

ANALYSES

Michel LYSIGHT

– version 3.3 –
12 janvier 2012

Introduction

Les compositeurs contemporains sont souvent sollicités par des élèves, organisateurs, interprètes et autres producteurs afin d'obtenir de courtes analyses ou présentations de leurs oeuvres.

Le présent recueil rassemble les analyses réalisées par Michel Lysight sur ses oeuvres. Il est actualisé régulièrement, et la dernière version est disponible au format PDF sur le site de son principal éditeur <<http://www.newconsonantmusic.com>>.

Ces textes sont livrés sous une licence de type *Creative Common* qui est explicitée sur ce même site.

Alain Van Kerckhoven

ADAGIO

pour orchestre ou quintette à cordes

Adagio (2008) est basé sur la gamme de mi bémol lydien (mi bémol, fa, sol, la, si bémol, do, ré) et développe en canon à cinq parties (violons I, violons II, altos, violoncelles et contrebasses) une cellule mélodique (mi bémol, la, do, sol, ré, fa, si bémol) mise en boucle où la durée de chaque note est calculée en fonction de la série de Fibonacci (2, 3, 5, 8 etc.) en prenant la noire comme unité de base. Progressivement, les instruments passent du registre grave à l'aigu, atteignant un intense climax *"fortissimo"* vers le milieu de la pièce (mesure 30). La tension redescend ensuite lentement jusqu'au dernier accord de six sons (do, sol, mi, si, fa dièse, ré) qui nous fait basculer sans transition dans une autre couleur harmonique et modale, comme une porte entr'ouverte ou une question en suspens. Cette œuvre est dédiée en toute amitié au grand compositeur français Anthony Girard.

La création mondiale de la version pour quintette à cordes a eu lieu à Bruxelles dans le cadre du Festival Émergence le 4 octobre 2008 par le Bruxellensis Quintet.

La création mondiale de la version pour orchestre à cordes a eu lieu à Bruxelles le 2 octobre 2011 par l'Orchestre du XXIème siècle sous la direction du compositeur dans le cadre d'un concert entièrement consacré à ses oeuvres.

ALCHEMY

pour quatuor de clarinettes

Les trois mouvements qui composent **Alchemy** (2001) sont d'inspiration répétitive. Le premier voit quatre motifs se construire progressivement, mais en se superposant, d'où l'impression de motifs résultants supplémentaires. Une basse obstinée ouvre le deuxième mouvement, basse sur laquelle est exposé un thème lyrique en canon à deux voix ; ce thème est ensuite repris seul tandis que c'est la basse obstinée qui est reprise en canon à trois voix. Suit une partie plus vive dans laquelle un motif à caractère rythmique est joué par trois clarinettes en imitations très serrées. La fin du mouvement est basée sur le motif de basse obstinée du début joué en canon à quatre voix. Les modulations brutales servent à faire évoluer le climat de la pièce jusqu'à la conclusion. Le début du troisième mouvement est basé sur trois motifs construits en contrepoint renversable, motifs répétés un certain nombre de fois et qui se superposent en passant d'une clarinette à l'autre. Suit alors un moment de transition où les clarinettes s'entrelacent dans un jeu legato avec des accents décalés. Un nouveau motif rythmique apparaît ensuite, joué d'abord par un seul instrument. Une autre clarinette le reprend tandis que celle qui l'a joué en premier énonce un autre thème (principe du contre-sujet en fugue), et ainsi de suite jusqu'à ce que tout le quatuor ait joué les motifs. Toutefois, chaque nouvelle entrée se fait dans la nuance "piano" ; à chaque nouveau motif, l'instrumentiste monte la nuance d'un cran sans tenir compte des nuances des autres, ce qui donne une impression de "profondeur spatiale", et cela jusqu'à ce que tout le monde joue "forte". Un bref rappel de l'intermède "legato" survient alors pour "briser le jeu", suivi rapidement par une jubilatoire conclusion basée sur le deuxième motif.

ALCHEMY

pour quatuor de saxophones

Les trois mouvements qui composent **Alchemy** (2001) sont d'inspiration répétitive. Le premier voit quatre motifs se construire progressivement, mais en se superposant, d'où l'impression de motifs résultants supplémentaires. Une basse obstinée ouvre le deuxième mouvement, basse sur laquelle est exposé un thème lyrique en canon à deux voix ; ce thème est ensuite joué au saxophone soprano tandis que c'est la basse obstinée qui est reprise en canon à trois voix avec effets de "slap tongue". Suit une partie plus vive dans laquelle un motif à caractère rythmique est joué par trois saxophones en imitations très serrées. La fin du mouvement est basée sur le motif de basse obstinée du début joué en canon à quatre voix. Les modulations brutales servent à faire évoluer le climat de la pièce jusqu'à la conclusion. Le début du troisième mouvement est basé sur trois motifs construits en contrepoint renversable, motifs répétés un certain nombre de fois et qui se superposent en passant d'un saxophone à l'autre. Suit alors un moment de transition où les saxophones s'entrelacent dans un jeu legato avec des accents décalés. Un nouveau motif rythmique apparaît ensuite, joué d'abord par un seul instrument. Un autre saxophone le reprend tandis que celui qui l'a joué en premier énonce un autre thème (principe du contre-sujet en fugue), et ainsi de suite jusqu'à ce que tout le quatuor ait joué les motifs. Toutefois, chaque nouvelle entrée se fait dans la nuance "piano" ; à chaque nouveau motif, l'instrumentiste monte la nuance d'un cran sans tenir compte des nuances des autres, ce qui donne une impression de "profondeur spatiale", et cela jusqu'à ce que tout le monde joue "forte". Un bref rappel de l'intermède "legato" survient alors pour "briser le jeu", suivi rapidement par une jubilatoire conclusion basée sur le deuxième motif.

La création mondiale de la version pour quatuor de saxophones a eu lieu au "Flagey" (Bruxelles) par le quatuor Alcatrasax le 12 mai 2006.

ALCHEMY

pour quatuor à cordes

Les trois mouvements qui composent **Alchemy** (2001) sont d'inspiration répétitive. Le premier voit quatre motifs se construire progressivement, mais en se superposant, d'où l'impression de motifs résultants supplémentaires. Une basse obstinée ouvre le deuxième mouvement, basse sur laquelle est exposé un thème lyrique en canon à deux voix ; ce thème est ensuite repris seul tandis que c'est la basse obstinée qui est reprise en canon à trois voix. Suit une partie plus vive dans laquelle un motif à caractère rythmique est joué par trois instruments en imitations très serrées. La fin du mouvement est basée sur le motif de basse obstinée du début joué en canon à quatre voix. Les modulations brutales servent à faire évoluer le climat de la pièce jusqu'à la conclusion. Le début du troisième mouvement est basé sur trois motifs construits en contrepoint renversable, motifs répétés un certain nombre de fois et qui se superposent en passant d'un instrument à l'autre. Suit alors un moment de transition où les cordes s'entrelacent dans un jeu legato avec des accents décalés. Un nouveau motif rythmique apparaît ensuite, joué d'abord par un seul instrument. Une autre le reprend tandis que celui qui l'a joué en premier énonce un autre thème (principe du contre-sujet en fugue), et ainsi de suite jusqu'à ce que tout le quatuor ait joué les motifs. Toutefois, chaque nouvelle entrée se fait dans la nuance "piano" ; à chaque nouveau motif, l'instrumentiste monte la nuance d'un cran sans tenir compte des nuances des autres, ce qui donne une impression de "profondeur spatiale", et cela jusqu'à ce que tout le monde joue "forte". Un bref rappel de l'intermède "legato" survient alors pour "briser le jeu", suivi rapidement par une jubilatoire conclusion basée sur le deuxième motif.

ALCHEMY

pour flûte, hautbois ou violon, clarinette et basson

Les trois mouvements qui composent **Alchemy** (2001) sont d'inspiration répétitive. Le premier voit quatre motifs se construire progressivement, mais en se superposant, d'où l'impression de motifs résultants supplémentaires. Une basse obstinée au basson ouvre le deuxième mouvement, basse sur laquelle est exposé un thème lyrique en canon à deux voix joué par la clarinette et le hautbois (ou le violon) ; ce thème est ensuite joué à la flûte tandis que c'est la basse obstinée qui est reprise en canon par les trois autres instruments. Suit une partie plus vive dans laquelle un motif à caractère rythmique est joué par la flûte, le hautbois (ou le violon) et la clarinette en imitations très serrées. La fin du mouvement est basée sur le motif de basse obstinée du début joué en canon à quatre voix. Les modulations brutales servent à faire évoluer le climat de la pièce jusqu'à la conclusion. Le début du troisième mouvement est basé sur trois motifs construits en contrepoint renversable, motifs répétés un certain nombre de fois et qui se superposent en passant d'un instrument à l'autre. Suit alors un moment de transition où ceux-ci s'entrelacent dans un jeu legato avec des accents décalés. Un nouveau motif rythmique apparaît ensuite, joué d'abord par un seul instrument. Un autre le reprend tandis que celui qui l'a joué en premier énonce un autre thème (principe du contre-sujet en fugue), et ainsi de suite jusqu'à ce que tout le quatuor ait joué les motifs. Toutefois, chaque nouvelle entrée se fait dans la nuance "piano" ; à chaque nouveau motif, l'instrumentiste monte la nuance d'un cran sans tenir compte des nuances des autres, ce qui donne une impression de "profondeur spatiale", et cela jusqu'à ce que tout le monde joue "forte". Un bref rappel de l'intermède "legato" survient alors pour "briser le jeu", suivi rapidement par une jubilatoire conclusion basée sur le deuxième motif.

ANAMNÈSE

pour chœur et orchestre (ou quintette) à cordes

Anamnèse (2000) s'ouvre sur une basse obstinée de six notes en valeurs régulières ; les différents pupitres de l'orchestre construisent sur cette basse un choral sur lequel se greffent progressivement deux motifs mélodiques énoncés par les voix du chœur. Le premier motif est chanté en canon à trois parties par les sopranos, altos et ténors tandis que seules les basses chantent le deuxième.

Le texte d'Alain Van Kerckhoven est né du constat que tous les camps d'extermination allemands de la seconde Guerre Mondiale furent bâtis en Pologne. Ce fait historique, en contradiction avec le souci de rendement et d'optimisation des concepteurs de la Shoah, n'a jamais reçu d'explication satisfaisante. L'auteur imagine le questionnement de descendants polonais sur le rôle de leurs parents dans l'une des plus grandes entreprises de déshumanisation de l'histoire.

Chaque voix chante son propre texte, indépendamment des autres, incarnant d'abord l'horreur des prisonniers, puis celle, à quelques générations de distance, des jeunes Polonais découvrant l'histoire. Furtivement, ces voix individuelles convergent vers les mêmes sonorités, les mêmes mots et la même conscience.

La musique, très lyrique et expressive lorsque le texte énonce des paroles de prisonniers, devient nettement plus distanciée et froidement rythmique dans la partie centrale, au moment où le chœur égrène systématiquement les noms de chaque camp, comme pour en évoquer la totale déshumanisation. La dernière partie voit s'inverser les rôles de l'orchestre et du chœur : ce dernier chante le choral du début tandis que les deux motifs mélodiques sont joués par l'orchestre jusqu'à ce que le silence survienne abruptement.

Anamnèse a été créé à Varsovie en 2001 par les chœurs de l'académie Frédéric Chopin (AMFC Vocal Consort) et l'orchestre I Musici Brucellensis dirigés par Zofia Wislocka. Un enregistrement CD a été réalisé à cette occasion (label Dux 0373).

ANAMNÈSE

pour quatre instruments et orchestre (ou quintette) à cordes

Anamnèse (2000) s'ouvre sur une basse obstinée de six notes en valeurs régulières ; les différents pupitres de l'orchestre (ou du quintette) à cordes construisent sur cette basse un choral sur lequel se greffent progressivement deux motifs mélodiques énoncés par quatre instruments solistes. Le premier motif est joué en canon par trois de ceux-ci tandis que seul le quatrième joue le second motif. La musique, très lyrique et expressive dans la première partie, devient nettement plus distanciée et froidement rythmique au centre de l'oeuvre. La dernière partie voit s'inverser les rôles de l'orchestre à cordes et des quatre solistes : ces derniers jouent le choral du début tandis que les deux motifs mélodiques sont repris par les cordes jusqu'à ce que le silence survienne abruptement. La version originale est écrite pour chœur et orchestre (ou quintette) à cordes sur un texte d'Alain Van Kerckhoven et a été créée à Varsovie en 2001 par les chœurs de l'académie Frédéric Chopin (AMFC Vocal Consort) et l'orchestre I Musici Brucellensis dirigés par Zofia Wislocka.

La création mondiale de la version instrumentale a eu lieu le 14 juin 2009 au conservatoire "Darius Milhaud" du 14ème arrondissement de la Ville de Paris par Christophe Bonnet (trompette), Stéphane Quilbault (trombone), Jean-Louis Delage (saxophone alto), Christian Outtier (saxophone ténor), Anne Wiederker (violon), Gilles Donge (violon), Serge Raban (alto), Jean-Jacques Wiederker (violoncelle), sous la direction du compositeur.

ARCANES

pour quatuor de flûtes ou trois flûtes et violon

Arcanes (2005) s'articule en trois mouvements. La formation instrumentale est soit un quatuor de flûtes traditionnel (trois flûtes et une flûte alto) ou trois flûtes et un violon. Le premier mouvement (Allegro) est basé sur la combinaison - à deux, trois ou quatre parties - de courtes cellules mélodico-rythmiques immédiatement reconnaissables. Ces éléments sont traités de diverses manières, mais le caractère général du mouvement reste haletant, laissant peu de répit aux interprètes et aux auditeurs jusqu'à la conclusion. Le second mouvement (Moderato) met l'accent sur l'expression et la mélodie sans pour autant délaissé une certaine virtuosité en son centre. La dernière partie (Allegro) est construite sur une cellule unique ; celle-ci est traitée de multiples manières (entre autres en canon à divers intervalles et diverses distances). Le jeu est interrompu brutalement par un court élément homorythmique. Celui-ci réapparaît à plusieurs reprises, chaque fois plus développé, finissant même par se combiner à la cellule initiale.

A TRIBUTE TO PHILIP K. DICK

pour flûte, clarinette, harpe et quatuor à cordes

A Tribute to Philip K. Dick (2001) est écrit en un seul mouvement basé sur l'alternance de deux motifs très contrastés ayant chacun leur caractère et leur tempo propres. Cela crée au tout début un fort sentiment d'opposition, mais très progressivement les différents éléments vont se développer, tout d'abord indépendamment puis de manière plus imbriquée, jusqu'à fusionner en un seul motif qui se dissout lentement dans l'atmosphère calme et méditative de la conclusion. Le titre reflète l'admiration du compositeur pour les romans de l'auteur américain Philip K. Dick (1928-1982) et pour les nombreuses interrogations que son œuvre suscite, particulièrement sur la réalité et notre manière de l'appréhender. De plus, la structure de nombreux récits "dickiens" (mondes parallèles, mise en abyme, faux-semblants, simulacres etc.) a inspiré à bien des égards la forme et le style de développement de la présente pièce. La formation instrumentale est quant à elle volontairement identique à celle de "Introduction et Allegro" de Maurice Ravel, trop peu de morceaux du répertoire utilisant cet effectif au complet.

AN AWAKENING

pour quatuor à cordes ou flûte et trio à cordes

An Awakening (2002) existe en deux versions composées simultanément: l'une pour trio (deux instruments mélodiques et un instrument polyphonique), et l'autre pour quatuor à cordes ou flûte et trio à cordes.

Les mouvements extrêmes ont un caractère méditatif prononcé. Dans le mouvement central, légèrement plus allant, le violoncelle joue une basse obstinée sur laquelle se greffe un thème mélodique traité en canon triple. La basse est ensuite elle-même variée. La disparition progressive des différents éléments amène la fin du mouvement.

La version pour quatuor à cordes a été enregistrée sur CD par le Bruxellensis Quartet (label Kalidisc 2006).

Cette œuvre a été réalisée avec l'aide de la Communauté française de Belgique (Direction Générale de la Culture, Service de la Musique).

AN AWAKENING

pour deux instruments et harpe ou piano ou clavecin

An Awakening (2002) existe en deux versions composées simultanément: l'une pour trio (deux instruments mélodiques et un instrument polyphonique), et l'autre pour quatuor à cordes.

