

Entretien avec Pierre Boulez

un entretien réalisé par Cécile Daroux et Pascal Gresset

Quelle place occupe la flûte pour vous et à partir de quand vous y êtes-vous intéressé ?

Pierre Boulez : La flûte occupe pour moi une place importante. J'ai écrit la *Sonatine* à mes débuts pour un instrumentiste, Jean-Pierre Rampal. Jeune virtuose de l'époque, peu connu, il n'était encore pas aussi investi dans la musique baroque que plus tard. Un programmeur chargé de musique contemporaine à la radio m'avait commandé l'œuvre en me demandant d'écrire pour lui. C'est ainsi que je me suis intéressé à la flûte en tant que compositeur. À l'époque, ce que je connaissais de l'instrument était le répertoire du Quintette instrumental de Pierre Jamet, composé d'une flûte, d'un trio à cordes et d'une harpe.* René Le Roy, puis Gaston Crunelle, que j'ai connu, tenaient la partie de flûte. Le Quintette jouait en particulier la *Sonate* pour flûte, alto et harpe de Debussy. Je connaissais aussi les solos de flûte de l'orchestre, notamment celui de *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel, que Charles Munch dirigeait souvent. La flûte est un instrument pour lequel je n'ai pas eu une passion immédiate. Je ne connaissais pas plus son répertoire que celui de la clarinette, contrairement à d'autres instruments comme ceux du quatuor, par exemple. Quand j'étais jeune, je jouais au piano, comme amateur, en trio – violon, violoncelle et piano – ou en quatuor – trio à cordes et piano –, les œuvres de Mozart, Haydn, Schubert etc. J'entretenais plus de liens avec les cordes qu'avec les vents. Chez les amateurs, dans la région où j'habitais, à Saint-Étienne, on trouvait peu d'instruments à vent, contrairement au Nord. J'ai réellement découvert la flûte en écrivant la *Sonatine* et, pour la première fois, l'instrument m'intéressait.

* Cf. *Un quintette entré dans l'histoire, le quintette de Pierre Jamet*, in Traversières magazine n° 72, pages 30 à 43.

Dans la littérature pour flûte de l'époque, quelles œuvres considérez-vous comme marquantes ?

Certaines pièces ne m'intéressaient pas du tout : celles de Jacques Ibert, par exemple, ou de Charles Kœchlin, dont j'ai entendu les multiples œuvres pour flûte seule. Je connaissais deux œuvres plus marquantes : *Densité 21,5*, d'Edgar Varèse, et les *Incantations* d'André Jolivet. Olivier Messiaen, quant à lui, écrivit peu pour flûte après *Le merle noir*, mais il s'agit, pour moi, d'une page mineure comparée aux *Visions de l'Amen*, pour piano, aux *Vingt regards sur l'enfant Jésus*, aux *Petites liturgies* de 1943, ou même au *Quatuor pour la fin du temps*, pour ne citer que sa production de l'époque.

Cependant, on peut établir une parenté, dans le traitement du piano, entre certains passages du *Merle noir* (composé en 1951) – notamment en référence à la musique balinaise –, et du *Marteau sans maître* (1954).

Oui, en ce qui concerne la partie de piano à la fin du *Merle noir*, sachant qu'il n'existe pas de flûte dans la

musique balinaise, contrairement à la musique tibétaine, japonaise ou chinoise.

Pourquoi avez-vous choisi le titre de *Sonatine* ?

Tout simplement parce qu'il s'agit, en un seul mouvement, d'un condensé de sonate. Difficile, la *Sonatine* paraît longue pour le flûtiste, mais ne l'est pas.

L'avez-vous composée en ayant la flûte de Jean-Pierre Rampal dans l'oreille ?

Oui, mais il ne l'a jamais jouée. À chaque fois que je le rencontrais, il me disait : « Je vais la travailler, mais c'est tellement difficile ! » Je ne faisais qu'acquiescer, tout en comprenant qu'il ne la jouerait jamais. De nombreux concerts l'occupaient déjà beaucoup, et il jouait notamment avec le pianiste et claveciniste Robert Veyron-Lacroix, extrêmement conservateur...

En 1947, la *Sonatine* fut créée à Bruxelles.

