

# OSER XENAKIS

*Dix ans après la disparition de Iannis Xenakis, le monde musical est loin d'avoir fini d'évaluer l'importance de l'héritage dont il est dépositaire.*





Iannis Xenakis et  
Pierre Boulez

PHOTO: DR. ARCHIVES XENAKIS - PARIS



**D**ix ans après la disparition de Iannis Xenakis, le monde musical est loin d'avoir fini d'évaluer l'importance de l'héritage dont il est dépositaire. Plus le temps s'écoule, plus cette œuvre inouïe, monumentale (elle compte presque 150 numéros d'opus) apparaît comme un tournant majeur de la création contemporaine. Comme le dira un peu plus loin le chef d'orchestre et compositeur Michel Tabachnik : « Xenakis est un personnage non seulement primordial dans l'art musical, mais dans le patrimoine de la culture de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle ». Créateur ubiquitaire dans les domaines de l'architecture et de la musique, précurseur avec les *Polytopes* des arts multimédias symboles de notre (post)modernité, Xenakis a inventé – le fait n'est plus désormais contestable – une nouvelle manière de « penser la musique aujourd'hui ». Cependant, au-delà de l'invention de cet étonnant « art-science » pressenti par Varèse, c'est l'ouverture à un nouvel univers sonore qui subjugué l'auditeur, qu'il soit mélomane confirmé ou néophyte.

**A**nouvelles sonorités, nouvelles manières de les produire. Si dans les œuvres électro-acoustiques, celles-ci sont directement issues de la manipulation du médium technique par le compositeur, dans les œuvres instrumentales en revanche, les musiciens ont vu leurs habitudes de jeu singulièrement bousculées. Leur étonnement devant ce qui leur était demandé correspondait à celui de l'auditeur découvrant ces sonorités insoupçonnées. Pourtant et paradoxalement, l'écriture de Xenakis ne requiert jamais d'apprendre un solfège spécifique constitué de graphismes inédits. Tous les symboles musicaux employés sont connus ; la musique de Xenakis n'est pas d'une lecture hermétique, codée. Qu'a-t-elle donc de si singulier ?

Cette question, déclinée en différentes interrogations, a été posée à une dizaine d'interprètes de renom international dans la vie desquels, par volonté ou par hasard, Xenakis est un jour entré. De leurs réponses, différentes selon leur personnalité, leur parcours, la spécificité de leur pratique instrumentale, un certain nombre de récurrences se dégagent et témoignent de l'importance primordiale de Xenakis pour l'écriture instrumentale contemporaine. Tous ont été frappés par l'opulence sonore qui leur était demandée, la surcharge de l'écriture polyphonique (les dix portées superposées de la partie de piano de *Synaphai*), la démesure dans les vitesses de jeu demandées. Tous ont été placés devant la nécessité de trouver des solutions personnelles, d'engager leur responsabilité d'interprètes. Jouer Xenakis les a amenés à chan-

ger radicalement leur démarche de réalisation de l'œuvre à partir de la partition : il ne s'agit plus d'exécuter le plus minutieusement possible les indications d'une partition prescriptive, mais d'évaluer les moyens musicaux et physiques à mettre en jeu pour tendre à un idéal sonore porté sur le papier par le compositeur. Cette démarche induit un nouveau type d'interaction entre l'écoute et la production du son pendant le travail même et l'exécution : c'est l'oreille qui, en permanence, guide et contrôle le geste instrumental. Un tel renouvellement de la conception du jeu instrumental ouvre évidemment les portes de la musique qui suivra celle de Xenakis, celle qui est en train de se concevoir en ce moment ; très étonnamment, il ouvre également des portes au répertoire passé – celui du premier XX<sup>ème</sup> siècle – mais aussi à celui des époques classique et romantique, auxquels il apporte un regard renouvelé, révélateur d'une modernité insoupçonnée.

Au-delà de l'expérience musicale incroyable qu'ils ont vécue, pour tous ces interprètes, jouer Xenakis a été – et reste – une démarche initiatique à la connaissance et au dépassement de soi-même, au creuset de laquelle ils ont pleinement éprouvé que « l'art est un anti-destin » selon la formule d'André Malraux.