Les mouvements extrêmes ont un caractère méditatif prononcé. Dans le mouvement central, légèrement plus allant, l'instrument grave joue une basse obstinée sur laquelle se greffe un thème mélodique traité en canon triple. La basse est ensuite elle-même variée. La disparition progressive des différents éléments amène la fin du mouvement.

Une version pour clarinette, clarinette basse et piano a été enregistrée sur CD par Ronald Van Spaendonck, Jean-Marc Fessard et Eliane Reyes (label Dux 0531).

Cette œuvre a été réalisée avec l'aide de la Communauté française de Belgique (Direction Générale de la Culture, Service de la Musique).

AXIOM

pour clarinette ou clarinette basse et basson

ou

clarinette et clarinette basse

ou

deux clarinettes basses

Les trois courts mouvements d'**Axiom** (2009) pour clarinette et basson ou clarinette et clarinette basse, sont basés sur la construction progressive, la mise en boucles et la superposition de diverses cellules mélodico-rythmiques ainsi que sur une écriture en canon. De brusques modulations créent divers effets de surprise. Toute la pièce requiert une très grande virtuosité de la part des deux interprètes, tant sur le plan technique que sur celui de la mise en place rythmique.

CHAMBER SYMPHONY

pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, harpe et orchestre (ou quintette) à cordes

Chamber Symphony (2011) et la version pour orchestre de chambre du Sextuor de 1990 pour quintette à vent et piano. Ce dernier représente un tournant majeur dans l'évolution esthétique de Michel Lysight, ce qui l'a amené à réaliser cette nouvelle version. En effet, si les influences de grands maîtres tels que Debussy, Bartók, Stravinsky et bien d'autres sont perceptibles dans les œuvres antérieures telles que *Réflexion* (1982) ou *Soleil bleu* (1989), la découverte du courant minimaliste nord-américain (Steve Reich, Phil Glass, John Adams etc.) sera décisive ainsi que celle des travaux de Schnittke, Górecki ou Pärt. Très représentative du courant postmoderne (Nouvelle Musique Consonante), la pièce est articulée en trois mouvements, tous basés sur la technique de variations sur un enchaînement harmonique. L'aspect mélodique y est omniprésent, tout autant qu'un travail en profondeur sur le rythme et les recherches de timbres.

La création mondiale a eu lieu à Bruxelles en l'Église Saint-Marc le 2 octobre 2011 par l'Orchestre du XXIème siècle sous la direction du compositeur dans le cadre d'un concert entièrement consacré à sa musique.

Trois enregistrements CD de la version Sextuor ont été réalisés : le premier par l'Ensemble Claventi (René Gailly, épuisé), le deuxième par les solistes de la Musique Royale des Guides (Mirasound 500.135), et le dernier en 2011 par l'ensemble Quartz (Quartziade 014 www.quartziade.be).

LES CHANTS DE CASANOVA

pour contreténor, chœur et grand orchestre

Vaste fresque lyrique de 45 minutes pour contreténor solo, chœur et grand orchestre symphonique composée sur un texte d'Alain Van Kerckhoven, "**Les Chants de Casanova**" (2005-2006) ne se veut pas un récit linéaire de la vie de Casanova, mais plutôt une évocation en un prélude et six chants de divers événements marquants qui ont jalonné le parcours de ce fascinant personnage.

La création mondiale de cette pièce maîtresse du compositeur Michel Lysight a eu lieu le 29 janvier 2010 dans la Grande Salle du Conservatoire royal de Bruxelles et le 30 janvier à l'Aula Magna de L'Université catholique de Lille par les Choeurs de l'Union Européenne, les Choeurs et l'Orchestre du Conservatoire royal de Bruxelles sous la direction de Pierre-Yves Gronier (chefs de chœurs : Dirk De Moor et Charles Michiels).

CHRONOGRAPHIE I

pour flûte, hautbois ou violon, clarinette, cor ou cor anglais ou alto, basson ou violoncelle

Chronographie I (1990) pour cinq instruments est la première œuvre répétitive composée par Michel Lysight, ce qui marquera pour lui un tournant décisif sur le plan esthétique. Cette pièce est le premier numéro d'une série de "Chronographies" (il y en a dix à l'heure actuelle) reliées entre elles par un matériau commun de cinq notes (do, mi, si, sol, la). Celui-ci génère en tout ou en partie chacune d'entre elles, mélodiquement ou harmoniquement ; il peut n'être qu'un discret accompagnement ou au contraire constituer une des idées principales, ce qui est le cas dans Chronographie I. La thématique se construit par l'adjonction progressive de courtes cellules à caractère rythmique. Celles-ci sont répétées jusqu'au climax central qui crée une sorte de saturation sonore. Apparaissent alors des mélodies plus "lyriques" en contrepoint avec les cellules rythmiques. Tout cela se dissout lentement par suppression progressive de différents éléments jusqu'à ne plus entendre que la cellule du début jouée à la clarinette, et ce jusqu'au quasi silence. Un soudain rappel des cinq notes jouées en canon très serré par tout le quintette conclut la pièce. Le compositeur a révisé cette oeuvre en 2009.

Un enregistrement CD par l'ensemble "Nouvelles Consonances" est disponible (label Cyprès 4602).

CHRONOGRAPHIE II

pour orchestre à cordes

L'idée de base des "Chronographies" est de composer une série de pièces indépendantes les unes des autres, mais toutes basées sur un matériau unificateur minimal de 5 notes (do, mi, si, sol, la), celui-ci pouvant bien entendu être transposé. Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations.

Dans **Chronographie II** (1992), ce motif apparaît en valeurs longues dès le début de la pièce. Il est exposé en canon par chaque pupitre de l'orchestre, ceux-ci allongeant progressivement les valeurs de manière à créer un tissu polyphonique de plus en plus serré. Un premier climax apparaît alors qui nous mène tout droit à la seconde partie. Celle-ci, beaucoup plus rythmique, utilise deux thèmes qui finiront par se superposer et se combattre l'un l'autre avant de ramener le climat initial au début de la troisième partie. Le motif unificateur revient alors et se voit transformé en base harmonique sur laquelle vont se greffer plusieurs mélodies qui cumulent dans un second climax. La pièce finit dans une ambiance onirique qui voit réapparaître comme un souvenir nostalgique des bribes du thème de la seconde partie. Une version pour quintette à clavier a été également réalisée par le compositeur.

Deux enregistrements CD par I Musici Brucellencis et Zofia Wislocka sont disponibles, l'un réalisé en studio (label Senza Nome 5411499 91002), l'autre réalisé en 'live' à Varsovie en 2001 (label Dux 0373).

CHRONOGRAPHIE II

pour quatuor à cordes et piano

L'idée de base des "Chronographies" est de composer une série de pièces indépendantes les unes des autres, mais toutes basées sur un matériau unificateur minimal de 5 notes (do, mi, si, sol, la), celui-ci pouvant bien entendu être transposé. Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations.

Dans **Chronographie II** (composé pour orchestre à cordes en 1992 et arrangé pour quintette à clavier par le compositeur en 2001), ce motif apparaît en valeurs longues dès le début de la pièce. Il est exposé en canon par chaque musicien, ceux-ci allongeant progressivement les valeurs de manière à créer un tissu polyphonique de plus en plus serré. Un premier climax apparaît alors qui nous mène tout droit à la seconde partie. Celle-ci, beaucoup plus rythmique, utilise deux thèmes qui finiront par se superposer et se combattre l'un l'autre avant de ramener le climat initial au début de la troisième partie. Le motif unificateur revient alors et se voit transformé en base harmonique sur laquelle vont se greffer plusieurs mélodies qui cumulent dans un second climax. La pièce finit dans une ambiance onirique qui voit réapparaître comme un souvenir nostalgique des bribes du thème de la seconde partie.

Cette version est dédiée à Jean-Claude Vanden Eynden qui l'a créée en compagnie de l'Ensemble César Franck (Véronique Bogaerts et Tomiko Shida, violons / Thérèse-Marie Gilissen, alto / Marie Hallynck, violoncelle) le 12 décembre 2001 aux Musées des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles). Elle a fait l'objet d'une révision en 2010.

CHRONOGRAPHIE III

pour deux instruments et piano ou harpe

L'idée de base des "Chronographies" est de composer une série de pièces indépendantes les unes des autres, mais toutes basées sur un matériau unificateur minimal de 5 notes (sol, si, fa dièse, ré, mi), celui-ci pouvant bien entendu être transposé. Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations.

Chronographie III (1996) pour deux instruments et piano (ou harpe) permet des dizaines de versions possibles au point de vue instrumentation. En effet, la "voix I" peut être jouée par différents instruments (flûte, hautbois, clarinette, flûte à bec, saxophone, vibraphone et marimba ou violon) de même que la "voix II" (basson, clarinette, clarinette basse, saxophone, cor, alto, marimba, accordéon ou violoncelle). De forme *ABCB'*, Chronographie III est une pièce en contrastes : *A* fait appel à une très grande virtuosité rythmique par l'utilisation de fragments répétés, de polyrythmies et de mesures asymétriques. La construction progressive de trois thèmes distincts qui finissent par se superposer mène au climax qui conclut cette première partie. *B* est une partie beaucoup plus chantante et expressive qui permet aux exécutants de montrer leur sens du dialogue, de l'équilibre et de la beauté sonore. *C*, très virtuose elle aussi, justifie l'appartenance à la série des "Chronographies" par l'utilisation du matériau commun de cinq notes évoqué plus haut. *B'* ramène la thématique de *B*, mais instrumentée différemment pour finir dans une ambiance très calme et nostalgique.

L'ensemble "Nouvelles Consonances" a enregistré cette oeuvre sur CD (label Cyprès 4602).

CHRONOGRAPHIE IV

pour violon et piano

Chronographie IV (1996) appartient à une série de pièces (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (sol, si, fa dièse, ré, mi). Ce matériau est traité ici d'abord comme un tapis sonore sur lequel s'élève la mélodie très lyrique du violon. Il sera ensuite utilisé de manières très différentes, passant tantôt au premier plan, puis n'étant plus qu'un élément secondaire tandis que se construisent sur lui les éléments principaux. La mélodie jouée en harmoniques au violon donne à la fin une ambiance onirique, tandis que le piano "dissout" lentement le matériau de base.

Damien Pardoën (violon) et Stéphane De May (piano) ont enregistré cette oeuvre sur CD (label Fibonacci production 002).

CHRONOGRAPHIE V

pour piano

Chronographie V (2001) appartient à une série de pièces (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (ré, fa dièse, do dièse, la, si). Ce matériau n'est ici pas énoncé d'emblée. Sur un "groupe-pédale" joué à la main gauche - constitué de quatre notes du thème chronographique mises dans l'ordre 5, 1, 3, 2 - se construit progressivement un thème expressif tout d'abord constitué de trois, cinq, sept et enfin neuf notes. Ce chiffre atteint, il est complet et commence à se développer en canon tout en alternant avec le "motif chronographique" qui prend lui aussi de plus en plus d'importance. Le "groupe-pédale" devient plus dense et les thèmes finissent par se superposer, joués en formules arpégées de plus en plus rapides, la dynamique croissant également. Une modulation à la tierce mineure inférieure crée un changement de couleur brutal qui correspond au climax de cette première partie. Suit sans interruption une partie centrale très rythmique basée essentiellement sur le "motif chronographique" transposé en mode mineur mélodique (sol, si bémol, fa dièse, ré, mi). La troisième partie voit revenir une ambiance plus méditative basée sur un autre groupe-pédale : le "motif chronographique" (sol, si, fa dièse, ré, mi) y est joué à la main gauche en valeurs régulières sur une pédale de "mi" dont la longueur de onze croches déplace le "temps fort" de la mesure en quatre temps afin d'obtenir un effet polymétrique par rapport à la main droite qui joue également le "motif chronographique" en canon serré à la double croche. Revient, en alternance avec ce qui précède, le thème du début qui se déconstruit lentement en inversant le processus (9, 5, 3, 2 et enfin 1 note), la pièce finissant dans une atmosphère rêveuse et sereine.

CHRONOGRAPHIE VI

pour guitare

Chronographie VI (2004) appartient à une série de pièces (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (sol, si, fa dièse, ré, mi). Ce matériau est ici énoncé d'emblée par des harmoniques en valeurs longues et régulières, comme si l'instrumentiste préludait de manière méditative. Suit sans transition une section très rythmique où des accords secs et marqués soutiennent une mélodie qui se développe progressivement. Le discours devient de plus en plus agité jusqu'à un moment de silence suivi par une section plus lente. Le "motif-chronographie" (sol, si, fa dièse, ré, mi) s'y déploie sur une basse obstinée, d'abord serein puis plus agité au fur et à mesure du déroulement de cette section qui se termine sur le motif joué en sons harmoniques. La première partie revient alors, mais plus courte, comme un souvenir où les éléments ne reviennent que sous forme de bribes éparses.

Cette oeuvre est dédiée au guitariste Santiago Abadía Parada.

La création mondiale a eu lieu le 29 octobre 2010 au Teatro "Guarany" de Santos (Brésil) par le guitariste Thiago Abdalla dans le cadre du festival "A Nova Consonância Do Seculo XXI".

CHRONOGRAPHIE VI

pour marimba

Chronographie VI (2004) appartient à une série de pièces (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (sol, si, fa dièse, ré, mi). Ce matériau est ici énoncé d'emblée par des notes en valeurs longues et régulières, comme si l'instrumentiste préludait de manière méditative. Suit sans transition une section très rythmique où des accords secs et marqués soutiennent une mélodie qui se développe progressivement. Le discours devient de plus en plus agité jusqu'à un moment de silence suivi par une section plus lente. Le "motif-chronographie" (sol, si, fa dièse, ré, mi) s'y déploie sur une basse obstinée, d'abord serein puis plus agité au fur et à mesure du déroulement de cette section qui se termine sur le motif joué en octaves sur une pédale de "sol". La première partie revient alors, mais plus courte, comme un souvenir où les éléments ne reviennent que sous forme de bribes éparses.

Cette oeuvre est dédiée à la grande marimbiste canadienne Marie-Josée Simard.

CHRONOGRAPHIE VII

pour clarinette en sib ou saxophone alto et piano

Chronographie VII (2004) appartient à une série de pièces (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (sol, si, fa dièse, ré, mi). Le caractère rythmique et incantatoire apparaît dès le début de l'oeuvre. La tension ne se calme qu'en de bref instants et les divers épisodes conduisent les deux interprètes jusqu'au final basé sur le retour des éléments du début. Chronographie VII est dédié au clarinettiste Ronald Van Spaendonck et au saxophoniste Simon Diricq.

La création mondiale a eu lieu en janvier 2006 à Caracas (Venezuela) par Ronald Van Spaendonck et le pianiste Serguei Pylenkov.

CHRONOGRAPHIE VIII

pour alto et piano

Chronographie VIII (2004) appartient à une série de pièces (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (sol, si, fa dièse, ré, mi). Ici, ce matériau est traité non en permanence, mais de manière ponctuelle, apparaissant parfois aux endroits où on l'attend le moins. Cette Chronographie alterne les ambiances méditatives et expressives dans lesquelles l'alto s'exprime pleinement sur le plan mélodique tandis que le piano le soutient harmoniquement, avec d'autres parties plus virtuoses ou rythmiques telles les variations centrales.

CHRONOGRAPHIE VIII

pour violoncelle et piano

Chronographie VIII (2004) appartient à une série de pièces (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (sol, si, fa dièse, ré, mi). Ici, ce matériau est traité non en permanence, mais de manière ponctuelle, apparaissant parfois aux endroits où on l'attend le moins. Cette Chronographie alterne les ambiances méditatives dans lesquelles le violoncelle s'exprime pleinement sur le plan mélodique tandis que le piano le soutient harmoniquement, avec d'autres parties plus virtuoses ou rythmiques telles les variations centrales.

Elle est dédiée à la violoncelliste Marie Hallynck et au pianiste Muhiddin Durruoglü qui en ont réalisé la création mondiale dans la Grande Salle du Conservatoire Royal de Bruxelles le 3 mai 2006.

CHRONOGRAPHIE IX

pour basson et piano

Fruit d'une commande du Concours International Adolphe Sax de Dinant pour sa session 2006, **Chronographie IX** (2005) appartient à une série d'œuvres (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (do, mi, si, sol, la). La version originale est donc pour saxophone alto, mais le compositeur en a ensuite réalisé trois autres (basson, clarinette basse et flûte). Le caractère général de la pièce est une sorte de course à l'abîme faisant appel à une virtuosité extrême et une très grande précision rythmique de la part des deux interprètes ; une pause lyrique, courte rémission, intervient un peu avant la fin, mais ce répit est illusoire puisque la course effrénée reprend de plus belle jusqu'à la conclusion.