Le flûtiste Jan van Boterdael et la pianiste Marcelle Mercenier ont créé la *Sonatine* au cours d'une soirée à laquelle je n'ai pas assisté. Elle fut mise au programme d'un concert donné au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, par hasard, par André Souris. Personnalité importante du mouvement surréaliste, ce qui était assez rare pour un musicien des années trente, André Souris avait organisé à Bruxelles, après la guerre, une série de concerts de musique contemporaine. Il avait entendu parler de cette *Sonatine*, je ne sais par qui, et m'avait écrit pour recevoir l'autorisation de la mettre au programme. Peut-être avait-il été mis en possession d'une reproduction de la partition. J'étais alors l'employé de Jean-Louis Barraud à la Comédie française et, occupé presque tous les jours, je n'ai pas pu entendre cette première exécution. Les enregistrements n'étant pas aussi facilement réalisables que maintenant, il n'existe aucune trace d'exécution de la pièce avant que Severino Gazzelloni ne la joue à Darmstadt.

La *Sonatine* a été retenue par l'éditeur en 1950, comme ma *Première sonate* pour piano, même si l'année mentionnée pour les droits, sur la partition, est 1954. La graver a peut-être demandé du temps avant qu'elle ne soit publiée. À Darmstadt, on m'a demandé si elle avait déjà été jouée et j'ai dit non. Severino Gazzelloni, alors grande vedette de la flûte, l'a mise à son programme et en a assuré la première audition, à Darmstadt, en compagnie du pianiste David Tudor. Pour la première fois, j'ai entendu la *Sonatine*. C'était en 1956.

Un livre paru en Italie, *Reflets d'une flûte d'or**, présente l'œuvre en des termes que nous traduirions ainsi : « La *Sonatine*, qui est encore Debussy, influencée par la rythmique de Messiaen, est du point de vue sériel plus proche de Schönberg que de Webern, mais personnelle du point de vue de la structuration formelle » Il y est précisé que la première exécution a eu lieu à Bruxelles en 1947, et il est ajouté que vous l'auriez révisée en 1954.

* *Riflessi d'un flauto d'oro*, par Alessandra Vaccarone, éditions Riverberi sonori (cf. Traversières magazine n° 77, page 75).

Je l'ai, en effet, révisée pour la publication, élaguant certains passages, en modifiant d'autres. C'était une simple révision.

Quel ensemble a créé le *Marteau sans maître* ?

Le *Marteau sans maître* a été créé en 1956 par le « Domaine musical » : Jacques Tiberge* de la Société des concerts du Conservatoire à la flûte alto en sol, Serge Collot à l'alto, Anton Stingel à la guitare, trois percussionnistes français – Jacques Delécluse, Pierre Naudin qui deviendra timbalier de l'Orchestre de Monte-Carlo, et André Cavalier –, et une chanteuse, Marie-Thérèse Cahn. Un problème, à l'époque, était posé par la flûte en sol. Peu nombreux étaient les interprètes qui disposaient de cet instrument. Il n'existait de solo que dans deux œuvres de la littérature d'orchestre : *Daphnis et Chloé* de Ravel et *Le sacre du printemps* de Stravinsky. C'était absolument tout. Le flûtiste qui jouait la flûte en sol n'était pas le plus important d'un orchestre, mais occupait une place de second ordre.

* Jacques Tiberge était quatrième flûte et flûte en sol de la Société des concerts du Conservatoire.

À certaines époques, transcrire une œuvre était naturel. L'évolution de la lutherie et de l'écriture – tels sons multiphoniques, par exemple, peuvent être joués par tel instrument, mais pas par tel autre – a éloigné de cette pratique, que l'on voit réapparaître aujourd'hui chez certains compositeurs. Vous avez, de votre côté, écrit plusieurs versions de certaines pièces, comme *Dialogue de l'ombre double*. La version pour flûte de cette œuvre peut-elle être autorisée et devenir une pièce de notre répertoire ?