**L'**orchestre est sans doute le médium par lequel la « révolution xenakienne » du son s'est manifestée de la manière la plus éclatante et *Jonchaies* constitue une des œuvres pour orchestre les plus populaires

de Xenakis. Composée et créée en 1977, elle fait appel à un effectif de 109 musiciens. Le compositeur y déploie en virtuose une superposition foisonnante et croissante de lignes qui se font écho les unes aux autres. Des strates métriques décalées se déphasent progressivement, engendrant une démultiplication de la perception temporelle. Pascal Rophé, chef d'orchestre internationalement reconnu comme l'un des meilleurs interprètes du répertoire du XX<sup>ème</sup> siècle dont il a créé et enregistré de nombreuses œuvres, propose une plongée dans l'univers sonore de *Jonchaies* :



J'ai commencé la musique très tard, à 14 ans ; j'ai donc découvert toute l'histoire de la musique d'un seul tenant. Ma première approche de Xenakis, c'était au CNSM dans la classe d'analyse de Betsy Jolas qui avait invité Xenakis pour une semaine de travail sur *Jonchaies*, à raison de cinq fois 6 heures. Pour moi, c'est un souvenir extraordinaire, à cause de sa façon d'aborder le travail d'analyse : pendant deux jours, il nous a expliqué ses processus, et puis, au troisième jour, il nous a dit : 'Et là, j'ai tout envoyé balader parce que ça m'emmenait dans un endroit musical où je ne voulais pas aller et j'ai fait ce que j'ai eu envie de faire sur la page suivante.' Cela a été assez déterminant pour moi quant à l'approche d'un certain formalisme ; ce qui m'a plu, notamment dans *Jonchaies*, c'est qu'avant toute chose, c'est l'idée musicale et surtout ce qu'avait l'individu à l'intérieur de lui qui doit transparaître. Le reste, c'est de la cuisine qui ne regarde



Pascal Rophé

## LA MUSIQUE DE XENAKIS N'EST PAS D'UNE LECTURE HERMÉTIQUE, CODÉE. QU'A-T-ELLE DONC DE SI SINGULIER ?

que le compositeur, ce n'est pas la valeur absolue, ce n'est pas la référence ; la référence, c'est l'humanité, c'est ça qui est important, et c'est ça qui m'a touché à ce moment-là. Après, je suis revenu à la musique de Xenakis, je pense, à mes débuts à l'EIC, avec *Eonta* où, au-delà de son côté spectaculaire, je retrouvais cette humanité, cette énergie désespérée mais humaine que j'avais entrevue dans les séances d'analyse sur *Jonchaies*.

Après, évidemment, est venue la première fois où j'ai dirigé *Jonchaies*, où j'ai à nouveau ouvert la partition en tant que chef. J'ai abordé la partition en allant par étapes, du plus au moins large. Il faut voir la structure, les proportions, la forme, les énergies ; ensuite, j'attaque section par section, je vois d'où je pars et où je vais, puis je rentre dans le

détail, je note les points sur lesquels je voudrais insister, les choses que je sais devoir être soulignées, précisées comme par exemple la mise en place rythmique : comment mettre en place du 11 pour 13 ou du 15 pour 12 ? Concrètement, soit on ferme les yeux, on bat la mesure, on attend que ça passe et on prie pour que les musiciens s'y retrouvent, soit on essaie de leur donner des clefs pour qu'ils comprennent le but de cette écriture rythmique et surtout pour qu'ils arrivent à se donner les moyens de la jouer en étant à l'aise à coup sûr ! Pour cela, il faut se baser sur un laps de temps prédéterminé en se fixant un certain nombre de notes, et non pas se baser sur une battue appuyée. On obtient ainsi une non-périodicité et on perd la notion d'appui qui est très fortement ancrée dans la

culture des musiciens ; ce processus d'écriture permet de trouver des appuis et des repères différents, mais en aucun cas aléatoires. Quand on arrive à rentrer dans ce processus d'appréhension de la métrique, on s'aperçoit que ce n'est pas si compliqué que ça. Je pense que l'écriture rythmique de Xenakis est tout à fait praticable si l'on joue de façon proportionnelle tous ces rythmes très complexes.

