

Rencontre Haydn/Wagner dans les *Berliner Momente* de Walter Boudreau

Haydn and Wagner Meet in Walter Boudreau's *Berliner Momente*

Maxime McKinley

Volume 17, numéro 1, 2007

Le génome musical

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016776ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016776ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

McKinley, M. (2007). Rencontre Haydn/Wagner dans les *Berliner Momente* de Walter Boudreau. *Circuit*, 17(1), 93–113. <https://doi.org/10.7202/016776ar>

Résumé de l'article

Cet article propose, dans un premier temps, un parcours des diverses époques et tendances esthétiques à travers lesquelles Walter Boudreau a peu à peu construit son langage musical. Ce parcours débute par le courant de la contre-culture québécoise dans les années 1960, nous menant ensuite à Darmstadt et au structuralisme des années 1970, pour se terminer avec le développement du postmodernisme musical québécois dans les années 1980. Les généralités brossées dans ce parcours trouvent leur application dans la seconde partie de l'article, qui consiste en une analyse du cycle des *Berliner Momente*. Ce cycle, pour orchestre symphonique, est une oeuvre monumentale sur laquelle Boudreau travaille depuis près de vingt ans. L'analyse qui en est ici proposée, non exhaustive, s'attelle à faire la lumière sur les fondements herméneutiques de l'oeuvre, à montrer comment ceux-ci ont déterminé le choix des matériaux, à donner des exemples de manipulations effectuées sur ces matériaux. Il se révèle ainsi que les *Berliner Momente*, entièrement inspirés par l'histoire du peuple allemand, utilisent comme principaux matériaux le quatuor de Haydn servant d'hymne national à l'Allemagne et un corpus de motifs puisés dans la Tétralogie de Wagner. Pour Boudreau, le pôle « Haydn » des *Berliner Momente* symbolise l'aspect noble et digne du peuple allemand, tandis que le pôle « Wagner » en symbolise l'aspect sombre et tragique. Les événements puisés dans l'histoire de l'Allemagne ont suggéré au compositeur diverses façons de manipuler ces deux paradigmes, créant de multiples jeux de frictions, de tensions et de confrontations. La dernière partie de l'article suggère qu'avec les *Berliner Momente*, Walter Boudreau participe à de nouveaux jalons pour la postérité wagnérienne.

Rencontre Haydn/Wagner dans les *Berliner Momente* de Walter Boudreau

Maxime McKinley

Walter Boudreau est un personnage d'envergure dont la turbulence n'a d'égale que l'hypersensibilité. Toutes les qualités de compositeur et de chef d'orchestre de Walter Boudreau, pour lesquelles il est devenu, avec le temps, une icône de la culture québécoise, semblent naître de cet apparent paradoxe. Sa turbulence ne s'encombre ni de prudence académique, ni d'officialité, ni de tabous : elle fait de Boudreau un leader dynamique, luttant sans relâche contre le confort des habitudes et du conformisme. Son hypersensibilité se manifeste dans une curiosité affamée de tout, dans une mélomanie exacerbée, toujours à la recherche de sensations fortes, ainsi que dans un idéalisme d'une rare énergie, restée intacte à travers quarante années de carrière. Walter Boudreau confiait à Dominique Olivier, en 1994 : « [Mon cheminement] est comme une espèce de bulldozer qui avance, mais mon bulldozer est plein de radars, de tentacules. Il faut que je me nourrisse de quelque chose. Je ne refuse rien » (Olivier, 1999, p.17).

Et à Claude Gingras, en 1998 :

J'aime Palestrina, Monteverdi, les quatuors de Haydn. J'écoute Verdi, je m'installe et je braille. Tchaïkovski aussi : un grand compositeur. *J'adore* Tchaïkovski. Et Brahms, Chostakovitch, *Jesus Christ Superstar*, Céline Dion, le *Magnificat* de Bach et *Teenage Prostitute* de Frank Zappa. Et oui, il y a de bonnes choses dans la « techno ». J'aime tous les styles. La musique, c'est ce qui me fait le plus vibrer au monde ! (Gingras, 1998)

Se plonger dans l'univers de Walter Boudreau est une aventure formidable, mais aussi d'une haute complexité. Nous travaillerons à partir d'une œuvre

qui sera notre fil d'Ariane, soit les *Berliner Momente*, un énorme cycle de pièces pour orchestre sur lequel Boudreau travaille depuis près de vingt ans. Cette œuvre permet d'aborder à peu près tous les aspects de son cheminement, avec en filigrane les diverses époques qu'il a traversées et les influences qu'elles ont eues sur la nature de son langage musical. Chacun de ces aspects est une fenêtre sur une époque de sa carrière compositionnelle. Du coup, nous parcourrons, surtout dans les premières parties de ce texte, des sentiers que l'on pourrait qualifier de « para-boudreauesques ». Ensuite, les grandes lignes esquissées dans la première partie trouveront leur application dans l'analyse du *Berliner Momente III*. Dans un troisième temps, nous nous attarderons sur les relations qu'entretiennent les *Berliner Momente* avec la musique de Wagner. Il s'agira de suggérer, sur la base des éléments analytiques exposés, que la présence de Wagner dans les *Berliner Momente* aurait fort possiblement des racines plus profondes que la seule présence des motifs cités. Ceci nous amènera à terminer en postulant un parallélisme « Walter/Wagner », et ce sur le plan des fondements de leur pensée musicale et de leurs choix stylistiques respectifs.

Placer le décor ou Boudreau dans son histoire

Les années 1960 : la Révolution tranquille, terreau de la genèse

L'esprit de la Révolution tranquille est une donnée indispensable pour saisir l'univers de Boudreau. Né en 1947 à Sorel, Boudreau avait 20 ans lors de l'Expo 67. Alors saxophoniste de jazz, il s'y produisit avec son ensemble. C'est dans ce contexte qu'il fit la rencontre de Raoul Duguay, rencontre qui donna naissance au tandem fondateur de l'Infonie, une troupe artistique multidisciplinaire totalement éclectique, qui devint rapidement le symbole de la contre-culture québécoise, à l'époque de la Révolution tranquille¹. *Ô ou l'invisible enfant* (1972), poème cinématographique de Raoul Duguay produit par l'ONF, témoigne de manière éloquente de la folie qui animait l'Infonie. On y voit Walter dans le rôle de Retlaw, un chef d'orchestre dirigeant notamment un lac et un troupeau de vaches.

Cet esprit de folle liberté et de sympathique délinquance, Boudreau l'a toujours maintenu. En témoigne le dessin psychédélique très impressionnant sur lequel il travaille à la loupe (au sens littéral) depuis 1971. Ce dessin, qu'il garde chez lui, est réservé à ses moments de détente. La trace musicale emblématique de cette fidélité à l'esprit de la Révolution tranquille est certainement *Golgot(h)a* (1990), que l'on pourrait qualifier d'oratorio anticlérical psychédélique sur le thème du chemin de croix. Le texte, de Raoul Duguay, commence ainsi : « Eark! JUDAS! Tu m'as baisé! »

1. Cf. par exemple
<<http://psychevanhetfolk.homestead.com/infonie.html>> pour plus de renseignements sur cette formation très influente sur la scène musicale expérimentale québécoise.

