Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2009)

Heft: 106

Artikel: À la limite du silence : entretien avec Nicolas Bolens = An der Grenze zur Stille : ein Gespräch mit Nicolas Bolens

Autor: Couturier, André / Bolens, Nicolas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927704

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

An der Grenze zur Stille – *Ein Gespräch mit Nicolas Bolens*

Der 1963 in Genf geborene Nicolas Bolens zählt zu den treibenden Kräften im Schweizer Musikleben. Der profilierte Komponist und Kontrapunktprofessor an der Musikhochschule seiner Heimatstadt war von 2004 bis 2007 Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Bolens ist ein Komponist auf der Suche nach einer musikalischen Ontologie, der Klänge gern aus der Stille bezieht und sie mit der Zeit spielen lässt.

A LA LIMITE DU SILENCE

PAR ANDRÉ COUTURIER

Entretien avec Nicolas Bolens

Il n'est plus besoin de présenter Nicolas Bolens[1], acteur important de la vie musicale suisse. Président de l'Association Suisse des Musiciens de 2004 à 2007, compositeur prolifique primé à plusieurs reprises pour ses œuvres, professeur de contrepoint et d'écriture du 20e siècle à la Haute Ecole de Musique de Genève. Un compositeur qui, toujours à la recherche d'une ontologie du phénomène musical, tire les sons du silence et les laisse jouer avec le temps.

André Couturier : En regard du corpus d'œuvres que vous avez composées, on a l'impression que vous changez souvent de formation instrumentale, que chaque composition est une nouvelle et totale ré-exploration. Existe-t-il là une raison consciente de votre part ?

Nicolas Bolens : Tout d'abord, il y a des raisons de commandes qui me poussent à adopter différentes formations instrumentales. Il y a, ensuite, cet équilibre que je tente de garder entre le besoin de faire des choses nouvelles et le fond qui reste inhérent à ma pensée musicale. Plus on avance, plus on prend conscience de ce à quoi l'on tient et de ce qui peut se renouveler. Tout est possible en musique ; je procède en faisant des choix, en écartant ce qui ne convient pas et cela me prend parfois beaucoup de temps.

Quelles influences ont eu des compositeurs comme Luigi Nono ou Maurice Ohana sur votre conception musicale ?

Pourquoi seulement ces deux-là ? De nombreux compositeurs m'ont influencé et chacun pour ses différentes richesses intrinsèques: Lutoslawski, Berio, Scelsi, Xenakis, Grisey...

Bien, alors commençons par Lutoslawski. Quelle est son influence ?

Ce qui m'intéresse le plus dans sa façon de composer, c'est l'utilisation de « l'aléatoire contrôlé. » Cela correspond à une certaine manière de lâcher prise sur l'organisation temporelle de la musique, ce qui peut conduire à une réflexion générale sur le temps. Par l'alternance de moments semi-aléatoires et de moments organisés de manière traditionnelle, il montre que le temps « ne passe pas comme ça » mais qu'on peut se l'approprier. Je ne brandis pas la bannière de l'aléatoire envers et contre tout, cependant je me sens assez proche de la manière dont Lutoslawski l'exploite. Il réussit à intégrer ce procédé dans ses œuvres tout en adoptant des formes et des conceptions globales classiques. Cette intégration du « nouveau dans l'ancien » est particulièrement réussie dans des pièces comme le *Concerto pour violoncelle*, le *Quatuor à cordes* ou encore *Mi-Parti*.

Ne pourrait-on pas en dire autant pour un compositeur comme Xenakis ?

Chez Xenakis cela n'a pas le même sens : il s'agit en fait de probabilités plutôt que d'aléatoire.

Alors que Lutoslawski laisse une certaine indépendance temporelle à l'interprète, Xenakis, lui, coordonne chaque événement sonore avec précision. Il utilise, cependant, des moyens statistiques et stochastiques qui lui permettent de rattacher tout de même sa musique à une certaine idée de hasard, sans pour autant lâcher prise sur son organisation temporelle.

Et Nono ?

