

19 JUIN 1989

N° A - 0959 G

CENTRE DE DOCUMENTATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

FICHE DE DOCUMENTATION

COMPOSITEUR

NOM : BOUCOURECHLIEV

Prénoms : André

Nationalité : française

Date et lieu de naissance : 28 Juillet 1925 à SOFIA

AUTEUR

NOM et prénoms : -

ŒUVRE

TITRE COMPLET : ARCHIPEL IV

Année de composition : 1970

Durée : Variable

Œuvre commanditée par : FONDATION GULBENKIAN

ÉDITEUR GRAPHIQUE : Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

Adresse : 175, rue Saint Honoré
75001 PARIS

Tél. : 260.62.47 ou 260.48.61 ou 260.65.26

REPRÉSENTANT EN FRANCE : -

Adresse :

Tél. :

ÉDITEUR PHONOGRAPHIQUE : Disque PHILIPS (MODERN MUSIC SERIES)
Réf. 6521.005

DOCUMENTS DISPONIBLES	FICHES		OUI	NON
		ELECTRO-ACOUST.		X
		AUDIO-VISUEL		X
	AUTRES	PARTITION	X	
		CASSETTE	X	
		LIVRET		X
		PRESSE	X	

NOMENCLATURE PRÉCISE DES INSTRUMENTS ET, le cas échéant, DES VOIX :

Piano

NOMENCLATURE PERCUSSION : -

Nombre de Percussionnistes : -

DISPOSITIF SPATIAL : -

DISPOSITIF ÉLECTRO-ACOUSTIQUE -

Fiche(s) jointe(s)

☐ oui

☐ non

Schéma(s) joint(s)

☐ oui

☐ non

DATE ET LIEUX DES PREMIÈRES EXÉCUTIONS :

23 MARS 1970 : ROYAN - 7^{ème} FESTIVAL INTERNATIONAL d'ART CONTEMPORAIN
Catherine COLLARD piano

30 JUIN 1975 : LA ROCHELLE - 3^{èmes} RENCONTRES INTERNATIONALES d'ART
CONTEMPORAIN
Claude HELFFER piano

NOMBRE ET DURÉE MOYENNE DES RÉPÉTITIONS EFFECTUÉES LORS DE LA CRÉATION :

1 à 2 mois de travail personnel du pianiste

TYPES DE RÉPÉTITIONS (partielles ou tutti) : -

CARACTÉRISTIQUES SPÉCIFIQUES ET OBSERVATIONS :

ŒUVRE { à caractère pédagogique ☐ oui ☒ non
également exécutée par une formation d'amateurs ☐ oui ☒ non

INTERPRÈTES ET PROPRIÉTAIRE DU SUPPORT SONORE ADRESSÉ AU CENTRE :

Claude HELFFER piano
Propriétaire : RADIO-FRANCE
(durée : 10'55")

PRESSE : Photocopies jointes : ☒ oui ☐ non (1)

FORMAT DE LA PARTITION : 34,3 X 47 cm

FORMAT DES PARTIES SÉPARÉES (matériel) : -

MATÉRIEL DISPONIBLE : chez le Compositeur ☐ oui ☐ non chez l'Éditeur ☐ oui ☐ non -

PRIX DE VENTE DE LA PARTITION : 53 F 80 au 21 Août 1978

Prix de location : contacter l'éditeur.

André Boucourechliev

ARCHIPEL IV

Comme toutes mes œuvres qui portent ce nom, Archipel IV est une œuvre mobile, changeante d'une interprétation à l'autre. Ses Éléments sont disposés sur une grande page, offerts dans leur ensemble au libre choix du pianiste qui peut en varier à l'infini la succession et la durée. Mais outre l'ordre, le contexte, le temps de présence des éléments, c'est leur structure interne qui se modifie à chaque fois : hauteurs, rythmes, intensités, masses, densités sont autant de données variables, soumises à certaines règles et certaines limites de comportement, et "opérées" instantanément par l'interprète. Il ne s'agit point ici d'actions au hasard ; la liberté donnée au pianiste est une liberté du choix, donc une responsabilité. Ce sont ces choix innombrables - lucides ou instinctifs - qui forment la trajectoire de l'œuvre ; navigation solitaire qui, si elle est imprévisible, doit être à chaque instant conduite, doit posséder sa logique et son unité profondes dans la diversité, l'imagination, le rêve...

A.B.

Pourquoi une grande Sonate de BEETHOVEN dans un concert dédié à la Musique moderne ? Parce que Beethoven est moderne : l'esprit peut-être le plus audacieux de l'histoire musicale, celui qui ouvre la voie aux recherches et aux audaces de notre temps. C'est par cette modernité qu'il vit en nous avec tant de force et c'est elle que nous voulons aujourd'hui souligner, au terme de l'année qui a commémoré le bicentenaire de la naissance du compositeur.

La Sonate op. 101 est particulièrement significative de cette modernité. Ici Beethoven ne laisse plus rien subsister du schéma traditionnel de la sonate; les mouvements qui la composent n'obéissent qu'aux ordonnances d'une imagination libérée, souveraine qui invente les formes où elle s'incarne.

Les Variations op. 27 pour piano de Webern (1883-1945), composées en 1936, marquent une date dans l'histoire de la musique récente. Disciple d'Arnold Schoenberg, l'inventeur du dodécaphonisme ou technique sérielle, Webern développe les découvertes de son maître aussi radicalement que possible. Harmonie et contrepoint, aspect « vertical » et aspect « horizontal » de la musique ne font plus qu'un, étant intégralement régis par une seule et même série de douze sons. A travers cette technique délicatement expressif de l'œuvre. C'est néanmoins à cela que l'écoute attentive,

recueillie doit accéder, lorsqu'elle aura traversé le labyrinthe d'un langage si nouveau.

Pierre Boulez (né en 1925) a repris, après la seconde guerre mondiale l'héritage de Webern et l'a à son tour développé notamment dans le domaine du rythme à travers les recherches de Messiaen dont il a été le disciple. On aurait pu dire qu'il s'agit ici d'une première synthèse du dodécaphonisme de Webern et de la rythmique de Messiaen si le langage de Boulez n'était déjà si personnel dépassant (à l'âge de 20 ans !) l'enseignement de ses grands devanciers.

Avec Archipel IV d'André Boucourechliev (né en 1925) on aborde un domaine particulier de la musique contemporaine, celui de l'œuvre « ouverte » ou « mobile », c'est-à-dire de l'œuvre qui change d'une exécution à l'autre. En effet, l'interprète dispose, sur sa grande partition, de tous les éléments musicaux de la composition, et il est libre de les combiner, de les enchaîner selon un ordre de son choix. Ce choix se fait spontanément, dans le cours du jeu; fixer à l'avance un « parcours » n'est pas possible et cela n'aurait, du reste, aucun intérêt pour l'interprète. Celui-ci vit avec l'œuvre en train de se faire, il est à la fois libre et responsable face à son déploiement toujours imprévisible.

André BOUCOURECHLIEV

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

Rédaction-Administration : 11, rue Saint-Louis-en-l'Île, Paris (4^e) — Tél. : ODE. (033) 10-34
Dir. : Germaine ARBEAU-BONNEFOY — Secr. d'Administration : O. de MONTALEMBERT
Secrétaires : O. FOREST - C. VALLET

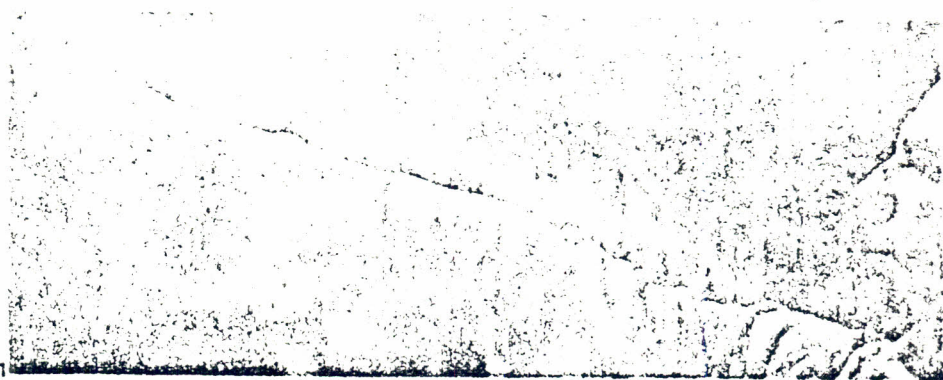
Richard S.A., 24, rue Stephenson - Paris - 606-88-26

festival conscient de sa mission leur fasse un sort devant un public nombreux et passionné et devant un forum international de musiciens et de critiques, c'est une mauvaise action envers la musique contemporaine en général. Et je voudrais inviter le conseil artistique du festival à méditer le grand exemple de Boulez qui, pensant qu'une impasse se fermait devant son travail de créateur, se tait pratiquement, et très dignement, depuis des années, en évitant bien de tomber dans le canular ou dans la destruction ouvertement affichée.