CHRONOGRAPHIE IX

pour clarinette basse et piano

Fruit d'une commande du Concours International Adolphe Sax de Dinant pour sa session 2006, **Chronographie IX** (2005) appartient à une série d'œuvres (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (do, mi, si, sol, la). La version originale est donc pour saxophone alto, mais le compositeur en a ensuite réalisé trois autres (basson, clarinette basse et flûte). Le caractère général de la pièce est une sorte de course à l'abîme faisant appel à une virtuosité extrême et une très grande précision rythmique de la part des deux interprètes ; une pause lyrique, courte rémission, intervient un peu avant la fin, mais ce répit est illusoire puisque la course effrénée reprend de plus belle jusqu'à la conclusion.

CHRONOGRAPHIE IX

pour flûte et piano

Fruit d'une commande du Concours International Adolphe Sax de Dinant pour sa session 2006, **Chronographie IX** (2005) appartient à une série d'œuvres (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (do, mi, si, sol, la). La version originale est donc pour saxophone alto, mais le compositeur en a ensuite réalisé trois autres (basson, clarinette basse et flûte). Le caractère général de la pièce est une sorte de course à l'abîme faisant appel à une virtuosité extrême et une très grande précision rythmique de la part des deux interprètes ; une pause lyrique, courte rémission, intervient un peu avant la fin, mais ce répit est illusoire puisque la course effrénée reprend de plus belle jusqu'à la conclusion.

CHRONOGRAPHIE IX

pour saxophone alto et piano

Fruit d'une commande du Concours International Adolphe Sax de Dinant pour sa session 2006, **Chronographie IX** (2005) appartient à une série d'œuvres (Il existe à l'heure actuelle dix "Chronographies" pour diverses formations) ayant comme point commun un matériau mélodico-harmonique identique (do, mi, si, sol, la). La version originale est donc pour saxophone alto, mais le compositeur en a ensuite réalisé trois autres (basson, clarinette basse et flûte). Le caractère général de la pièce est une sorte de course à l'abîme faisant appel à une virtuosité extrême et une très grande précision rythmique de la part des deux interprètes ; une pause lyrique, courte rémission, intervient un peu avant la fin, mais ce répit est illusoire puisque la course effrénée reprend de plus belle jusqu'à la conclusion.

CHRONOGRAPHIE X

pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe

Chronographie X (2011) appartient à une série de pièces indépendantes les unes des autres, toutes basées sur un matériau unificateur minimal de 5 notes (do, mi, si, sol, la), celui-ci pouvant bien entendu être transposé. Cette oeuvre voit se succéder plusieurs sections aux atmosphères diverses, la forme générale étant *A, B, C, D, E, D', C', A', B'*. Michel Lysight y utilise plusieurs procédés caractéristiques de son écriture (canons, modulations brusques, rythmique implacable, prépondérance de la mélodie, série de Fibonacci etc.) tout en accordant une grande attention aux couleurs offertes par une telle combinaison instrumentale.

Cette oeuvre a été enregistrée, avec d'autres oeuvres du compositeur ainsi que le Concert à Cinq Op. 38 et la Sicilienne de Jean Absil, sur un CD Harp & Company

LA COMPLAINTÉ DES ESCLAVES

pour chœur d'enfants à 2 voix, piano ou 2 instruments et 2 percussions

Les esclaves de cette courte pièce humoristique sont les jeunes choristes, suppliant leur chef de chœur de ne plus jamais leur donner à chanter de la musique contemporaine.

La création mondiale a eu lieu le 15 avril 2010 dans la salle des fêtes de la Mairie du 14ème arrondissement de Paris (France) par la Chorale "Les jeunes voix du Conservatoire Darius Milhaud" dirigée par Cécile Lana Martin avec Adrien Pornet et Léo Bachelet, percussions et Vincent Pouderoux, flûte.

CONCERTO

pour basson et orchestre à cordes

Le **Concerto pour basson et orchestre à cordes** (2005) est structuré en trois mouvements. Il s'ouvre, après une brève introduction orchestrale, sur un premier thème très rythmique du basson solo ponctué par des accords aux cordes. Vient ensuite un second thème plus calme, sorte de motif obstiné qui évolue progressivement vers une plus grande tension. Arrive un climax suivi par le retour du premier thème joué à l'orchestre, mais abrégé. Celui-ci nous mène à la deuxième section du mouvement, au tempo moins rapide. Deux nouveaux thèmes s'y trouvent développés de diverses manières, suivis par un retour plus bref de la première section.

L'atmosphère du deuxième mouvement est très lyrique. Toutes les couleurs expressives du basson s'y trouvent exploitées, souvent en dialogue avec divers solistes de l'orchestre.

Le troisième mouvement repose sur un canevas harmonique et un ostinato rythmique énoncés au début par l'orchestre. Un long thème est énoncé par le basson sur ce canevas, passant par différentes tonalités jusqu'au moment où le canevas devient lui-même thématique. Le basson reprend celui-ci, mais en diminution (les valeurs rythmiques sont divisées par deux) ; c'est une partie où plusieurs solistes viennent se joindre au basson, créant ainsi une sorte de "Concerto Grosso" de plus en plus virtuose. Surgit alors le premier thème au basson tandis que tout l'orchestre reprend le canevas en diminution. Un intermède purement orchestral basé lui aussi sur le premier thème amène une cadence de haute virtuosité pour le soliste. Le mouvement se termine sur un brillant retour de la première partie.

La création mondiale a eu lieu à Hambourg le 13 juillet 2008 dans le cadre du Festival de Musique de Schleswig-Holstein par Pierre Olivier Martens, dédicataire de l'œuvre, et le Sinfonietta Baltica placé sous la direction de Gerd Müller-Lorenz.

CONCERTO

pour clarinette basse et orchestre à cordes

Le **Concerto pour clarinette basse et orchestre à cordes** (2005) a été composé à l'origine pour basson et cordes et est structuré en trois mouvements. Il s'ouvre, après une brève introduction orchestrale, sur un premier thème très rythmique de la clarinette basse ponctué par des accords aux cordes. Vient ensuite un second thème plus calme, sorte de motif obstiné qui évolue progressivement vers une plus grande tension. Arrive un climax suivi par le retour du premier thème joué à l'orchestre, mais abrégé. Celui-ci nous mène à la deuxième section du mouvement, au tempo moins rapide. Deux nouveaux thèmes s'y trouvent développés de diverses manières, suivis par un retour plus bref de la première section.

L'atmosphère du deuxième mouvement est très lyrique. Toutes les couleurs expressives de la clarinette basse s'y trouvent exploitées, souvent en dialogue avec divers solistes de l'orchestre.

Le troisième mouvement repose sur un canevas harmonique et un ostinato rythmique énoncés au début par l'orchestre. Un long thème est énoncé par la clarinette basse sur ce canevas, passant par différentes tonalités jusqu'au moment où le canevas devient lui-même thématique. La clarinette basse reprend celui-ci, mais en diminution (les valeurs rythmiques sont divisées par deux) ; c'est une partie où plusieurs solistes viennent se joindre à la clarinette basse, créant ainsi une sorte de "Concerto Grosso" de plus en plus virtuose. Surgit alors le premier thème à la clarinette basse tandis que tout l'orchestre reprend le canevas en diminution. Un intermède purement orchestral basé lui aussi sur le premier thème amène une cadence de haute virtuosité pour le soliste. Le mouvement se termine sur un brillant retour de la première partie.

CONCERTO

pour clarinette et orchestre

Composé en 2002 à la demande du grand clarinetiste Ronald Van Spaendonck (à qui il est dédié), le **Concerto pour clarinette et orchestre** s'articule en trois mouvements. Au point de vue instrumentation, le premier fait appel aux cordes et à la harpe, le deuxième leur ajoute les claviers à percussion (marimba, vibraphone, glockenspiel) tandis que le troisième utilise le marimba dans l'ouverture lente, puis les percussions (caisse claire, bongos, temple blocks et tom toms) dans le final. La partie de clarinette, virtuose à l'extrême, a été rédigée en étroite collaboration avec le dédicataire ; elle est conçue alternativement comme partenaire ou adversaire de l'orchestre.

La forme du premier mouvement est *ABCA'*. *A* énonce un thème rapide directement à la clarinette, thème repris par les cordes et développé ensuite par le soliste, la harpe et les cordes. Suit la partie *B*, lente et expressive, série de variations sur une succession harmonique. *C* est la cadence du soliste, redoutable sur le plan technique. *A'* voit le retour des éléments de *A* mais en ordre inverse et avec de nombreuses variantes.

Le deuxième mouvement est de forme *ABA'CA''*, *A* étant un refrain varié dans chacune de ses réapparitions, *A'* et *A''*. Le début fait exclusivement appel aux cordes graves (altos, violoncelles et contrebasses) ainsi qu'au marimba, au vibraphone et à la harpe ; les violons n'apparaissent qu'à la mesure 87 (partie *C*) au moment de la construction du climax. *B* n'est qu'un court intermède où la clarinette se fond dans le tissu polyphonique - basé sur une écriture en canon - des cordes. *C* est le couplet le plus développé menant au climax évoqué plus haut. Le mouvement s'achève dans une atmosphère calme et recueillie.

Après une ouverture lente très contrapuntique (écriture en canon à quatre parties), le final fait la part belle à la virtuosité, tant de l'orchestre que du soliste. Celui-ci énonce un thème qui sera varié tout au long du mouvement, chaque variation étant séparée par les interventions des deux percussionnistes. Ceux-ci acquièrent un rôle de plus en plus prédominant au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre, la fin du Concerto étant une sorte de course à l'abîme hallucinée entre le soliste et l'orchestre.

La création mondiale a eu lieu à Moscou le 1er avril 2005 avec Ronald Van Spaendonck en soliste, l'orchestre étant placé sous la direction du compositeur.

CONCERTO

pour clarinette et orchestre

Composé en 2002 à la demande du grand clarinettiste Ronald Van Spaendonck (à qui il est dédié), le **Concerto pour clarinette et orchestre** s'articule en trois mouvements. Au point de vue instrumentation, le premier fait appel aux cordes et à la harpe, le deuxième leur ajoute les claviers à percussion (marimba, vibraphone, glockenspiel) tandis que le troisième utilise le marimba dans l'ouverture lente, puis les percussions (caisse claire, tom toms, bongos et temple blocks) dans le final. La partie de clarinette, virtuose à l'extrême, a été rédigée en étroite collaboration avec le dédicataire ; elle est conçue alternativement comme partenaire ou adversaire de l'orchestre. Le premier mouvement met directement en valeur le jeu extraverti de la clarinette, jeu qui devient beaucoup plus lyrique dans la partie centrale. Après une cadence de virtuosité transcendante, le caractère exubérant revient pour conclure le premier mouvement. Toute la musicalité du soliste peut se donner libre cours dans le deuxième mouvement, basé sur une écriture extrêmement mélodique ; la partie centrale revêt un caractère obsessionnel et tragique, mais tout finit dans une atmosphère calme et rêveuse. Après une majestueuse introduction lente, le final explose littéralement dans une débauche de virtuosité, aussi bien de la part du soliste que de l'orchestre où le rôle prédominant des deux percussionnistes concourt à nous tenir en haleine jusqu'à la fin de cette course à l'abîme hallucinée.

La création mondiale a eu lieu à Moscou le 1er avril 2005 avec Ronald Van Spaendonck en soliste, l'orchestre étant placé sous la direction du compositeur.

CONCERTO

pour saxophone alto et orchestre ou quintette à cordes

Composé en 2010 à la demande du saxophoniste Rhonny Ventat, le **Concerto pour saxophone et cordes** s'articule en trois mouvements. On y retrouve l'écriture rythmique, le sens aigu du contrepoint et des sonorités raffinées, une certaine écriture minimaliste ainsi que la verve mélodique si caractéristiques du compositeur. La partie soliste y est particulièrement virtuose et exploite toutes les possibilités expressives de l'instrument.

La création mondiale a eu lieu le 22 octobre 2010 en l'Eglise Saint-Victor de Corswarem (Belgique) par Rhonny Ventat (saxophone) et l'ensemble Saxacorda.

COSMOGRAPHIC MYSTERY

pour cor solo

Composé en 2002 et dédié au grand corniste Francis Orval, **Cosmographic Mystery** est structuré en trois mouvements qui s'ouvrent tous sur un motif commun aisément reconnaissable quoique varié chaque fois. Le premier mouvement est de forme *ABA'* ; *A* et *A'* ont un caractère très libre, quasi improvisé, tandis que *B* est plus rapide et rythmé. Le deuxième mouvement est agité, la tension croissant par l'utilisation de notes répétées très rapides. Enfin, le dernier mouvement est une synthèse des deux précédents, reprenant divers éléments de ceux-ci.

COULEURS NOIRES

pour quatuor de violoncelles

Couleurs Noires (1999) consiste en une suite de variations aux caractères extrêmement différents sur un enchaînement de huit accords présenté d'emblée en valeurs longues, tout d'abord à trois puis à quatre voix. Ces accords peuvent être analysés individuellement comme tonaux, mais en se succédant, ils perdent leur fonction harmonique au sens classique du terme vu l'impossibilité de déterminer une tonalité ou une modalité précises. En "fonction suspendue", leur intérêt réside dans leur beauté intrinsèque ainsi que dans les changements de couleur et d'atmosphère qui viennent surprendre l'auditeur. Les timbres instrumentaux, par l'exploitation de différents effets particuliers et leur mélange, font l'objet d'une recherche subtile et approfondie qui fait partie intégrante du discours musical. Les rôles de voix supérieure, intermédiaire ou grave passent sans cesse d'un violoncelle à l'autre afin de ne pas donner la prépondérance à un instrumentiste en particulier, ce qui "spatialise" beaucoup plus certains passages.

DE PART ET D'AUTRE

pour ensemble indéterminé

De part et d'autre (1995) est une courte pièce de nature essentiellement rythmique et répétitive. L'instrumentation n'y est pas déterminée, ce qui laisse une large part à la créativité des interprètes sans toutefois aller jusqu'à l'improvisation. En effet, ce sont les musiciens qui décident des effets sonores et instrumentaux utilisés durant la pièce, ainsi que de la "clef" (sol, fa ou ut) dans laquelle ils lisent la partition. Sur le plan harmonique, tous les sons entendus appartiennent à la gamme acoustique (do, ré, mi, fa dièse, sol, la, si bémol). On peut ainsi obtenir des milliers de versions radicalement différentes, y compris avec une formation instrumentale identique. L'ensemble "Soledad" en a réalisé une superbe version CD (label Virgin Classics 7243 5 45503 2 4).

La création mondiale a eu lieu le 5 novembre 1995 à Bruxelles dans une version pour ensemble instrumental sous la direction du compositeur.

DEUX ESQUISSES

pour piano

Composées en 2004, les **Deux Esquisses** présentent chacune un trait propre à la musique de Michel Lysight. La première, très lyrique et expressive, est basée sur un thème mélodique qui se déroule sur un ostinato de croches jouées legato. Ce thème est repris en canon tandis que l'ostinato évolue lui-même en utilisant un registre plus étendu et un jeu staccato. La pièce passe alors par diverses modulations créant des atmosphères contrastées qui se succèdent rapidement jusqu'à la coda. Le thème principal y est "éliminé" progressivement - il n'en reste plus à la fin que les premières notes - tandis que le court motif mélodico-rythmique qui émerge à la main gauche annonce la deuxième Esquisse. Celle-ci a un caractère obsessionnel marqué par la construction progressive de différents motifs complémentaires les uns par rapport aux autres, ceux-ci étant répétés plusieurs fois. Une fois complets, ces motifs subissent un processus de déconstruction par retrait graduel de notes, et ce jusqu'au clin d'oeil final. Deux enregistrements CD ont été réalisés : le premier par le pianiste belge Leonardo Anglani (label BLC Music Production 10007), le deuxième par le brésilien Antonio Eduardo (label HOME000005).

