

Alain Bancquart

Musique :
habiter le temps

préface de
Franck C. Yeznikian

2002

Introduction

Depuis l'invention de la radiophonie, la musique a envahi le monde de manière permanente. Tous les lieux de la vie sont agrémentés de sons, que ce soit le magasin, le parking, l'aéroport ou la gare, la voiture et donc la rue ; bref, la vie ne se conçoit plus qu'en musique. La question n'est pas de chercher à savoir si cet envahissement est bon, ou s'il est regrettable. Il est en effet inutile de déplorer un état de choses sans aucun doute irréversible. En revanche on peut s'interroger sur les raisons de ce phénomène, et sur le primat presque absolu d'un certain type de manifestations sonores, disons pour simplifier des musiques industrielles – car le terme quelquefois utilisé de musique populaire semble ici particulièrement déplacé – sur des musiques classiques, voire traditionnelles, qui ne sont jamais ou presque jamais diffusées.

Une arme n'a jamais été inventée sans être un jour ou l'autre utilisée. L'exemple de l'arme atomique semble suffisant pour le prouver. Il était donc inéluctable, le principe de la diffusion du son étant trouvé, qu'il serait employé. Loin de moi l'idée de me plaindre de ce qui est sans doute un immense progrès technique. Cela dit, il n'est pas certain que les habitants de notre planète aient ressenti d'emblée un besoin irrépressible de vivre entourés de sons non naturels, et que pour comble, ils ne sont pas en mesure de choisir. En effet, la contrainte imposée à chacun de vivre dans un environnement sonore étranger à sa volonté est très éloignée du principe de liberté démocratique. Pour pallier cette difficulté, il suffit, bien entendu, de convaincre chacun qu'il désire ce qui lui est imposé ; c'est le rôle de la publicité, au demeurant grande utilisatrice de ces musiques d'environnement.

Il me semble bon de réfléchir ici aux moyens utilisés. Toute musique, mise à part la musique dite classique, doit impérativement passer par un haut-parleur. Parce qu'elle est enregistrée. Mais aussi, en concert, pour des

raisonnable, l'énoncé du thème dure plus de quatre minutes. Nous sommes loin des thèmes beethovéniens, et entre autres de celui de l'*Héroïque* dont nous parlions plus haut, dont l'énoncé dure environ quatre secondes ! Nous sommes en fait extrêmement proches de certains thèmes de Bruckner et par exemple du premier thème de sa *Septième symphonie*, un des plus longs de l'histoire de la musique.

La fin de cette partie A est marquée par une modulation brusque, et cette fois il ne s'agit plus ici des tons voisins, puisque nous passons sans transition de *mi* majeur à *fa* mineur. D'autre part, un trille en *crescendo* à l'unisson des cinq instruments sur *mi* constitue à lui seul le conduit entre deux tonalités extrêmement éloignées, entre le triple *piano* et le double *forte*, entre la plus grande douceur mélancolique, et une agitation sauvage. Et cela en l'espace de trois croches !

L'appropriation du temps est ici d'une rare violence. Dès la première mesure de B, on entend d'insistantes syncopes et une formule de triplets rapides au violoncelle qui vont durer pendant toute la section. Au-dessus de cette agitation, commence une nouvelle mélodie, jouée par le violon I et le violoncelle I à l'octave. Il s'agit à nouveau d'un schème mélodique très développé, d'un caractère intensément lyrique et dramatique. Le *tempo* de base n'a pas changé, mais l'écriture fait que nous sommes tout à coup dans un *allegro agitato*, étonnamment situé au sein d'un *adagio*. La fin de cette partie B, transition vers la reprise de A, requiert notre attention. Si le

The image shows a musical score for five string instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Alto (Alt.), Violoncelle 1 (Vcl. 1), and Violoncelle 2 (Vcl. 2). The score begins at measure 28. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 18/8. The music is divided into two sections. The first section (measures 28-31) features a trill on the note 'mi' (E) in all instruments, marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco), with dynamics 'dim.' (diminuendo) and 'cresc.' (crescendo). The second section (measures 32-35) is marked 'ff' (fortissimo) and features a new melody for Violin 1 and Violoncelle 1, and a triplet of eighth notes for Violoncelle 2. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Deuxième partie

La musique autrement

Repenser la musique aujourd'hui

Ce sous-titre fait référence à l'ouvrage de Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, paru en 1963. Cette allusion n'est ni ironique, ni polémique. Le livre de Boulez m'apparaît encore maintenant comme un des très rares ouvrages où un compositeur ait osé parler de son métier avec courage et intelligence. Quarante ans après, *Penser la musique aujourd'hui* reste le témoignage passionnant d'une époque au cours de laquelle un certain nombre de compositeurs ont voulu reconsidérer l'acte de composer à la lumière du raisonnement et de l'analyse scientifique. Que l'on puisse relativiser maintenant les prises de position, les attitudes dogmatiques, cela est possible et même certain. Il n'en reste pas moins qu'une grande part de cette réflexion reste actuelle et qu'elle doit nous amener à revenir sur certaines notions, comme par exemple celle de l'esprit sériel, même si celui-ci est maintenant tombé dans les oubliettes de l'histoire pour ceux qui pensent que la mode est plus importante que la réflexion. Je renvoie ces adeptes de la dernière mode qui jettent ce « bébé avec l'eau du bain » à la définition de la série qui figure dans le chapitre II :