On parle de transcriptions s'il s'agit, par exemple, d'œuvres pour orchestre transcrites pour orchestre de chambre, comme les *Gurrelieder* de Schönberg, devenus *Lied der Waldtaube*. Dans *Dialogue de l'ombre double*, les critères principaux sont la virtuosité et la mobilité. La flûte est aussi agile que la clarinette. Le saxophone l'est aussi. Cela ne conviendrait pas au hautbois, qu'il serait plus difficile d'employer dans cette œuvre. On peut donc jouer la pièce avec différents instruments à vent. C'est pour cela que j'accepte totalement la version pour saxophone de Vincent David, la version pour basson de Pascal Gallois, ainsi que, récemment, la version pour flûte de Cécile Daroux. Seule, pour moi, l'agilité prime.

***Dialogue de l'ombre double* représente un apport au répertoire de flûte, des pages parmi les plus virtuoses, qui allient cette agilité que vous mentionnez – que l'on trouve déjà chez**

Jacques Ibert, dans le troisième mouvement de son *Concerto* pour flûte – avec un balayage des registres de l'extrême grave à l'extrême aigu. Il n'existe vraisemblablement pas de pièce aussi longue et complète techniquement demandant à l'interprète de tout savoir faire.

...*explosante/fixe*... serait difficile à transcrire. En l'écrivant, j'ai développé une interaction entre l'ensemble et la flûte soliste qu'il est impossible de transcrire sans manques.

La première version de *Transitoire 7* est soliste. Il en existe deux versions. Nous en possédons une mais n'avons pas trouvé l'autre. Pourquoi ont-elles été retirées du catalogue ?

Elles ont été retirées parce qu'elles ne me satisfaisaient pas. Cette ligne seule ne soutenait pas suffisamment la tension, contrairement à *Dialogue de l'ombre double*, conçu comme pièce soliste. *Transitoire* a d'abord été conçu pour sept instruments : flûte, clarinette, trompette, violon, alto, violoncelle, harpe et vibraphone. Il s'agissait d'interactions à travers des canaux électroniques interactifs. Mais cela ne convenait pas, la 4X* n'existait pas encore et l'écriture de la relation entre les sept instruments était trop complexe. Ceux-ci n'étaient pas faits pour être entendus individuellement, mais en interactivité. Donc, j'ai changé d'interactivité, ai pris une ligne seulement, un instrument, et ai fait en sorte que l'interaction se passe dans un niveau concerté, et non de superposition seulement. L'étape de *Transitoire* était simplement une étape d'écriture. La pièce est définitivement hors circuit. Aurèle Nicolet l'a jouée exceptionnellement, mais j'ai demandé qu'on ne la donne pas en concert.



Pierre Boulez et ses deux interlocuteurs lors de l'entretien

Photo P. G.

*Processeur numérique de signal en temps réel, mis au point en 1981 à l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM).

Pouvez-vous nous parler de la pièce avec flûte intitulée *Pour le docteur Kalmus*, autrefois publiée par les éditions Universal ?

C'est une petite pièce de trente ou quarante secondes. Une petite fête était organisée chez le docteur Kalmus à l'occasion de son anniversaire, pour lequel des compositeurs avaient écrit. Ce n'était qu'une pièce de circonstance, et j'ai demandé à ce qu'elle soit retirée du catalogue.

Nous avons lu l'entretien que vous avez accordé à la revue *Diapason*,* avec William Christie. Le lien entre les musiques d'aujourd'hui et celles d'hier a été illustré, au dernier concours international de flûte de Genève, par l'italienne Silvia Carreddu qui a joué des *Fantaisies* de Telemann entre chacune desquelles elle glissait une pièce contemporaine. Elle remporta un très grand succès. Cela se pratique de plus en plus. Aux Pays-Bas, une flûtiste, Eleonore Pameijer, avait déjà demandé à plusieurs compositeurs contemporains hollandais, en 1993, d'intercaler des compositions entre chaque *Fantaisie* de Telemann pour les publier aux éditions *Deamus*. Felix Renggli les a également enregistrées au traverso baroque, entrecoupées de pièces contemporaines pour différentes flûtes modernes. Cécile Daroux interprète des programmes Bach (*Partita*)– Boulez (*Dialogue de l'ombre double****) en alternant flûtes modernes en bois et en métal. Le changement d'instrument représente un problème, mais entre ces deux pièces existe un point commun, leur ductilité et le fait qu'elles soient transcripibles. Cela nous conduit à la question de la confrontation avec le passé. Qu'elle est votre position par rapport à ce sujet et comment envisagez-vous le devenir de la flûte ? Faudra-t-il nécessairement que les flûtistes jouent les instruments en bois comme le traverso, à l'avenir ?**