DEUX ESQUISSES

pour quatre instruments

Composées pour piano en 2004 et arrangées en 2010 pour quatre instruments, les **Deux Esquisses** présentent chacune un trait propre à la musique de Michel Lysight. La première, très lyrique et expressive, est basée sur un thème mélodique qui se déroule sur un ostinato de croches jouées legato. Ce thème est repris en canon tandis que l'ostinato évolue lui-même en utilisant un registre plus étendu et un jeu staccato. La pièce passe alors par diverses modulations évoquant des atmosphères contrastées qui se succèdent rapidement jusqu'à la coda. Le thème principal y est "éliminé" progressivement - il n'en reste plus à la fin que les premières notes - tandis que le court motif mélodico-rythmique qui émerge dans le grave annonce la deuxième Esquisse. Celle-ci a un caractère obsessionnel marqué par la construction progressive de différents motifs complémentaires les uns par rapport aux autres, ceux-ci étant répétés plusieurs fois. Une fois complets, ces motifs subissent un processus de déconstruction par retrait graduel de notes, et ce jusqu'au clin d'oeil final. Cette version instrumentale est dédiée au clarinetiste Patrick Toffin.

ELEGY TO THE MEMORY OF LOU HARRISON

pour orchestre à cordes

Elegy to the memory of Lou Harrison a été composé en 2004 et est dédié au chef Bernd Gradwohl ainsi qu'à son orchestre "The New Classic Community" qui en ont assuré la création mondiale à Vienne en 2004. Compositeur nord-américain né en 1917 et décédé en 2003, Lou Harrison a eu une influence importante (ainsi que Steve Reich, Arvo Pärt et d'autres) sur la propre évolution musicale de Michel Lysight. Celui-ci voulait donc lui rendre hommage en écrivant une pièce pour orchestre à cordes où l'élément mélodique prédominerait. Un choral se construit progressivement du grave vers l'aigu en valeurs longues et régulières. Il est interrompu par une séquence très tendue et dramatique où toute la tessiture de l'orchestre est utilisée. Suit alors une longue partie dans laquelle une mélodie très expressive est présentée sous diverses formes. Alors que le choral du début revient exposé dans les registres extrêmes, la pièce se termine de manière soudaine, laissant surgir le silence.

ÉLÉMENTAIRES

pour trois instruments

Élémentaires (2001) illustre musicalement les quatre éléments primordiaux : terre, air, eau et feu. Écrit à trois "voix", chacune d'entre elles peut être jouée par différents instruments (I. flûte ou violon ; II. flûte à bec ou flûte ou hautbois ou violon ou alto ou vibraphone ; III. violoncelle ou basson ou marimba) et a donc été "recomposée" en fonction des caractéristiques techniques et sonores de ceux-ci. **Terre** démarre sur un groupe-pédale d'une mesure mis en boucle à la basse ; une mélodie de dix mesures est jouée à la voix intermédiaire puis reprise en canon à l'unisson avec la voix supérieure. Cette dernière la rejoue une octave plus haut tandis que les deux autres voix "varient" le groupe-pédale (jeu staccato, répétition des notes en doubles croches, écriture en canon). Ensuite, le groupe-pédale devient l'élément central et unique : développé en imitation libre à trois parties, les notes y sont répétées en valeurs encore plus brèves que précédemment (triples croches), ce qui donne une impression de "bourdonnement" croissant jusqu'au retour de la mélodie du début à la basse tandis que les voix supérieures jouent le groupe-pédale en canon avec notes répétées en doubles croches. La fin s'apaise en valeurs plus calmes (tête de la mélodie reprise par les trois instruments) et ce jusqu'au dernier sursaut en triples croches qui aboutit à la conclusion. **Air** est basé sur le développement d'une cellule unique (mi-si-sol-fa dièse-la-do-ré), construite progressivement (trois notes, puis cinq et enfin sept) et reprise aux autres instruments avec différents procédés d'écriture (augmentation, imitation etc.). Un bref climax voit le jour mais est rapidement "liquidé" par la déconstruction progressive de la cellule (sept notes, puis cinq et enfin trois) et de l'écriture en canon. Écrit dans la mesure 7/4, **Eau** est basé sur la superposition d'un groupe-pédale et d'une courte cellule mélodique ; ce sont les deux voix supérieures qui jouent alternativement l'un et l'autre jusqu'à l'entrée de la basse qui introduit un nouveau motif mélodique (mesure 10). À partir de là, ces trois éléments sont développés suivant différentes techniques (imitation, modulation etc.) soit ensemble soit de manière plus "individuelle". **Feu** s'ouvre sur un assez long jeu en imitation libre des deux voix supérieures ; l'asymétrie des mesures (5/8 et 7/8) donne à ce mouvement un caractère "dansant" particulier. Les variations de couleur harmonique qui apparaissent avec l'entrée de la basse brisent brutalement le jeu. La virtuosité demandée aux interprètes rend le discours plus dense et haletant, et ce jusqu'à la fin de la pièce.

ELLIPSE

pour trompette seule

Composé en 2002, **Ellipse** se veut avant tout une courte page expressive dans laquelle le trompettiste peut laisser libre cours à son imagination et sa musicalité. La pièce s'ouvre sur une mélodie en valeurs longues, puis évolue progressivement vers des combinaisons rythmiques plus complexes. Après un court climax, le thème du début revient, donne l'impression de vouloir se développer, mais finit par mourir sur une longue note grave. Cette œuvre nécessite de la part de l'interprète un très grand sens des couleurs instrumentales, une précision rythmique implacable et un respect scrupuleux des changements rapides de nuances. Elle est dédiée à Antoine Acquisto, formidable trompettiste, ardent défenseur de ma musique et ami de longue date qui l'a par ailleurs gravée sur CD (label JPH Productions 013).

ENIGMA

pour deux instruments et piano ou harpe

Enigma (2001) a été écrit pour deux instruments et piano (ou harpe). La partition de chaque instrument a été "recomposée" en fonction de ses possibilités propres (technique, tessiture, sonorité, effets particuliers etc.). Cela permet d'obtenir des formations instrumentales relativement traditionnelles (ex. : trio à clavier), plus rares (ex. : clarinette, violoncelle et piano ; flûte, alto et harpe ; violon, cor et piano etc.) ou franchement originales (ex. : saxophone soprano, cor de basset et harpe ; flûte à bec, basson et piano ; violon, clarinette basse et piano etc.). Le premier mouvement est basé sur une idée thématique facilement reconnaissable. Celle-ci n'est pas développée au sens classique du terme, mais passe d'un instrument à l'autre, soutenue par différents éléments secondaires. Le deuxième mouvement est plus spécifiquement basé sur le principe de la passacaille. Une basse obstinée de cinq notes permet de construire deux thèmes qui se superposent à un moment donné. L'un finira par disparaître, "absorbé" par l'autre. Le mouvement s'achève abruptement sur ce dernier, énoncé obsessionnellement par les trois instruments sur la basse obstinée,. Le troisième mouvement a un caractère très rythmique. Construit comme une sorte de "course à l'abîme", il nous mène de façon inexorable à la conclusion finale.

Une version pour clarinette, clarinette basse et piano a été enregistrée sur CD par Ronald Van Spaendonck, Jean-Marc Fessard et Éliane Reyes (label Dux 0531).

ÉPODE

pour violon et piano

La version originale de **Épode** est écrite pour violon et piano et date de 1997 ; le compositeur en réalisera ensuite une version pour violon et orchestre à cordes. Pièce très lyrique et expressive en deux parties de longueurs inégales (la première étant plus courte que la seconde), elle s'ouvre sur une pulsation régulière d'accords du piano sur laquelle se pose une mélodie élégiaque du violon. Celle-ci va se développer progressivement en associant de plus en plus le piano à l'action et ainsi amener un climax passionné. Finalement, le piano égrène une courte cellule mélodique évoquant le début du morceau tandis que les pizzicati du violon amorcent le rythme de valse de la deuxième section. Ce dernier lance alors le motif principal qui se développe grâce à divers procédés tels que modulations, harmonisations différentes, contrepoint avec différents motifs secondaires etc. Le thème est donc constamment varié et aboutit à un intermède constitué d'éléments neufs basés sur la série de Fibonacci et sur une écriture imitative entre les deux partenaires. Après une courte cadence, le thème de valse est évoqué une toute dernière fois. Un enregistrement CD est disponible par le violoniste Zygmunt Marek Kowalski et le pianiste Leonardo Anglani (1 CD Cyprès).

ÉPODE

pour violon et orchestre à cordes

La version originale de **Épode** est écrite pour violon et piano et date de 1997. Pièce très lyrique et expressive en deux parties de longueurs inégales (la première étant plus courte que la seconde), elle s'ouvre sur une pulsation régulière d'accords à l'orchestre sur laquelle se pose une mélodie élégiaque du soliste. Celle-ci va se développer progressivement en associant de plus en plus l'orchestre à l'action et ainsi amener un climax passionné. Finalement, les cordes égrènent une courte cellule mélodique évoquant le début du morceau tandis que les pizzicati du violon amorcent le rythme de valse de la deuxième section. Le soliste lance alors le motif principal qui se développe grâce à divers procédés tels que modulations, harmonisations différentes, contrepoint avec différents motifs secondaires etc. Le thème est donc constamment varié et aboutit à un intermède constitué d'éléments neufs basés sur la série de Fibonacci et sur une écriture imitative entre soliste et orchestre. Après une courte cadence, le thème de valse est évoqué une toute dernière fois.

ÉPODE

pour flûte et orchestre à cordes

La version originale de **Épode** est écrite pour violon et piano et date de 1997. La version pour flûte a été réalisée à destination du flûtiste Mar Grauwels en 2008. Pièce très lyrique et expressive en deux parties de longueurs inégales (la première étant plus courte que la seconde), elle s'ouvre sur une pulsation régulière d'accords à l'orchestre sur laquelle se pose une mélodie élégiaque du soliste. Celle-ci va se développer progressivement en associant de plus en plus l'orchestre à l'action et ainsi amener un climax passionné. Finalement, les cordes égrènent une courte cellule mélodique évoquant le début du morceau tandis que les sons secs de la flûte amorcent le rythme de valse de la deuxième section. Le soliste lance alors le motif principal qui se développe grâce à divers procédés tels que modulations, harmonisations différentes, contrepoint avec différents motifs secondaires etc. Le thème est donc constamment varié et aboutit à un intermède constitué d'éléments neufs basés sur la série de Fibonacci et sur une écriture imitative entre soliste et orchestre. Après une courte cadence, le thème de valse est évoqué une toute dernière fois.

GEMINI SONATA

pour violon et piano

Gemini Sonata (2011) a été écrit pour le Duo Gemini composé de Jean-Frédéric Molard (violon) et Jean-Noël Remiche (piano). Oeuvre profonde quoique volontairement virtuose et brillante, elle nécessite une grande sensibilité de la part des interprètes, particulièrement dans le mouvement lent, ainsi qu'une technique et une précision rythmique sans faille. D'emblée, le caractère obsessionnel, haletant et implacable marque l'auditeur qui se trouve ainsi pris dans un processus inexorable, sorte de très longue course à l'abîme. Une Sonate en forme de suspense !

HAL GOT RHYTHM

pour ensemble à vent

Hal got rhythm a été écrit en 1999 afin de s'insérer dans le projet "Serenata for 2000", fresque sonore écrite par treize compositeurs belges (flamands et francophones) chargés d'illustrer par une œuvre de plus ou moins cinq minutes, une période ou un évènement marquants du XXème siècle. L'invention de l'ordinateur me fut attribuée. Est née une musique d'inspiration répétitive et "machinique", mais dans laquelle le lyrisme trouve également droit de cité. Le titre est basé sur un triple jeu de mots anglais. Il évoque l'ordinateur le plus célèbre de toute la littérature (Hal, personnage-clé de *2001 l'Odyssée de l'Espace* de Arthur C. Clarke et Stanley Kubrick), mais aussi les calculs algorithmiques, et enfin un des morceaux qui ont fait la gloire de George Gershwin, *I got rhythm*.

HAPPY BIRTHDAY, Mr DARWIN !

pour deux trompettes, cor et trombone

ou

quatuor de saxophones

La création mondiale a eu lieu par le quatuor Alcatrasax le 16 janvier 2010 au Centre culturel d'Evere (43 rue de Paris, 1140 Bruxelles) dans le cadre du festival "Nouvelle Musique Consonante".

HEPTAGRAMME

pour deux instruments et piano

Heptagramme (2008) est structuré en quatre parties et dédié au Trio Portici. Le premier mouvement, de caractère rythmique, est écrit en “répétitif évolutif”, technique chère au compositeur et qui consiste à construire progressivement diverses cellules mélodico-rythmiques, à les répéter un certain nombre de fois mais en variant au maximum un ou plusieurs éléments (timbre, instrumentation, registre, dynamiques etc.) dans le cadre de ces répétitions. De plus, ces cellules peuvent se succéder mélodiquement de manière à former des thèmes de longueur variable, ou bien se superposer contrapuntiquement de manière à créer des polyphonies/polyrythmies complexes. De surprenantes modulations apportent également de fréquents changements de couleurs. Très lyrique et expressif, le deuxième mouvement, en fa dièse phrygien, utilise trois thèmes écrits en contrepoint renversable ; ceux-ci passent d’un instrument à l’autre, créant une tension croissante qui mène au climax central marqué par une brusque modulation à la tierce mineure supérieure (la phrygien). La dynamique générale reste “*forte*” jusqu’au bout tandis que l’on repasse dans le mode initial pour conclure. Le troisième mouvement, en ré dorien, est d’essence exclusivement contrapuntique : il s’ouvre sur un long duo sans piano dans lequel les phrasés ainsi que les incessants changements de mesure créent une sensation de polymétrie, même si pour la facilité d’exécution toutes les parties sont écrites dans des mesures identiques. Les deux instruments sont rejoints à la fin par le piano afin d’étoffer la polyphonie. Le quatrième et dernier mouvement est basé sur un ostinato qui parcourt toute la pièce, passant d’un instrument à l’autre mais essentiellement joué par le piano. Se greffe dessus un premier thème aisément reconnaissable développé de diverses manières jusqu’au moment où apparaît un second thème plus mélodique. Plusieurs modulations jalonnent le discours et le mouvement s’achève de manière virtuose et brillante par l’exploitation de fragments du premier thème.

HEXAGRAMME

pour six (groupes d'instruments ad libitum)

Hexagramme (2002) est écrit pour une formation instrumentale indéterminée. La pièce se développe grâce à une écriture en canon à six voix ; dans ce cadre, de courtes cellules mélodico-rythmiques se construisent progressivement par ajouts successifs de notes. Quand le tissu musical atteint un certain degré de saturation, le nombre de voix se réduit peu à peu. Un nouveau cycle recommence alors, engendré par de nouvelles cellules. Cette œuvre a fait l'objet de deux instrumentations plus spécifiques : l'une pour ensemble de clarinettes (dédiée à Ronald Van Spaendonck) et l'autre pour sextuor à cordes (dédiée à Daniel Rubenstein et l'Ensemble Mendelssohn).

HEXAGRAMME

pour six (groupes de) clarinettes

Hexagramme (2002) est écrit au départ pour une formation instrumentale indéterminée, mais le compositeur en a réalisé une version spécifique pour six (groupes de) clarinettes destinée à Ronald Van Spaendonck, dédicataire de l'oeuvre. Celui-ci en a réalisé une version CD où il a enregistré toutes les parties en utilisant la technique du re-recording. La pièce se développe grâce à une écriture en canon à six voix ; dans ce cadre, de courtes cellules mélodico-rythmiques se construisent progressivement par ajouts successifs de notes. Quand le tissu musical atteint un certain degré de saturation, le nombre de voix se réduit peu à peu. Un nouveau cycle recommence alors, engendré par de nouvelles cellules. Outre la version originale et celle pour ensemble de clarinettes, il existe également une version pour sextuor à cordes réalisée à la demande de Daniel Rubenstein pour l'Ensemble Mendelssohn.

HEXAGRAMME

pour sextuor à cordes

Hexagramme (2002) est écrit au départ pour une formation instrumentale indéterminée, mais le compositeur en a réalisé une version spécifique pour sextuor à cordes dédiée à Daniel Rubenstein et l'Ensemble Mendelssohn. La pièce se développe grâce à une écriture en canon à six voix ; dans ce cadre, de courtes cellules mélodico-rythmiques se construisent progressivement par ajouts successifs de notes. Quand le tissu musical atteint un certain degré de saturation, le nombre de voix se réduit peu à peu. Un nouveau cycle recommence alors, engendré par de nouvelles cellules. Cette version a été créée par l'Ensemble Mendelssohn le 15 mars 2006 aux Musées de Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles). Outre celle-ci et la version originale, il existe également une version pour six (groupes de) clarinettes réalisée à la demande du clarinettiste Ronald Van Spaendonck.