Cela dit, il y a heureusement des compositeurs qui ne pensent pas que tout est fini et qu'il faut tout détruire. Certains d'entre eux ont eu heureusement droit à la parole à Royan, et on en serait encore plus satisfait si la partie négative du programme ne prouvait que ce fut là l'effet du hasard. Et tout d'abord, que je le signale, une œuvre d'orchestre a été bissée à Royan par le public déchaîné, chose très rare dans un festival de cet ordre : *Anillos* — ce qui veut dire « Anneaux » — de l'Espagnol Cristóbal Halffter. Le titre se rapporte à la structure particulière de l'œuvre, mais je voudrais insister surtout sur le formidable élan qui la soulève et la porte, sur sa puissance dramatique obtenue par un art accompli de l'agencement des contrastes. C'est une page qui s'écoute comme un véritable « suspense » musical ; et lorsque, le « bis » aidant, Halffter, qui dirigeait lui-même, a profité du fait que le compositeur a laissé à l'interprète la possibilité de choisir entre plusieurs « parcours » d'avance notés, pour nous en offrir une autre version, le « suspense », pour les gens attentifs dans la salle, continuait de plus belle.

Ce choix des parcours, voire des séquences et de leurs possibles développements, André Boucourechliev l'offrait également à son interprète, la jeune et puissante Catherine Collard, dans son *Archipel IV* pour piano solo. De cette œuvre, nous avons entendu deux versions, profondément différentes entre elles ; et, surtout, le compositeur y était toujours présent, « léger » de pensée, ai-je envie d'écrire, pour indiquer à quel point ce qu'il pense et ce qu'il sent, et qui est essentiel, est traduit par une écriture, un style d'une clarté et d'une virtuosité qui, à travers Boulez et le meilleur Stockhausen, rappellent Mendelssohn et plus loin Fauré et Liszt. D'une façon profondément originale et créatrice, Boucourechliev montre comment on peut biter sans détruire, aller plus loin sans rompre les données.

C'est là que pensent aussi des compositeurs comme un Marin Constant et un Michel Tabachnik. Le premier l'a prouvé par ses *Quatorze Stations* pour 92 instruments à percussion servis par un seul interprète, le parfait Sylvio Guada, qui avançait, du côté jardin au côté cour de l'estrade du Palais des Sports, à travers le labyrinthe de quatorze groupes d'instru-

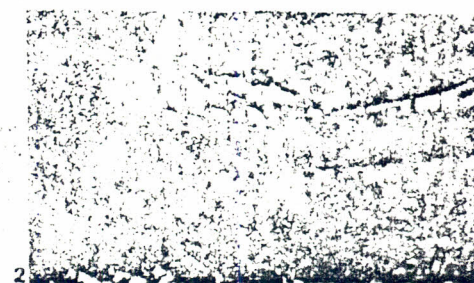


1. Le « Crépuscule des Dieux » à Salzbourg : Herbert von Karajan donnant une indication de mise en scène.

2. Salle du Grand Festspielhaus de Salzbourg. Au premier plan : l'orchestre, dans l'attitude du chef.

3. Leonard Bernstein, à la tête de l'Orchestre du Palais, dirigeant la Troisième Symphonie de Mahler, au Théâtre de la Musique, pour les Jeunesses musicales de France.

4. L'admirable alto solo Josephine Veasey qui interprète la lude « Ce que me raconte la nuit » dans la 3^e Symphonie de Gustav Mahler.



ments, en jouant sur chacun l'un des quatorze séquences de l'œuvre, correspondant, dans la pensée de Constant, aux stations du Chemin de Croix. Ce gigantesque solo était discrètement soutenu par un petit « chœur » d'instruments à cordes et à vents, placé en contrebas de l'estrade. L'ensemble, d'un style très dépouillé et sans débauche de « couleurs », est très émouvant et montre une fois de plus le sans-aigu de la forme chez le compositeur : un lent et irrésistible crescendo monte de la première à la septième station, et un décroissant se perdant dans le murmure du mystère descend de la huitième vers la quatorzième.

Le Genevois Michel Tabachnik dirigeait, lui, un concert du « Domaine musical » au cours duquel il présentait sa *Fresque* pour deux harpes solistes et trois petits orchestres. Le chef d'orchestre Tabachnik est parfait : rien ne lui échappe, et tout devient chaleureux sous sa baguette, l'attente est profonde entre lui et ses musiciens. Son œuvre, d'une inspiration lyrique constante et originale, réserve un certain nombre de lois de l'architecture musicale, conservant leur valeur et leur efficacité à toutes les époques : loi du contraste, dans les mouvements et dans la dynamique, loi de l'enchaînement, de l'opposition des couleurs et des rythmes, dont les structures restent toujours claires. Francis et Jacqueline Pierre en ont été les solistes à la sonorité de bronze et à l'indéfectible technique.

Pour finir, je signale, pour le regretter, qu'un changement d'horaire des pro-

grammes de dernière minute m'a empêché de prendre connaissance de l'œuvre nouvelle de Paul Méfano, que je classe, à priori, parmi les apports positifs du festival. Qui sait ? Me trompé-je ? J'aurai bien l'occasion de le vérifier un jour...

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX A SALZBOURG

Voici Karajan au bout de son rêve : en quatre ans, il a réussi à monter à Salzbourg, à son « festival de Pâques » spécialement institué à cet effet, les quatre œuvres constituant *L'Anneau de Nibelung*, non seulement sous sa direction musicale, mais aussi dans sa mise en scène. En même temps que les spectacles, les enregistrements sur disques étaient réalisés.

Certes, il y a loin, pour le *Crépuscule des Dieux* comme pour les œuvres précédentes, du spectacle au disque. Celui-ci, grâce aux faibles techniques, est à peu près parfait. Le spectacle, lui, est un mélange d'excellent et de surprenant, et ce qui surprend, une fois de plus, c'est le parti-pris vocal de Karajan. Pourtant, ses idées sont parfaites à l'origine : il déteste les hurleurs grimés

ARGUS de la PRESSE

21, Bd Montmartre • 75002 PARIS

Tél. : 742-49-46 • 742-98-91

N° de débt.....

L'ÉCHO RÉPUBLICAIN
LA BEauce ET DU PERCHE
28 - CHARTRES

22.Fév. 1974

A propos d'une (trop courte) exposition : MUSIQUE MODERNE, MUSIQUE OUVERTE

Un article d'un récent numéro (janvier 1974) de « La Nouvelle Revue Française » nous donne l'occasion de revenir sur l'exposition de la Bibliothèque municipale, « Notation et Graphisme », qui vient juste de fermer ses portes et présentait utilement un suggestif ensemble de partitions musicales contemporaines, d'Anton Webern à Jean-Claude Pennetier, en passant par Xenakis, Ligeti, Pierre Boulez, Berio, Stockhausen, Henri Pousseur...

Cet article nous paraît, en effet, spécialement révélateur des conceptions dominantes de la musique actuelle, et susceptible, comme tel, d'éclairer ceux qui discutent certaines de ses formes. Il s'agit d'un entretien de François-Bernard Mâche — normalien, agrégé de lettres et compositeur d'avant-garde — avec le critique, musicologue et compositeur André Boucourechliev, dont la partition de deux de ses cinq Archipels (Archipel I pour deux pianos et deux percussions, 1968 ; Archipel IV, pour piano seul, 1970) figurait à l'exposition. A. Boucourechliev s'exprime ainsi sur « la contribution spécifique des Archipels, à la poétique d'aujourd'hui ».

« Il y a dans ces œuvres, où tout est noté mais où rien n'est prescrit, à la fois la liberté la plus extrême et paradoxalement la contrainte la plus extrême. Ce qui est noté, c'est d'abord une typologie musicale, des caractères de densités, de rythmes, d'intensités différenciées, d'attaques, de registres, etc... et cette typologie s'étend, du point de vue de la notation, du plus abstrait au plus con-

cret. A un extrême, on est proche du graphisme, et à l'autre on a des structures parfaitement définies. Entre les deux, une très grande variété de degrés dans la définition et l'indétermination [...] Ils sont rédigés de façon que la nature de l'œuvre et l'interprète en soient les éléments indispensables et indissociables. En somme, dans une structure d'Archipel, j'essaie de rédiger la virtualité ; non pas tous les possibles, mais de prévoir ce que sera le comportement d'une structure livrée à un interprète libre et responsable. La formulation la plus générale que je puisse donner des Archipels, c'est que j'essaie d'organiser un univers et de le donner à l'interprète pour qu'il l'incarne. J'essaie d'organiser les comportements possibles d'un univers entre les mains d'un ou de plusieurs interprètes [...] Les tempéraments individuels s'y expriment pleinement, et cependant l'œuvre reste là, reconnaissable. Je crois que c'est justement sur cette rencontre — au plutôt cette consonnance entre les interprètes — qui est toujours une, finalement, dans extrême diversité, qui se situe la spécificité des Archipels [...] (Ils) reposent sur une organisation proprement musicale, qui tente de cerner une pluralité de possibles ».

Organiser un univers et le donner à l'interprète pour qu'il l'incarne, en faisant appel à toutes ses facultés humaines, musicales, intellectuelles et réflexives ; est-il plus noble ambition, plus exaltante conception de « musique ouverte » ?

