

À propos des versets de *Rituel in memoriam Bruno Maderna*

par Paolo Dal Molin

Pour remplacer *Mémoriales*, nouvelle composition de Pierre Boulez annoncée en création mondiale au Royal Festival Hall de Londres pour le 20 mars 1974, le chef d'orchestre se substitua au compositeur en présentant au public la première audition anglaise d'*Aura* (1972) de Bruno Maderna, qui venait de mourir à Darmstadt le 13 novembre 1973. *Mémoriales* ayant fait l'objet d'une commande du BBC Symphony Orchestra, l'œuvre ne put par conséquent pas non plus être exécutée aux États Unis comme prévu le 13 mars 1975, bien que sa U. S. première figurât au programme du New York Philharmonic Orchestra au Lincoln Center. Enfin, trois semaines plus tard, le mercredi 2 avril 1975, elle fut créée, toujours au Royal Festival Hall, sous le nouveau titre de *Rituel in memoriam Maderna*¹.

«Cérémonie imaginaire» pour orchestre en huit groupes et percussions, *Rituel* est le fruit d'un travail parallèle à la gestation d'«... explosante-fixe ...» en souvenir d'Igor Stravinsky que Boulez avait mis sur le métier depuis le début des années soixante-dix, sinon plus tôt, et qui aboutit à trois versions dont seule la deuxième fut publiée: *Espace* pour flûte, hautbois, clarinette, alto, piano, harpe et cymbalum; *Mémoriales – Rituel in memoriam Bruno Maderna* pour grand orchestre, en deux états («avant la percussion» et «avec la percussion»); *Grand rituel*, inachevé².

L'œuvre se compose d'une première phase par accumulation faisant alterner, selon le prototype formel de l'antiphonie, séquences homophoniques et hétérophoniques, et d'une seconde, longue coda où cette «superposition de plus en plus dense de groupes non synchrones» se dissout³. Le principe auquel obéissent les sept «interjections» impaires, à savoir la réduction progressive du bloc inaugural des cuivres, fut esquissé au crayon sur le premier brouillon de mise en place des séquences horizontales, au titre énigmatique d'*Espace*⁴. L'on peut ainsi avancer l'hypothèse que Boulez élaborait d'abord les versets, pour attribuer ensuite aux répons une fonction d'articulation formelle et de mise en relief de ceux-là, d'où l'impératif de «couper les séquences de *Mémoriales* par l'orchestration des *Originels* d'explosante fixe»⁵. Les remarques succinctes qui suivent proposent une première clarification du mode d'engendrement de l'hétérophonie⁶.

La séquence VIII se distingue par la mise en jeu d'un nombre restreint de «processus subalternes», pour emprunter les termes de Boris de Schloezer⁷. Dans chacune des sept sections du verset, la «structure première», composée de quatre figures de hauteurs, est confiée à la deuxième clarinette, alors que le hautbois l'analyse par une variation rythmique consistant en la modification des durées des tenues et du nombre de notes d'anacrouse mesurées (*Exemple 1*). La première clarinette, absente du brouillon d'*Espace*, multiplie la formulation fondamentale par la technique des mutations sous la forme d'une transposition simple et variable. L'éventail des mutations s'explique par l'accumulation des intervalles de transposition dans les séquences paires précédentes. Ajoutées lors du second état, les percussions se limitent à «monnayer» les notes-accents de manière isochrone. Enfin, les entrées des deux groupes instrumentaux s'effectuent à une distance équivalant à la différence de durée globale des «voix» considérées individuellement.

Dans les versets, le nombre de figures par section correspond en principe à la densité des blocs disposés verticalement. La mise en place des composantes d'un bloc suit la hiérarchie des durées structurales, dont la plus grande détermine l'étendue du champ rythmique à l'intérieur duquel s'inscrivent les notes-accents, ici selon l'ordre décroissant des valeurs (*Exemple 2*). Les hauteurs sont obtenues à partir d'un schéma antérieur par

VIII

Modéré ♩ - 66 ↙ 72 ↗ 76

Cl.
← 3J → | Htb.