HIKARI

pour flûte et piano

Hikari (2011) veut dire “Lumière” en japonais. Cette pièce est basée sur une suite de variations (mélodiques, rythmiques, virtuoses etc.) ayant pour base une basse obstinée. Son caractère est de nature plutôt dramatique, la tension croissant au fur et à mesure. La fin, un rien plus apaisée malgré une certaine anxiété, semble nous dire que “La Lumière brille, même dans les Ténèbres les plus profondes”.

HOMAGE TO FIBONACCI

pour deux altos

Dédié à Arnaud Thorette, **Homage to Fibonacci** (2004) pour deux altos est structuré en quatre parties dans lesquelles diverses techniques de canon sont systématiquement utilisées. Cette écriture génère parfois de savoureux "trompe-l'oreille", donnant l'impression d'entendre un nombre de voix supérieur aux deux parties réelles. Le premier mouvement est basé sur la répétition de courtes cellules mélodico-rythmiques ; chaque alto "augmente" progressivement le nombre de notes qui constituent lesdites cellules, cela jusqu'à leur construction complète. Méditatif et recueilli, le deuxième mouvement débute par un canon strict à l'octave dans une nuance très douce. L'intensité augmente jusqu'au climax central qui se situe dans le registre aigu. Il y a ensuite une descente vers le grave des deux instruments qui retrouve l'ambiance du début pour conclure. Une écriture pointilliste caractérise le troisième mouvement : les notes sont "éclatées" entre les deux altos, ce qui spatialise le discours musical monodique du début. De plus, le traitement en canon polymodal génère des couleurs contrapuntiques particulières. Le quatrième mouvement est celui dans lequel la technique d'écriture imitative apparaît le plus clairement : deux motifs se superposent en se répétant systématiquement un certain nombre de fois, mais à d'autres moments, seul un des deux est traité en canon par les altos, tout cela dans divers registres. L'effet de surprise créé par le changement brutal de mode (mesure 65) nous mène à une exubérante conclusion.

HOMAGE TO FIBONACCI

pour deux clarinettes

Dédié à Jean-Marc Fessard et Ronald Van Spaendonck, **Homage to Fibonacci** (2004) pour deux clarinettes est structuré en quatre parties dans lesquelles diverses techniques de canon sont systématiquement utilisées. Cette écriture génère parfois de savoureux "trompe-l'oreille", donnant l'impression d'entendre un nombre de voix supérieur aux deux parties réelles. Le premier mouvement est basé sur la répétition de courtes cellules mélodico-rythmiques ; chaque clarinette "augmente" progressivement le nombre de notes qui constituent lesdites cellules, cela jusqu'à leur construction complète. Méditatif et recueilli, le deuxième mouvement débute par un canon strict à l'octave dans une nuance très douce. L'intensité augmente jusqu'au climax central qui se situe dans le registre aigu. Il y a ensuite une descente vers le grave des deux instruments qui retrouve l'ambiance du début pour conclure. Une écriture pointilliste caractérise le troisième mouvement : les notes sont "éclatées" entre les deux clarinettes, ce qui spatialise le discours musical monodique du début. De plus, le traitement en canon polymodal génère des couleurs contrapuntiques particulières. Le quatrième mouvement est celui dans lequel la technique d'écriture imitative apparaît le plus clairement : deux motifs se superposent en se répétant systématiquement un certain nombre de fois, mais à d'autres moments, seul un des deux est traité en canon par les clarinettes, tout cela dans divers registres. L'effet de surprise créé par le changement brutal de mode (mesure 65) nous mène à une exubérante conclusion. Ronald Van Spaendonck et Jean-Marc Fessard ont enregistré cette oeuvre sur CD (Dux).

HOMAGE TO FIBONACCI

pour deux saxophones

Dédié à Claude Delangle, **Homage to Fibonacci** (2004) pour deux saxophones est structuré en quatre parties dans lesquelles diverses techniques de canon sont systématiquement utilisées. Cette écriture génère parfois de savoureux "trompe-l'oreille", donnant l'impression d'entendre un nombre de voix supérieur aux deux parties réelles. Le premier mouvement est basé sur la répétition de courtes cellules mélodico-rythmiques ; chaque saxophone "augmente" progressivement le nombre de notes qui constituent lesdites cellules, cela jusqu'à leur construction complète. Méditatif et recueilli, le deuxième mouvement débute par un canon strict à l'octave dans une nuance très douce. L'intensité augmente jusqu'au climax central qui se situe dans le registre aigu. Il y a ensuite une descente vers le grave des deux instruments qui retrouve l'ambiance du début pour conclure. Une écriture pointilliste caractérise le troisième mouvement : les notes sont "éclatées" entre les deux saxophones, ce qui spatialise le discours musical monodique du début. De plus, le traitement en canon polymodal génère des couleurs contrapuntiques particulières. Le quatrième mouvement est celui dans lequel la technique d'écriture imitative apparaît le plus clairement : deux motifs se superposent en se répétant systématiquement un certain nombre de fois, mais à d'autres moments, seul un des deux est traité en canon par les saxophones, tout cela dans divers registres. L'effet de surprise créé par le changement brutal de mode (mesure 65) nous mène à une exubérante conclusion.

HOMAGE TO FIBONACCI

pour violon ou flûte et violoncelle ou basson

Dédié à Jean-Michel Alexandre et Bruno Ispiola, **Homage to Fibonacci** (2004) pour violon (ou flûte) et violoncelle (ou basson) est structuré en quatre parties dans lesquelles diverses techniques de canon sont systématiquement utilisées. Cette écriture génère parfois de savoureux "trompe-l'oreille", donnant l'impression d'entendre un nombre de voix supérieur aux deux parties réelles. Le premier mouvement est basé sur la répétition de courtes cellules mélodico-rythmiques ; chaque instrument "augmente" progressivement le nombre de notes qui constituent lesdites cellules, cela jusqu'à leur construction complète. Méditatif et recueilli, le deuxième mouvement débute par un canon strict à l'octave dans une nuance très douce. L'intensité augmente jusqu'au climax central qui se situe dans le registre aigu. Il y a ensuite une descente vers le grave des deux instruments qui retrouve l'ambiance du début pour conclure. Une écriture pointilliste caractérise le troisième mouvement : les notes sont "éclatées" entre les deux instrumentistes, ce qui spatialise le discours musical monodique du début. De plus, le traitement en canon polymodal génère des couleurs contrapuntiques particulières. Le quatrième mouvement est celui dans lequel la technique d'écriture imitative apparaît le plus clairement : deux motifs se superposent en se répétant systématiquement un certain nombre de fois, mais à d'autres moments, seul un des deux est traité en canon par les instruments, tout cela dans divers registres. L'effet de surprise créé par le changement brutal de mode (mesure 65) nous mène à une exubérante conclusion.

INITIATION

pour flûte et marimba

Constitué de deux mouvements, **Initiation** pour flûte et marimba (2003) a été composé à la demande du célèbre flûtiste Marc Grauwels pour le duo qu'il forme avec la percussionniste canadienne Marie-Josée Simard. Les variations du premier mouvement ont pour base une succession harmonique de sept accords. La tension croît progressivement d'une variation à l'autre, que ce soit par l'utilisation d'un long ostinato obsessionnel au marimba, ou par l'utilisation d'une écriture canonique serrée faisant appel à toute la virtuosité des interprètes. Contrairement au second mouvement qui ne fait appel qu'à la flûte en ut, le premier mouvement demande également une flûte alto (en sol) et une flûte piccolo afin de varier le plus possible les couleurs au niveau des timbres. Un ostinato de sept notes au marimba ouvre le second mouvement, ostinato auquel se superpose une mélodie exposée à la flûte. Ces deux éléments vont être à la base de tout le développement, celui-ci étant également basé sur des modulations brusques. Les mesures utilisées ici sont exclusivement à trois, cinq et sept temps. Un point commun aux deux mouvements se situe dans une écriture mélodique extrêmement expressive mélangée à une construction rythmique implacable. **Initiation** est dédié à Marc Grauwels et Marie-Josée Simard. Ceux-ci en ont réalisé un enregistrement CD (*Music for Flute and Percussion* label Naxos 8.557782).

JAPANESE LETTERS

pour viole de gambe

Japanese Letters (2008) a été composé en étroite collaboration avec la violiste Eriko Semba à qui l'oeuvre est dédiée. L'écriture, très virtuose, utilise autant les possibilités mélodiques qu'harmoniques de l'instrument, ainsi que divers effets sonores particuliers (col legno, sul ponticello, pizzicato etc.). Une série de cinq accords balise la pièce, accords énoncés en tant que tels ou servant de base à une série de variations. Toutefois, la totalité du matériau ne provient pas de cet enchaînement harmonique, car il y a par exemple au début, après la présentation de la série d'accords pizzicato, une longue séquence au caractère d'improvisation, même si tout est écrit.

La création mondiale a eu lieu le 14 juin 2009 au conservatoire "Darius Milhaud" du 14ème arrondissement de la Ville de Paris par Prosper Lugassy.

7 KOAN

pour piano

Les **7 Koan** pour piano (2001) sont de courtes pièces à caractère méditatif pour la plupart (seules deux d'entre elles font appel à un tempo rapide). Elles sont toutes basées sur un motif unique, voire une simple esquisse, et demandent à l'interprète un sens aigü des couleurs harmoniques et de la beauté du timbre ainsi qu'un toucher subtil. Moments poétiques fugitifs, elles correspondent chacune musicalement à une imaginaire phrase de méditation zen.

La création mondiale a eu lieu à Bruxelles le 7 décembre 2008 au musée des instruments de musique (MIM) par le pianiste Jean-Claude Vanden Eynden, lauréat du Concours Reine Élisabeth de Belgique et dédicataire de l'oeuvre.

LABYRINTHES

pour flûte

Labyrinthes (1997) est le fruit d'une commande de la classe du Conservatoire Royal de Bruxelles pour les diplômés supérieurs de flûte. En deux parties, la pièce commence par un mouvement très libre qui énonce un des motifs principaux. Ensuite vient un thème en notes répétées rapides. Cette section se conclut sur une interpénétration de fragments des deux motifs. La deuxième partie, très virtuose et rythmée, évoque un dialogue à deux voix entre la flûte et un instrument imaginaire par les nombreux et rapides changements de registre et surtout grâce à un effet particulier de mode d'attaque percussif. Denis-Pierre Gustin en a réalisé un très bel enregistrement CD (label Cyprès). Il existe également une version pour clarinette ou saxophone.

LABYRINTHES

pour clarinette

Construit en deux parties, **Labyrinthes** (1997) commence par un mouvement très libre qui énonce un des motifs principaux. Ensuite vient un thème en notes répétées rapides. Cette section se conclut sur une interpénétration de fragments des deux motifs. La deuxième partie, très virtuose et rythmée, évoque un dialogue à deux voix entre la clarinette et un instrument imaginaire par les nombreux et rapides changements de registre et surtout grâce à un effet particulier de mode d'attaque percussif ("slap tongue"). La version pour clarinette - il en existe pour flûte ou saxophone - est dédiée à Ronald Van Spaendonck, qui l'a enregistrée sur CD (label Dux).

LABYRINTHES

pour saxophone

Construit en deux parties, **Labyrinthes** (1997) commence par un mouvement très libre qui énonce un des motifs principaux. Ensuite vient un thème en notes répétées rapides. Cette section se conclut sur une interpénétration de fragments des deux motifs. La deuxième partie, très virtuose et rythmée, évoque un dialogue à deux voix entre le saxophone et un instrument imaginaire par les nombreux et rapides changements de registre et surtout grâce à un effet particulier de mode d'attaque percussif ("slap tongue"). La version pour saxophone - il en existe pour flûte ou clarinette - est dédiée à Simon Diricq et figure dans la liste d'oeuvres proposées au concours d'entrée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

LIANES

pour piano

Lianes (2006) est une suite de trois pièces pour piano dédiées à Éliane Reyes, grande spécialiste de la musique de Michel Lysight. La première s'ouvre dans l'aigu du piano sur quelques mesures sonnantes comme une improvisation rêveuse, quasi "hors-temps". Le caractère change brusquement avec le débit régulier de doubles croches auquel se superpose un thème expressif. Ces deux éléments évoluent progressivement jusqu'à une section centrale plus vive et agitée qui débouche sur le retour du thème expressif traité en canon à trois voix. Une conclusion énigmatique se fait sur l'improvisation "hors-temps", jouée cette fois-ci dans le grave. Très calme et méditative, la deuxième pièce met en boucle un thème en mode de do traité en canon à quatre voix (à la tierce majeure, à la quinte juste et à la septième majeure). La pédale de résonance du piano est maintenue en permanence de manière à créer un halo harmonique jusqu'à une brutale modulation à la tierce majeure inférieure (mode de la bémol) suivie d'autres changements de mode qui verront le retour du mode de do pour la conclusion. La troisième pièce, au caractère obsessionnel et fantasque, est techniquement beaucoup plus virtuose que les deux premières. Elle demande une très grande précision rythmique de la part de l'interprète ainsi qu'un grand sens des couleurs harmoniques afin d'en faire ressortir la structure découlant des changements brusques de modes ou de tons.

MÉDITATION

pour clarinette et guitare

Méditation (2009) a été créé lors de la cérémonie du 30ème anniversaire de la Fraternelle des Arts et Lettres “Phoïbos”. Le compositeur a écrit cette oeuvre tout spécialement à cette occasion, en signe d'amitié pour cette association qui promeut inlassablement les artistes depuis sa création. C'est une pièce particulièrement chantante, au caractère mélodique prononcé, un moment de recueillement “hors-temps”. Le mélange des sonorités de la clarinette et de la guitare se prête particulièrement bien à cette ambiance calme et sereine. Les deux interprètes furent, lors de la création, Ronald Van Spaendonck à la clarinette et Hugues Navez à la guitare.

MÉTAPHORES

pour deux pianos

Les deux mouvements extrêmes (I et III) de **Métaphores** (1992), tous deux très rapides, font appel à une écriture d'inspiration répétitive et minimaliste, tandis que le mouvement central (II), plus lent, est de caractère lyrique.

Le premier mouvement est de forme *ABA'*. Écrite en 7/8, la section *A* construit progressivement (tant du point de vue de la dynamique que du nombre de notes) un motif de sept accords de deux sons en croches. Cette construction est spatialisée entre les deux pianos. La section *B* (écrite en 5/8) lui succède sur une basse obstinée de cinq notes (la, do, si bémol, ré, sol) à laquelle vient se superposer un motif mélodique mis en boucle, mais de telle manière qu'il démarre chaque fois sur une note différente de l'ostinato. Ici aussi, spatialisation, écriture en canon, variations de registres etc. font évoluer le discours avec une technique de "répétitif évolutif". Après un bref point d'arrêt, la section *A'* fait revenir la section *A* "en mouvement rétrograde", c'est-à-dire qu'elle commence par la fin pour revenir au début. Toutefois, elle est plus concise, la "déconstruction" s'accéléralant au fur et à mesure. Le mouvement se termine très doucement sur l'accord de deux sons (ré, sol) du début.

Le deuxième mouvement est bâti comme une série de variations sur deux motifs joués "staccato" à la basse. Un thème chantant apparaît, énoncé de diverses manières. Suit une partie plus rythmique où un des deux motifs de basse est mis en canon entre les deux pianos tandis qu'un nouveau thème surgit, lui aussi repris en canon serré. Revient ensuite le thème du début, mais en force, mis un moment en contrepoint avec le second thème central. Puis, lentement, tout commence à se déconstruire par la suppression progressive de notes. Le mouvement se termine de manière rêveuse sur un long silence interrogateur.

Construit en deux sections, le troisième mouvement, écrit en 5/8, construit un motif rapide note à note, chacune étant jouée alternativement par le premier et le second piano, ce qui donne un effet saisissant de répartition spatiale. D'autres motifs apparaissent ensuite, tous se superposant de diverses manières, densifiant le tissu musical jusqu'au climax brusquement interrompu par un bref point d'arrêt. Suit la section *B* en 7/8. Deux motifs mélodiques écrits en contrepoint renversable servent de matériau de base à cette partie finale de l'oeuvre qui voit revenir en superposition "polymétrique" le motif rapide du début mis en boucle. Cela donne un effet de vertige hallucinatoire, d'inexorable course à l'abîme.