Par exemple, dans *Jonchaies*, si on prend à partir de la mesure 85, les seconds violons ont dix notes à jouer à l'intérieur d'une mesure à 4/4, après un quart de soupir ; Xenakis l'a écrit en doubles-croches pointées. Ce n'est pas si compliqué que ça : quand je tomberai sur ce passage-là, je leur solfierai, je leur donnerai leur vitesse de doubles-croches et insisterai sur la

régularité. À la mesure précédente, les altos, violoncelles, contrebasses sont dans des groupes de quartelets sur trois croches, du 4 pour 3 ; je ne vais donc pas donner de repères aux seconds violons par rapport aux autres ; ce sont aussi des réflexes que les musiciens doivent perdre parce qu'ils ont l'habitude de se repérer par rapport aux autres.

Par ailleurs, chez Xenakis, le langage harmonique est à la fois complexe et simple : il fonctionne par agglomération et compression ; les intervalles s'agglomèrent les uns aux autres, selon un principe de densification à l'extrême de la texture harmonique qui est autre chose que le principe du cluster. Face à cela, il faut admettre que l'on entend une globalité qui se déplace, mais que l'on peut tout à fait laisser passer des notes ; il faut alors garder un contrôle de l'épais-

seur de la texture et surtout de son évolution. C'est vrai qu'au début, quand on ouvre la partition, on se dit : 'Mais comment vais-je faire pour savoir si j'ai toutes les bonnes notes ?' Et en fait, on comprend très vite qu'il y a une idée musicale forte et là, on doit être capable de se rendre compte si ce que l'on entend en face de soi ne va pas là où le compositeur veut aller. C'est un peu comme si dans une symphonie en do majeur, on entendait un fa dièse en permanence. On sait que là, le compositeur a prédéterminé un cadre dans lequel tout doit évoluer, en tout cas à ce moment-là. Je pense que c'est la même chose avec le langage de Xenakis : il faut veiller à ne pas partir dans tous les sens et à ne pas perdre le contrôle de la globalité des choses.

En fin de compte, ce qui m'a marqué à chaque fois, c'est que c'est

plus facile à mettre en œuvre que l'idée que l'on s'en fait et c'est pour cela que c'est du bonheur d'ailleurs de faire cette musique-là. Je pense que c'est le cas parce que cette partition est tellement évidente ! *Jonchaies*, c'est le désordre d'un champ de joncs, mais c'est aussi un désordre humain et on le perçoit de manière tellement évidente que les musiciens rentrent dedans tout de suite. Mais c'est aussi une pièce tellement fatigante qu'on ne peut pas la répéter des heures : une fois que l'on a réglé quelques endroits, c'est d'énergie pure que les musiciens ont besoin pour se donner à fond tout au long de la pièce.

Il ne faut pas hésiter à commencer par les chefs-d'œuvre, et pour moi, le chef-d'œuvre absolu, c'est *Jonchaies*. J'aime bien diriger *Jonchaies* avec en seconde partie *Amériques* de Varèse ou

Extrait du manuscrit de *Jonchaies*

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Jonchaies'. It features multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation is dense and complex, characteristic of Xenakis's style. Key elements include:
 

- Staff 5:** Starts with a 'flatt' marking and a dynamic of 'mp'. It contains several measures of music with various rhythmic values and accidentals.
- Staff 6:** Also begins with 'flatt' and 'mp', showing similar rhythmic patterns.
- Staff 3:** Features a 'flatt' marking and a dynamic of 'pp'.
- Staff 4:** Includes a 'flatt' marking and a dynamic of 'pp'.
- Staff 2:** Shows a 'flatt' marking and a dynamic of 'pp'.
- Staff 12:** Contains a 'flatt' marking and a dynamic of 'pp'.