Nono et Scelsi m'interpellent par leur manière d'entrer à l'intérieur du son, d'approfondir l'écoute d'une entité, de partir d'une seule note. Scelsi compare cette expérience à

1. Une liste mise à jour des œuvres de Nicolas Bolens peut être téléchargée sur le site www.musinfo.ch.

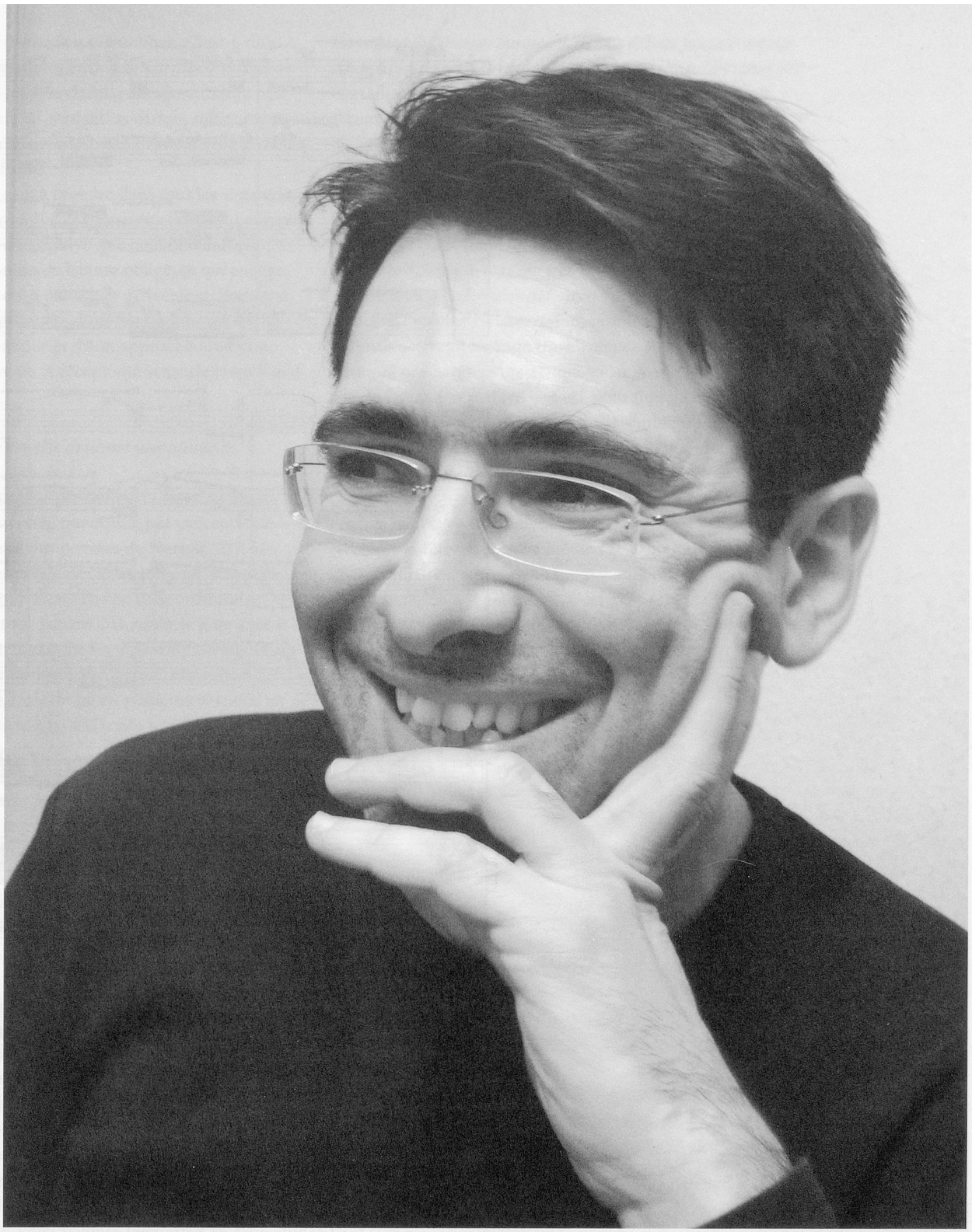


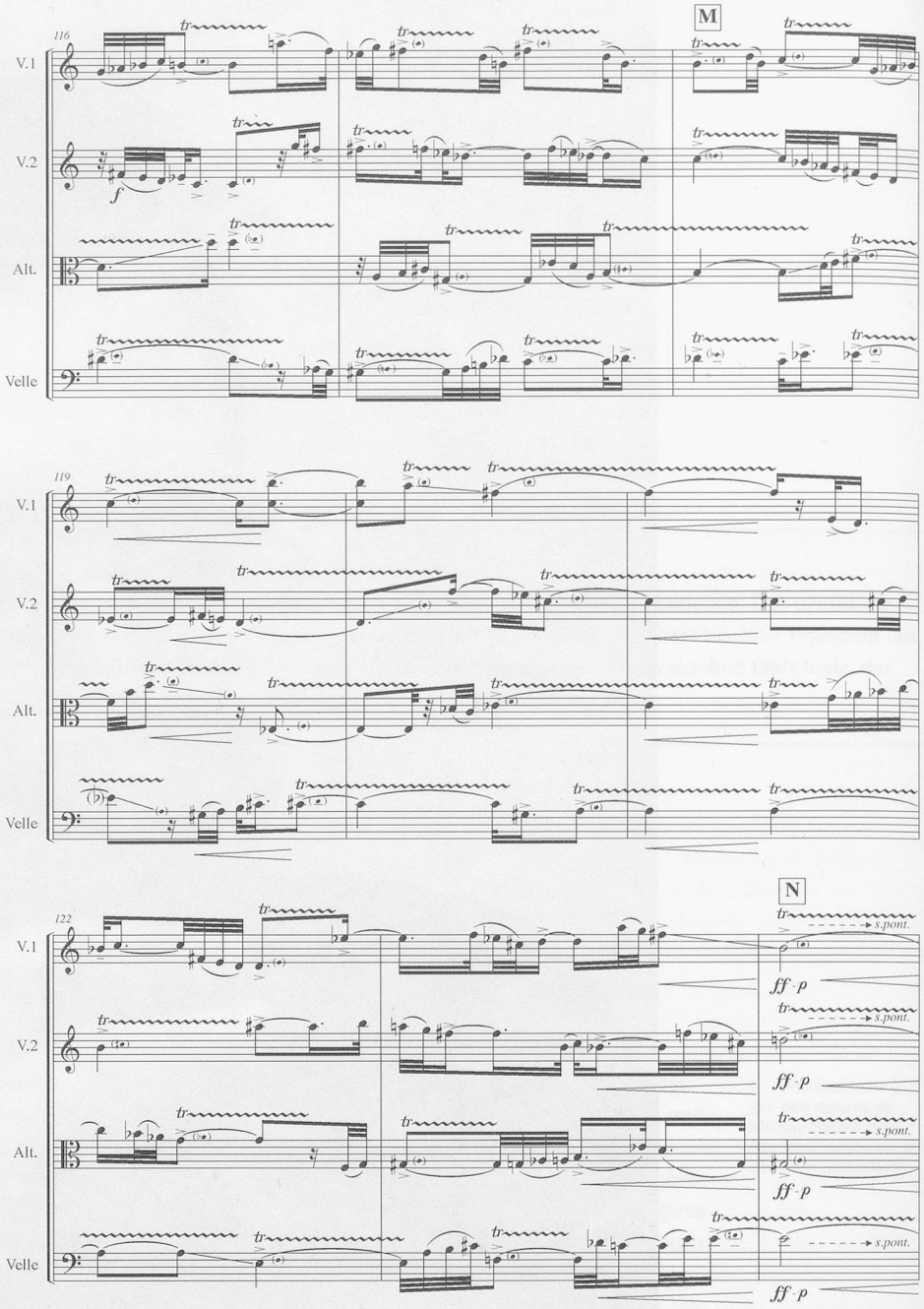
Photo :
Shams Ahrenbeck

l'art de l'arc zen dans lequel le sujet fixe un point qui avec le temps devient le tout. On pourrait comparer cela à certaines pièces tardives de Luigi Nono comme *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili* ou encore *No hay caminos, hay que caminar*. Mais ici, c'est entre autres par une très importante raréfaction des éléments que le compositeur intensifie la force dramatique de ses œuvres. Ces démarches m'ont certainement influencé lors de la composition de mon premier quatuor à cordes *Sur quelques mots de Rainer Maria Rilke*.