Les années 1970 : gloire de Darmstadt, élaboration d'un langage structuraliste

Toujours à l'époque de la Révolution tranquille, plus précisément en 1968, Boudreau fit la rencontre de Bruce Mather, avec qui il étudia à l'Université McGill, après que ce dernier lui ait fait découvrir une partition de Stockhausen. Plus tard, ce fut avec Serge Garant qu'il étudia, à l'Université de Montréal, et avec Gilles Tremblay, au Conservatoire de Montréal. Ainsi, Boudreau a étudié dans trois institutions d'enseignement différentes, avec trois pionniers de la musique contemporaine à Montréal : Mather, Garant, Tremblay. Puis il alla perfectionner son art en Europe, auprès de Messiaen, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Ligeti et Kagel. Il fréquenta bien sûr les cours de Darmstadt (en 1972), qui étaient à l'époque en plein essor, s'imprégnant ainsi de l'héritage postsériel. Il fit également des recherches subventionnées au Centre de calcul de l'Université de Montréal, des stages d'informatique musicale à l'Université Simon Fraser de Vancouver et au *Center for Experimental Music* à l'Université de San Diego.

Durant cette période de formation, il éprouvait déjà une fascination particulière pour Varèse et Xenakis. De Varèse, depuis toujours son compositeur de prédilection, il a retenu un type d'orchestration très sonore axé majoritairement sur les cuivres et les percussions. De Xenakis, il a retenu un intérêt fondamental pour les nuages sonores ainsi que pour les processus vectoriels. Également notable est l'influence d'*Inori* de Stockhausen, pour le potentiel plastique du travail sur les compressions et dilatations d'une matrice sonore.

Les années 1980 : postmodernité, vers un retour à l'impureté

À partir des années 1980, la musique québécoise commença, sans trop le savoir, sa période postmoderne (qui trouvera son âge d'or dans les années 1990). Le postmodernisme musical, considéré comme une attitude bien plus qu'une école, est fondé en bonne partie sur un désir de se détacher de l'emprise des diktats de Darmstadt et de la modernité en général. Tout en conservant l'héritage des tables rases des années 1950, plusieurs compositeurs ont désiré renouer avec certains éléments de la tradition comme la mélodie, la périodicité et la consonance². De même, la citation et le pastiche devinrent dès lors des pratiques très en vogue. Comme l'expliquait Francis Dhomont en 1990, l'attitude postmoderne privilégie le « cosmopolitisme » à « l'universel », le « diachronique » au « synchronique », « l'impureté » à « l'épure », les « références au passé » aux « tables rases du passé », le « permissif » à « l'autoritaire », « l'éclectisme » au « dogme » (Dhomont, 1990, p. 30).

Walter Boudreau, comme bien d'autres, a intégré dans son approche des éléments rattachés au postmodernisme, tout en conservant son langage issu de la

2. [ndlr] Comme en témoigne un des premiers documents sur le postmodernisme en musique, le premier numéro de la présente revue, vol. 1, n° 1 (1990). Voir aussi Ramaut-Chevassus, 1998.

modernité des années 1970. En somme, il n'a ni refusé le postmodernisme, ni renié l'héritage de Darmstadt pour autant. En ce sens, il est relativement proche de deux autres compositeurs montréalais importants, Michel Gonneville et Michel Longtin. Cette attitude postmoderne a permis à Boudreau d'utiliser comme objets-matrices des citations appartenant à l'histoire de la musique (plutôt que des objets « abstraits », inventés par lui-même, comme ceux de *Demain les étoiles* [1981], par exemple). Ces citations, généralement fortement connues, lui permettent d'ouvrir un espace sémantique qu'il relie à des arguments extramusicaux.

Berliner Momente

Le projet des *Berliner Momente*

L'aventure des *Berliner Momente* a commencé en 1988, alors que Walter Boudreau recevait une commande de Radio-Canada pour célébrer le 750^e anniversaire de la fondation de la ville de Berlin. Puis, au fil des commandes, il en a écrit trois autres. Au moment d'écrire ces lignes, Boudreau s'apprête à composer le cinquième et dernier *Berliner Momente*, commandé par Radio-France. L'ensemble du cycle formera une immense symphonie d'environ 96 minutes.

Le premier des *Berliner Momente* a pris comme sujet plusieurs siècles d'histoire berlinoise, allant des champs à peine habités jusqu'à la ville que nous connaissons aujourd'hui : l'œuvre décrit 33 moments historiques à travers ses 16 minutes de musique. Ceux-ci sont répartis en neuf sections généralement de plus en plus courtes, tout en contenant de plus en plus de moments. La densité d'informations musicales croît donc à mesure que l'on avance dans le temps, à l'instar de la quantité d'informations historiques disponible sur Berlin à mesure que l'on s'approche de l'époque contemporaine. D'autre part, sur un plan plus psychologique, Boudreau a fondé son œuvre sur deux matériaux principaux, correspondant, selon lui, à deux aspects fondamentaux de l'histoire du peuple allemand. D'une part, l'hymne national allemand (le célèbre quatuor à corde de Haydn³) symbolisera l'aspect digne, noble, clair, du peuple allemand : c'est l'Allemagne du *Aufklärung*. D'autre part, plusieurs motifs tirés du *Crépuscule des dieux* de Wagner évoqueront l'aspect tragique, douloureux, nocturne, du peuple allemand : c'est le Romantisme, le *Sturm und Drang*, mais aussi le nazisme. Il n'est nullement surprenant que le choix des citations de Wagner comme symbole des chapitres noirs de l'histoire allemande ait valu à Boudreau les foudres de certains auditeurs. Quoi qu'il en soit, dans le premier des *Berliner Momente*, à partir de ces deux grandes catégories d'associations subjectives, Boudreau mobilise ses techniques de composition au service d'un véritable poème symphonique, sorte d'odyssée épique à travers l'histoire.

3. [ndlr] Composé en 1797 comme hymne national de l'Autriche (« *Gott erhalte Franz den Kaiser* »), Haydn l'a ensuite inclus dans le deuxième mouvement de son quatuor à cordes n° 62 en do majeur, op. 76, n° 3 ; en 1922, il a été choisi comme hymne national de l'Allemagne (*Das Lied der Deutschen*).

Dans les autres *Berliner Momente*, Boudreau s'en est surtout tenu à l'histoire récente de Berlin, celle du xx^e siècle et, tout particulièrement, son passé nazi. Ainsi, le *Berliner Momente II* regorge de moments où les thèmes/icônes « subissent » des orchestrations de type militaire, faisant explicitement allusion aux fanfares et parades fascistes qui ponctuaient notamment les diverses activités du Festival de Bayreuth, à l'époque du Troisième Reich. L'hymne national allemand s'y retrouve pourvu d'arrangements pompeux aux antipodes de la délicatesse du quatuor à cordes d'origine. C'est seulement à la fin du *Berliner Momente III* que Boudreau redonne à cette musique de Haydn sa pureté d'origine. La forme de ce *Berliner Momente* consistera donc en une confrontation des pôles « Wagner » et « Haydn », ce dernier étant d'abord complètement écrasé, puis émergeant à mesure que l'on avance dans l'œuvre avec de plus en plus de force. Le point d'aboutissement de cette catharsis arrive dans le *Berliner Momente IV*, un grand *adagio* qui irrigue le quatuor de Haydn à travers de grandes dilatations et une panoplie de variations, permettant ainsi sa contemplation sous une myriade d'angles.