 The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic groupings. There are also some numerical markings like '6f:5', '7f:6', and '5f:4' interspersed within the notation. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

*Le Sacre...* C'est un peu fatigant pour l'orchestre, mais c'est assez évident d'un point de vue musical. Xenakis se marie bien avec Xenakis, mais pas exclusivement. C'est vrai que lorsqu'on a un orchestre de 109 musiciens, c'est dommage de s'en priver, avant ou après. C'est facile de le dire, mais je trouve aussi qu'une pièce de Dusapin colle toujours très bien après Xenakis. »

**A**u-delà de l'orchestre dans la matière duquel il a ouvert des sillons nouveaux et fertiles, Xenakis n'a pas hésité à « s'attaquer » à l'idiomatisme d'instruments pour lesquels on pouvait penser que « tout avait été dit ». Pouvait-on écrire une nouvelle page dans l'histoire du répertoire de piano ? Pouvait-on encore élargir la technique de violon ? Toutes les œuvres de Xenakis, solistes, de chambre ou concertantes dans lesquelles intervient le piano portent la marque de son inventivité instrumentale, de sa capacité à élaborer des textures insoupçonnées, agrégats s'élargissant ou s'amincissant progressivement dans *Evryali*, ou arborescences défiant les possibilités physiques des deux mains du pianiste dans *Synaphai*. Les deux « petites » pièces *Mikka* et *Mikka S*, quant à elles, touchent à la quintessence de la technique violonistique en ce qu'elles explorent sa capacité unique et intrinsèque du legato absolu.

La partition de *Synaphai* ne laisse pas d'étonner quiconque vient à l'ouvrir. En effet, la partie de piano est écrite comme une

tablature, avec une portée par doigt, c'est-à-dire un total de 10 portées, mais la polyphonie en arrive parfois à superposer 16 parties ! Xenakis y oppose deux idées sonores, l'une faite de linéaments mélodiques alternativement convergents et divergents (d'où le titre qui signifie « connexions »), l'autre construisant une polyphonie complexe à partir d'un palindrome rythmique superposé à lui-même. Les deux idées apparaissent tant au piano qu'à l'orchestre.

Hiroaki Ooi, pianiste autodidacte ayant tracé sa voie hors de tout parcours prédéterminé, nous livre son expérience de cette œuvre hors-norme :



Le compositeur dit dans la préface que 'le pianiste doit jouer toutes les lignes s'il le peut'. Face à cette partition redoutable, il vaudrait mieux éviter de recourir à des références qui peuvent s'avérer perturbantes, comme des versions par des interprètes qui nous ont précédés (y compris moi-même), les opinions de musicologues ou même du compositeur lui-même.

Avant de se lancer dans *Synaphai*, il est nécessaire d'examiner attentivement trois de ses pièces pour piano solo [*Herma*, *Evryali*, *Mists*]. Un enfant de sept ans sait que  $3 : 2 = 1,5$ . S'il a plus de huit ans, il doit voir que  $6 : 5 = 1,2$ . C'est un bagage mathématique suffisant pour exécuter avec exactitude la structure rythmique de *Herma* et *Eonta*, tandis que *Evryali* ne demande pas plus de patience que la *Sonate Hammerklavier* de Beethoven. Une calculatrice Alpha est utile pour le découpage des ryth-

## *JONCHAIES,* C'EST LE DÉSORDRE D'UN CHAMP DE JONCS, MAIS C'EST AUSSI UN DÉSORDRE HUMAIN

mes irrationnels de *Mists*, *Komboï* et *Kegrops*. Les annotations données par Xenakis sont beaucoup plus intéressantes et importantes que l'expression subjective et incontrôlée de l'émotion de l'interprète, donc suivez-les avec exactitude. Les temps où 'la belle infidèle' était appréciée sont révolus.