A. D.

SPECTACLES

AU FESTIVAL DE ROYAN

Théâtre

« Dom Juan revient de guerre »

Royan. — Consacré essentiellement à la musique moderne, le Festival d'art contemporain de Royan avait déjà fait quelques incursions dans le théâtre, notamment avec la création, il y a quelques années, de Médée de Sénèque interprétée par Maria Casarès, sur une mise en scène de Lavelli et une musique de Xenakis. A côté de la musique, qui en demeure l'élément principal, une place plus importante a été faite à des recherches de mise en scène théâtrale pour ce 7^e Festival qui s'est ouvert samedi avec la pièce *Don von Horvath, Dom Juan vient de guerre*, par le Théâtre 9 qui dirige Michel Hermon. On ne peut que souhaiter que cette représentation ne reste pas unique et que des directeurs la recherche d'un spectacle de qualité donnent rapidement une visibilité à ce Dom Juan d'être précé par un public plus large et les quelque mille cinq cents spectateurs du Palais des sports Royan.

Le destin de l'auteur de la pièce est étrange : né à Fiume en 1901, dans cet empire d'Autriche-Hongrie qui allait se fondre en 1918, von Horvath fut un auteur dramatique à succès à Berlin notamment avec la *Nuit italienne* créée en 1931 au Schiffbauerdamm, siège actuel du Berliner Ensemble, jusqu'à ce qu'il fût l'Allemagne, chassé par le nazisme en 1934. C'est en exil, à Vienne, qu'il écrit, en 1935, son *Dom Juan*, premier maillon d'une trilogie, « Comédie de l'homme », se poursuit avec *Un village sans hommes*, Figaro divorce, le 3^e du jugement dernier et *Pommes*. Le 1^{er} juin 1938, alors qu'il est de passage à Paris afin de collaborer avec le cinéaste Robert Siodmak l'adaptation d'un de ses romans, un marronnier déraciné s'écroule sur lui dans les jardins des Champs-Élysées, tuant von Horvath, âgé de trente-trois ans. La guerre, qui survint immédiatement, contribua à le faire oublier, et il faudra attendre 1967 pour trouver la première traduction de son théâtre due à Renée Saurel (1).

Dom Juan revient de guerre a été représenté à la télévision en 1968 dans une réalisation de Marcel Cravenne. La pièce se situe en novembre 1918, au moment de l'armistice, dans une Allemagne vaincue, ruinée, décom-

posée, où toutes les valeurs se sont effondrées, où règnent la guerre civile et l'inflation ; elle met en scène un homme qui recherche la fiancée qu'il a abandonnée jadis, juste avant la guerre, et dont il ne retrouvera que la tombe, où, lui aussi, se laissera gagner par la neige et par le froid jusqu'à devenir une statue sans vie. Autour de lui gravitent des multitudes de femmes — elles sont trente-cinq dans la pièce, incarnées par neuf comédiennes ; des femmes de tous milieux, des actrices minables du Théâtre aux armées, des épouses de profiteurs de l'inflation, des prostituées, des militantes, des veuves, des petites filles perverses, des bouchères endiamantées qui, dans une sorte de vertige, s'accrochent à cet homme, archétype de l'érotisme masculin, à une image d'homme plutôt, à un fantôme de l'avant-guerre qui n'est peut-être que dans leurs imaginations, à ce Dom Juan « qui revient de guerre ». Ou qui n'en est pas revenu.

Agé de vingt-deux ans, Michel Hermon s'est déjà fait remarquer avec *Deirdre* des douleurs, Britannicus « vision d'un empire décadent » et, en novembre dernier à la Biennale, avec les *Malheurs de Sophie* — joués hélas ! quatre fois seulement en scène, il confirme de façon éclatante tous les dons déjà découverts en lui. Malgré des conditions de travail compliquées (car il était extrêmement difficile de se faire entendre sous l'immense voûte de tôle et de béton du Palais des sports de Royan, où rien n'avait été prévu pour l'acoustique), il a su organiser l'enchaînement presque cinématographique des vingt-trois tableaux de cette « quête » de Dom Juan, dans un style surexpansionniste et sophistiqué à l'extrême, rythmé par les cris, les éclairages et tout l'éventail des rires de ces femmes accrochées à un fantôme et dans une gamme de costumes noir et blanc, rappelant pas le style et le maquillage l'atmosphère des *Damnés* de Visconti. Il faudrait citer les neuf comédiennes — et surtout Laurence Février, Denise Péron, Dominique Borg, Stéphanie Loik — qui se débattaient autour de Pierre Maxence, spectre blanc de Dom Juan l'homme de neige.

NICOLE ZAND.

(1) La *Nuit italienne*, Cent cinquante marks, Dom Juan revient de guerre, traduit de l'allemand par Renée Saurel (Gallimard, éditeur).

Musique

Tâtonnements de l'avant-garde

Royan. — Comme un orchestre qui s'accorde avant de jouer, comme une émission que l'on a quelque mal à isoler sur ondes courtes au milieu des parasites, le septième festival de Royan, qui s'est ouvert samedi, tâtonne à la recherche de son style 70. Rien n'est jamais joué ici : chaque année, on redistribue les cartes, avec quelques valeurs consacrées et beaucoup de points d'interrogation, cocktail à nombreuses inconnues, que le public peut rendre détonnant.

La grande foule est au rendez-vous, et jamais les jeunes n'ont été aussi nombreux. Les organisateurs ont sauté le pas, et la salle du casino de 800 places a été enfin relayée par le Palais des sports (1600 places), à l'acoustique capricieuse.

Au premier concert, Pierre Henry, enfin jugé digne de Royan, a un peu raté son entrée, car sa *Cérémonie II* n'a aucunement la force envoûtante (ni heureusement la puissance sonore dévastatrice) de *Ceremony*, présentée naguère à l'Olympia. Dix-huit mouvements d'une liturgie assez statique et contemplative, commentant à satiété la pensée de Lamartine : « Le plaisir est une prière... » On retrouve, certes, la beauté de moutures sonores, et parfois le mouvement sidéral de ses grandes œuvres, mais ce petit catéchisme synchrétique, avec ses nobles instruments exotiques et ses bains sacrés de foule, manque de tension intérieure.

Les *Fragments pour Artaud* n'avaient que le tort d'être présentés un peu tôt dans le Festival, avant que les oreilles aient encore eu le temps de s'accommoder à un art d'avant-garde. Les tragiques séquences de phonèmes, de bégaiements et de râles ont fait rire. Mais ici se retrouve la rigueur implacable du lyrisme de Pierre Henry, ses rythmes burinés sur de longues surfaces, ses chœurs tragiques qui semblent rejaillir de l'antiquité grecque. Et l'on est saisi par la coïncidence absolue de cette musique avec le texte où, en 1926, Antonin Artaud prophétisait, comme s'il l'avait lui-même écrit : « On entendra comme le bruit d'une immense roue qui tourne. Les pas seront agrandis, auront leurs propres échos... Appels de voix et bruits de béquilles, heurtant rythmiquement le sol et les murs, seront ponctués par un son bizarre, comme celui d'une lanque énorme heurtant violemment l'orifice des dents... Certaines raideurs de gestes, d'attitudes, seront accompagnées par des bruits d'automates, des grincements qui se termineront en

mélodies. La lumière entrera avec un bruit de vibrations atroces », etc.

A côté de ces sombres, extatiques ou déroutantes communications, un spectacle traditionnel des hauts plateaux malgaches faisait entendre ses petites chansons joyeuses ou nostalgiques avec un arsenal d'instruments pittoresques à base de bambous. On s'étonne cependant que cette agréable musique tonale, de type créole, avec ses accompagnements claveciniques de boîte à musique, représente la tradition « très pure et rigoureuse » d'un art plus que centenaire, d'avant la colonisation.

Dimanche soir, Royan renouait avec sa propre tradition, grâce à deux *Archipels* d'André Boucourechnev : *Archipel I*, dans sa version pour deux pianos, où la puissante maturité de Christian Ivaldi s'accommodait pleinement avec l'agressivité lyrique de Georges Bludermacher, et *Archipel IV* pour piano seul, créé en deux versions par Catherine Collard, grand prix Messiaen de l'an dernier. Cette toute jeune fille a mené un combat terrifiant contre cette œuvre, dont elle a choisi seule toutes les références, tempo, intensité, accentuation, enchaînement des séquences, à partir des « réservoirs de notes » disposés par le compositeur comme autant d'îles aux destinées inconnues. Elle a choisi la mer la plus violente, les passes hérissées de récifs, pour ériger (surtout la première fois) une œuvre très cohérente où les masses s'attirent irrésistiblement, soulevées par une passion et une frénésie incroyables chez une pianiste d'âge si tendre. « Cette « musique en action » faisait pâlir celle que Luis de Pablo avait écrite pour Royan. Pour divers motifs voulait être un spectacle total pour quatre pianistes et deux pianos, une danseuse, une cantatrice, un groupe de choristes et le compositeur-chef d'orchestre. Après un happening introduction assez drôle, grâce au metteur en scène François Weyergans, qui semble en avoir oublié de s'occuper de l'œuvre elle-même, celle-ci déroulait un ennuyeux tissu de hachures pianistiques et vocales, répétant des effets entendus cent fois ces dernières années. Le talent de Luis de Pablo était méconnaissable dans cette œuvre sans doute hâtivement improvisée et en tout cas mortellement ennuyeuse, comme trop de manifestations actuelles d'une avant-garde un peu exsangue.

JACQUES LONCHAMPT.

LES « ARCHIPELS » DE BOUCOURECHLIEV

Plus que tout autre art sans doute, la musique est une dialectique de la nécessité et de la liberté, et aujourd'hui plus que jamais. Si l'on songe qu'au temps de Bach les compositeurs ne prenaient que rarement la peine d'indiquer les tempos, les nuances, et même l'instrumentation de leurs œuvres, on imagine aisément tout ce que l'interprète était contraint d'apporter par lui-même.