Glossaire grammatical du langage de Boudreau

Comme cela a été avancé plus haut, Boudreau s'est forgé un langage musical personnel à partir de l'héritage postsériel. Il est indispensable de faire le point sur le lexique de ce langage avant de plonger dans l'analyse du troisième des *Berliner Momente*. Même si ce petit glossaire n'est qu'un résumé, il nous fournira les bases dont nous aurons besoin pour la suite de ce texte.

1a) Objet. Un objet consiste en une structure musicale à partir de laquelle Boudreau appliquera toutes sortes de manipulations. S'apparentant à la notion de thème, l'objet a ceci de différent qu'il peut aussi bien être une cellule de quelques notes qu'une œuvre entière. Tout ce que l'on entend dans une œuvre de Boudreau est dérivé de quelques objets (voire d'un seul) servant de point de départ. C'est pourquoi il considère ses objets comme des matrices, dans le sens de « souches-mères ».

1b) Icône. Ce que Boudreau appelle une icône consiste en une citation puisée dans l'histoire de la musique. Ainsi, les deux familles thématiques de Wagner et de Haydn sont des icônes. Les connotations culturelles d'une citation assumeront, dans sa démarche, un rôle d'icône, qu'il emploiera en tant qu'objets.

2a) Compression. La compression est l'une des manipulations les plus fréquentes que Boudreau applique à ses objets. Ce qu'il comprime, ce sont les hauteurs et les durées d'un objet. Ainsi, il peut prendre une mélodie d'un ambitus

de dix demi-tons (septième mineure) et d'une durée de douze secondes et la comprimer selon le rapport $1/2$. Il conservera toutes les proportions intervalliques et rythmiques de cette mélodie, mais la comprimera dans un ambitus de cinq demi-tons (quarte juste) et une durée de six secondes.

2b) Dilatation. La dilatation est la technique inverse de la compression. Ainsi, il pourra dilater notre mélodie par un facteur de 2, de manière à ce qu'elle ait un ambitus de vingt demi-tons (sixte mineure redoublée) et une durée de vingt-quatre secondes.

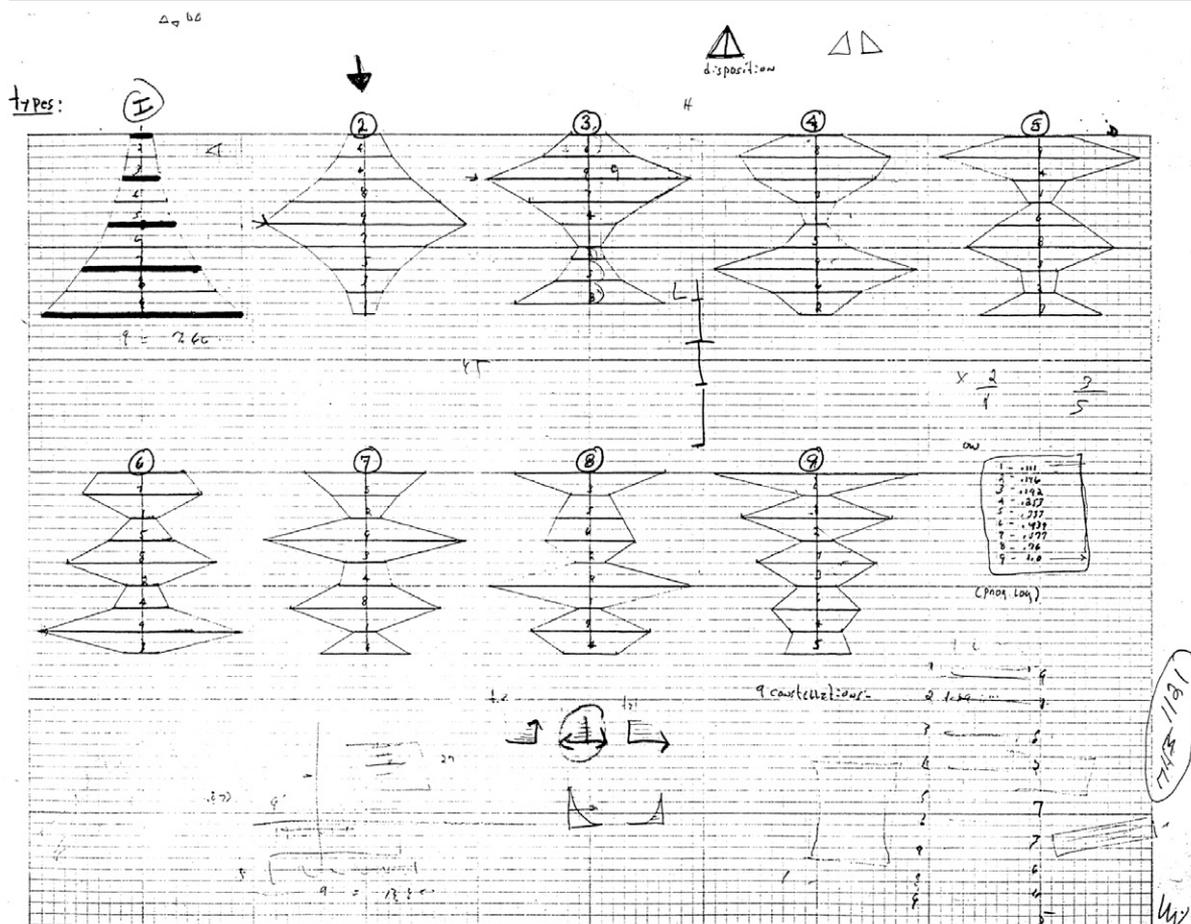
3) Contrepoint logarithmique. La grande majorité des textures de nuages de Walter Boudreau sont obtenues par une technique qu'il appelle le « contrepoint logarithmique ». En guise d'exemple, prenons comme point de départ un motif de neuf notes. Nous ferons subir aux intervalles mélodico-rythmiques de ce motif des compressions et des dilatations, à partir du dénominateur 9 (pour chacune de ses œuvres, Boudreau se choisit un chiffre sur lequel sont basés tous ses calculs — dans le cas des *Berliner Momente*, il s'agit du chiffre 9). Déterminons que notre motif original correspondra au rapport $5/9$, puis dilatons-le selon les rapports $6/9$, $7/9$, $8/9$, $9/9$ et comprimons-le selon les rapports $4/9$, $3/9$ et $2/9$ et $1/9$. Superposons ces neuf versions, nous obtenons un contrepoint logarithmique. Le modèle mathématique des proportions $9/9$, $8/9$, $7/9$, etc., correspond graphiquement à une droite et non à une courbe logarithmique. L'expression « logarithmique » est à prendre ici au sens métaphorique, puisqu'une courbe (la version $9/9$) tend à s'aplatir (la version $1/9$). À noter aussi que ce modèle mathématique ne se retrouve presque jamais appliqué tel quel dans la partition, à cause des nombreux arrondissements et des exceptions dus aux besoins du compositeur quant aux résultats sonores désirés.