Il me semble que dans vos premières pièces, comme Instants *pour deux pianos ou le concerto pour violon* ... Et derrière moi marchent les étoiles *ou encore plus significativement dans* Sur quelques mots de Rainer Maria Rilke, *les notes sont présentes pour créer un espace, je veux dire que l'espace est plus important que les notes.*

Plutôt qu'un espace, je dirais qu'il s'agit d'une concentration sur la dialectique « son-silence ». La « limite du silence », avec tout ce que cette notion comporte de relatif, a souvent capté mon attention de manière intense. Par exemple, dans le premier mouvement de *Sur quelques mots de Rainer Maria Rilke*, la musique naît de très peu : les cordes à vide graves *do-do-sol* qui chargent la pièce d'un certain potentiel harmonique et dès lors créent une suite. Cette démarche se rapproche de la démarche spectrale à laquelle je me suis beaucoup intéressé sans toutefois la pratiquer réellement.

Nicolas Bolens : « Tempus fugit » (Éditions Papillon)



On a parfois l'impression que votre musique s'autogénère à partir de rien ?
C'est une utopie que j'aime bien... mais cela reste une utopie : le travail et la réflexion sont toujours nécessaires, je dirais même surtout sur des choses simples. Parfois, malheureusement, « très peu » naît de « très peu ». Je crois qu'il y a tout de même un équilibre entre la pensée préconçue et l'acte de composer.

Vous enseignez le contrepoint à la Haute École de Musique de Genève. Avez-vous par conséquent une approche contrapuntique de la composition ?
Oui, mais je pense que chez n'importe quel compositeur la dimension contrapuntique est indissociable du reste. Le contrepoint est évidemment une composante essentielle de mon travail de composition. Le principe de la fugue, par exemple, synthétisé comme une organisation à partir d'un sujet mélodique de base, est récurent dans ma pensée musicale. La dimension harmonique est complètement liée au contrepoint, puisqu'un mouvement mélodique engendre une échelle et se charge d'un potentiel harmonique.

Quelle signification a le temps dans des pièces comme Tempus Fugit, *votre deuxième quatuor à cordes ?*
Tempus fugit débute avec un battement régulier entre deux notes, duquel naît toute la pièce, nouvelle allusion à la fugue. J'avais utilisé un procédé similaire au début de mon *Concerto pour violon* en partant d'une seule note tenue. Dans cette pièce, le temps « fuit » jusqu'à épuisement ; une rupture, inévitable, se produit et entraîne un retour aux matériaux de base. Il y a donc une certaine circularité. On pourrait y voir une tentative de maîtriser la fuite du temps.

Plus récemment, vous vous êtes attaché à un texte tiré du Coup de dés *de Mallarmé. Doit-on y entrevoir un hommage discret à des compositeurs comme Boulez ou Cage pour lesquels les centres d'intérêts tournaient souvent autour de la détermination et du hasard ?*
Non, pas particulièrement à ces deux compositeurs même si, bien entendu, le hasard et la détermination constituaient un débat essentiel pour eux. Dans ma pièce *Ou le mystère précipité hurlé* pour huit voix solistes, je m'efforce de garder

2. *Trois Poèmes d'Henri Michaux* pour chœur et orchestre, 1963.

cette ouverture de l'organisation sémantique. C'est-à-dire que la poésie peut revêtir plusieurs sens. En effet, Mallarmé laisse la liberté à un réseau de différentes sémantiques possibles. Bien sûr, toujours en gardant un certain raffinement, car chaque mot est choisi avec minutie selon un critère d'ouverture à ces sens différents.

L'ouverture des sens est à prendre dans tous les « sens du terme » si vous me permettez l'expression : en tenant compte de l'ouverture aussi bien sensitive que de la sémantique du mot. Il n'y a pas de chemin de lecture obligé, ce qui engage les sens à être aux aguets, à participer activement. Pour moi, ce texte évoque les substances d'un drame sans qu'il y ait « drame » à proprement parler. Mon approche tend donc plus vers une ouverture de la réceptivité sensorielle qu'à une étude sur le hasard.

L'importance du texte est-elle devenue une nouvelle préoccupation ?
En réalité, j'ai toujours été proche de la relation texte-musique ; dans des contextes poétiques, par exemple les *Tres sonetos de amor* sur des poèmes de Neruda, *Six Airs de Circonstance* sur des textes de Mallarmé, ou sur le plan théâtral : *La Vigie, Terres. Dans Terres*, (une musique de scène écrite pour l'Institut Jaques-Dalcroze), je joue avec le texte de chansons séfarades dont les trois couplets sont, à un moment de l'œuvre, superposés à trois voix. Dans *La Vigie*, le texte n'est pas linéaire, mais divisé en plusieurs réseaux, un peu à la manière dont Lutoslawski traite les trois poèmes de Michaux[2].