Or, depuis deux cents ans, un irréversible mouvement a conduit les compositeurs à préciser avec de plus en plus de rigueur leurs intentions à ne rien laisser au hasard : chez Webern, c'est pratiquement chaque note de la partition qui est accompagnée de toutes les indications nécessaires d'intensité et même de mode d'attaque; l'interprète n'a plus aucun choix à faire et la seule marge d'incertitude qui subsiste est fonction de sa compréhension des signes et de ses possibilités techniques.

Mais la liberté qu'on a chassée par la porte n'a pas tardé à rentrer par la fenêtre, quitte à casser les vitres de façon assez spectaculaire : la musique dite « aléatoire » ménage aux exécutants des séquences entières où ils sont libres de choisir le tempo et l'intensité qui leur plaisent, et même libres de choisir l'ordre dans lequel ils vont jouer ces séquences : ainsi la « Klavierstück XI », de Stockhausen, qui date de 1957, dont on a calculé que les dix-neuf séquences se prêtent à trente millions d'interprétations différentes...

D'autres, comme Boulez et Boucourechliev, préfèrent à cette anarchie le régime de la liberté contrôlée : tout ce que l'exécutant a à faire est écrit avec toutes les précisions requises, mais il lui reste à choisir entre divers « parcours » possibles. Chaque interprétation modifie les apparences de l'œuvre, mais non sa substance.

A propos de ses quatre compositions intitulées « Archipels », André Boucourechliev a clairement défini ce principe de la « forme ouverte », qui brise un carcan sans tomber dans la libre improvisation : Chacune de ces œuvres peut être comparée à une ville que l'on parcourt selon des itinéraires différents; à chaque fois elle apparaît nouvelle et pourtant elle est la même, elle garde son caractère spécifique, une architecture, un style propres. On peut aussi, peut-être plus fidèlement encore, comparer l'œuvre à un archipel dont on découvre, à chaque fois les îles suivant un autre cours de navigation, sous des angles de vision changeants, rives sans cesse nouvelles, mais comme surgies d'un même continent englobant, dont on s'approche, dont on s'éloigne, que l'on passe ou que l'on aborde pour y séjourner un temps plus ou moins long.

Si Boucourechliev n'est pas le seul à pratiquer la « forme ouverte » — du fait même, d'ailleurs, qu'il a fait école — je serais tenté pour ma part de lui attribuer une place bien particu-

lière en raison de la qualité propre de sa musique, dont la rigueur toute architecturale nous entraîne pourtant aux antipodes de tout intellectualisme. C'est un musicien de la puissance et du mystère.

Je ne connais pas de meilleure introduction à son œuvre et à lui-même, que les deux livres qu'il a consacrés à Schumann et à Beethoven.

Du premier, il a tracé une biographie bouleversante, soigneusement replacée dans le contexte du romantisme allemand et de la « poésie nocturne » des auteurs familiers à Schumann. Sur le second, il a composé une étude qui, plus que tout autre — et Dieu sait si l'on a écrit sur Beethoven ! —, serre de près la musique en magnifiant l'homme, mais sans le pathos habituel. Et sa façon pénétrante d'analyser les œuvres de Beethoven nous livre en fait sa propre conception de la musique. Introduction à Beethoven, ce livre-là, est aussi, fort étrangement, la meilleure introduction aux « Archipels »... (1).

Ont paru cette année en disques « Archipel II » pour quatuor à cordes, par le Quatuor Parennin (Erato, couplé avec des extraits du « Livre pour Quatuor » de Boulez); « Archipel III » en trois versions, par les Percussions de Strasbourg et George Pludermacher au piano (Philips); enfin, le tout récent « Archipel IV » pour piano, en quatre versions, par Catherine Collard, qui en fut la créatrice au dernier Festival de Royan (Philips).

Musique impétueuse, habitée parfois de pulsations énormes, mais aussi pétrie d'inquiétude, et dont la substance est drue, dense, riche, faite d'événements sonores apparaissant toujours sur un fond de « suspense »; une musique où il se passe à chaque instant quelque chose de nouveau, parce qu'elle n'est pas l'application formelle d'une combinatoire, mais le fruit d'une volonté créatrice. Que l'assise des basses vous frappe au creux de l'estomac, que les traits scintillants des notes aiguës vous emporte en des vols fantastiques, souvent féériques, cette musique vit, frémit en profondeur, tout y est constamment figure sonore et jamais ornement ou effet.

Sous leurs mille visages possibles, les « Archipels » nous livrent à chaque fois une sorte de pérennité tour à tour grandiose et raffinée avec des silences qui portent en eux tous les mystères de l'immobilité et de la suspension du temps, et d'où la musique jaillit, comme se découpe un paysage en contre-jour, sur les ciels immensément vides et clairs des crépuscules.

Chez André Boucourechliev, la musique n'est rien d'autre qu'elle-même : ni jeu stérile de l'esprit, ni désordre incontrôlé du cœur; mais un paysage de sons et un paysage intérieur.

Michel ROQUEBERT.

1. « Schumann » et « Beethoven », par André Boucourechliev. Editions du Seuil, collection « Solfèges ».

Exécuteur : Toulon 1970

ROYAN : OLIVIER ALAIN

TRIOMPHES ET DÉCEPTIONS

Royan, 24 mars. (De notre envoyé spécial.)

UN festival de musique contemporaine ne saurait être tenu pour responsable de la valeur intrinsèque des créations qu'il propose au public, pas même dans le cas de commandes. Les trois compositeurs inscrits au programme des deux premières journées, Pierre Henry, André Boucourechliev, Luis de Pablo, représentent des valeurs indiscutables.

Boucourechliev a été servi par des artistes d'un immense talent. Christian Ivaldi et Georges Pludermacher rivalisaient de brio et d'intelligence dans la nouvelle version d'*Archipel I* (pour deux pianos sans percussion) et la ruissellante richesse de cette partition « ouverte », donc propice à de multiples combinaisons, s'est affirmée une nouvelle fois. Catherine Collard, Prix Messiaen 1969 de Royan, à qui Boucourechliev avait confié la création de son *Archipel IV* (pour piano seul), apparaît dans les deux versions successives qu'elle fit entendre de ce nouvel ouvrage comme une véritable révélation, un ouragan de musique. Je ne puis comparer son jeu dans cette pièce qu'aux plus prodigieuses démonstrations d'un Takahashi ou d'un Barenboim en musique contemporaine. Et, maintenant, attendons *Archipel V* que nous promet le compositeur océanographe.

Pierre Henry nous offrait deux créations. Certaines limites déjà visibles dans *l'Apocalypse* ou dans *Cérémonie I* crevaient les yeux : une discontenance abusive, des répétitions excessives, des effets sonores sans intérêt et sans nouveauté, mal compensés par quelques savoureuses trouvailles sonores, cette espèce de facilité déjà perceptible dans les *Fragments* pour Artaud devenait souvent ennuyeuse dans *Cérémonie II*. La gratuité des effets, des juxtapositions et l'effacement de la musique derrière l'image provoquaient peu à peu le départ d'une bonne moitié des auditeurs.

Pour sa part, Luis de Pablo s'était tourné *Por Diversos Motivos* (c'est le titre) vers ce qu'on appelle le théâtre musical ou la musique d'action. Les gags visuels et gestuels de la mise en scène organisée par François Weyergans ont tout d'abord mis le public de bonne humeur. Mais le goût de l'absurde et l'accumulation des gags pas toujours drôles ne suffisent pas à soutenir l'intérêt d'un spectacle où la musique est toujours la grande perdante. C'est dommage pour Luis de Pablo qui en a signé d'excellentes.

Il me reste à peine la place d'évoquer l'excellent spectacle malgache donné au Palais des Sports et de souligner que le public porte toujours un vif intérêt à la compétition pianistique (concours Messiaen) dans laquelle cette année encore des personnalités diversement attirantes se révélaient.

SPECTACLES

LA MUSIQUE

WEEK-END D'OUVERTURE A ROYAN

(de notre envoyé spécial Jean HAMON)

Je suis quelque peu déçu, je l'avoue par le week-end inaugural du Festival International d'art contemporain, de Royan, septième du nom. On sait que, dans un mariage, après les puissants élans du début, vient une période, que l'on situe précisément vers la septième année, dont le passage ne va pas sans péril pour l'assise du couple. En trait-il de même pour un Festival ? Celui-ci, on le sait, en prétendant se spécialiser dans la mise en évidence de l'art contemporain, tout particulièrement de la musique, avait misé au bon moment sur le bon cheval et ses promoteurs, dans la foulée, n'eurent pas de peine à trouver nombre d'œuvres de compositeurs contemporains d'une certaine tendance seulement d'ailleurs et c'est un reproche à leur adresser — pour animer, enrichir et porter à la grande notoriété internationale les soirées de Royan. Autant ils perdurent le souffle cette année ? S'endormiraient-ils en croyant que c'est arrivé.

Je ne sais. Toujours est-il qu'en deux jours nous n'avons entendu que deux œuvres dignes d'intérêt.