* *Diapason* n° 500 (février 2003)

** *Fantasia Telemann*, CD Migros CTM-M 73 (Suisse)

*** Cécile Daroux a assuré la création de la version pour flûte de *Dialogue de l'ombre double* à San Francisco, dans une programmation de Kent Nagano et David Wessel (collaboration IRCAM-CNMAT).

Il existe de plus en plus de formalisme vis-à-vis de la musique ancienne. Cela peut donner une idée d'une certaine authenticité historique. Mais on ne peut être vraiment sûr de savoir quelle était l'interprétation de l'époque, si les instrumentistes à cordes vibraient ou non, si l'on faisait beaucoup de nuances, peu de nuances, des nuances par étages, des nuances expressives etc. Plus on essaye d'être authentique, plus il est difficile d'y parvenir car plus on progresse dans l'exploration des paramètres d'exécution, moins on trouve de renseignements. Il en a toujours été ainsi. Certains traités soulignent que le bon goût décide. En plus, je ne sais pas si les exécutions de l'époque étaient pleinement satisfaisantes. Quand on lit les Mémoires de Berlioz – une précieuse source de renseignements –, on découvre les difficultés qu'il rencontrait avec les orchestres quand il voulait faire jouer ses propres œuvres, et l'on mesure combien certaines exécutions étaient loin d'être optimales. Essayer de reconstituer les exécutions de Berlioz comme à l'époque est premièrement une utopie, deuxièmement un non-sens, et, troisièmement,

ne tient pas compte des circonstances d'alors. Aujourd'hui, les orchestres baroques, classiques ou préromantiques répètent beaucoup, sont prêts en permanence. Du temps de Haydn, ses symphonies étaient déchiffrées la plupart du temps, puis jouées après une seule répétition, au dernier moment. Il existe donc une contradiction très profonde avec notre époque, où une grande préparation est exigée. Ces tentatives de reconstitution me font penser à celles de Viолlet-le-Duc, qui a sauvé beaucoup de monuments en les déformant suivant l'idée qu'il se faisait de l'ancien. On trouve de cela dans le mouvement baroque, ce qui me gêne. Je suis tout à fait d'accord pour que des recherches soient effectuées, à conditions de ne pas considérer les conclusions auxquelles on peut parvenir comme vérité, et de ne pas considérer comme probable la reconstitution d'une vérité improbable.

Stravinsky disait qu'on ne pouvait vraiment apprécier une musique que lorsque l'on vivait à son époque. La démarche est aujourd'hui inverse : le XX^e siècle nous conditionne, ne serait-ce que par les bruits de rue, les bruits de la ville. On ne peut donc pas être dans une authenticité absolue.

Une habitude du jeu existe également. Je prends l'exemple suivant : le basson solo qui a joué pour la première fois le solo initial du *Sacre du printemps* de Stravinsky, en 1913, devait être dans ses petits souliers, avec une sonorité coincée. Georges Auric m'a confié qu'en entendant de nos jours le début de cette œuvre, cela ne l'intéressait plus car il n'éprouvait plus l'impression du danger. À propos du *Marteau sans maître*, je remarque qu'autrefois, les percussionnistes jouaient toujours avec deux baguettes, ce qui les obligeait à faire des sauts etc. Maintenant, ils jouent toujours avec quatre baguettes. C'est plus facile. Est-ce que je vais leur demander, pour revenir au geste de 1956, de n'utiliser que deux baguettes ? Certainement pas ! L'exiger serait une erreur d'un point de vue artistique.

Edgar Varèse tenait des propos très négatifs sur les flûtistes et leur instrument.* Celui-ci n'était pas, selon lui, adapté à sa musique, du grave à l'aigu. Aujourd'hui, il l'est largement et le jeu a évolué.

* Il avait qualifié un flûtiste de foireux et d'asthmatique.