N'étant pas [le génial mathématicien] Srinivasa Ramanujan, il ne

Les violonistes Irvine Arditti et Hae-Sun Kang se sont confrontés, chacun dans des circonstances différentes, au diptyque que constituent les pièces *Mikka* et *Mikka S*. Composées respectivement en 1971 et 1976, ces deux pièces pour violon solo explorent par des glissandi quasi ininterrompus les ressour-

## LA PARTIE DE PIANO A UN TOTAL DE 10 PORTÉES, MAIS LA POLYPHONIE EN ARRIVE PARFOIS À SUPERPOSER 16 PARTIES !... LE COMPOSITEUR DIT QUE 'LE PIANISTE DOIT JOUER TOUTES LES LIGNES S'IL LE PEUT'

faut pas hésiter à réécrire les 10 portées de la partition de *Synaphai* en 5 portées, voire 2 ou 3. Ne soyez pas paresseux. Cela prend seulement trois ou quatre semaines. Inutile de dire que copier de la musique comme le jeune Bach est la manière la plus efficace d'étudier la musique. Plus votre formation aura été approfondie, plus vous risquez d'être frustré de ne pouvoir déchiffrer cette musique qui est loin de l'écriture académique enseignée dans les conservatoires. Pensez que ce n'est pas écrit pour un piano moderne, mais pour un Hammered-Dulcimer à 88 chœurs, et rappelez-vous les mots de Busoni : 'Jouez du piano avec la conviction que tout est possible avec un piano'.

ces de continuité absolue qu'offre cet instrument. Ces glissandi sont engendrés par des modèles de progressions aléatoires ou mouvements browniens qui, en physique, décrivent la position d'une particule variant en fonction de sa vitesse. Ici, c'est la position de la note dans l'échelle des hauteurs qui est modifiée en permanence. *Mikka S* « dédouble » le pari de *Mikka*, dans la mesure où les glissandi y sont employés polyphoniquement, en linéaments superposés.

Irvine Arditti, ambassadeur inlassable et éclectique de la musique contemporaine pour cordes, parle ici avec l'autorité de quelqu'un qui tutoie la création depuis quarante ans :



Hiroaki Ooi

« Bien avant la formation du Quatuor Arditti, j'avais assisté à de nombreux concerts de musique contemporaine et j'avais entendu la musique de Messiaen, Stockhausen, Xenakis et bien d'autres encore.

Xenakis a particulièrement retenu mon attention à cause de son approche radicale de la sonorité des instruments à cordes. Il avait initié une nouvelle façon de jouer et d'écouter la musique contemporaine. Vers la fin de mon adolescence, je lui ai rendu visite à Paris. J'étais loin d'imaginer ce qui allait suivre et quelle influence importante cet homme et sa musique exerceraient sur moi.

J'avais organisé une séance de travail sur *Mikka* pour violon solo, œuvre que je n'avais pas encore vraiment préparée pour un concert, mais d'une façon ou d'une autre, il me fallait ses conseils pour savoir comment la travailler. On m'avait dit que l'œuvre devait être jouée avec de nombreux glissandi entre les hauteurs écrites, mais je n'avais pas compris que les hauteurs n'étaient que des repères pour les glissandi. En fait, ce qui intéressait Xenakis, ce n'était pas tellement les hauteurs écrites, mais ce qui se passait entre ces notes, les intervalles d'une hauteur à une autre, qui donnaient la vitesse de glissando. Au cours de cette séance, nous avons travaillé à corriger les indications de glissandi

qui manquaient dans la partition. Je crois que la partition était alors une première version et que ce dont nous avons parlé est paru dans l'édition 'définitive'.

Quand je me suis trouvé face à des sauts (glissements) de trois ou quatre octaves, je me suis arrêté en disant poliment que c'était injouable. Il a répondu que je devais essayer de trouver une façon de le faire, et de surmonter les limites de la technique traditionnelle de violon.

*Mikka* est en fait un exercice parfait pour se repérer sur la touche, ce qui est l'affaire de tout instrumentiste à cordes. Bien qu'il n'y ait ni frettes ni sillons pour nous guider, nous savons très bien sentir une 3<sup>ème</sup> ou une 5<sup>ème</sup> position.



Irvine Arditti

*Mikka* nous apprend à écouter les hauteurs, au micro-intervalle près et à réagir au changement de direction du glissando au niveau de ces hauteurs. Travailler cette pièce nous donne une bien meilleure appréhension du jeu sur la touche. Il n'existe rien de tel dans le répertoire classique.

Dans *Mikka S*, on retrouve cette même approche du glissando, mais cette fois-ci en deux parties, ce qui oblige le violoniste à résoudre des difficultés de glissandi en mouvements contraires.