4) Permutation. La permutation consiste, on s'en doute, à prendre un ensemble d'éléments et à en changer l'ordre. Boudreau utilise la permutation pour une multitude de raisons. Très souvent, dans une succession de contrepoints logarithmiques, il permutera les neuf lignes pour obtenir une variété d'enveloppes globales. Par exemple, s'il va de la ligne la plus brève ($1/9$) à la ligne la plus longue ($9/9$) en se dirigeant vers le grave, l'enveloppe globale du nuage sera descendante et en ralentissement. S'il fait le contraire, il obtiendra un nuage qui, globalement, sera ascendant et en accélération.

La figure 1 est une reproduction d'un plan de Boudreau, permettant de voir comment il obtient diverses enveloppes de nuages, en permutant ses neuf lignes.

5) Vecteur. Un vecteur est un processus (directionnel) menant une matière sonore x à un but ultime y . Un vecteur typique chez Boudreau serait, par

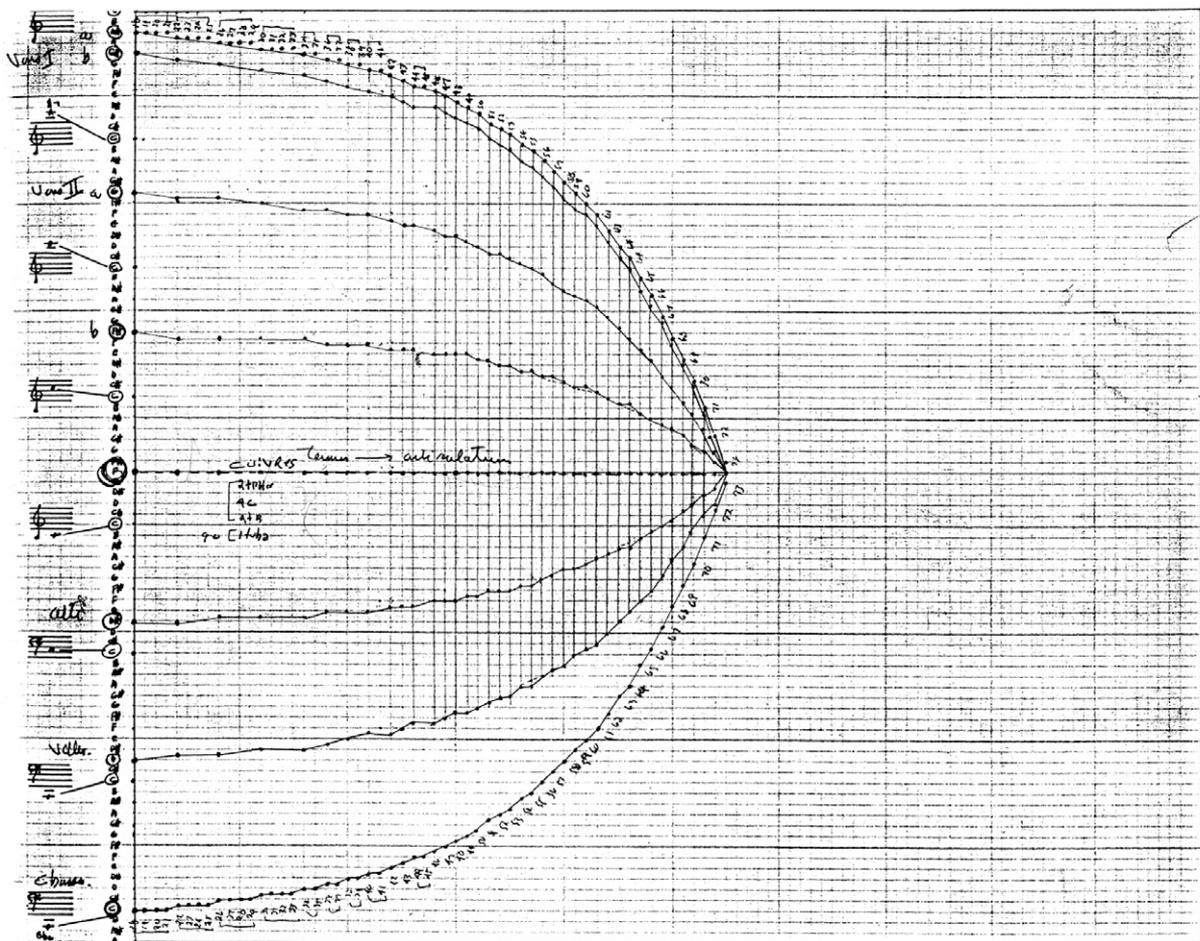
FIGURE 1. Plan de permutations



exemple, une texture sonore très large et très chaotique dont le centre de l'ambitus serait le *do* central, et qui se comprimerait en plusieurs étapes vers ce seul *do* central, à l'unisson, répété en homorythmie. La figure 2 reproduit un autre plan de Boudreau, dessiné pour la réalisation d'un comportement vectoriel dans le *Berliner Momente 1*.

6) **Modulation formelle.** Une modulation formelle consiste à croiser les caractéristiques d'un objet *a* avec celles d'un objet *b*. Un exemple typique se trouve dans l'harmonisation d'une mélodie appartenant à un objet avec les accords d'un autre objet. Cette approche permet d'innombrables fusions de matériaux. Malheureusement, il n'y a pas de modulations formelles dans le *Berliner Momente III*. En revanche, le tout début du *Berliner Momente IV* consiste en une modulation formelle entre le profil mélodico-rythmique du thème impérial/

FIGURE 2. Plan *Berliner Momente I*



nazi I et l'harmonie de la citation du Haydn (voir les figures 3 et 4; nous reviendrons sur ces matériaux).

7) **Structure de transposition.** À l'architecture d'une section entièrement constituée s'ajoutera parfois un degré supplémentaire de tension au moyen d'un *cantus firmus* très lent (parfois entendu, parfois « fantôme ») qui, à chaque changement de note, amènera la transposition de tous les instruments. Par exemple, s'il y a dans le *cantus firmus* un saut mélodique d'un triton, tous les instruments utilisés à ce moment de la partition seront transposés d'un triton. C'est ce que Boudreau appelle une « structure de transposition ». *Le Berliner Momente IV* possède un bel exemple de cette technique : tout de suite après la modulation formelle mentionnée ci-dessus, un *cantus firmus* joué par les

cloches tubulaires gère les transpositions d'un vaste corpus de variations sur la citation du Haydn.

8) **Fenêtre.** Il arrive parfois qu'au cours d'un processus, Boudreau éprouve le besoin d'incorporer une digression : interrompre son discours un instant, puis le reprendre. Une telle digression se nomme chez Boudreau une « fenêtre ».