En effet. Les jeunes instrumentistes que l'on recrute pour l'Ensemble Intercontemporain n'ont pas les difficultés qu'ont rencontrées les instrumentistes il y a vingt-cinq ans. Je peux vous garantir que les pièces de Webern, en 1946, n'étaient pas du tout aisées à interpréter, du point de vue instrumental, de la cohésion de l'ensemble, de la sonorité etc. Qui plus est, il n'existait pas de tradition germanique en France. J'ai entendu également le *Kammerkonzert* de Berg affreusement joué, sans notion de style. Ces notions s'acquièrent au fur et à mesure. Interpréter aujourd'hui le *Kammerkonzert* comme il l'était à Paris en 1930 serait horrible.

Les compositeurs, hier comme aujourd'hui, s'interrogent sur le passé : Berio, que vous dirigez souvent, fait de nombreuses allusions au passé, reprend Mahler ; Harrison Birtwistle cite Guillaume de Machaut ; les exemples abondent. Le rapport au passé semble plus préoccuper les compositeurs d'aujourd'hui que leurs prédécesseurs.

Absorber le passé, s'en inspirer, s'en imprégner : il s'agit

là d'un autre rapport au passé, très positif, que celui que nous venons d'évoquer. Cela peut-être de l'iconoclastie, ou de l'appropriation. J'aime le rapport productif au passé, mais non le passéisme qui enferme la musique dans une espèce de cadre. On peut se parer de toutes les perruques que l'on veut, on ne pourra pas faire oublier que les musiciens d'aujourd'hui ont entendu du Wagner ou du Debussy, et que le style que l'on essaye de reconstituer passe par les oreilles d'aujourd'hui.

Comment voyez-vous l'évolution : faudra-t-il, demain, jouer de la flûte baroque, de la flûte Midi, de la flûte en quarts de ton, c'est-à-dire être polyvalent dans l'abord des instruments, ou est-ce qu'un même instrument permettra de jouer Bach et Boulez ?

Tout dépend de ce que l'on veut faire. Si l'on veut parvenir à une reconstitution, même supposée, il est possible d'utiliser les instruments baroques ; il est bien d'essayer de reconstituer la sonorité de l'époque, qui était beaucoup plus faible. Un clavecin possédant la sonorité d'autrefois permet une bonne balance avec la flûte baroque, alors que la flûte d'aujourd'hui est plus puissante. Cela est justifié, ce qui ne veut pas dire qu'on ne puisse pas utiliser une flûte moderne. Il est évident qu'entendre Andras Schiff jouer les œuvres de Bach sur le piano est intéressant. Ce qui est intéressant, c'est la polyphonie. Celle de Bach n'est pas explicite uniquement parce qu'elle a été écrite pour l'instrument de l'époque. Dans toute musique existe quelque chose qui dépasse l'époque. On peut donc choisir l'époque elle-même ou le dépassement de l'époque. Il ne s'agit pas de choix contradictoires. Les deux se complètent. Entendre une polyphonie de Bach jouée par la flûte actuelle ou le piano revient à entendre une polyphonie passée à travers trois siècles. L'entendre jouée au clavecin revient à l'entendre avec des oreilles également passées par trois siècles, mais selon des rapports acoustiques différents. C'est, à mon avis, beaucoup plus sur les rapports acoustiques que l'on doit se fonder que sur une espèce d'historicité. Dans un orchestre baroque, quelquefois, le continuo ne s'entend absolument pas. Le continuo est un langage harmonique, surtout dans le baroque tardif. Si l'on n'entend qu'une vague sonorité et pas un accord, quelque chose fonctionne mal.

Quant à la polyvalence, elle peut exister, mais elle ne doit pas être rigide. Je n'aime pas la rigidité qui consiste à jouer uniquement ceci ou cela et range les interprètes dans des compartiments. Au contraire, si l'on souhaite passer d'un instrument à l'autre, il faut prévoir des plages de transition, naturellement, car on ne va pas changer toutes les cinq minutes de façon de jouer ! Si l'on décide d'explorer pendant un certain temps un certain répertoire avec un instrument précis, que l'on prenne cet instrument ! On ne joue pas de la même façon d'une flûte amplifiée que l'on joue d'une flûte non amplifiée. L'amplification est un phénomène acoustique qui modifie le jeu. Il faut faire attention aux variations dynamiques, en respecter certaines limites inscrites, être attentif aux échos, aux élargissements rythmiques, aux prolongements sonores, aux diverses transformations, et s'y habituer, adapter son jeu. L'interprète doit savoir qu'il faut attendre une certaine séquence, qu'il reprend après etc. Les interférences changent quand je modifie le spectre. C'est le cas dans ...*explosante / fixe*...