La série est – de manière très générale – le germe d'une hiérarchisation fondée sur certaines propriétés psycho-physiologiques acoustiques, douées d'une plus ou moins grande sélectivité, en vue d'organiser un ensemble FINI de possibilités créatrices liées entre elles par des affinités prédominantes par rapport à un caractère donné ; cet ensemble de possibilités se déduit d'une série initiale par un engendrement FONCTIONNEL (elle n'est pas le déroulement d'un certain nombre d'objets, permutés selon une donnée numérique restrictive). Par conséquent il suffit, pour instaurer cette hiérarchie, d'une condition nécessaire et suffisante qui assure cohésion du tout et relation entre ses parties

Avant le Labyrinthe

Doubles : la collaboration entre poète et musicien

Pour un compositeur, travailler avec un texte est toujours une aventure. Aventure excitante, aventure inquiétante.

En effet, pourquoi apporter à une structure complète une autre structure dont la solidité peut alourdir le texte, dont la fragilité au contraire peut le desservir.

N'est-ce pas finalement créer un monstre ? Après tout, quelle pulsion peut bien porter un musicien à s'attaquer à un poème, alors que la musique est sans doute l'art le plus complet, le plus autonome ? Il fabrique lui-même sa propre langue et même à des époques de transitions comme celle que nous vivons, sa syntaxe, sa sonorité, son matériau et ses instruments.

Il faut croire que le musicien peut tout inventer sauf le signifiant, sauf l'irremplaçable sensualité de la parole. Il est donc obligé de s'appropriier non seulement l'œuvre de l'autre, mais aussi sa langue, ses moyens d'expression, d'articulation, d'organisation formelle, tout ce qui constitue une œuvre faite ; une œuvre aussi, qui se suffit à elle-même.

J'ai dit s'« approprier », et c'est bien de cela qu'il s'agit, et c'est bien là que commence la difficulté. Cette opération a quelque chose de commun avec l'ingestion, avec la manducation, avec la digestion. Avec, évidemment, la communion. Mais à la différence de la communion, il y a régurgitation sous une forme différente, création ou recréation de ce texte que l'on a appelé à soi, que l'on a en quelque sorte volé.

C'est par ce rapt que l'acte commence. Or le rapt est un acte d'amour et il semble impossible de construire une musique sur un texte que l'on n'aime pas, au sens le plus charnel du mot aimer. J'aimerais continuer à « filer » cette métaphore, en indiquant que celui qui a commis le rapt commence par s'enfuir et se réfugier dans la solitude, par prudence évidemment, mais aussi pour profiter de l'objet de sa capture.

C'est pourquoi, s'agissant d'œuvres musicales faites à partir de poèmes – les travaux d'ordre lyrique posent des problèmes tout différents – il est difficile de parler de véritable travail commun entre le poète et le musicien,

Catalogue

des œuvres d'Alain Bancquart

- * commande privée
- ** commande du CNSMD de Paris
- *** commande de Radio-France
- **** commande d'État

Sève 1961

4 ondes Martenot, 4 saxophones [SATB], 4 trombones basses, 4 pianos, cordes [14.12.10.8.6], 3 contrebasses à 5 cordes, 20 min.

La naissance du geste 1962

piano et orchestre à cordes, 15 min., éd. Jobert
Yvonne Loriod, Orchestre de chambre de l'ORTF,
Marius Constant (direction), 1962

La quête d'Orphée 1962

Oratorio dramatique en quatre scènes et un interlude
sur un texte de Marie-Claire Bancquart

contralto et basse soli, récitant, chœur d'hommes [ténor et basse soli], 2.2[ca].2[2 bas].2, 2.2.2.1, 2 percussionnistes, timbales, harpe, cordes, 30 min.

Symphonie en trois mouvements 1963

3.3[ca].3[pic], 3 4.3.3.1, 3 percussionnistes, timbales, piano, cordes, 25 min., éd. Jobert
Orchestre de Radio-Luxembourg, Alain Bancquart (direction), 1963

Concerto pour alto et orchestre 1964

alto solo, 2.2[ca].2[bas].2, 4.2.2.0, 4 percussionnistes, timbales, cordes [12.8.6.5.4]
Alain Bancquart, Orchestre National de France, André Girard (direction)