Berliner Momente III : éléments d'analyse

Une analyse exhaustive du *Berliner Momente III* ne serait pas possible dans le cadre d'un court article comme celui-ci, et demanderait, du reste, une analyse tout aussi complète des autres *Berliner Momente*, puisque tous sont intimement liés. C'est pourquoi il n'est question ici que d'éléments d'une analyse. Nous jetterons ce regard analytique en deux temps. D'abord, nous examinerons les principaux matériaux. Ensuite, nous brosserons la forme à grands traits. Cela dit, nous étudierons de manière plus détaillée quelques extraits de l'œuvre, afin de mieux illustrer les techniques compositionnelles de Boudreau.

Principaux matériaux thématiques

Nous avons déjà vu le rôle sémantique que Boudreau attribue à ses matériaux dans les *Berliner Momente*. Nous allons maintenant nous familiariser avec ces principaux matériaux, en les commentant un par un. Ils sont classés en trois catégories : la citation de Haydn, les motifs de Boudreau lui-même et les citations de Wagner. Il est à préciser également que les affects que Boudreau associe à ces matériaux sont déterminants, par rapport au rôle rhétorique qu'il leur attribue dans le discours musical. D'autre part, il est difficile d'attribuer une valeur scientifique à des affects associés à des sonorités. Dans le cadre de ce travail, les associations d'ordre affectif mentionnées sont tirées d'entretiens avec le compositeur : ces qualificatifs correspondent donc aux associations propres à Boudreau lui-même. Lorsque nous proposerons des interprétations d'ordre herméneutique qui nous sont propres, elles seront accompagnées des lettres « I.D.A. » entre parenthèses (interprétation de l'auteur).

Citation de Haydn

Hymne national allemand

Comme nous avons vu, ce matériau occupe le pôle sémantique de la noblesse du peuple allemand. Il constitue de loin le matériau qui subira le plus de manipulations. Il sera utilisé par le compositeur de quatre façons principales :

1. Les neuf premières notes du soprano (segment *a*), telles quelles.
2. Les neuf premières notes du soprano, variées.

FIGURE 3. Hymne national allemand

Généralement attribué aux cordes



3. L'hymne national allemand au complet, tel quel.

4. L'hymne national allemand au complet, varié.

L'une des principales caractéristiques de ce matériau est sa stabilité tonale. Ainsi, il sera le seul objet à subir des structures de transposition.

Motifs de Boudreau

Thème impérial/nazi I

FIGURE 4. Thème impérial/nazi I

Généralement attribué aux cors



Ce matériau affiche deux principales caractéristiques : il est, verticalement, entièrement constitué de quintes justes et, horizontalement, très disjoint. Cette dichotomie semble illustrer, verticalement, l'idéal de pureté propre au nazisme et, horizontalement, les atroces bouleversements que provoqua cet idéal dans le cours de l'Histoire (I.D.A.). Ce thème est généralement attribué aux cors, ce qui crée un effet de cors de chasse.

Thème impérial/nazi II

FIGURE 5. Thème impérial/nazi II

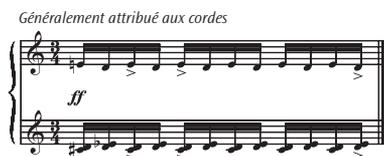
Généralement attribué aux vents et au glockenspiel, avec drum set



Ce matériau est étroitement lié au précédent. Si l'autre était, verticalement, constitué de quintes justes, celui-ci est essentiellement constitué de quarts justes. Alors que l'autre pastichait des cors de chasse, celui-ci pastiche une fanfare triomphale.

Thème Wagner rock'n'roll

FIGURE 6. Thème Wagner rock'n'roll



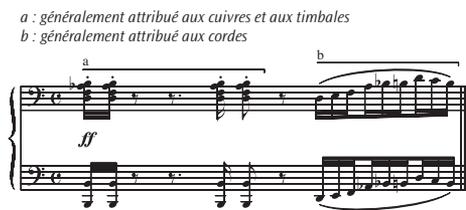
Ce thème est un pastiche d'un certain type de sonorités wagnériennes, mais avec des accents déplacés qui donnent un effet rythmique évoquant le rock'n'roll. Ce matériau a surtout un rôle théâtral ayant pour but de créer un effet de frénésie chez l'auditeur (I.D.A.).

Citations de motifs de Wagner

Pour recenser les motifs de Wagner cités par Boudreau, nous nous appuyons sur le *Guide des opéras de Wagner* chez Fayard (1988). Il est à noter que Boudreau ne s'est pas servi de ce guide, se satisfaisant habituellement d'identifier les citations par de simples numéros. Les noms attribués ici aux motifs de Wagner n'ont donc pas nécessairement de portée connotative pour le compositeur.

Mort de Siegfried

FIGURE 7. Mort de Siegfried



Boudreau utilisera ce thème de trois façons différentes :

1. Le seul fragment *b* (qui est constitué de neuf notes, chiffre sur lequel sont basés tous les calculs des *Berliner Momente*), afin de générer de grands traits typiquement wagnériens, ou encore pour générer des clusters en superposant les neuf notes.
2. Le seul fragment *a*, qui crée des ponctuations d'une redoutable violence.
3. Le motif entier.

Thème de Siegfried

Ce thème est constitué de trois couples anacrouse-accent, dont la courbe générale est ascendante, ce qui donne à ce thème un caractère franchement épique

FIGURE 8. Thème de Siegfried



(I.D.A.). Ainsi, Boudreau ne se réservera l'emploi de ce thème que pour annoncer d'importants bouleversements dans la dramaturgie de l'œuvre.

Fanfare de Siegfried

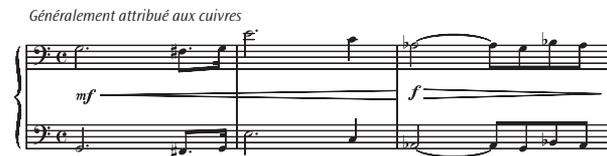
FIGURE 9. Fanfare de Siegfried



Ce thème est utilisé comme symbole des moments de grande pompe qui ont ponctué l'histoire de l'Allemagne. Boudreau n'hésitera pas à faire des orchestrations d'inspiration « nazies » (militaires) de ce thème. Sans vouloir impliquer le nom de Wagner dans les crimes du nazisme, Boudreau cherche à créer une image sonore de la récupération nazie de la musique de Wagner.

Malheur des Wälsungen

FIGURE 10. *Malheur des Wälsungen*



Boudreau utilise ce motif dans le but d'inquiéter l'auditeur. Ce motif comporte neuf notes. Il sera donc, grâce à cet avantage structurel, l'une des citations wagnériennes les plus manipulées. Les manipulations de ce matériau serviront surtout à laisser planer un esprit wagnérien non identifiable mais néanmoins présent.

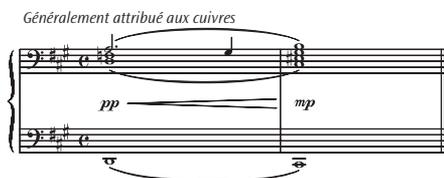
Héroïsme des Wälsungen et Le Sort

Ces motifs n'étant pas utilisés dans le *Berliner Momente III*, nous nous abstenons de les commenter. Toutefois, ce n'est sans doute pas un hasard si le tout premier motif, au tout début du *Berliner Momente I*, est celui du Sort...