MÉTAPHORES

pour marimba et piano

Les deux mouvements extrêmes (I et III) de **Métaphores** (1992), tous deux très rapides, font appel à une écriture d'inspiration répétitive et minimaliste, tandis que le mouvement central (II), plus lent, est de caractère lyrique.

Le premier mouvement est de forme *ABA'*. Écrite en 7/8, la section *A* construit progressivement (tant du point de vue de la dynamique que du nombre de notes) un motif de sept accords de deux sons en croches. Cette construction est spatialisée entre le marimba et le piano. La section *B* (écrite en 5/8) lui succède sur une basse obstinée de cinq notes (la, do, si bémol, ré, sol) à laquelle vient se superposer un motif mélodique mis en boucle, mais de telle manière qu'il démarre chaque fois sur une note différente de l'ostinato. Ici aussi, spatialisation, écriture en canon, variations de registres etc. font évoluer le discours avec une technique de "répétitif évolutif". Après un bref point d'arrêt, la section *A'* fait revenir la section *A* "en mouvement rétrograde", c'est-à-dire qu'elle commence par la fin pour revenir au début. Toutefois, elle est plus concise, la "déconstruction" s'accélérait au fur et à mesure. Le mouvement se termine très doucement sur l'accord de deux sons (ré, sol) du début.

Le deuxième mouvement est bâti comme une série de variations sur deux motifs joués "staccato" à la basse. Un thème chantant apparaît, énoncé de diverses manières. Suit une partie plus rythmique où un des deux motifs de basse est mis en canon entre les deux instruments tandis qu'un nouveau thème surgit, lui aussi repris en canon serré. Revient ensuite le thème du début, mais en force, mis un moment en contrepoint avec le second thème. Puis, lentement, tout commence à se déconstruire par la suppression progressive de notes. Le mouvement se termine de manière rêveuse sur un long silence interrogateur.

Construit en deux sections, le troisième mouvement, écrit en 5/8, construit un motif rapide note à note, chacune étant jouée alternativement par le marimba et le piano, ce qui donne un effet saisissant de répartition spatiale. D'autres motifs apparaissent ensuite, tous se superposant de diverses manières, densifiant le tissu musical jusqu'au climax brusquement interrompu par un bref point d'arrêt. Suit la section *B* en 7/8. Deux motifs mélodiques écrits en contrepoint renversable servent de matériau de base à cette partie finale de l'oeuvre qui voit revenir en superposition "polymétrique" (5/8 sur 7/8) le motif rapide du début mis en boucle. Cela donne un effet de vertige hallucinatoire, d'inexorable course à l'abîme.

MÉTAPHORES

pour accordéon et piano

Les deux mouvements extrêmes (I et III) de **Métaphores** (1992), tous deux très rapides, font appel à une écriture d'inspiration répétitive et minimaliste, tandis que le mouvement central (II), plus lent, est de caractère lyrique.

Le premier mouvement est de forme *ABA'*. Écrite en 7/8, la section *A* construit progressivement (tant du point de vue de la dynamique que du nombre de notes) un motif de sept accords de deux sons en croches. Cette construction est spatialisée entre l'accordéon et le piano. La section *B* (écrite en 5/8) lui succède sur une basse obstinée de cinq notes (la, do, si bémol, ré, sol) à laquelle vient se superposer un motif mélodique mis en boucle, mais de telle manière qu'il démarre chaque fois sur une note différente de l'ostinato. Ici aussi, spatialisation, écriture en canon, variations de registres etc. font évoluer le discours avec une technique de "répétitif évolutif". Après un bref point d'arrêt, la section *A'* fait revenir la section *A* "en mouvement rétrograde", c'est-à-dire qu'elle commence par la fin pour revenir au début. Toutefois, elle est plus concise, la "déconstruction" s'accélérait au fur et à mesure. Le mouvement se termine très doucement sur l'accord de deux sons (ré, sol) du début.

Le deuxième mouvement est bâti comme une série de variations sur deux motifs joués "staccato" à la basse. Un thème chantant apparaît, énoncé de diverses manières. Suit une partie plus rythmique où un des deux motifs de basse est mis en canon entre les deux instruments tandis qu'un nouveau thème surgit, lui aussi repris en canon serré. Revient ensuite le thème du début, mais en force, mis un moment en contrepoint avec le second thème. Puis, lentement, tout commence à se déconstruire par la suppression progressive de notes. Le mouvement se termine de manière rêveuse sur un long silence interrogateur.

Construit en deux sections, le troisième mouvement, écrit en 5/8, construit un motif rapide note à note, chacune étant jouée alternativement par l'accordéon et le piano, ce qui donne un effet saisissant de répartition spatiale. D'autres motifs apparaissent ensuite, tous se superposant de diverses manières, densifiant le tissu musical jusqu'au climax brusquement interrompu par un bref point d'arrêt. Suit la section *B* en 7/8. Deux motifs mélodiques écrits en contrepoint renversable servent de matériau de base à cette partie finale de l'oeuvre qui voit revenir en superposition "polymétrique" (5/8 sur 7/8) le motif rapide du début mis en boucle. Cela donne un effet de vertige hallucinatoire, d'inexorable course à l'abîme.

MONOCHRONE

pour piano

La gamme acoustique (do, ré, mi, fa dièse, sol, la, si bémol) fournit le matériau mélodique et harmonique de **Monochrome** (1990). La pièce s'ouvre sur une impression de chaos (jeu sur de courtes cellules dans le registre grave), mais ce "magma en fusion" finit par s'organiser peu à peu. Un accord "muet" (enfoncer les touches sans résonance) traverse toute l'œuvre et représente l'imperceptible déroulement du temps. Différentes variations viennent se greffer sur ce "temps unique et immobile", qui symbolisent les événements de la vie. Ce morceau alterne des passages demandant une très grande précision rythmique et technique de la part de l'interprète, avec d'autres où la poésie des sonorités permet à ce dernier de laisser libre cours à son imagination et à son sens des couleurs. Imposé au concours de piano du Conservatoire royal de Bruxelles en 1998 et en 2010, Monochrome a fait l'objet de deux enregistrements CD, le premier par Mireille Gleizes (label AVK Productions 001 // www.newconsonantmusic.com), le second par Stéphane De May (label Pavane).

ORÉADES

pour violon ou flûte, percussion et piano

Oréades (1991) pour violon ou flûte, percussion et piano est une œuvre où une des préoccupations essentielles du compositeur a été la recherche de timbres et de sonorités originaux, ceci à travers des climats très diversifiés, mais où la poésie et le rêve sont omniprésents, particulièrement dans les premier et troisième mouvements. Le second mouvement, très court et rythmé, est un petit intermède à caractère humoristique. Un enregistrement CD a été réalisé par André Siwy, Sarah Mouradoglou et Stéphane De May (label René Gailly 87 111).

PALIMPSESTES

pour piano

Palimpsestes (1994) est un cahier de quatre pièces pour piano, chacune d'elles provenant d'esquisses anciennes remaniées en fonction de l'évolution du compositeur vers un langage postmoderne (Nouvelle Musique Consonante). La première est de forme ABA', A donnant l'impression d'une semi-improvisation méditative tandis que B possède un caractère plus agité dû à l'ostinato de croches de la main gauche et aux couleurs harmoniques plus changeantes. La deuxième, très brève, est purement rythmique : chaque main joue "en miroir" la musique de l'autre, musique qui se construit par l'adjonction progressive de notes qui comblent les silences du début jusqu'à un final prestissimo. La troisième, très expressive et mélodique, est un ensemble de variations sur une suite d'accords, et la quatrième, la plus "virtuose", est de caractère répétitif avec un passage lyrique en son centre. Ces pièces ont fait l'objet de deux enregistrements, le premier par Stéphane De May (label René Gailly 87 111), le second par Éliane Reyes (label Dux 0531).

PENTAGRAMME

pour flûte, hautbois ou violon, clarinette, cor ou alto, basson ou violoncelle

Pentagramme (2010) est structuré en cinq sections thématiques (*A*, *B*, *C*, *D* et *E*), la forme générale étant *ABCB'DEA'D'*. *A* est basé sur un motif évoquant un “appel”, sorte de sonnerie reprise par tous les instruments s'imitant les uns les autres à différents intervalles. Une courte cadence de flûte introduit ensuite la section *B*. Cinq motifs très mélodiques y apparaissent progressivement en se superposant. Plusieurs modulations créent de brusques changements de couleur et d'atmosphère. Vers la fin de *B*, seul reste l'un des cinq motifs, celui-ci devenant ainsi l'élément moteur de la section *C*. Celle-ci, très rythmique et animée, est basée exclusivement sur les mesures 3/8, 5/8 et 7/8. *B* réapparaît alors brusquement, en tuilage avec la fin de *C*, l'agitation de celle-ci se dissolvant petit à petit. Le motif générateur de *D* se construit à la fin de ce retour de *B* (*B'*). Le caractère “motorique” et implacable de *D* s'impose d'emblée : le motif générateur est repris en canon par quatre instruments, le cor (ou l'alto) intervenant en valeurs longues (motif en augmentation). De nouveaux thèmes se construisent alors, éliminant le motif générateur et faisant naître *E*. Sur ceux-ci vient se greffer le thème de *C*. Sans transition surgit alors *A'*, retour de la section *A* mais où les imitations se font à l'octave ou à l'unisson. Le jeu est “perturbé” par trois fois en raison de l'intrusion de motifs de *E*, la troisième servant de transition vers *D'*, librement construit sur l'écriture en miroir et en mouvement rétrograde de *D*. Ici, les interventions en valeurs longues du cor (ou de l'alto) sont ponctuées de rappels de motifs de *E*. La conclusion (Coda) superpose le thème premier de *B* en contrepoint avec les éléments de *D'*.

La création mondiale de *Pentagramme* a eu lieu en Corée du Sud le 11 août 2010 au Ilshin Hall (Séoul) et en Belgique le 14 novembre 2010 à la Chapelle de Boondael par l'ensemble Quartz, commanditaire et dédicataire de l'oeuvre.

PERSÉIDES

pour alto

Chacune des trois pièces de **Perséides** (2003) illustre une date importante dans la vie du compositeur (1958, 1996 et 2003). La première, très rythmée, est d'inspiration répétitive et minimaliste. La deuxième, très libre et méditative au début, donne l'impression d'une quasi improvisation ; elle évolue ensuite vers une partie centrale beaucoup plus vive et agitée où l'écriture donne l'impression d'un dialogue entre deux protagonistes par les nombreux et rapides changements de sonorités. Le mouvement s'achève calmement avec le retour du thème modifié du début. La troisième pièce est un peu particulière en ce sens qu'elle peut se jouer en solo ou au choix en canon avec un, deux ou trois autres instruments préenregistrés ou non. Les nuances y sont entièrement laissées à l'imagination de l'interprète.

PERSÉIDES

pour flûte à bec

Perséides (2003) est une commande du flûtiste à bec Joseph Grau et l'oeuvre lui est dédiée. Chacune des trois pièces illustre une date importante dans la vie du compositeur (1958, 1996 et 2003). La première, très rythmée, est d'inspiration répétitive et minimaliste. La deuxième, très libre et méditative au début, donne l'impression d'une quasi improvisation ; elle évolue ensuite vers une partie centrale beaucoup plus vive et agitée où l'écriture donne l'impression d'un dialogue entre deux protagonistes par les nombreux et rapides changements de sonorités. Le mouvement s'achève calmement avec le retour du thème modifié du début. La troisième pièce est un peu particulière en ce sens qu'elle peut se jouer en solo ou au choix en canon avec un, deux ou trois autres instruments préenregistrés ou non. Les nuances y sont entièrement laissées à l'imagination de l'interprète.

PERSÉIDES

pour violoncelle

Chacune des trois pièces de **Perséides** (2003) illustre une date importante dans la vie du compositeur (1958, 1996 et 2003). La première, très rythmée, est d'inspiration répétitive et minimaliste. La deuxième, très libre et méditative au début, donne l'impression d'une quasi improvisation ; elle évolue ensuite vers une partie centrale beaucoup plus vive et agitée où l'écriture donne l'impression d'un dialogue entre deux protagonistes par les nombreux et rapides changements de sonorités. Le mouvement s'achève calmement avec le retour du thème modifié du début. La troisième pièce est un peu particulière en ce sens qu'elle peut se jouer en solo ou au choix en canon avec un, deux ou trois autres instruments préenregistrés ou non. Les nuances y sont entièrement laissées à l'imagination de l'interprète.

PORTRAIT

pour piano

Portrait (2005) est un hommage à la personnalité et à l'immense talent de la pianiste Mireille Gleizes. Les trois sections enchaînées de la pièce (*forme ABA*) décrivent musicalement la vision qu'en a le compositeur, mais à chacun d'y entendre ce qu'il veut...

PRÉLUDE ET TOCCATA

pour piano

Prélude et Toccata (1982) peut être considéré comme le premier Opus du compositeur. Ces deux très courtes pièces pour piano sont les seules de son catalogue à faire appel à la technique sérielle dodécaphonique quoique de manière très peu rigoureuse. C'est pourquoi leur publication a été retardée jusqu'en 1996. C'est à la demande du pianiste Stéphane De May, désireux de l'enregistrer, que cette œuvre a été révisée et publiée.

RANDOM WALK

pour clarinette et quatuor à cordes

Random Walk (2002) s'articule en trois mouvements, tous basés sur un matériau d'inspiration minimaliste (courtes cellules aisément reconnaissables). Le premier commence par un dialogue entre l'alto et le violoncelle qui construisent tous deux la même cellule en valeurs brèves. Une autre cellule plus mélodique apparaît alors aux autres instruments, se superposant à la première. Tout le travail se fait sur le développement de ces deux éléments, ceux-ci "voyageant" à travers tous les pupitres. Empreint de nostalgie, le second mouvement évoque une mystérieuse procession approchant très lentement, passant devant les auditeurs et s'en éloignant progressivement jusqu'à extinction du dernier accord. Après une courte "introduction" des deux violons, le violoncelle joue en valeurs régulières une ligne de basse descendante durant tout le mouvement tandis que les autres instruments s'échangent diverses courtes mélodies se superposant les unes aux autres. Le troisième mouvement est basé sur quatre cellules d'une mesure pouvant se superposer afin de former un tissu contrapuntique, mais également se succéder mélodiquement dans n'importe quel ordre ; chaque "thème" peut donc être constitué de une, deux, trois ou quatre mesures. Ceci confère une très grande unité thématique à l'ensemble, quelques modulations brutales venant surprendre l'auditeur afin de briser le jeu. Il existe une version pour trompette et quatuor à cordes ainsi qu'une autre pour quintette de cuivres. Celle-ci est dédiée au clarinettiste Ronald Van Spaendonck.

RANDOM WALK

pour petite trompette et quatuor à cordes

Random Walk (2002) s'articule en trois mouvements, tous basés sur un matériau d'inspiration minimaliste (courtes cellules aisément reconnaissables). Le premier commence par un dialogue entre l'alto et le violoncelle qui construisent tous deux la même cellule en valeurs brèves. Une autre cellule plus mélodique apparaît alors aux autres instruments, se superposant à la première. Tout le travail se fait sur le développement de ces deux éléments, ceux-ci "voyageant" à travers tous les pupitres. Empreint de nostalgie, le second mouvement évoque une mystérieuse procession approchant très lentement, passant devant les auditeurs et s'en éloignant progressivement jusqu'à extinction du dernier accord. Après une courte "introduction" des deux violons, le violoncelle joue en valeurs régulières une ligne de basse descendante durant tout le mouvement tandis que les autres instruments s'échangent diverses courtes mélodies se superposant les unes aux autres. Le troisième mouvement est basé sur quatre cellules d'une mesure pouvant se superposer afin de former un tissu contrapuntique, mais également se succéder mélodiquement dans n'importe quel ordre ; chaque "thème" peut donc être constitué de une, deux, trois ou quatre mesures. Ceci confère une très grande unité thématique à l'ensemble, quelques modulations brutales venant surprendre l'auditeur afin de briser le jeu. Il existe une version pour clarinette et quatuor à cordes ainsi qu'une autre pour quintette de cuivres. Celle-ci est dédiée au trompettiste Hervé Noël.