C'est peu. Encore étaient-elles du même compositeur, André Boucourechliev dont je vous disais récemment, à propos de la parution de son récent disque la place éminente qu'il est en train de prendre dans notre musique d'aujourd'hui. Il s'agissait alors d'*Archipel III* (chez Philips). Cette fois il s'agissait de la création en France de la version pour deux pianos d'*Archipel I* si remarquable au Festival 1967 de Royan dans la version initiale avec deux percussions et deux pianos, et de

la création mondiale d'*Archipel IV* pour piano solo, œuvre commandée au compositeur par la fondation Gulbenkian. Sans revenir sur *Archipel I* extraordinairement interprété par deux des meilleurs pianistes de la jeune génération : Christian Ivaldi et Georges Pludermacher, il faut au moins en dire l'extrême densité, la force aiguë, la subtile alchimie sonore et l'ardeur lyrique.

André Boucourechliev offre à ses interprètes avec la liberté d'interprétation, un matériau de base dont la richesse et la structuration permettent une utilisation pleinement épanouie de cette liberté.

Ainsi en va-t-il à nouveau avec la création d'*Archipel IV*, probablement la plus accomplie de toutes les compositions de ce musicien plein de personnalité. De surcroît — et la chose est d'importance en ce type de compositions ouvertes aux choix et aux qualités d'improvisateur de l'interprète — nous avons eu le miracle de la complète identification de l'interprète au compositeur en la personne de la jeune pianiste Catherine Collard. Celle-ci n'est pas une inconnue pour nos lecteurs. Elle est la lauréate du Concours Messiaen de Royan, l'année passée et je vous avais dit alors les espoirs qu'elle — me semblait-il — on pouvait fonder sur elle.

Un an a passé et nous retrouvons cette fois une jeune femme « révélée » à elle-même par une musique avec laquelle — qu'on me passe l'expression — elle fait l'amour corps et âme avec une passion sauvage d'une admirable ferveur. Cette œuvre nouvelle de Boucourechliev est un éclat de silex que taillasse

lon son inspiration le pianiste qui en assume la sculpture, l'incantation, le souffle vital, mais un éclat de silex au soleil comme isolé du temps et du monde par les mouvements charnels profonds de la mer « toujours recommencée ». Cette magie plantureuse, drue, implacablement virile, c'est une femme incantée qui nous l'a restituée par deux fois avec une sûreté, une certitude et un élan de monstre sacré.

Pour un moment comme celui-là, je donne toute la soirée. Pierre Henry dont les *Fragments pour Arthaud* ne sont qu'un long, très long et décevant catalogue de recettes de cuisine électro-acoustique déjà rabâchées et *Cérémonie II* une banale et longue, trop longue répétition d'effets souvent utilisés déjà par lui-même. Je crains que Pierre Henry n'ait cédé ici à la facilité et au bâclage et c'est dommage. Je donne aussi tout le long Canular « *Por diverses motivos* » de Luis de Pablo qui vaut beaucoup mieux que le laborieux humour (sic) déversé ici avec incontinence.

Parallèlement a eu lieu une excellente présentation pleine de simplicité, de vie, de bonne humeur et de poésie familière de l'*Ensemble Traditionnel des Hauts plateaux malgaches* de Sylvestre Randafison dont les avis folkloriques ont bien du charme à l'égard des sonorités de son valiha, sorte de cithare faite d'un gros bambou sur lequel à l'origine étaient tendues des lamelles d'écorces empruntées par décollage à ce même bambou, maintenant remplacées par des cordes métalliques d'une puissance plus généreuse.

L'imagination ensablée

*** A se promener
en mauvaise compagnie
du côté du théâtre,
la musique nouvelle risque
d'en oublier l'essentiel :
le langage**



VII^e FESTIVAL
INTERNATIONAL
de Royan



A l'heure où j'écris, c'est la mi-temps. Dans cette super-foire-exposition de la recherche sonore, il n'est pas encore possible de déceler qui l'emportera, des équipes espagnole (Luis de Pablo, Cristobal Halffter, Tomas Marco), anglaise (Peter Maxwell-Davies, Harrison Birtwistle), suisse (Michel Tabachnik, Arié Dzierlatka), américaine (John Cage, Lukas Foss) ou d'une équipe française singulièrement élargie (Henry, Boucourechliev, Zbar, Constant, Amy, Bancquart, Marie, Méfano).

Une certitude pourtant : Royan 70 ressemble peu aux festivals des années précédentes. Il y a tout d'abord moins d'exclusives, au point que Marius Constant et son excellent ensemble « Ars Nova » sont enfin réinvités et que, fait incroyable, c'est Pierre Henry — jusqu'alors interdit à Royan — qui ouvre la partie avec un programme de créations malheureusement assez inégal.

En effet, si les « Fragments pour Artaud » poursuivent avec efficacité les manipulations vocales du « Credo » et de « l'Apocalypse », « Ceremony 2 » (symphonie rituelle en 18 mouvements) étire à l'excès une matière terne et ingrate, sans qu'aucune logique ne parvienne à s'en dégager, et cela malgré les intéressan-

cinétique de Dijon, qui contrepointe la pièce d'une manière très vivante sur l'écran. Il faut dire que la musique des haut-parleurs sonne mat et gris dans l'acoustique par trop sèche du casino.

Comme chaque année, deux thèmes principaux s'entrelacent tout au long de ces manifestations : cette fois, c'est le théâtre et les musiques en action. Le théâtre, ce sont de nouvelles mises en scène, en morceaux, en bribes, signées de Michel Hermon, Jean-Marie Pate et Jean-Pierre Vincent, au sujet desquelles, n'étant pas spécialiste, je craindrais d'être injuste. Les musiques en action, ce sont toutes celles qui, d'une façon ou d'une autre, dépassent le cadre du concert en s'aventurant notamment du côté du théâtre. Là commencent les difficultés.

Pour commencer, on nous a mon-

Luis
DE PABLO
*Etrange
et
monumental*

tré une curiosité exotique : l'Ensemble traditionnel des hauts plateaux malgaches, à la vérité une petite troupe folklorique du genre le plus douteux et dont le répertoire édulcoré m'a donné littéralement la nausée. Vraiment, un festival ambitieux et d'aussi grande qualité que celui de Royan ne peut pas se permettre d'accepter de telles caricatures !

Musique-volcan

En revanche, l'« Archipel 4 » pour piano seul, d'André Boucourechliev, créé en feu d'artifice par la toute jeune Catherine Collard (1), est bien une musique en action, en action directe, physique, violente de l'interprète sur l'instrument. Mieux : une musique en activité, comme on le dit d'un volcan. On en sort abasourdi par la double performance du compositeur et de sa pianiste.

Pour la théâtralité, il me semble qu'on doive avant tout faire confiance à la partition livrée par le compositeur et, en tout cas, la respecter. Aussi, je me demande pourquoi on a confié à un olivier prétentieux du nom de François Weyergans la mise en pièces, la mise à mort de « Por diversos motivos », de Luis de Pablo ? Abusant sans vergogne de la situation, ce personnage sinistre et agité a cru bon de rajouter ici et là de la musique de son goût (dont le moins qu'on puisse

dire est qu'elle est loin de coïncider avec celle de Pablo) et de perturber, par tous les nombreux moyens mis à sa disposition, la bonne exécution de l'ouvrage qu'il était censé servir. Heureusement, quarante-huit heures plus tard, Pablo se retrouvait et nous reprenait avec son monumental, étrange et généreux « Modulos 5 » pour orgue, porté au sublime par ce visionnaire rigoureux qu'est Xavier Darasse.

Sept cents convertis

Entre-temps, l'une des pages les plus théâtrales et les mieux venues de ces premiers jours, « Paroles et Musique », d'Arié Dzierlatka, sur le texte de Samuel Beckett, était donnée en oratorio, ce qui déclencha un chahut tout à fait injustifié. Au même programme : une nouvelle cantate vietcong (si j'ose dire) de Nguyen Thien Dao, pavée de bonnes intentions et de puerilités, un « Xenia 2 » du jeune Michel Zbar, où les noces laborieuses du jazz et d'un post-webernisme attardé continuent d'être stériles, et enfin les « 14 Stations » de Marius Constant.

Il s'agit là d'un curieux chemin de croix menant le très efficace Sylvio Gualda du premier au dernier des quatre-vingt-douze instruments à percussion alignés sur la scène et qu'accompagnent avec infiniment d'économie et de délicatesse quelques musiciens installés à l'étage au-dessous. Le résultat n'est pas à la hauteur de cette typique fausse-bonne-idée qui a pour effet de dissoudre l'écriture si ingénieuse de Constant. Il n'y a plus rien ici de la densité et de la tonique verdure d'« Equal », la précédente œuvre percutante de Marius Constant, créée le mois dernier par le groupe de l'Orchestre de Paris au Théâtre de la Ville.

Ce qui me frappe dans toutes ces pièces plus ou moins « théâtralisées », c'est que l'action prend souvent le pas sur la substance, jusqu'à affecter même la nécessité de langage qui, en musique comme ailleurs, demeure la seule raison profonde de l'œuvre. Dès l'instant où le compositeur renonce à ce que lui dicte son langage, le langage adéquat à sa pensée, la musique tombe alors et irrévocablement dans l'art décoratif. Seuls les esprits maîtres absolus de plusieurs disciplines arrivent à déjouer ces embûches et à créer des œuvres pures et fortes, sans affadir leur impulsion originelle.