FIGURE 11. Héroïsme des Wälsungen



FIGURE 12. Le Sort



Forme de l'œuvre

Rappelons que la forme du *Berliner Momente III* consiste en une interpolation entre un premier pôle wagnérien et un second, haydnien. Il s'agit d'une forme directionnelle, voire narrative. En cela, Boudreau semble très proche du cinéma hollywoodien. Sa musique fait souvent allusion à des classiques, tels que *La guerre des étoiles* (par exemple, la voix de Duguay dans *Golgot(h)a*, manipulée en studio et inspirée par celle de Darth Vader) ou *Mission Impossible* (par exemple, l'emploi analogue des maracas dans quelques passages des *Berliner Momente*). De plus, dans le cas des *Berliner Momente*, on retrouve une opposition très claire (et voulue par le compositeur) entre les forces du bien et du mal. Nous sommes aussi en présence d'un *happy end*, puisque le pôle haydnien, qui symbolise bien entendu les forces du bien, l'emporte finalement. Notre regard sur la forme du *Berliner Momente III* s'articulera donc sur deux aspects : les principaux « personnages », ainsi que les diverses « destinées » qui les animent. Dit de manière plus pragmatique, nous nous pencherons sur les matériaux thématiques et leurs comportements.

Section A (mesures 1 à 42)

La section A du *Berliner Momente III* fait appel à ce procédé typique au récit d'une saga, qu'elle soit wagnérienne ou hollywoodienne, selon lequel le résumé des épisodes précédents est présenté avant le début d'un nouvel épisode. La section A consiste donc en une compression des faits saillants des *Berliner Momente I* et *II*. Sans entrer dans les détails, notons que Boudreau a regroupé ces matériaux en les comprimant dans une structure temporelle issue du long duo de vibraphones se trouvant au milieu du *Berliner Momente I*.

À travers ces faits saillants comprimés, trois matériaux agissent comme des fenêtres : le thème de la mort de Siegfried (mesures 3-4), le thème impérial/nazi I (mesure 29) et le thème de Siegfried (mesures 41-42). Cela dit, beaucoup d'autres matériaux sont présents dans cette section, bien que beaucoup plus manipulés et cachés. Par exemple, le nuage joué par les cuivres aux mesures 6 et 7 est entièrement issu des neuf premières notes (segment *a*) de la citation du Haydn.

Revenons au thème de Siegfried aux mesures 40 à 42. Rappelons-nous que ce matériau sert à annoncer d'importants changements. En effet, ici, il nous mène à la section B. Le point culminant du thème de Siegfried (l'auditeur s'attendrait à entendre un *sol* dièse) est masqué (violemment) par l'immense cluster de la mesure 43. Cela prendra bientôt tout son sens.

À noter, enfin, que la toute première attaque de l'œuvre martèle un *ré*bémol, note qui servira d'axe à bien des processus au cours de l'œuvre, à commencer par celui de la section B.

Section B (mesures 43 à 99) et transition 1 (mesures 100 à 102)

Cette section est un énorme processus entièrement construit d'après le matériau de la citation de Haydn. Les vents sont divisés en quatre chorals, qui se chevauchent de manière contrapuntique. Quant aux cordes, elles forment des nuages ou, autrement dit, neuf contrepoints logarithmiques. Ces nuages sont greffés sur une structure temporelle de neuf plages. Comme on peut le constater dans la figure 13, ces plages ont des proportions de plus en plus comprimées (approximativement 9/9, 8/9, 7/9, etc.).

Ces neuf contrepoints logarithmiques sont constitués de neuf lignes chacun, chacune de ces lignes étant elle-même constituée de neuf notes, soit diverses compressions ou dilatations du segment *a* du Haydn. Tous ces contrepoints

FIGURE 13. Plan de la section B (mesures 43 à 99) et transition 1 (mesures 100 à 102)

plage	# de mes.	nb de noires
9	43 - 52.1	33
8	52.2 - 60.1	32
7	60.2 - 67.3	30
6	67.4 - 74.3	28
5	74.4 - 79	25
4	80 - 86.2	22
3	86.3 - 90.3	17
2	90.4 - 93.2	12
1	93.3 - 94	5

logarithmiques ont des enveloppes globales différentes les unes des autres (revoir à ce sujet la figure 1). L'ensemble des couches déployées dans cette section commence avec un ambitus de 62 demi-tons et aboutit à un gigantesque unisson sur *ré* bémol, toute première note entendue du *Berliner Momente III*. La section B consiste donc en un double processus (vectoriel) de compression et de densification, aboutissant à une sorte d'hyper *ré* bémol.

C'est là que, dans un coup de théâtre extrêmement efficace, ressurgit le thème de Siegfried (dès la mesure 89). Le thème est repris, mais transposé une quarte plus haut. Cette fois, le point culminant du thème, nous l'avons à satiété, puisqu'il consiste justement en un *ré* bémol.

Ensuite, dans un délire militaire (dès la mesure 94), s'impose la fanfare de Siegfried. Le pôle tragique du peuple allemand, le pôle wagnérien, est exprimé ici dans toute sa nudité.

Une petite transition (mesures 100 à 102), construite sur le thème du malheur des Wälsungen, semble murmurer quelque chose d'inquiétant et nous amène à la section C.

Section C (mesures 103 à 162) et transition 2 (mesures 163-164)

Pour la première fois depuis le début du *Berliner Momente III*, on reconnaît clairement la citation du Haydn. Pourtant, elle est considérablement transformée, puisqu'elle est très comprimée et qu'elle est constamment transposée. En fait, cette section est surtout articulée autour des cordes, qui jouent neuf variations (de plus en plus longues) de la citation du Haydn. D'ailleurs, ces neuf variations ont les mêmes proportions que les neuf contrepoints logarithmiques de la

FIGURE 14. Plan de la section C (mesures 103 à 162) et transition 2 (mesures 163-164)

plage	# de mes.	nb de blanches
1	103 - 104	4
2	105 - 110	12
3	111 - 119	18
4	120 - 125	22
5	126 - 132.1	25
6	132.2 - 139.1	28
7	139.2 - 146.3	30
8	146.4 - 154.3	32
9	154.4 - 162	33

Note 1 : Les deux chiffres en caractère gras sont les deux exceptions du rétrograde.

Note 2 : Lorsque les plages de Boudreau vont en se comprimant, elles sont numérotées de 9 à 1, et inversement. Ainsi, nous sommes toujours informés du numérateur (le dénominateur étant toujours 9).

section précédente, mais rétrogradée (1/9, 2/9, 3/9, etc.), comme le démontre la figure 14. À noter que cela se déroule dans un tempo différent et que les durées sont recensées par nombre de blanches, plutôt que par nombre de noires.

Quant aux bois, ils font un rétrograde « travaillé » de ces neuf variations. Aussi, ce rétrograde est souvent filtré, ce qui génère un effet frappant de fragments venant colorer les cordes de temps à autre, avec de plus en plus d'insistance.