RANDOM WALK

pour quintette de cuivres

Random Walk (2002) s'articule en trois mouvements, tous basés sur un matériau d'inspiration minimaliste (courtes cellules aisément reconnaissables). Le premier commence par un dialogue entre le trombone et le tuba qui construisent tous deux la même cellule en valeurs brèves. Une autre cellule plus mélodique apparaît alors aux autres instruments, se superposant à la première. Tout le travail se fait sur le développement de ces deux éléments, ceux-ci "voyageant" à travers tous les pupitres. Empreint de nostalgie, le second mouvement évoque une mystérieuse procession approchant très lentement, passant devant les auditeurs et s'en éloignant progressivement jusqu'à extinction du dernier accord. Après une courte "introduction" du cor et de la seconde trompette, le tuba joue en valeurs régulières une ligne de basse descendante durant tout le mouvement tandis que les autres instruments s'échangent diverses courtes mélodies se superposant les unes aux autres. Le troisième mouvement est basé sur quatre cellules d'une mesure pouvant se superposer afin de former un tissu contrapuntique, mais également se succéder mélodiquement dans n'importe quel ordre ; chaque "thème" peut donc être constitué de une, deux, trois ou quatre mesures. Ceci confère une très grande unité thématique à l'ensemble, quelques modulations brutales venant surprendre l'auditeur afin de briser le jeu. Il existe une version pour clarinette et quatuor à cordes ainsi qu'une autre pour trompette et quatuor à cordes.

La création mondiale a eu lieu le 19 avril 2009 par le Grand Ensemble de Cuivres de Bruxelles dirigé par Philippe Lambert, dans le cadre du Festival de Lasne (Belgique).

RÉFLEXION

pour basson et piano

Pièce d'un seul tenant composée en 1982, **Réflexion** s'articule en trois parties très contrastées : la première élabore un dialogue entre les deux instruments, avec des harmonies subtiles et un rythme très libre ; la deuxième, extrêmement rythmée, nous mène après une course poursuite haletante à une cadence du basson ; suit alors la troisième qui voit un thème solennel s'élever à la main droite du piano tandis que le basson "double" les basses de la main gauche tout en commentant le discours. La pièce s'achève sur une note aigüe du basson précédée, comme un souvenir nostalgique, du premier accord du morceau dans l'aigu du clavier.

Un enregistrement CD a été réalisé par Pierre Olivier Martens et Stéphane De May (label René Gailly 87 111)

RÉFLEXION

pour clarinette et piano

Pièce d'un seul tenant composée en 1982, **Réflexion** s'articule en trois parties très contrastées : la première élabore un dialogue entre les deux instruments, avec des harmonies subtiles et un rythme très libre ; la deuxième, extrêmement rythmée, nous mène après une course poursuite haletante à une cadence de la clarinette ; suit alors la troisième qui voit un thème solennel s'élever à la main droite du piano tandis que la clarinette "double" les basses de la main gauche tout en commentant le discours. La pièce s'achève sur une note aigüe de la clarinette précédée, comme un souvenir nostalgique, du premier accord du morceau dans l'aigu du clavier.

Un enregistrement CD a été réalisé par Ronald Van Spaendonck et Éliane Reyes (label Dux 0531).

Réflexion sur Youtube par Mirjan Hasi

<http://youtu.be/BGHpE-LQzUE>

RIPPLE MARKS

pour piano à quatre mains

Ripple Marks (1999) est basé sur un thème mélodique développé par le second pianiste (3 notes, puis 5, puis 7, puis 9, puis 5 et enfin 3) tandis que le premier joue un motif constitué des mêmes notes que le thème du second, mais écrit en valeurs régulières (doubles croches) dans le registre suraigu. Les croches régulières jouées par le premier pianiste sont ce même motif, mais en mouvement rétrograde tandis qu'un mi grave est joué en valeurs longues irrégulières par le second. Lent et recueilli, l'ensemble donne une impression de polymétrie en raison des accents décalés de chaque élément.

La création mondiale a eu lieu le 8 décembre 2001 à Spoltore (Italie) par les pianistes Antonio Eduardo et Mireille Gleizes.

Il existe une version pour quatre instruments non déterminés (avec grosse caisse ad libitum).

Un enregistrement CD a été réalisé par le duo brésilien Gastesi-Bezerra (label Josquin Records 371-1).

RIPPLE MARKS

pour quatre instruments non déterminés (avec grosse caisse ad libitum)

Ripple Marks (1999) est basé sur un thème mélodique qui se développe au premier instrument (3 notes, puis 5, puis 7, puis 9, puis 5 et enfin 3) tandis que le deuxième joue un motif constitué des mêmes notes que le thème du premier, mais écrit en valeurs régulières (doubles croches) dans le registre suraigu. Les croches régulières du troisième sont ce même motif, mais en mouvement rétrograde et le quatrième joue une seule note pédale (mi grave) en valeurs longues irrégulières ponctuées par la grosse caisse. Lent et recueilli, l'ensemble donne une impression de polymétrie en raison des accents décalés de chaque instrument. Le clarinettiste Ronald Van Spaendonck a réalisé un superbe enregistrement dans une version pour ensemble de clarinettes et grosse caisse.

RITUAL

pour quatuor à cordes

Le premier mouvement de **Ritual** (2000-2003) a été composé en 2000, puis remanié assez radicalement en 2003, date de composition des deux derniers mouvements. L'œuvre s'ouvre sur un ostinato de sept notes au violoncelle. Les autres instruments construisent un thème qui émerge progressivement du chaos et mène à un climax. Une brève cadence du premier violon conduit à une partie centrale plus "mélodique" dans laquelle différents épisodes contrastés vont se succéder pour finalement amener la dernière partie, basée sur le matériau exposé au début. Le deuxième mouvement voit deux thèmes mélodiques s'imbriquer l'un dans l'autre par différents procédés contrapuntiques (canons, contrepoint renversable etc.) sur un "groupe-pédale". Le développement est essentiellement basé sur les changements de couleurs dus aux brusques modulations. Suit une section centrale rapide en 7/8 dont le rythme implacable finit par ramener les éléments de la première partie. On se dirige alors lentement vers une "raréfaction" de ce matériau tandis qu'apparaît en filigrane au premier violon le motif principal de la partie vive. Le troisième mouvement, très rapide, est construit sur quatre motifs écrits en contrepoint renversable, mais pouvant également se succéder mélodiquement dans n'importe quel ordre de manière à obtenir des thèmes plus ou moins longs suivant les besoins du discours musical. Cette œuvre a été enregistrée sur CD par le Bruxellensis Quartet (label Kalidisc 2006).

Cette œuvre a été réalisée avec l'aide de la Communauté française de Belgique (Direction Générale de la Culture, Service de la Musique).

RUNES

pour violon, clarinette et piano

Runes (2004) s'articule en trois mouvements. Le premier est entièrement basé sur une succession de sept accords servant de schéma harmonique à de nombreuses variations de caractères extrêmement différents. Le deuxième utilise un ostinato sur lequel viendront se superposer diverses mélodies. Cet ostinato passera lui aussi à tous les instruments et sera à plusieurs endroits lui-même varié. Le mouvement finit de manière totalement éthérée. Le troisième mouvement, écrit dans un très vif 7/8, est une course haletante où de courts motifs aisément reconnaissables sont mis en boucle, passent d'un instrument à l'autre, se superposent, modulent, tout cela jusqu'à une éclatante Coda.

SAMARKAND

pour clarinette et quatuor à cordes

ou

pour clarinette et piano

Samarkand (1992) est une courte pièce pour clarinette et quatuor à cordes ou clarinette et piano. Musique méditative, invitation au rêve, moment hors-temps, tous ces termes peuvent décrire l'atmosphère générale de l'œuvre. La clarinette construit progressivement une mélodie sur un motif obstiné du quatuor à cordes (ou du piano). Vient ensuite un passage plus agité où les instruments se répondent en valeurs rapides en utilisant des rythmes plus complexes et une écriture pointilliste. La conclusion voit la suppression progressive des notes du thème principal, et ce dans l'ambiance recueillie du début. Ronald Van Spaendonck a enregistré sur CD les deux versions, l'une en compagnie de la pianiste Éliane Reyes (label Dux 0531), l'autre en compagnie du Bruxellensis Quartet (label Kalidisc 2006).

SAMARKAND

pour alto et quatuor à cordes

ou

pour alto et piano

Samarkand (1992) est une courte pièce pour alto et quatuor à cordes ou alto et piano. Musique méditative, invitation au rêve, moment hors-temps, tous ces termes peuvent décrire l'atmosphère générale de l'œuvre. L'alto construit progressivement une mélodie sur un motif obstiné du quatuor à cordes (ou du piano). Vient ensuite un passage plus agité où les instruments se répondent en valeurs rapides en utilisant des rythmes plus complexes et une écriture pointilliste. La conclusion voit la suppression progressive des notes du thème principal, et ce dans l'ambiance recueillie du début.

SEPTENTRION

pour alto et piano

Septentrion (2005) est un ensemble de sept petites pièces pour alto et piano ; chacune d'entre elles porte le nom d'une des principales étoiles de la constellation (Dubhe, Merak, Phecda, Megrez, Alioth, Mizar, Alkaid). L'idée de départ était de composer de petits morceaux où la technique serait abordable par de jeunes interprètes, mais avec un riche contenu musical. Les caractères de ces miniatures sont donc extrêmement variés et ciselés avec beaucoup de minutie, mais l'aspect mélodique y reste omniprésent. Soulignons que la partie de piano (qui peut être remplacé par un quatuor ou un orchestre à cordes) ne se contente pas d'un rôle secondaire d'accompagnement, mais concourt à faire de Septentrion une véritable œuvre de musique de chambre. Un enregistrement CD en a été réalisé par l'altiste Daniel Rubenstein et le pianiste Muhiddin Dürruoglu (label Kalidisc 2012).

SEPTENTRION

pour alto et quatuor (ou orchestre) à cordes

Septentrion (2005) est un ensemble de sept petites pièces pour alto et quatuor (ou orchestre) à cordes ; chacune d'entre elles porte le nom d'une des principales étoiles de la constellation (Dubhe, Merak, Phecda, Megrez, Alioth, Mizar, Alkaid). L'idée de départ était de composer de petits morceaux où la technique serait abordable par de jeunes interprètes, mais avec un riche contenu musical. Les caractères de ces miniatures sont donc extrêmement variés et ciselés avec beaucoup de minutie, mais l'aspect mélodique y reste omniprésent. Soulignons que la partie de quatuor (ou orchestre) à cordes ne se contente pas d'un rôle secondaire d'accompagnement, mais concourt à faire de Septentrion une véritable œuvre de musique de chambre.

SEPTENTRION

pour clarinette et piano

Septentrion (2005) est un ensemble de sept petites pièces pour clarinette et piano ; chacune d'entre elles porte le nom d'une des principales étoiles de la constellation (Dubhe, Merak, Phecda, Megrez, Alioth, Mizar, Alkaid). L'idée de départ était de composer de petits morceaux où la technique serait abordable par de jeunes interprètes, mais avec un riche contenu musical. Les caractères de ces miniatures sont donc extrêmement variés et ciselés avec beaucoup de minutie, mais l'aspect mélodique y reste omniprésent. Soulignons que la partie de piano (qui peut être remplacé par un quatuor ou un orchestre à cordes) ne se contente pas d'un rôle secondaire d'accompagnement, mais concourt à faire de Septentrion une véritable œuvre de musique de chambre.

La création mondiale a eu lieu à Bruxelles le 17 novembre 2005 par le clarinettiste Ronald Van Spaendonck et la pianiste Éliane Reyes qui en ont réalisé un enregistrement CD (label Dux 0531).

SEPTENTRION

pour clarinette et quatuor (ou orchestre) à cordes

Septentrion (2005) est un ensemble de sept petites pièces pour clarinette et quatuor (ou orchestre) à cordes ; chacune d'entre elles porte le nom d'une des principales étoiles de la constellation (Dubhe, Merak, Phecda, Megrez, Alioth, Mizar, Alkaid). L'idée de départ était de composer de petits morceaux où la technique serait abordable par de jeunes interprètes, mais avec un riche contenu musical. Les caractères de ces miniatures sont donc extrêmement variés et ciselés avec beaucoup de minutie, mais l'aspect mélodique y reste omniprésent. Soulignons que la partie de quatuor (ou orchestre) à cordes ne se contente pas d'un rôle secondaire d'accompagnement, mais concourt à faire de Septentrion une véritable œuvre de musique de chambre. La création mondiale de cette version a eu lieu le 22 octobre 2006 dans le cadre du festival "Malá Strana Chamber Festivities" à Prague (Tchéquie) avec le clarinettiste Jean-Marc Fessard et le Philharmonic Chamber Orchestra dirigé par Pavel Prantl.

SEXTUOR

pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et piano

Le **Sextuor** pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et piano (1990) représente un tournant majeur dans l'évolution esthétique de Michel Lysight. En effet, les influences de grands maîtres tels que Debussy, Bartók, Stravinsky et bien d'autres sont perceptibles dans les œuvres antérieures telles que *Réflexion* (1982) ou *Soleil bleu* (1989). La découverte du courant minimaliste nord-américain (Steve Reich, Phil Glass, John Adams etc.) sera décisive ainsi que celle des travaux de Schnittke, Górecki ou Pärt. Très représentative du courant postmoderne, la pièce est articulée en trois mouvements, tous basés sur la technique de variations sur un enchaînement harmonique. L'aspect mélodique y est omniprésent, tout autant qu'un travail en profondeur sur le rythme et les recherches de timbres. La création mondiale a eu lieu à Namur (Belgique) en 1990 par l'ensemble "Nouvelles Consonances". Trois enregistrements CD en ont été réalisés : le premier par l'Ensemble Claventi (René Gailly, épuisé), le deuxième par les solistes de la Musique Royale des Guides (Mirasound 500.135), et le dernier en 2011 par l'ensemble Quartz (Quartziade 014 www.quartziade.be).

Le compositeur en a réalisé en 2011 une version pour quintette à vent, harpe et orchestre (ou quintette) à cordes sous le titre **Chamber Symphony**.

SOLEIL BLEU

pour flûte ou hautbois ou cor anglais
ou clarinette en sib ou basson ou saxophone alto
et piano

Soleil bleu fut composé en 1989 pour le Concours Axion Classics de la Banque Dexia en tant que morceau imposé pour les “bois”. Le morceau a donc été écrit dans ses grandes lignes et ensuite “recomposé” pour chaque instrument (flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, basson et saxophone alto), la partie de piano ne subissant aucun changement. Le compositeur était alors en dernière année de classe de composition au Conservatoire, y cherchait son langage et les influences d’alors étaient nombreuses : la pièce se structure très librement en forme “arche” chère à Bartok, utilise en filigrane l’”accord mystique” de Scriabine, tandis que le titre a été inspiré par les tableaux de Matisse.

Deux enregistrements CD en ont été réalisés : l'un pour flûte et piano par Marie-Cécile Stévant et Stéphane De May (label René Gailly 87 111), l'autre pour clarinette et piano par Ronald Van Spaendonck et Éliane Reyes (label Dux 0531).

SOLIPSISM

pour clarinette ou clarinette basse

Solipsism (2009) est une oeuvre en trois courts mouvements pour clarinette ou clarinette basse composée à l'intention du grand clarinettiste Marcel Luxen, à qui elle est dédiée. On y retrouve le langage rythmique caractéristique du compositeur (construction progressive de courtes cellules, série de Fibonacci, répétitif évolutif etc.) qui explore diverses échelles modales ou polymodales (gammes de six sons, gammes par tons entiers etc.) tout en faisant appel à une très grande virtuosité technique de la part de l'interprète. De brusques sauts de registre alliés à des changements de dynamique inattendus donnent à l'auditeur l'impression d'un dialogue entre deux, voire plusieurs instruments.

Solipsism a été enregistré sur CD en création mondiale pour la firme Naxos ("NORTH SOUTH EAST WEST" référence 9.70144) par le clarinettiste Marcel Luxen

SONATE

pour clarinette en sib et piano

Dédiée à Ronald Van Spaendonck, la **Sonate** pour clarinette et piano fut composée en 2003. Structurée en trois mouvements (Vif - Lent - Vif), elle demande aux deux interprètes une très grande virtuosité technique ainsi qu'un sens aigu de la couleur et du dialogue instrumental. Le premier mouvement est basé sur deux thèmes contrastés : le premier est rythmique, agité, voire obsessionnel et est développé au sens "classique" du terme, tandis que le second, d'inspiration plus lyrique, revient seulement une fois, transposé un ton plus bas, un peu comme un refrain. Le deuxième mouvement utilise le principe de variations sur une basse obstinée, alternant et superposant deux motifs particulièrement expressifs. Le troisième et dernier mouvement est construit sur une alternance d'épisodes aux caractères diversifiés. Il se conclut par le surprenant retour du premier thème du mouvement initial.