1 Htb. 1

Perc. 1
Petit bloc à bois japonais

1 Cl. en sib

2

Perc. 2
Caisse claire algue sans timbres

Exemple 1: Pierre Boulez, Rituel in memoriam Bruno Maderna, séquence VIII, section a (Londres, Universal Edition, 1975, UE 14941 LW).



Exemple 2.

l'application des facteurs de transposition indiqués dans l'*Illustration 1* à droite. Quant aux notes figurant ces derniers, elles dérivent d'une forme permutée, chromatiquement complémentaire de la série originelle du corpus «... *explosante-fixe* ...», et se disposent symétriquement autour de l'axe *mib*₃.

Quelques cas particuliers d'écriture méritent d'être soulignés. Lorsque dans un bloc deux composantes sont dotées d'une même durée structurale, Boulez les fusionne, ce qui le conduit à un effet comparable à celui de la «réduction statique d'une polyphonie qui demeure latente» (voir la quatrième, la sixième et la septième colonne de l'*Illustration 1* et les sections *d*, *f* et *g* de la partition)⁸. À la fin de la séquence VIII, l'identité de l'intervalle de mutation avec celui entre l'unique note d'anacrouse et la dernière note-accent semble avoir placé le compositeur devant une situation stylistique délicate, ce qui l'a amené à élargir d'une seconde majeure le triton de la figure des clarinettes pour éviter l'effet d'octavation par mouvement direct⁹.

Retenons de la première phase compositionnelle la grille du noyau générateur 1–3–5–4–7–6–2 – soit le chiffrage des notes encadrées dans la succession «originel»-«transitoires» d'«... *explosante-fixe* ...» et sa transposition par verticalisation des composantes – ainsi que l'ordonnancement des formes obtenues I–III–IV–II–VI–VII–V¹⁰. Les valeurs des formes issues de la grille, lue à rebours, sont dans un premier temps augmentées parallèlement

à l'effectif, afin d'engendrer une progression linéaire (voir graphique ci-dessous).

VII	2	4	6	5	1	7	3	<i>htb.</i>
VI	7	2	4	3	6	5	8	<i>2 cl.</i>
V	9	4	6	5	8	7	3	<i>3 fl.</i>
IV	7	9	4	10	6	5	8	<i>4 vln.</i>
...								

Dans un second temps ces formes sont permutées selon l'ordre complémentaire VII–V–IV–VI–II–I–III, ce qui conduit à la fois à la suppression de la diagonale des *la*₃ (chiffres en gras) et à un accroissement irrégulier des densités. Cet ordre complémentaire servira ultérieurement à l'agencement des formes dans le schéma des «séquences transposées» dont l'*Illustration 1* reproduit un extrait. Deux opérations ultérieures sont appliquées aux transpositions superposées au profit du déploiement successif des blocs verticaux (voir graphique ci-dessous)¹¹. D'abord, le filtrage systématique des valeurs des transpositions figurant dans l'esquisse par l'indication métascripturale «diminution d'1 chaque fois», garantit une certaine variabilité des valeurs des durées structurelles, si bien que, dans la plupart des cas, les champs rythmiques sont articulés par un nombre de figures qui reflète directement la densité des blocs verticaux. Ensuite, afin d'obtenir indépendamment du nombre de transpositions des *la*₃ en paradigme, les formes sont soumises à une permutation circulaire des positions (I^e–III^e–IV^e–II^e–VI^e–VII^e–V^e): ce critère assure le contrôle, d'une part, de la configuration du réseau des hauteurs à faire proliférer – après transformation les *la*₃ donnent à entendre les facteurs de transposition au triton –, d'autre part, de la hiérarchie des durées structurelles filtrées et donc à la fois de la valeur la plus élevée au sein des blocs et de l'étendue de la «structure première». Le graphique suivant illustre le processus de déduction jusqu'à la séquence VIII (les *la*₃ sont cerclés, les positions encadrées).