Néanmoins, le pôle wagnérien continue de flotter. Les trombones, doublés par le tuba, font entendre neuf permutations des notes constituant le thème du malheur des Wälsungen. Ces permutations sont accompagnées par un accord joué par les cors et les trompettes, dont les entrées successives sont, elles aussi, permutées. La figure 15 retrace le détail de ces permutations. L'accord des trompettes et des cors est repris par les cordes aux mesures 163-164, nous conduisant à la section D.

Section D (mesures 165 à 176) et transition 3 (mesures 177-178)

Cette section est entièrement consacrée au thème impérial/nazi II. Elle reprend de manière quasi identique une section du *Berliner Momente 1*. Il s'agit encore d'une orchestration très militaire, sensiblement la même que celle utilisée pour la fanfare de Siegfried, à la fin de la section B.

D'autre part, cette section, construite sur un mode pentaphonique (*ré* bémol, *mi* bémol, *sol*, *la* bémol, *si* bémol) et faisant surtout entendre une harmonie de quarts superposées, donne une certaine impression d'interlude. L'harmonie chez Boudreau étant en général extrêmement dense, cette impression s'explique sans doute par l'apparition soudaine d'une grande consonance.

Aux mesures 177-178, le thème Wagner rock'n'roll nous mène (en nous secouant) à la section E1.

Section E1 (mesures 179 à 239)

Cette section présente une immense antiphonie entre les pôles wagnérien et haydnien. Le pôle wagnérien serait très complexe à analyser dans le détail, puisqu'il s'agit de manipulations d'un certain nombre des manipulations antérieures des citations de Wagner. Par contre, les citations de Hadyn sont toutes très repérables (bien que parfois, elles passent extrêmement vite). D'autre part, dans cette section, Boudreau utilise pour chacun des pôles un corpus de neuf objets qu'il fait circuler dans une gigantesque machine constituée de neuf groupes d'instruments, de neuf durées, de neuf permutations et de neuf transpositions. Aussi, chacun des pôles possède son tempo : chez Wagner, la noire est à 80, chez Hadyn, elle est à 60. Fait important : dans la section E1, le pôle wagnérien a très exactement le double du temps de celui consacré au pôle

FIGURE 15. Permutations des notes du thème du malheur des Wälsungen

Permutations du «Malheur des Wälsungen» (trombones+tuba)

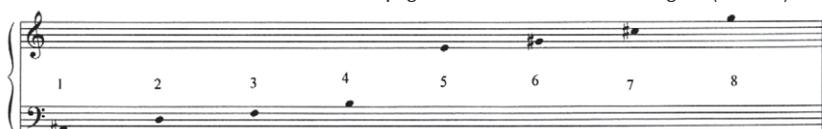


permutation 1 →

3	7	4	5	8	9	2	6	1
7	5	8	9	6	3	4	1	2
4	8	9	6	1	2	5	7	3
5	9	6	5	3	1	8	2	4
8	6	7	1	2	4	9	3	5
9	1	2	7	4	8	3	5	6
2	4	5	8	9	7	1	9	7
6	3	1	2	7	5	9	4	8
1	2	3	4	5	6	7	8	9

← original ↑

Permutations des entrées de l'accord accompagnant le «Malheur des Wälsungen» (cors+tr.)



original →

1	2	3	4	5	6	7	8
1	3	5	7	8	6	4	2
2	5	8	6	3	1	4	7
3	7	6	2	4	8	5	1
4	8	3	5	7	2	1	6
5	6	4	7	1	3	8	2
6	4	1	8	2	3	7	5
7	2	8	5	1	8	6	2
8	7	1	2	6	5	4	3

haydnien. La figure 16 permet de comparer les proportions temporelles (rame-
nées en secondes) de chacun des pôles.

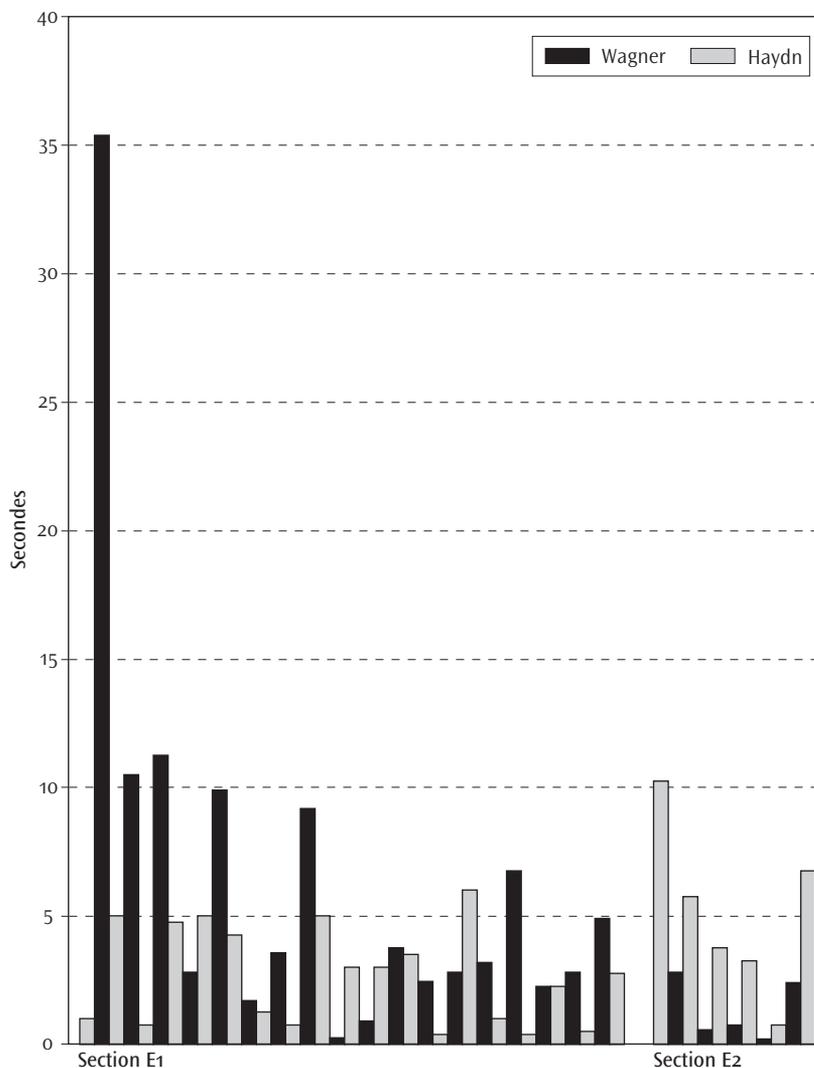
Section F (mesures 240 à 247)

La section F est un interlude, qui vient s'insérer au beau milieu de la bataille que constitue la section E. Aux cors (bouchés), on entend le thème impérial/nazi 1, pendant qu'aux cordes, on entend le fragment *b* du thème de la mort de Siegfried (le trait de neuf notes...). C'est comme si, dans l'univers des *Berliner Momente*, le pôle tragique du peuple allemand arrivait à son chant du cygne.