Finalement, en prenant un peu de recul, je vois bien que le grand événement de ces quatre premières journées royennaises aura été l'analyse, détaillée en deux séances, de l'Opus 10 de Webern par Maurice Le Roux. Sept cents personnes ont suivi avec passion cette démonstration éblouissante, sept cents illettrés de la musique qui avaient acheté à l'entrée la partition pour un franc, sept cents convertis qui sont repartis avec la conviction que les hiéroglyphes de la notation ne sont pas si hermétiques qu'ils croyaient, et que Webern, lui aussi, peut se lire à livre ouvert. Voilà ce que j'appelle la véritable action culturelle !

(1) Lauréate du 3^e Concours Cail-

THE ARTS

Showcase for new French music

By Stanley Sadie

The ideas behind the contemporary music festival at Royan are admirable. Each year, about Easter time, everyone with an interest in what is happening in French music comes to this resort on the Atlantic coast to hear new works (specially commissioned by a variety of patrons) and to exchange ideas. Music is not compartmented off; developments in the other arts are noted too. Messiaen himself is the benevolent presiding deity: age and youth mingle freely. If French and English institutions could be compared, you might see it as blending aspects of Aldeburgh and Cheltenham and Belfast, with the Leeds piano competition thrown in.

Obviously it must stand or fall by the annual crop of new French or French-orientated music. This year it fell. I did not wait to hear our two Pierrot Players, who must surely have brought a more real, certainly more genuinely musical, note into the proceedings. But in four deeply depressing days I heard a dozen new works and a handful of nearly new ones; two more were to come when I left, and I missed a couple of others through a sheer inability to sit out two of the concerts. I have to search in my mind for anything favourable to say, and in my conscience not to be unfairly kind.

What went wrong? There was certainly no shortage of ideas. Perhaps that was part of the trouble—ideas without the musical impulse to support them, ideas intellectually imposed from outside instead of arising naturally out of the musical thinking; Bach wrote fugues, and Beethoven wrote sonatas, because their thought demanded to be cast in such forms. A non-musical idea cannot be expected to support a large structure, and my impression at Royan was of a pretentiousness that precluded any composer's daring to write a piece much shorter than 20 or 25 minutes. To take one example: Alain Blanguart's *Unité et désunion* (played in the Domaine Musical concert), a study in the special unities and disunities obtainable between two string trios when one of them is mistuned—the idea is interesting, and gives rise to some quite intriguing contrasts, but although the resulting textures provided that rare thing nowadays, a thread of continuity, it simply could not support more than 10 minutes' music. Michel Tabachnik's *Fresque*, in the same programme, for two harps and three instrumental groups, evidently has a built-in evolving structure depending on "logical transformations", but scarcely one capable of underpinning a 25-minute work, for all its moments of imaginative sombre sonority.

A more extreme example: Marius Constant's *Fourteen Stations* (dosed by the ORTF Ars Nova Ensemble). Here the stage was occupied by percussion instruments, 92 of them (said the programme): one player worked his way slowly, very slowly, from left to right, touching or banging everything as he passed, like an unruly child in a toyshop. There was an offstage ensemble, whose occasional activities rarely interlocked with the percussionist's. Looking at that gleaming array of instruments, I was struck by the ludicrous disproportion between the means and the ends, which were slender to the point of emaciation. Enough to give an Arts Council man a heart attack.

The same concert included two rather more alive pieces; an explosive, passionate, very loosely constructed work, *The 19*, for coloratura voices, wind and percussion by Nguyen-Thien-Deo, and Michel Zbar's *Xenia II*, where there is interplay between a soprano voice, an ensemble of string quartet, horn and percussion, and a two-man jazz group (bass and drums, providing a sort of continuo)—I liked the feeling of immense activity of each group spurring on

the others, of the broad arcs of intensity, though again this is quite a slight piece, the idea behind it pursued to its limits.

A festival theme this year has been "Musiques en action"—mixed media, music-theatre. Two examples I saw were indifferent: the music simply did not act (as it does with the Pierrot Players, who have something to teach their hosts). One was Tomas Marco's *Cantos del pozo artesiano*, a lengthy, facetious piece for a cabaret actress reciting among and to a handful of musicians; crude and repetitive, slopping even to the Funny Old Tuba joke. Luis de Pablo's *Por diversos motivos* started more promisingly, in agreeably crazy fashion, with something of everything—ballet, arriving travellers, flashing coloured lights, hugely loud tapes of rock and cheering crowds, rows of blank TV sets, singing and clapping, some fairly random-sounding piano music. But once it really got going the interest sagged, and music and action fell out of step; it ambled on the same way, far too long; amusement slipped into boredom.

Possibly de Pablo is more talented than this piece suggested.

A work of his, Modulo V, made some effort in Xavier Darasse's organ recital in the cathedral. It is a strange cathedral, post-war (85 per cent of Royan was destroyed), its hard concrete lines thrusting up toward the sky. Acoustically, the reverberation is heavy but quite brief. Darasse's own *Organum I* exploits the cathedral and the rich, throaty reed stops of its organ quite cleverly, and its pointedly varied levels of activity came across well, certainly much better than the sprawling design of the other new work, Pierre Bartholomée's *Recit*.

The most disagreeable item I heard was the very first, a festival bore d'oeuvre to sour the palate: Pierre Henry's *Fragment pour Arraud*. An electronic piece, it is a brilliantly adept portrayal of violence, with rattling, screaming, shattering of glass set among pop music, electronic chirrup, star, thunders, fierce high whistles, percussion thwacks. A very evocative piece; but surely it is pretty easy to evoke anything with means so varied. One admired the technique, questioned the value, abhorred the result.

A work I think I ought to have admired—it came at the end of a long and battering evening—was Gilbert Amy's *Cette étoile enclavée à l'inclinaison*: a slow-moving, dark piece, for male choir, trombones, low strings, percussion, guitar, harp, and tape. It seemed to establish its scale convincingly, and to make some striking gestures, often from blurring and moaning trombones, often from eruptive percussion, against a steady growl from the loudspeakers.

And I did enjoy André Boucourechliev's *Archipel* piece. Not I was given in its two-piano form, by Christian Ivaldi, and George Pludermacher—not perhaps quite as successful a tour of the "musical archipelago" as we had in London last year, for it seemed to lose direction about halfway through. But Catherine Collard (1969 Messiaen prizewinner), gave two superb realizations of the new *Archipel* for piano, quite different realizations in their shape, but recognizably the same piece approached from a different viewpoint. No one would suggest that the actual invention has great character; but that is partly beside the point: the interest lies in the method and in the scope it gives to a musician and executant of such prodigious skill as Miss Collard. The involvement, the passion of her performance, provided a welcome oasis in a desert of arid intellectuality, in a festival where people seem more concerned with thinking about music than actually making it.



André Boucourechliev and Catherine Collard discussing the interpretation of his "Archipel 4"

A ROYAN

Le VII^e Festival d'Art contemporain

Située au nord de Bordeaux, là où la Gironde, à la fin de son estuaire, se jette dans l'océan, Royan est une petite ville de quelques vingt mille habitants faite pour en accueillir deux cents mille pendant la belle saison. Depuis sept ans, cependant, la musique la sort de son hibernation autour de Pâques déjà, l'obligeant à un réveil assez singulier. On a choisi cette période, en effet, pour organiser le Festival international d'art contemporain, ce qui permet aux jeunes d'y participer en profitant des vacances scolaires.

A Royan, en effet, les jeunes sont nombreux, et le public est dense ; signe

pas la leçon de Boulez, ni celle de Berio : c'est dire la rigueur avec laquelle sa « Fresque » est conçue et développée. Il est peut-être difficile, pour le public, de suivre les cheminements de sa pensée, de saisir les « expansions » de ses matériaux sonores, que chaque harpe confie à l'un des orchestres, et que synthétise — mais le mot est-il approprié ? — le troisième. On peut en revanche mieux se rendre compte, par exemple, de l'influence que la technique de la direction a pu avoir sur l'écriture, la musique tirant parfois parti de certains schématismes « gestiques ». Et qu'on ne voie là rien de répréhensible : Chopin n'aurait

mentistes qui n'avaient plus d'espoir de faire carrière en exploitant le répertoire traditionnel. Aujourd'hui cependant naît et se développe un type d'instrumentiste ou de chanteur qui, dans le sillon du « Domaine Musical », participe activement aux recherches des musiciens d'avant-garde. Ce qui nous a valu, à Royan, quelques-uns des meilleurs moments du festival.

Prenez le cas d'André Boucourechliev par exemple. Chaque année, ou presque, il revient à Royan avec un « Archipel », l'une de ces compositions, de ces « mobiles », dont les éléments, plus ou moins librement agencés, réservent à l'interprète un rôle essentiel. C'est donc de la musique qui tient presque plus à sa reconstruction immédiate, extemporaine, qu'à ses qualités d'écriture, aussi fouil-

ler autrement dans le cadre d'une manifestation si riche et importante ? — Il faut dire encore un mot des « Pierrot Players » — une petite troupe anglaise groupant quelques musiciens, un danseur et un chanteur — qui est sans doute capable du meilleur et du pire, et dont je n'ai vu d'ailleurs que l'un des deux spectacles, au programme entièrement consacré aux œuvres de Peter Maxwell Davis, jeune musicien au talent versatile et aux idées bouillonnantes qui ne semble reculer devant aucun compromis, l'esprit ouvert aux influences les plus diverses, aux contaminations les plus cocasses.