La création mondiale a eu lieu à Anvers (Belgique) le 26 septembre 2003 par Ronald Van Spaendonck et le pianiste Muhiddin Dürruoglu.

SYMBOLES

pour trompette

Symboles pour trompette seule a été composé - et créé - en 1999 pour le concours du Conservatoire royal de Bruxelles. Le début de l'œuvre voit l'alternance de deux motifs (A1 et A2, basés sur différentes présentations de la gamme acoustique) se construisant chacun d'une manière différente. A1 s'élabore progressivement par la répétition et l'ajout de notes à la cellule initiale ; A2 énonce un thème dont chaque retour permettra le développement par augmentation du nombre de mesures et présentation de nouvelles cellules mélodico-rythmiques. Cette construction est interrompue par une séquence B inspirée par les rythmes et les modes à transpositions limitées d'Olivier Messiaen. A1 et A2 réapparaissent alors, entièrement construits. Suit une cadence (jouée ou non suivant le choix de l'instrumentiste) utilisant différents effets inhérents à l'instrument. La conclusion, très virtuose, voit revenir une ultime fois le matériau thématique de A1. Le trompettiste Antoine Acquisto en a réalisé un enregistrement CD (label JPH Productions 009).

SYMBOLES

pour flûte

Symboles pour flûte seule a été composé en 1999 et est dédié au soliste de réputation internationale Marc Grauwels. Le début de l'œuvre voit l'alternance de deux motifs (A1 et A2, basés sur différentes présentations de la gamme acoustique) se construisant chacun d'une manière différente. A1 s'élabore progressivement par la répétition et l'ajout de notes à la cellule initiale ; A2 énonce un thème dont chaque retour permettra le développement par augmentation du nombre de mesures et présentation de nouvelles cellules mélodico-rythmiques. Cette construction est interrompue par une séquence B inspirée par les rythmes et les modes à transpositions limitées d'Olivier Messiaen. A1 et A2 réapparaissent alors, entièrement construits. Suit une cadence (jouée ou non suivant le choix de l'instrumentiste) utilisant différents effets inhérents à l'instrument. La conclusion, très virtuose, voit revenir une ultime fois le matériau thématique de A1.

La création mondiale a eu lieu le 14 juin 2009 au conservatoire "Darius Milhaud" du 14ème arrondissement de la Ville de Paris par la flûtiste Patricia Nagle.

TÉTRAGRAMME

pour quatuor à cordes

Tétragramme (2010) a été commandé par le Festival Émergence et créé dans ce cadre le 2 octobre 2010 par le célèbre Quatuor Danel, dédicataire de l'oeuvre. Il est structuré en quatre mouvements. Le premier (Allegro) est basé sur trois éléments principaux : un ostinato rythmique quasi-permanent en valeurs régulières, la construction progressive de courts motifs mélodico-rythmiques qui se superposent et se complètent mutuellement et les changements modaux soudains. Un intermède vient de temps à autre “briser le jeu”, se développant au fur et à mesure de ses apparitions. La coda (conclusion) récapitule en un feu d'artifice final tous les motifs. Le deuxième mouvement (Andante) est de caractère lyrique et se construit entièrement sur un seul thème de trois mesures exposé au violoncelle. Ce thème est lui-même subdivisé en deux parties A et B, B étant le renversement (miroir) de A. L'écriture en imitation est omniprésente, le développement se faisant par de brusques changements de mode mais surtout par la superposition de sonorités très différentes (pizz., col legno, sul ponticello etc.), chaque instrument semblant mener sa vie propre. La fin nous mène dans une atmosphère un rien irréaliste due à la couleur particulière des harmoniques. Le troisième mouvement (Vivo) est basé sur un motif de quatre temps exposé au premier violon, imité à la deuxième mesure par le second violon. La troisième entrée - celle de l'alto - prend comme point de départ non pas le premier temps du motif, mais le troisième et la quatrième entrée - celle du violoncelle - le quatrième temps, ce qui donne une imitation “décalée”. Tout cela mène à un second motif plus homorythmique. Les diverses modulations nous font voyager entre ces deux thèmes jusqu'à la fin. Le dernier mouvement (Adagio) est une méditation où tous les instruments jouent le même motif (do, sol, ré, si, mi, la, fa dièse) en démarrant chacun sur une note différente. Les durées de chaque note sont déterminées par les premiers chiffres de la série de Fibonacci (2, 3, 5, 8) et son rétrograde (8, 5, 3, 2). Les instruments montent progressivement dans le registre suraigu, s'y maintiennent, puis redescendent tout aussi progressivement jusqu'à l'accord final qui “agrège” une à une les sept notes du motif.

THIS IS NOT A BOSSA

pour piano

This is not a bossa (2003) a été composé à la demande du pianiste brésilien Antonio Eduardo, à qui la pièce est dédiée. Celui-ci souhaitait susciter l'écriture de nouvelles "bossas novas" pour piano. Michel Lysight a donc relevé le défi avec un clin d'œil à son propre pays, la Belgique, le titre évoquant le célèbre tableau de Magritte "Ceci n'est pas une pipe". Si le rythme de la bossa sert de point de départ, très vite les changements de mesure vont fausser le jeu, rendant cette bossa un tantinet "surréaliste". Les changements brusques de tonalité servent de développement aux idées mélodiques. De forme générale ABA', toute la pièce est rythmiquement basée sur deux "ostinati" principaux (l'un pour A, l'autre pour B) joués à la main gauche. Une courte coda voit revenir l'ostinato de la partie B afin de terminer le morceau de manière éclatante.

THIS IS NOT A BOSSA

pour flûte et marimba (ou clavecin ou harpe ou guitare)

This is not a bossa (2003) a été composé à l'origine pour piano à la demande du pianiste brésilien Antonio Eduardo qui souhaitait susciter l'écriture de nouvelles "bossas novas" pour son instrument. Michel Lysight a donc relevé le défi avec un clin d'œil à son propre pays, la Belgique, le titre évoquant le célèbre tableau de Magritte "Ceci n'est pas une pipe". La version pour flûte et marimba a été réalisée en 2008 à l'intention de Marc Grauwels et de Sarah Mouradoglou et leur est dédiée. Si le rythme de la bossa sert de point de départ, très vite les changements de mesure vont fausser le jeu, rendant cette bossa un tantinet "surréaliste". Les changements brusques de tonalité servent de développement aux idées mélodiques. De forme générale ABA', toute la pièce est rythmiquement basée sur deux "ostinati" principaux (l'un pour A, l'autre pour B) joués au marimba (ou au clavecin ou à la harpe). Une courte coda voit revenir l'ostinato de la partie B afin de terminer le morceau de manière éclatante.

La création mondiale par les dédicataires a eu lieu à Bruxelles le 9 novembre 2008 dans le cadre du festival "Émergence". Ceux-ci l'ont enregistrée sur CD ("Music for flute and percussion vol. 2", label Naxos).

THRÈNE

pour flûte et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et la flûte. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive de la flûte vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu de la flûte). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre la flûte et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour flûte alto et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et la flûte alto. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive de la flûte alto vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu de la flûte alto). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre la flûte alto et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu.

THRÈNE

pour hautbois et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le hautbois. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du hautbois vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du hautbois). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le hautbois et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour cor anglais et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le cor anglais. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du cor anglais vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du cor anglais). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le cor anglais et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour clarinette et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et la clarinette. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive de la clarinette vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu de la clarinette). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre la clarinette et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour clarinette basse et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et la clarinette basse. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive de la clarinette basse vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu de la clarinette basse). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre la clarinette et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour basson et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le basson. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du basson vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du basson). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le basson et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour saxophone et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le saxophone. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du saxophone vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du saxophone). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le saxophone et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour cor et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le cor. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du cor vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du cor). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le cor et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour trompette et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et la trompette. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive de la trompette vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu de la trompette). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre la trompette et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour trombone et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le trombone. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du trombone vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du trombone). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le trombone et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour tuba et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le tuba. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du tuba vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du tuba). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le tuba et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour violon et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le violon. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du violon vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du violon). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le violon et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour alto et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et l'alto. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive de l'alto vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu de l'alto). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre l'alto et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour violoncelle et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le violoncelle. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du violoncelle vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du violoncelle). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le violoncelle et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour vibraphone et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le vibraphone. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du vibraphone vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du vibraphone). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le vibraphone et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour marimba et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et le marimba. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive du marimba vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu du marimba). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre le marimba et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

THRÈNE

pour voix aigüe et piano

Thrène (1995) s'ouvre sur un ostinato de cinq doubles croches dans l'aigu du piano sur lequel se construit lentement une mélodie plaintive. Une section plus rythmique lui succède, basée sur une accumulation de plus en plus dense de courtes cellules imitatives réparties entre le piano et la voix. À un intense climax succède une courte accalmie mélodique. L'atmosphère de la section suivante se révèle obsédante de par l'ostinato du piano et la montée progressive de la voix vers l'aigu, montée qui nous mène au second climax dramatique de la pièce (clusters du piano alternant avec le "la" aigu de la voix). La mélodie du début réapparaît alors en canon entre la voix et les basses du piano, cela sur l'ostinato de doubles croches joué dans le suraigu. Plusieurs versions instrumentales ont été réalisées par le compositeur, certaines étant disponibles sur CD's (Fibonacci Productions, Cyprès).

TRIGRAMME

pour trois instruments

Trigramme (2008) pour trois instruments (1. flûte, 2. hautbois ou violon ou clarinette ou saxophone soprano, 3. clarinette ou clarinette basse ou basson ou alto ou violoncelle) a été composé à la demande du Mosaic Ensemble. Cette oeuvre en trois mouvements fait appel à une très grande virtuosité de la part des interprètes, que ce soit sur le plan de la technique instrumentale, de l'écoute musicale ou de la précision rythmique. Le premier mouvement est le plus développé des trois : il entremêle divers éléments qui évoluent, se transforment ou réapparaissent de manière inattendue. Les modulations brusques rendent le discours très vivant, la couleur harmonique changeant en permanence. Une sensation de vitesse s'empare petit à petit de l'auditeur sans lui laisser le temps de souffler, même si le discours est régulièrement "brisé" par certains effets de surprise. À peu près aux deux tiers du mouvement (mesure 140) s'ouvre une grande fugue à trois voix basée sur un sujet dodécaphonique et tonal à la fois. Les divertissements exploitent de nombreux éléments apparus précédemment et le stretto "explose" comme un véritable feu d'artifice. Revient ensuite une évocation du tout début, mais celle-ci bifurque vers une fin plus éclatante. Le deuxième mouvement est une succession de variations sur une basse obstinée de sept notes en valeurs régulières tandis que le troisième et dernier mouvement est écrit avec la technique du "répétitif évolutif".

La création mondiale a eu lieu au Musée des instruments de musique de Bruxelles (Belgique) le 30 novembre 2008 par l'Ensemble Mosaïc.

TROIS CROQUIS

(Pastel, Fusain, Sanguine)

Les **Trois croquis** (1990) ont été composés à l'origine pour violon et piano en tant que morceau imposé lors des finales du Concours Charles De Bériot 1990. Très vite, Michel Lysight en a réalisé de nombreuses autres versions à la demande d'interprètes aussi prestigieux que le clarinetiste Ronald Van Spaendonck ou le flûtiste Denis-Pierre Gustin. Chaque pièce illustre une technique particulière de dessin (Pastel, Fusain, Sanguine) mais se veut avant tout un simple moment de plaisir pour les interprètes et les auditeurs. Les versions les plus récentes sont :

- pour un instrument soliste et quatuor (ou orchestre) à cordes
- pour un instrument soliste et ensemble de clarinettes (avec saxophones ad libitum)
- pour quatuor (ou orchestre) à cordes.

Plusieurs versions CD sont disponibles :

- clarinette et piano : "Enigma" (1 CD Dux)
- clarinette et quatuor à cordes : "Ritual" (1 CD Kalidisc)
- violon et piano : "Labyrinthes" (1 CD Cyprès)
- alto et quatuor à cordes : "Mendelssohn Ensemble" (1 CD Contréclisses)
- flûte et piano : "XXth Century Belgian Works for Flute and Piano" (1 CD René Gailly)

etc...

TROIS INSTANTANÉS

pour flûte à bec (ou flûte) et clavecin (ou clavier ou harpe)

Les **Trois instantanés** (1994) pour flûte à bec ou flûte et clavecin (ou clavier ou harpe) sont trois courtes pièces mélodiques dans lesquelles l'utilisation d'effets "contemporains" spécifiques à la flûte à bec ou à la flûte (son + souffle, son + chant, effets de percussion etc.) ainsi que certains rythmes ou harmonies "perturbants" renforcent le caractère inattendu de ces miniatures.

UCHRONIE

pour orchestre d'harmonie

Uchronie (2007) est le fruit d'une commande de la Société royale d'harmonie de Braine-l'Alleud (Belgique) à l'occasion de son 200ème anniversaire. Le titre évoque un genre littéraire qui prend pour base des faits réels afin de leur donner une suite imaginaire. Cette idée est transposée ici musicalement : à partir d'un langage relativement "classique", le compositeur développe son discours de manière inattendue, partant dans diverses directions qui mènent l'auditeur dans des contrées sonores où il n'aurait peut-être jamais songé - ou osé - aller. Liée esthétiquement au courant "Nouvelle Musique Consonante", l'œuvre se veut toutefois directement accessible au public. Techniquement difficile, particulièrement sur le plan rythmique, elle ne fait jamais appel à une virtuosité creuse, "expression" et "plaisir" restant les piliers du style du compositeur. Du point de vue de la structure, elle se présente sous une forme complexe : A B C B' D A' B" A". De nombreux éléments de chaque partie apparaissent - plus ou moins "variés" - dans les autres, créant ainsi une grande variété de climats tout en préservant une rigoureuse unité du matériau.

La création mondiale a eu lieu le 18 octobre 2008 à Waterloo (Belgique) par la Société royale d'harmonie de Braine-l'Alleud dirigée par Ronald Van Spaendonck qui en ont également réalisé un enregistrement CD.

UNSQUARE QUARTET

pour quatuor de guitares

Durant l'année 2008-2009, Michel Lysight a été invité en tant que “compositeur en résidence” au conservatoire *Darius Milhaud* du 14ème arrondissement de la Ville de Paris, et c'est dans ce cadre que **Unsquare Quartet** (2008) a été écrit. Sur le plan de la structure, il s'agit d'une pièce en un mouvement, mais articulée en diverses parties se succédant sans interruption. Chaque section possède son caractère propre, deux d'entre elles étant particulièrement rythmiques tandis que les autres déploient un contrepoint riche, mélodique et expressif. Un certain minimalisme et l'écriture en ostinato marquent l'entièreté de l'oeuvre.

SONATE opus 77

pour flûte et orchestre à cordes de Joseph JONGEN
Orchestration de Michel LYSIGHT

Composée en 1924, la **Sonate** pour flûte et piano op. 77 fut créée par Louis Fleury en 1925. Grande œuvre en quatre mouvements — elle dure une demi-heure —, on y retrouve diverses influences allant de Fauré à Ravel en passant par Debussy. Toutefois, la personnalité de Jongen y est clairement marquée, que ce soit dans la beauté et l'originalité des thèmes, l'équilibre formel ou le raffinement de l'écriture pianistique.

C'est à la demande du flûtiste Marc Grauwels que le compositeur Michel Lysight a orchestré la partie de piano pour ensemble à cordes sans rien modifier, bien entendu, à la partie de flûte. Grand défi, car le piano y est traité en tant que tel, et non en tant que réduction d'un orchestre imaginaire. Ainsi, trouver l'équivalent aux cordes de certains effets typiques du clavier (grands arpèges, résonances etc.) nécessita parfois la modification de certains passages en en conservant l'esprit plutôt que la lettre. Très respectueuse du texte original, l'orchestration de Michel Lysight se veut néanmoins œuvre personnelle et créatrice au service de la musique de Jongen, proposant dès lors une autre lecture de la pièce par le raffinement et la subtilité des couleurs orchestrales.

La création mondiale de cette version a eu lieu à Vienne en 2004 avec Marc Grauwels en soliste accompagné par l'orchestre "The New Classic Community" dirigé par Bernd Gradwohl.