Section E2 (mesures 254 à 265) et transition 4 (mesures 266 à 268)

Cette section est, bien sûr, la suite de la section E1. Cependant, le vent a tourné. Cette fois, le temps consacré au pôle haydnien est cinq fois plus grand que celui consacré au pôle wagnérien (voir figure 16).

FIGURE 16. Comparaison de proportions temporelles des pôles Haydn et Wagner



Le pôle haydnien s'étant maintenant émancipé avec force, Boudreau nous amène à la dernière section de l'œuvre. Comme toujours lorsqu'il s'agit d'un bouleversement important, Boudreau utilise comme transition le thème de Siegfried. La transition 4 n'échappe pas à la règle...

Section G (mesures 273⁴ à 323)

Cette toute dernière section est entièrement construite sur la citation du Haydn (hormis les contrebasses et les timbales, qui chuchotent parfois le thème de la mort de Siegfried). Les cordes font entendre intégralement le quatuor de

4. Une erreur de numérotation des mesures dans la partition fait en sorte que la mesure 273 suit la mesure 268.

Haydn, alors que le reste des instruments joue divers nuages qui se dissipent peu à peu. À noter que plusieurs de ces nuages proviennent directement de la section C. L'œuvre se termine avec les bois, en équilibre instable, ce qui ouvre grand la porte au *Berliner Momente IV*. Le tableau 1 propose un synopsis de ce parcours formel.

Boudreau wagnérien ?

Ce que nous appelons aujourd'hui les leitmotive pour désigner les motifs récurrents chez Wagner, motifs dont les structures et les développements épousent l'action dramatique de ses opéras, Wagner lui-même les appelait « *Grundthema* »

TABEAU 1. Synopsis du parcours formel

section	# de mes.	principaux matériaux	processus et/ou comportements
A	1-42	- mort de Siegfried - thème imp./nazi I - Siegfried	- compression des faits saillants des B.M. I et II (sur la structure temporelle du duo de vibraphones de B.M.I) - ajout de trois fenêtres
B	43-99	- Haydn (segment a) - Siegfried - fanfare de Siegfried	- double processus de densification et de compression menant à un unisson sur <i>ré</i> bémol - citations « militarisées » du thème de Siegfried et du thème de la Fanfare de Siegfried
transition 1	100-102	- Mahleur des Wälsungen	- citation du Mahleur des Wälsungen
C	103-162	- Haydn - Mahleur des Wälsungen	- 9 variations du Haydn, par compressions logarithmiques en plus d'une structure de transposition - présence cachée de Wagner, par permutation et dilatation du thème du Mahleur des Wälsungen
transition 2	163-164	-aucun	- nuage itératif sur un accord tiré de la section précédente
D	164-176	-thème imp./nazi II	- fanfare militaire
transition 3	177-178	-Wagner rock n'roll	- amené par un procédé de tuilage
E1	179-239	- Haydn - toutes les citations de Wagner - Wagner rock n'roll	- antiphonie entre des extraits du Haydn et des résidus wagnériens (obtenus en manipulant des manipulations antérieures). Prédominance des résidus wagnériens.
F	240-247	- Thème imp./nazi I - mort de Siegfried (fragment b)	- intermède de la section E
E2	254-265	cf. section E1	- poursuite de la section E1, sauf que c'est maintenant Haydn qui est prédominant
transition 4	266-268	-Siegfried	- citation du thème de Siegfried
G	273-323	- Haydn	- citation intégrale du Haydn (cordes) - nuages, issus du Haydn, provenant de la section B et qui se dissipent graduellement

(thèmes fondamentaux). Quant à lui, Boudreau, en 1997, se réfère à la génétique afin d'introduire les fondements de sa pensée musicale. Employant la notion scientifique de macro-modèle comme métaphore de ses matrices musicales, Boudreau s'exprimait ainsi :

[Toute] structure possède des centres de décision où l'information est acheminée et analysée à l'aide de modèles qui sont probablement construits à partir d'extrapolations des microstructures de cette même organisation dans un cadre de perspective plus générale. Bref, cela revient à dire qu'il pourrait exister une sorte de principe unificateur à tous les niveaux possibles, du macro- au microcosme, et que toute organisation vivante y renvoie du fait qu'elle est une partie du tout.

Dans cette optique, toute structure pourvue de fonctions analytiques doublées de fonctions agissantes a la possibilité, la capacité d'une certaine expansion, qualitative, quantitative ou les deux, en se référant à ce principe unificateur comme macro-modèle. (Boudreau, 1997, p. 32)

Ramené à la musique, cette citation pourrait sans doute bien décrire le fonctionnement de la musique sérielle. Du reste, la musique sérielle est le principal héritage à partir duquel s'est forgé le langage de Boudreau. Si Boudreau attache une telle importance au travail basé sur des matrices, il n'est pas étonnant qu'il soit particulièrement sensible aux opéras de Wagner, qui pendant des heures entières s'élaborent à partir de quelques « *Grundthema* ».

Comme nous l'avons vu, nous nous trouvons avec le projet des *Berliner Momente* en présence d'un poème symphonique. Boudreau y cite Wagner et Haydn, se servant d'une poignée de matrices pour fabriquer une œuvre qui dure tout de même plus d'une heure et demie. Et toute la sève, tous les développements qui sont tirés de ses matrices sont motivés par le récit des drames, des tragédies et des événements qui forment le sujet de l'œuvre.

Certes, Boudreau a emprunté au *Crépuscule des dieux* quelques leitmotifs. Mais ce n'est pas tout. Ces leitmotifs conservent chez Boudreau leur fonction structurante, comme chez l'auteur de la Tétralogie. La présence de Wagner dans les *Berliner Momente* ne repose plus seulement que sur les citations : elle imprègne l'œuvre jusqu'à ses fondements. Certes, nous sommes à mille lieues du mimétisme des wagnériens français du XIX^e siècle. Pourtant, nous trouvons dans les *Berliner Momente* un wagnérisme à la fois cité, assimilé, assumé et amené ailleurs. Boudreau wagnérien ? Le postulat ne paraît pas saugrenu. À l'instar du peintre Anselm Kiefer (né en Allemagne en 1945), Boudreau, dans ses *Berliner Momente*, semble participer à de nouveaux jalons pour la postérité wagnérienne, l'épigonisme en moins.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUDREAU, Walter (1997), « Circuits-multiples », *Circuit*, vol. 8, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BOUDREAU, Walter (2004), Manuscrit de la révision du *Berliner Momente III*, partition disponible au Centre de musique canadienne.
- DHOMONT, Francis (1990), « Le postmodernisme en musique : aventure néo-baroque ou nouvelles avenues de la modernité ? », *Circuit*, vol. 1, n° 1, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- GINGRAS, Claude (1998), « Walter Boudreau : "J'aime tous les styles, de Bach à Céline" », *La Presse*, Montréal, samedi 5 décembre.
- OLIVIER, Dominique (1999), « Walter Boudreau : le choc du futur », *Présence de la musique québécoise : vingt-deux portraits instantanés*, Montréal.
- PAZDRO, Michel (dir.) (1988), *Guide des opéras de Wagner*, Paris, Fayard.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, PUF (Que sais-je ?).