The image shows a musical score for three staves, labeled VII, VI, and IV. The notation is in a complex, rhythmic style with various note values and rests. There are handwritten annotations: 'H/6 + Oct.' in a box on the left, and several notes are circled in the right-hand section of the score. The staves are connected by a brace on the right side.

Illustration 1: Pierre Boulez, Espace, Mémoriales, Rituel in memoriam Bruno Maderna (1971?–75), détail du schéma des «Séquences transposées» (Collection Pierre Boulez).

Séq. II	VII	2	4	6	5	1	7	3	
Séq. IV	VII	1	3	5	4	1	6	2	dim. d'1
		6	2	1	3	5	4	1	
	V	9	4	6	5	8	7	3	
Séq. VI	VII	1	2	4	3	1	5	1	dim. d'1
		1	5	1	1	2	4	3	
	V	8	3	5	4	7	6	2	
		2	8	3	5	4	7	6	
	IV	7	9	4	10	6	5	8	
Séq. VIII	VII	1	1	3	2	1	4	1	
		1	1	1	3	2	1	4	
	V	7	2	4	3	6	5	1	
		2	4	3	6	5	1	7	
	IV	6	8	3	9	5	4	7	
		3	9	5	4	7	6	8	
	VI	7	2	4	3	6	5	8	

Maintes questions demeurent, parmi lesquelles la plus urgente, nous semble-t-il, concerne à nouveau le rapport entre production du matériau et stylistique. Ceci étant, si l'on reformulait à présent le récit événementiel de la genèse, par opposition au discours antérieur, on ne manquerait pas de relever non seulement le caractère exemplaire, pour ne pas dire didactique, de l'engendrement de l'hétérophonie, mais aussi le cas de figure d'un développement par accumulation tel que Boulez le définit une dizaine d'années après. Lors de ses cours au Collège de France, le compositeur souligna à ce propos l'apport historique des *Symphonies d'instruments à vent* et des *Noces*¹². Peut-être l'auditeur attentif de l'époque, auquel la référence aux traditions extra-européennes n'échappa point, s'aperçut-il de la projection sur les œuvres de Stravinsky du modèle de distribution verset-répons et des critères de combinaisons de la production boulezienne récente. D'ailleurs, n'était-elle pas en relation avec un hommage au compositeur des *Symphonies*, «cérémonie austère [à la mémoire de Claude-Achille Debussy] qui se déroule en de courtes litanies entre différentes familles d'instruments homogènes»¹³? En août 1974, Boulez lui-même ne confia-t-il pas à Céléstin Deliège d'y avoir glissé, par-delà le cryptogramme de l'initial *S*, une référence «lointaine» au duo d'instruments à vent, dont ressortirait également le dialogue entre le hautbois et les deux clarinettes de *Rituel*¹⁴? L'eût-il passé sous silence qu'on en aurait retrouvé des signes prémonitoires dans un texte écrit par André Schaeffner pour le disque en *Hommage à Igor Strawinsky* que Boulez enregistra avant début septembre 1962¹⁵.

¹ Cf. Fondation Paul Sacher, Collection Pierre Boulez, programmes et plan des répétitions du BBC Symphony Orchestra, premier trimestre 1974. Cf. également Nicholas Kenyon, *The BBC Symphony Orchestra. The First Fifty Years. 1930–1980*, London, British Broadcasting Corporation, 1981, pp. 381–382 et 484–485. Selon Kenyon, la première audition anglaise d'*Aura* aurait eu lieu le 18 mars 1974 au Rond House, ce qui, considérant les informations contenues dans le plan des répétitions précédemment cité ainsi que les dimensions de la salle, nous paraît tout à fait improbable.