L'amplification et l'informatique ont-ils changé votre abord de l'instrument et votre écriture ?

L'utilisation de l'instrument est différente. Des paramètres sont adaptés à la lenteur et d'autres à la vitesse. Des transformations ne seraient pas perceptibles si elles étaient jouées très vite, car elles doivent disposer de temps pour être perçues, en raison de micro-intervalles, par exemple. Certains épisodes percussifs, au contraire, demandent une rapidité d'interprétation. Une façon d'écrire englobe le groupe instrumental et l'instrument. Là, c'est l'instrumentiste lui-même qui fait dériver les conséquences. Elles sont inscrites et le jeu peut être complètement indépendant : naturel, flexible, etc. Cela est très différent de la bande magnétique avec laquelle il fallait auparavant être absolument synchrone.

Vous écrivez un concerto pour violon dédié Anne-Sophie Mutter. Pouvez-vous nous le présenter ?

Anthèmes 3 ne sera pas un concerto au sens habituel. Je n'ai pas procédé comme je l'ai fait avec *Dialogue de l'ombre double*. Une partie sera soliste, amplifiée et élargie – un peu dans l'idée d'...*explosante / fixe*... –. L'œuvre sera écrite avec orchestre comme *Anthèmes 2* l'est par rapport au dispositif électronique. L'orchestre ne demandera pas de grand effectif. Il n'y aura pas d'électronique. *Anthèmes 1* est écrit pour violon seul, *Anthèmes 2*, pour violon et électronique, et *Anthèmes 3* le sera pour violon et orchestre. On peut ainsi mesurer comment les mêmes idées peuvent s'adapter à trois façons différentes d'utiliser l'instrumentarium.

Entretien réalisé à Paris, à l'Ircam, le 28 mai 2004.

Depuis que cet entretien nous a été accordé, de nombreux concerts anniversaire ont été donnés en 2005 en l'honneur de Pierre Boulez. À l'occasion de l'un d'eux, donné en présence du compositeur au Carnegie Hall de New York par l'ensemble Sospeso (direction artistique Kirk Noreen et Joshua Kody) et au cours duquel furent interprétés les *Poèmes selon Mallarmé*, une œuvre pour flûte, violon, alto et violoncelle, *Happy « B »*, de Bruno Mantovani, commandée par Cécile Daroux à cette occasion, a été créée. Des œuvres de Kirk Noreen, Joshua Kody, John Zorn, Elliott Carter et Marc-André Dalbavie étaient également au programme.



Pierre Boulez et Cécile Daroux lors de l'entretien

Dossier préparé par Cécile Daroux

En hommage de la mort d'Igor Stravinsky, en 1972, Pierre Boulez a publié dans la revue "Temps" un hommage au compositeur d'après une lettre d'une partition virtuelle et cadencée pour la réalisation en 1980 à chaque composition installée... explosante/fixe... (1). Les réalisations successives de Pierre Boulez pour cette œuvre ont été dirigées par Georges Pompidou lui-même, en 1980, à Paris au Centre Georges Pompidou et en 1981, à Paris au Centre Georges Pompidou.

À cette époque, les moyens techniques et le dispositif électroacoustique se sont substitués. Ce dernier utilise un système de sons de partition réel à la fois principal, des modules de transformation de sons en temps réel, une grande variété d'algorithmes de filtres et un espace de son haut qualité pour la spatialisation sonore.