Avez-vous des préférences pour d'autres domaines artistiques ?
Il y a, en premier lieu, la poésie dont je ne peux me passer, que ce soit Michaux, Eluard, Neruda, ou encore Mallarmé. Et puis il y a le cinéma. En fait, dès qu'il y a la notion de temporalité, je m'y intéresse. Dans mes cinéastes adulés il y a Stanley Kubrick, David Lynch, Gus van Sant. Tous réfléchissent sur le temps.

Et la peinture ?
Jusqu'à maintenant, ça n'a pas été une priorité. Je dis « jusqu'à maintenant », car à présent l'image arrêtée me pose des questions, entre autres la photographie. Je remarque que certaines parties d'une image peuvent se révéler plus vite que d'autres ou inversement se cacher après avoir été vues. Si l'on prend des peintres comme Picasso, Klee ou Kandinsky on sait que le temps fait partie intégrante de leur vision... Ce sont des idées à creuser.

Dans quel sens vos intérêts musicaux évoluent-ils ? Avez-vous des projets ?
Je suis en train d'expérimenter de nouveaux outils compositionnels, notamment sur le plan de la spatialisation et de l'électroacoustique. Pour cela, je travaille, entre autres, sur une pièce pour un percussionniste et traitements électroniques en temps réel. En marge de ce travail, je viens de terminer une pièce pour six voix féminines et percussion qui sera créée en mai prochain à Chambéry par l'ensemble « Six Voix Solistes » dirigé par Alain Goudard. Je termine également un concerto pour alto et orchestre à cordes commandé par Pro Helvetia pour un jeune altiste allemand de talent : Veit Hertenstein. D'autre part, j'ai l'intention de reprendre certaines de mes pièces précédentes sur lesquelles je porte un regard nouveau. J'ai le sentiment que certaines méritent d'être revisitées et repensées au niveau de leur forme et de leur réalisation sonore.

En regard du chemin parcouru, de vos débuts jusqu'à aujourd'hui, avez-vous l'impression que certaines choses ont changé ?
Certaines choses changent et d'autres pas. J'ai retrouvé récemment un enregistrement d'*Impacts*, ma première pièce jouée lorsque j'étais étudiant à Genève. Il s'agissait d'une exploration de divers mondes sonores mettant en scène plusieurs percussionnistes, un quintette à cordes et un piano. On y entend une masse sonore constituée de toutes sortes d'éléments aléatoires, dont l'issue finale est une mélodie jouée au violon qui émerge très brièvement de cette masse. Malgré les innombrables défauts de cette composition de jeunesse, j'y ai retrouvé certaines problématiques qui restent toujours actives dans mon travail actuel. Je mentionnerai par exemple une certaine dialectique entre masse sonore et unicité du chant. Un réel lyrisme est, pour finir, la résultante que je recherche dans cette dialectique. Il semblerait qu'un chant doive toujours se frayer un passage au milieu de la multitude d'événements sonores que l'on peut concevoir aujourd'hui dans une œuvre musicale. Et cela, même s'il n'est que suggéré, même si les instruments ne sont que percussions à hauteurs indéterminées ou même s'il s'agit d'une œuvre acousmatique. Si un quelconque point de concordance doit se retrouver dans ma musique, c'est peut-être l'évocation de cette voix singulière, mélodie conductrice au sens large du terme.

stv asm

Berner Fachhochschule
HKB - Hochschule der Künste Bern

NICATI FONDATION

Concours d'interprétation de musique contemporaine

Nicati 09

Organisation
Fondation Nicati, Association Suisse des Musiciens et Haute Ecole des Arts de Berne

Conditions de participation
Solistes ou ensembles professionnels, suisses, résidants en Suisse (en majorité pour les ensembles) ou diplômés en Suisse ou membres ASM

Dotation
Frs. 40'000.- (au maximum deux prix dans chaque catégorie)

Dates
7 au 12 septembre 2009, Haute Ecole des Arts. Berne

Délai d'inscription
06 juin 2009

Le règlement et l'inscription se trouvent sur le site de www.nicati.ch peut être demandé au secrétariat de l'ASM: ASM-STV, av. du Grammont 11bis, 1007 Lausanne, nicati@asm-stv.ch