² Collection Pierre Boulez (Mappe J, Dossier 2a; 2b–2d; 2e). Cf. Allen Edwards, «Unpublished Bouleziana at the Paul Sacher Foundation», dans *Tempo*, 169, 1989, pp. 4–15, et également Martin Zenck, «Transgressionen von Lebenszyklus und Lebenswerk: Pierre Boulez' *Rituel in memoriam Bruno Maderna (1974/75)*», dans *Ritualität und Grenze*, édité par Erika Fischer-Lichte et al., Tübingen, Francke, 2003, pp. 53–68.

³ Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978–1988)*, édité par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1989, p. 311.

⁴ Collection Pierre Boulez (Mappe J, Dossier 2a²). Cf. Robert Piencikowski, «Nature morte avec guitare», dans *Pierre Boulez. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag am 26. März 1985*, édité par Joseph Häusler, Wien, Universal Edition, 1985, pp. 66–81.

⁵ Collection Pierre Boulez (Mappe J, Dossier 2b¹).

⁶ Pour l'hétérophonie en général cf. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier, 1963, pp. 133ss. En ce qui concerne *Rituel*, cf. Michael Beiche, «Seriellen Denken in «Rituel» von Pierre Boulez», dans *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXVIII, 1981, 1, pp. 24–56, et Emanuel Marcelino, *Analyse de Rituel in memoriam Bruno Maderna de Pierre Boulez. Démonteur une cérémonie*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris VIII, UFR Arts, Philosophie et Esthétique, Département de Musique, 1999.

⁷ Boris de Schlœzer, *Introduction à J.-S. Bach (Essai d'esthétique musicale)*, Paris, Gallimard, 1947, p. 195.

⁸ Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 159.

⁹ Cette variante intervient lors de la première mise au net, la clarinette 1 n'existant pas dans le brouillon d'*Espace*.

¹⁰ Cf. respectivement Collection Pierre Boulez, Mappe J, Dossier 2a et Dossier 1a. Un texte d'«... *explosante-fixe* ...» «à faire proliférer» avec des prescriptions pour la réalisation parut dans le second recueil de «Canons & Epitaphs in Memoriam Igor Stravinsky» rassemblés par *Tempo*, 98, 1972, pp. [14]–[27].

¹¹ Collection Pierre Boulez (Mappe J, Dossier 2a), schéma des «Valeurs rythmiques (Durées)».

¹² Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, op. cit., pp. 191–199.

¹³ Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, t. II, pp. 21–22.

¹⁴ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Delègue*, Paris, Seuil, 1975, pp. 139–140.

¹⁵ Collection Domaine Musical, Paris, s. d. (LP Disques Adès, MA 30 LA 541): «Contemporaines du *Concertino*, les *Symphonies d'instruments à vent* en diffèrent essentiellement par leur objet, religieux et, plus encore, liturgique. [...] Après quelques mesures de volées de cloches s'ébauche le choral, qui apparaîtra à plusieurs reprises, avant de s'exposer entièrement et terminer l'œuvre. De courts épisodes, où l'on reconnaît le style de *Renard* ou même des *Noces*, peuvent s'interpréter diversement, soit qu'on y entende un bruissement d'instruments pastoraux comme en la musique de Debussy, soit qu'on y perçoive le prêtre marmonnant une basse oraison.» Schaeffner associait le dialogue de la flûte et de la clarinette à une pièce pastorale (cf. André Schaeffner, *Strawinsky*, Paris, Rieder, 1931, p. 95), Boulez au marmonnement des officiants lors d'une messe basse. Cf. les lettres échangées au lendemain du concert *Rétrospective Strawinsky* (Théâtre de l'Odéon, 8 novembre 1961) publiées dans Pierre Boulez, André Schaeffner, *Correspondance 1954–1970*, édité par Rosângela Pereira de Tugny, Paris, Fayard, 1998, pp. 30–70.