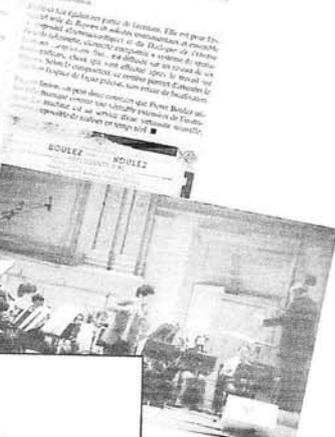
FLUTE CONTEMPORAINE



Le traitement électroacoustique dans "...explosante/fixe..."

Le traitement électroacoustique dans "...explosante/fixe..." est un système de sons de partition réel à la fois principal, des modules de transformation de sons en temps réel, une grande variété d'algorithmes de filtres et un espace de son haut qualité pour la spatialisation sonore.

FLUTE CONTEMPORAINE



...explosante/fixe... de Pierre BOULEZ : Genèse d'une œuvre-maîtresse



...explosante/fixe... : genèse d'une œuvre maîtresse

Dans son numéro 57 du deuxième trimestre 1997, Traversières magazine avait publié un dossier intitulé « ...explosante/fixe... de Pierre Boulez : genèse d'une œuvre maîtresse ».

Préparé par Cécile Daroux, le dossier se composait ainsi :

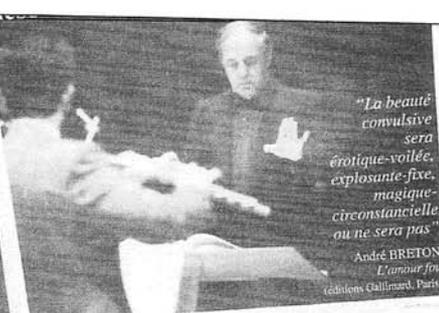
- Présentation de l'œuvre, par Andrew Gerzso, et Chronologie de son élaboration (pages 51 et 52).
- La flûte Midi, Jupiter (de Philippe Manoury) et ...explosante/fixe..., Le traitement acoustique dans ...explosante/fixe..., par Cécile Daroux (pages 53 à 57).
- Le point de vue de Pierre-André Valade (page 53), Entretien avec Sophie Cherrier (page 59).
- Extraits de la partition : début de Transitoire V (page 54) et extraits de Transitoire VII dans la version séquentielle de 1973 et mesurée de 1993 (page 58).

Ce numéro 57 de Traversières magazine est disponible auprès du secrétariat de la Traversière. On pourra se le procurer grâce au bulletin de commande situé en page jaune numéro IV à la fin du présent numéro.

Un autre numéro, aujourd'hui disponible sous le numéro TM2 (n° 32, octobre 1989), présentait une analyse de la Sonatine de Pierre Boulez extraite de l'ouvrage de Cécile Daroux intitulé Flûte et XX^e siècle.

Le traitement électroacoustique dans "...explosante/fixe..." est un système de sons de partition réel à la fois principal, des modules de transformation de sons en temps réel, une grande variété d'algorithmes de filtres et un espace de son haut qualité pour la spatialisation sonore.

FLUTE CONTEMPORAINE



"La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circumstancielle ou ne sera pas" André BRETON L'Amour fou (éditions Gallimard, Paris)

paré par Cécile Daroux

En hommage de la mort d'Igor Stravinsky, en 1972, Pierre Boulez a publié dans la revue "Temps" un hommage au compositeur d'après une lettre d'une partition virtuelle et cadencée pour la réalisation en 1980 à chaque composition installée... explosante/fixe... (1). Les réalisations successives de Pierre Boulez pour cette œuvre ont été dirigées par Georges Pompidou lui-même, en 1980, à Paris au Centre Georges Pompidou et en 1981, à Paris au Centre Georges Pompidou.

À cette époque, les moyens techniques et le dispositif électroacoustique se sont substitués. Ce dernier utilise un système de sons de partition réel à la fois principal, des modules de transformation de sons en temps réel, une grande variété d'algorithmes de filtres et un espace de son haut qualité pour la spatialisation sonore.

Le traitement électroacoustique dans "...explosante/fixe..."

Le traitement électroacoustique dans "...explosante/fixe..." est un système de sons de partition réel à la fois principal, des modules de transformation de sons en temps réel, une grande variété d'algorithmes de filtres et un espace de son haut qualité pour la spatialisation sonore.

FLUTE CONTEMPORAINE

