, guitare, 2 percussions et quintette à cordes.
    Création à Metz en 1976 pour l'ensemble 2e2m, dir. Paul Méfano, soliste : Jacqueline Méfano.

21. DOUBLURES pour harpe, piano et percussion soli et quatre groupes instrumentaux (1977) (11')
    Création à Paris en 1977 par l'ensemble Intercontemporain, dir. Michel Tabachnik.

22. INTRUSIONS pour guitare solo et 2e guitare obligée (1977) (5'30)
    Œuvre imposée au Concours de Musique du Crédit Communal de Belgique en 1977.

17 bis. MULTIPLES (version révisée) pour 2 pianos soli et ensemble instrumental (1978) (23')
    4 bois, 4 cuivres, 2 percussions, harpe, piano et quintette à cordes.

Création à Paris en 1978 par Katia et Marielle Labèque et l'ensemble 2e2m; dir. Paul Méfano.

23. ATTITUDES (1977) (spectacle : 70′; version de concert : 45′)
Spectacle musical. Texte et dramaturgie de Michèle Blondeel.
Vocaliste, 2 pianos, synthétiseur, percussion.

Création à Bruxelles en 1979 par Élise Ross et l'Ensemble *Musique Nouvelle* : Chantal Bohets, Pierre Thomas, Bernard Foccroulle, Daniel Delmotte; dir. Georges Elie Octors.
Mise en scène : Walter Tillemans et Micha Van Hoecke.
Acteurs : John Dobrynine, Madeleine Galais, Greet Rouffaer, Julien Roy et Claire Wauthion.

24. CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE (1978) (28′)
4332/4431/Ha, Po/Glock, Per (5), cordes

Création à Liège en 1978 par Marcelle Mercenier et l'Orchestre Philharmonique de Liège, direction : Pierre Bartholomée.

24 bis CADENZA (1978)
Piano solo

Cadence du Concerto pour Piano et Orchestre (cf. n° 24).

25. CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE (1979) (25′)
2131/3221/Perc. (4) /Piano, Ha./Cordes (2)
Orch. coulisses : 1110/1110/4 cordes.

Création à Liège en 1980 par Richard Piéta et l'Orchestre Philharmonique de Liège, direction : Pierre Bartholomée.

26. CONVERSIONS pour orchestre (1980) (18′)
4242/4431/Ha, Piano, Celesta, Vibra, Marimba, Cloches-tube, Per (3), Cordes.

Création à Paris en 1981 par l'Orchestre National de France, direction, Louis de Froment.

27. LA PASSION DE GILLES (1982)
Opéra en trois actes. Livret de Pierre Mertens.

Création à Bruxelles en 1983. Orchestre et Chœurs de l'Opéra

National, Théâtre Royal de la Monnaie, direction, Pierre Bartholomée.

28. RICERCAR SCONVOLTO pour orgue (1983) (5′)

Création à Bruxelles en 1983 par Bernard Foccroulle.

Discographie

UPON LA MI, FANFARE II Musica Magna MAG 50002

INTERVALLES II, SUR MI, FANFARE I Musica Magna MAG 50010

ÉLÉMENT - EXTENSIONS, INTERVALLES III, INTRUSIONS Musica Magna MAG 50024

ATTITUDES Ricercar RIC 002

CONVERSIONS, CONCERTO POUR VIOLON Ricercar RIC 014

FANFARE I, CADENZA, FANFARE II, RICERCAR SCONVOLTO Ricercar RIC 021

Ce volume a été conçu et réalisé par
le Bureau de Dramaturgie de l'Opéra National de Belgique
avec la collaboration de Philippe Plumhans
coordinateur : Patrick François van Dieren

maquette : Bruno Crespel

Nous remercions les Editions Jobert
pour l'aimable concession des droits de reproduction
des exemples musicaux
qui figurent dans le présent volume.

Dépôt légal : octobre 1983
Numéro d'éditeur : D/3906/3
Editeur responsable : Gerard Mortier

Editions BEBA
Bruxelles

van Muysewinkel - Bru.

Printed in the EEC



Photo N. Carlton

Philippe BOESMANS est né à Tongres (Belgique) le 17 mai 1936. Après quelques expériences dans le domaine pictural, il s'oriente vers la musique et entre au Conservatoire Royal de Musique de Liège à l'âge de seize ans. En 1957, il obtient un premier prix de piano dans la classe de Robert Leuridan. A Bruxelles, Stéfan Askenase, auprès de qui il veut se perfectionner, lui conseille rapidement de suivre une autre voie que celle de la virtuosité. La rencontre de Pierre Froidebise, Henri Pousseur, Célestin Deliège et André Souris, quelques stages à Darmstadt déterminent et assurent sa volonté de composer.

Il est quasiment autodidacte dans ce domaine; ses premières œuvres datent du début des années soixantes (Sonances en 1963). A la même époque, en plus de son travail de producteur à la Radiodiffusion-Télévision Belge, il participe en tant que pianiste aux concerts de l'ensemble Musiques Nouvelles.

En 1971, il reçoit le Prix Italia avec Upon La-Mi (pour voix et ensemble instrumental). A partir de cette date, sa production s'intensifie et sa réputation dépasse rapidement les frontières de la Belgique. La plupart de ses œuvres sont jouées dans les principaux festivals de musique contemporaine : Darmstadt, Varsovie, Zagreb, Bruxelles, Royan, Metz, Avignon, les concerts de l'IRCAM, la Société de Musique Contemporaine du Québec... Toujours en 1971, il rejoint le centre de production de Liège de la RTB, collabore aux côtés d'Henri Pousseur à la fondation du Centre de Recherches Musicales de Wallonie et donne des cours de composition au Conservatoire de Liège.

Au moment où Philippe Boesmans commence à composer, l'expérience de la musique sérielle éclate, prend des directions multiples avec Berio, Boulez, Stockhausen et Pousseur. Quoique profondément influencé par le sérialisme, Philippe Boesmans tente dès le début de réintroduire dans son langage musical certains éléments que la technique sérielle avait exclus : consonances, périodicités rythmiques, intervalles courts, mouvements conjoints... Cette démarche, audacieuse pour l'époque, en totale opposition avec l'attitude post-sérielle (parfois dogmatique), provenait de la part de Philippe Boesmans du constat de l'impasse dans laquelle risquait de s'engager la musique si elle n'enrichissait son champ d'expérience aussi de sa tradition. Il s'agit donc pour lui de retrouver une certaine "musicalité", un nouvel accord avec l'auditeur, mais pas à n'importe quel prix; en s'appuyant sur les méthodes compositionnelles élaborées par l'Ecole de Vienne et ses épigones directs.

Les œuvres de Philippe Boesmans sont éditées chez Jobert - Paris. P.P.