D'ailleurs, c'est peut-être au talent extraordinaire de l'un de ses interprètes, que ses « Eight Songs for a mad King » ont pu passer sans encombre les feux de la rampe. Quelle force de la nature que Roy Hart, chanteur à la voix étonnamment souple et au timbre parfois surprenant, acteur aux ressources extraordinaires, qui sait faire surgir d'une chanson un personnage avec une intensité dramatique impressionnante. Avec lui, c'est véritablement la « musique en action » — thème imposé mais assez négligé du Festival de Royan — une musique qui assurément n'a rien de révolutionnaire ni de génial, mais qui finit par vous saisir aux tripes.

Quelle déception en revanche ce « Vesali's Icones », série ininterrompue de quatorze danses basées sur les illustrations d'Andreas Vesalius « De Humani Corporis Fabrica » (1543) auxquelles Peter Maxwell Davis a imaginé de superposer les quatorze stations du Chemin de la Croix. (encore un !). A part les contorsions du danseur — l'excellent William Louthier, un Noir à l'académie sculpturale, qu'il offre d'ailleurs avec peu de réserves — on ne trouve guère d'idées bien originales dans ce long récit, où le violoncelle dialogue avec le danseur avec des accents qu'on dirait parfois empruntés à « Shalomé » !

Quant à Pierre Henry, il a chatouillé nos oreilles, fouetté nos tympans, secoué le Casino de Royan avec les pétarades, les borborygmes, les miaulements, les déchainements sonores les plus assourdissants de son répertoire au gré de deux créations : « Fragments pour Artand » et « Cérémonie II », symphonie rituelle en 18 mouvements. Titre combien évocateur au demeurant, car assis devant ses consoles, ses potentiomètres, ses magnétophones, qu'il manie d'un

tillages de Jean-Marie Patte — vous souvenez-vous ? C'était le Louis XIV du film de Rosellini — dont la seule adresse, apparemment est celle visant à répondre à côté, à esquiver l'affrontement des idées et des problèmes lorsqu'il doit faire face à un débat public. Enfantillages ai-je écrit ? Je demande pardon aux enfants qui, eux, ont pour le moins de l'imagination, et jamais de prétentions.

Après le théâtre, le cinéma : la ronde continue. J'étais curieux de voir ce qu'on avait pu tirer de la transposition à l'écran de deux ouvrages connus.

« Votre Faust » de Michel Butor est devenu « Les voyages de votre Faust », et pour cause. Faust et Méphisto ne font que se promener, en avion et en bateau, pour les destinations les plus diverses. Lors de sa création à la Piccola Scala de Milan, j'avais dit la perplexité qu'on pouvait éprouver à l'égard de cet opéra aux issues diverses, que le public a droit de déterminer par ses interventions. Le film étant une entité immuable, les auteurs ont dû choisir : en fait, ils ont voulu tout prévoir, en nous proposant des « Variations lyriques » aux dénouements les plus inattendus, où la musique se rétrécit comme une peau de chagrin. A relever la belle perruque qu'arbore notre Basia Retchitzka.

Quant à « Hallelujah », j'écrivais en juillet dernier, à l'occasion de sa présentation au festival de la SIMC à Hambourg, que « Mauricio Kagel » a conçu là une sorte de polyphonie totale, qu'animent le chant, la parole, le rire, le mouvement des choristes qui se déplacent souvent sur l'estrade, le texte étant conçu dans un pseudo-langage, sorte de latin de cuisine (Küchenlatein), qui alimente des structures sonores muantes et dont l'agencement toujours soumis aux contingences, ne doit rien avoir de définitif. Tant et si bien que Kagel en a tiré un film assez extraordinaire, se révélant metteur en scène adroit, plein d'ingéniosité, ayant le sens de la caméra et du langage cinématographique. Au début, son film n'a apparemment aucun rapport avec sa partition, qu'il retrouve cependant petit à petit dans des séquences hallucinantes qui lui permettent sans doute de résoudre mieux que sur une estrade les mouvements dont il rêve. Assurément, Mauricio Kagel — on l'avait déjà relevé lors de son spectacle présenté en 1968



André Boucourechliev et son interprète Catherine Collard. (Photo Michel Lavoiz)

éloquent d'une vitalité que souligne le rythme infernal des manifestations : cinq par jour en moyenne ! Ce qui a d'ailleurs contraint les organisateurs à mieux explorer la ville, pour trouver des salles qui puissent accueillir concerts et spectacles, le Théâtre du Casino municipal ne parvenant plus à endiguer, à lui tout seul, les flots débordants et tumultueux de l'art contemporain.

Combien d'œuvres ai-je entendues, combien de créations ? Inutile de les compter, je crois. Car ce qui importe, en définitive, est la révélation du chef-d'œuvre, fort rare il est vrai, mais aussi

pas écrit sa berceuse si les touches avaient été disposées autrement sur le clavier.

Cette « Fresque » n'en demeure pas moins une œuvre ardue, redevable d'un univers sonore dans lequel on est guidé par les lumières de l'intelligence bien plus que par les acclairs de l'intuition. C'est son côté problématique, qui peut laisser songeur. Peut-être bien que, l'expérience aidant, Michel Tabachnik parviendra à élucider son propos, à assouplir son intransigeance de neophyte et à mieux s'abandonner à sa sensibilité.

Une autre création m'a paru digne

De notre envoyé spécial Gabriele de Agostini

lées soient-elles. Tant il est vrai que nous avons été éblouis, par le tout récent « Archipel IV », dont Catherine Collard nous a révélé les terres et les eaux, les plages et les récifs avec une éloquence, une fougue, un panache admirables.

Cette jeune lauréate du « Prix Messiaen » est non seulement une pianiste chevronnée, mais une interprète passionnée. Les moyens qu'elle utilise débordent d'ailleurs le cadre d'une technique traditionnelle et conventionnelle : elle joue non seulement des doigts, mais des poignets, des coudes et des avant-bras avec perspicacité, une clairvoyance impressionnante, et un sens de l'à-propos qui enlève à ses prouesses toute excentricité. Son piano reste du piano, et du très beau piano.

Je serais tenté d'en dire autant de ses deux jeunes collègues, Christian Ivaldi et Georges Pludermacher, qui, eux, nous ont fait redécouvrir avec une même ardeur, et grâce à une technique également époustouflante, « Archipel I », présenté dans sa nouvelle version pour deux pianos.

Et voici encore un batteur, Sylvio Guada, soliste — oh combien ! — des « Quatorze Stations » de Marius Constant, morceau de bravoure où l'on ne sait pas au juste où s'arrête la musique, si musique il y a, et où commence l'apport de l'interprète.

Au gré du cheminement du batteur, qui parcourt toute la scène à travers les méandres de 14 instruments de percussion, Marius Constant a voulu recréer





André Boucourechliev : il faut découvrir la musique de son temps

Souze

MUSIQUES

Un navigateur solitaire

A CAUSE de ses œuvres dénommées *Archipels*, un critique de mes amis avait joliment appelé André Boucourechliev le « Dumont d'Urville de la musique », faisant ainsi référence aux découvertes du navigateur français.

Un titre n'est jamais sans rapport avec la personnalité du créateur qui en décide. Si Boucourechliev a choisi celui-ci pour une série de ses œuvres c'est parce que le graphisme de la première des partitions de la série évoquait pour lui l'idée d'îlots compacts et divers séparés les uns des autres par de larges blancs, c'est aussi parce que l'interprète devait obligatoirement aller d'un bloc à l'autre, choisissant lui-même son parcours. L'espoir de la découverte, de l'insolite, se mêle à l'apprehension, au départ du navigateur solitaire qui s'engage pour une longue campagne sur les mers.

Ainsi en va-t-il chez Boucourechliev. Né en Bulgarie en 1925, il arrive à Paris à la faveur d'un prix national comme un jeune pianiste émérite. Il se fixe dans notre capitale. Bientôt, le piano ne suffit plus. Formé à une solide école et connaissant à fond ses classiques (notamment Beethoven et Schumann, dont il a si bien parlé en deux livres brefs

et percutants), il entend se mêler étroitement avec son temps, découvrir la musique de son temps. Il se joint donc à un studio de musique électronique, réalise quelques compositions en ce domaine, puis il revient à son instrument et se lance dans la composition des *Archipels* (cinq en deux ans, de 1967 à 1969, pour diverses formations solistes, le premier joignant deux pianos aux percussions).

Dans cette série d'œuvres très représentatives de l'époque où elles ont été écrites, le compositeur dresse une carte des *Matériaux*, l'interprète édifie l'architecture de l'œuvre avec ses « situations » obligatoirement utilisées, mais dans un ordre ou une succession qu'il lui appartient de déterminer. L'interprète jouit donc d'une relative liberté, l'art du compositeur dans cette musique à combinaisons multiples, mais qui ne doit rien au hasard, est justement de savoir ménager les passages et les articulations d'une île à l'autre, tout en rendant plausible et vivant, c'est-à-dire musical, le paysage de chaque île parcourue. Des lors, il s'agit d'un jeu entre le créateur et son interprète.

Ce lundi dernier, le *Concerto pour piano* de Boucourechliev, qu'interprétait Claude Helffer avec

une maîtrise remarquable, était superbement donné sous la direction d'Ivo Malec par l'Orchestre national de France. C'était la première exécution en France de cette œuvre commandée par la Fondation Gulbenkian et créée à Lisbonne en mai 1975 dans le climat tendu de la révolution des œillets à cette date. La conception de cette œuvre ouverte et mobile est sœur de celles des *Archipels*, à ceci près que le jeu est ici multiplié par deux, le soliste et le chef se déterminant l'un par rapport à l'autre, se conditionnant mutuellement et entraînant l'orchestre. Bien entendu, Boucourechliev était anxieux avant cette exécution : qu'allait-il découvrir — de lui-même — dans cette version ? Qu'allaient lui apporter le soliste et le chef ? Au terme, il était heureux. Comme quoi la création musicale, ainsi comprise, c'est aussi une aventure, et le compositeur est reparti pour une nouvelle exploration dans un univers musical pour lui encore inédit (l'opéra) et, comme le voyageur éternel, il interroge le sphinx.

Brigitte Massin

Vous pouvez lire aussi

• Beethoven, par A. Boucourechliev, *Seuil*, collection « Solfèges »

• Schumann, par A. Boucourechliev, *Seuil*, collection « Solfèges ».

Times - 30 June 1970

Vital archipelago

By William Mann

Queen Elizabeth Hall

Musique vivante

Those of us who have heard Georges Pludermacher either at Leeds last autumn, when he won second prize in the International Piano Competition, or in concerts since then, may have wondered why, for all his technical ability, he was so highly placed. After his performance last night, in Queen Elizabeth Hall, of André Boucourechliev's *Archipel IV* there was no doubt that he deserved that prize; I was even convinced that he should be given a special medal as outstanding interpreter of contemporary piano music.

Archipel IV (discussed on this page after the Royan Festival at Easter) is an imposing piano piece, and a phenomenally difficult one, though pianistically gratifying for the player who can turn its improvisatory elements and sheer bulk of written-down invention to his own advantage—which, for once, will also be the music's advantage as well. Each of the 14 regions contains a good number of ideas, some notated in more detail than others. Afterwards Mr. Pludermacher apologized for having fortuitously omitted region 9; that's Africa, and fortunately the interpreter of such a piece can include more music next time. The importance of this performance was that every moment was filled with skilfully structured piano music, intensely vital and

busy, coloured with astounding subtlety. The dry crackling arabesques, held a moment later by sustaining pedal, were unforgettably beautiful. The music is, to be blunt, sub-Messiaen: the performance was not sub-anything.

This was the high point of a concert given by the French *Musique vivante* group from Paris, presented here by English Bach Festival (which seems, at the moment, incapable of producing a dud concert, no matter who falls ill or fails to complete a new work). The group is quite large in numbers. When Stockhausen's *Stop* became a non-starter, they blandly substituted Boulez's *Eclat* in its first, chamber-music version (deftly fielding John Leach on cimbalom), and performed it with real spirit and toughness.

The same qualities emerged in Sylvio Gualda's reading of Stockhausen's *Zyklus* for solo percussionist which had all the pugnacity and virtuosity that was missing from the same work two nights ago. Bussotti's *Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck*, for sizable instrumental ensemble, proved entertaining but unsubstantial—I went on waiting for the music to begin. Vinko Globokar's *Ronde* made agreeable sounds, similarly, but never got off the launching-pad. Few of us were inclined to object, recognizing the expertise of the players as a group, and having heard two more than admirable solo performances.

ARGUS de la PRESSE

21, Bd Montmartre — 75002 PARIS

Tél. : 742-49-46 - 742-98-91

N° de débit

PARIS NORMANDIE . (C)
76000 ROUEN

30 Déc 1977

A la Faculté des Lettres, le 11 janvier
CONCERT DE MIDI

André Boucourechliev commente "Thrène" pour voix orchestre et bande magnétique

Jean-Marie Morisset, après avoir assisté aux Rencontres Internationales de Metz, regrette que l'on ne puisse entendre beaucoup de musiques nouvelles à Rouen. Sans aucun doute, il n'existe pas en Normandie — comme en Lorraine — de publics préparés à leur écoute. Mais ce mois de janvier, par exemple, va offrir deux manifestations de musique contemporaine : trois créations de Marc Bleuse, Pierre Hasquenoth et Jean-Etienne Marie par l'Orchestre de chambre de Rouen, le 22 janvier, à l'auditorium du conservatoire (nous en reparlerons), et à la faculté des lettres de Mt-St-Aignan, le mercredi 11 janvier à 12 h 30, l'audition commentée par le compositeur, de *Thrène*, œuvre électro-acoustique, avec voix et orchestre, sur un poème de Mallarmé, créée au festival de Royan en 1975. Ces deux « itinéraires » musicaux auront valeur de test. Que soit à l'université ou au conservatoire, nous pourrions tirer des enseignements sur la réelle existence d'un public de jeunes et de l'intérêt qu'il porte à ce qui est nouveau.

André Boucourechliev qui présentera *Thrène* avec le concours de Roland Barthes, récitant, est un compositeur français d'origine bulgare. Né à Sofia en 1925, il fut

le collaborateur de Bruno Maderna et de Luciano Berio au studio de musique électronique de Milan. Elève, puis professeur à l'Ecole normale de musique de Paris de 1952 à 1960, il donna également des cours au conservatoire de Paris, analysant notamment les *Gruppen* pour trois orchestres de Stockhausen, considérés à juste titre comme une des œuvres maîtresses du XX^e siècle.

Boucourechliev est l'auteur d'études très remarquées sur Beethoven et Shumann. A la profondeur de l'analyse, il ajoute une connaissance et un maniement de la langue française qui font pâlir d'envie ceux qui prétendent savoir écrire. Le compositeur, résolument engagé dans les rencontres toujours renouvelées de la musique « mobile », est régulièrement joué à Royan. Ses *Archipels* I, II, III, IV, ont été considérées comme « une réussite exceptionnelle », comme l'expression d'une « sensibilité profonde » d'un « pouvoir d'émotion d'une extrême intensité », utilisant les « puissantes ressources d'un lyrisme souterrain ». L'audition du 11 janvier confirmera peut-être ces impressions, d'autant que le compositeur pourra s'expliquer et expliquer sa musique.

C.G.

47

Archipel 4 pour piano seul est une nouvelle « lecture » — effectuée tant par le compositeur que par l'interprète — des réseaux d'**Archipel 3**. Dans cette dernière pièce, la partition du soliste laissait entrevoir des domaines pianistiques virtuels, aux contours indistincts, qu'il était tentant d'explorer dans une œuvre particulière. Contours indistincts, lointains — ou plutôt fuyants : à chaque interprétation qui tente de les cerner, ils semblent reculer encore... L'artiste doit alors tracer les siens propres, à chaque fois.

Si une parenté originelle avec la « lettre » d'**Archipel 3** demeure, tout est renouvelé dans « l'esprit » d'**Archipel 4**. Les terres et les eaux apparaissent sous de nouvelles lumières, le dessin des rocs semble plus net et plus dur, les grains de sable des plages plus fin peut-être. Les poids et les volumes sonores, différents, modifient évidemment les divers aspects de la facture pianistique et, partant, son caractère expressif. Ici, par exemple, certaines figures délicates se laissent imaginer, se laissent entendre, que six percussions condamnaient à au silence...

Les structures se transforment constamment, comme dans tous les **Archipels**. Elles comportent toutes des ambiguïtés internes, elles sont susceptibles de changer à chaque fois leurs notes, leurs rythmes, leurs intensités, leurs densités, comme changent la place, la durée, le contexte de chaque structure dans la forme imprévisible. Comme changent aussi la durée totale d'une version, son début, sa fin, inconnus.

A la recherche de cet **Archipel 4**, point de navigation concertée. Alors que dans les autres, la route était tracée collectivement dans la communication intense de tous les interprètes, ici c'est le voyage solitaire. Mais ici non plus le périple n'est pas de hasard. Solitaire, et libre de capter les vents propices, l'interprète n'est pas moins engagé vis-à-vis de l'œuvre et de « soi-même ». Dans les autres **Archipels**, la responsabilité est partagée. Ici, elle échoit à un seul, dépositaire de l'œuvre ouverte. Ne pas se laisser balloter par les vagues, trainer par les courants ni s'enliser dans les sables, mais choisir, « conduire » sa route à chaque instant, et que la trajectoire possède sa logique et son unité profonde dans la diversité, la fantaisie, le rêve. Dans l'inspiration.

Le navigateur solitaire vit dans un monde particulier, connaît des difficultés, des joies autres. Seul, glisser au fil de l'eau tranquille, dans une étape nocturne, en lisant les constellations... Seul, faire face à la tempête et la traverser. S'abriter dans tel golfe, jeter l'ancre dans tel port inconnu, contourner tel cap, découvrir au-delà.../A.B.

Ⓒ **ANDRÉ BOUCOURECHLIEV** (né en 1925) : **Archipel IV pour piano**. Catherine Collard : piano, Philips 6521.005).

Ⓓ Je vous ai dit, lors de sa création au festival de Royan 1970 tout le bien que je pensais de cette œuvre et de son interprète et de l'espèce de lien ombilical qui les lie. On le voit bien ici puisque, de cette œuvre ouverte, elle propose quatre versions différentes et pourtant unies par un style, une approche, une qualité d'invention également complémentaires des « propositions » du compositeur. Ce disque est une réussite musicale complète et l'assurance que nous tenons en Catherine Collard l'une des grandes interprètes de la musique d'aujourd'hui.

COMBAT 6/70