*Mikka* et *Mikka S* sont deux excellentes approches de la musique contemporaine. Ceux qui souhaitent approfondir leur connaissance de la musique pour cordes de Xenakis doivent trouver un excellent pianiste pour pouvoir aborder cette

œuvre brillante qu'est *Dikhthas* pour violon et piano, mais dont l'écriture réellement virtuose pour les deux instruments pousse les musiciens aux limites de leurs possibilités et même au-delà.

Quand je repense à cette première séance de travail avec Xenakis, je ne suis pas sûr d'avoir trouvé des réponses 'honnêtes' à tous les problèmes qui se posent dans *Mikka* ; cependant, grâce à la sagesse de cet homme, à l'inspiration qu'il suscitait, insufflée notamment par les esquisses des œuvres orchestrales trônant sur les rayons de sa bibliothèque, j'ai trouvé beaucoup de solutions aux difficultés d'alors et à celles que j'allais rencontrer ultérieurement. Toutes les rencontres avec Xenakis se sont avérées être des impulsions

vitales pour mon travail sur la musique contemporaine. »

C'est en tant que soliste, notamment au sein de l'Ensemble Intercontemporain que Hae-Sun Kang a été amenée à aborder l'œuvre de Xenakis. Dans le cadre de son enseignement au CNSMDP, elle est par ailleurs un maillon primordial de sa transmission.

« J'ai découvert la musique de Xenakis avec *Mikka* et *Mikka S* pour un concert de musique de chambre quand j'étais à l'Ensemble Intercontemporain. Je ne connaissais pas du tout ces pièces et quand je les ai vues, je me suis dit : 'Oh là

là... comment vais-je réussir à jouer ça ? ... C'est vrai, c'est étonnant comme écriture : c'est structuré, mais en même temps, avec tous ces glissandi, ça me faisait presque peur. Puis, j'ai écouté l'œuvre et j'ai commencé à la travailler. Pour moi qui avais vécu en Corée sous un régime militaire, cela éveillait des souvenirs pas forcément positifs : des sirènes, de la violence, la guerre... Je n'étais pas non plus habituée à jouer des glissandi comme cela, j'avais peur de m'abîmer les doigts. Peu à peu, j'ai essayé de comprendre pourquoi il avait écrit cela et puis, après l'avoir joué en concert, j'ai réalisé qu'un autre monde musical que celui que je connaissais pouvait exister. J'ai été aidée aussi par mes collègues Jeanne-Marie Conquer, Maryvonne Le Dizès et Pierre Strauch. Peu à peu,

d'énergie, parce que je ne me voyais pas rester tendue comme cela pendant des pages entières ! J'ai donc envisagé une autre gestion de l'énergie dans le temps. J'ai toujours essayé de rendre ces pièces plus faciles d'accès pour l'auditeur. En fait, ce que Xenakis écrit est techniquement faisable, il n'y a rien que l'on n'ait déjà appris, mais on est désarçonné par sa manière d'organiser les choses, par exemple, lorsqu'il y a une ligne en glissando perpétuellement mouvante et puis, une autre ligne qui arrive en superposition. Il y a dans son écriture une liberté à laquelle on n'est pas habitué ; avoir cette liberté tout d'un coup, cela nous trouble en fait.

Pour un jeune violoniste qui finit ses études, je pense qu'il est nécessaire d'intégrer dans son répertoire *Mikka* ou *Mikka S*, qui



Hae-Sun Kang

## TOUS CES GLISSANDI ME FAISAIENT PRESQUE PEUR... J'AI VÉCU EN CORÉE SOUS UN RÉGIME MILITAIRE, DONC CELA ÉVEILLAIT DES SOUVENIRS PAS FORCÉMENT POSITIFS : DES SIRÈNES, DE LA VIOLENCE, LA GUERRE...

j'ai éprouvé du plaisir à jouer ces pièces, en particulier *Mikka S* où il y a une partie rythmique que j'adore, qui contraste avec le reste.

Pour les travailler, en fait, j'ai fait exactement le contraire de ce que cette musique appelait, en ne donnant pas forcément autant

sont vraiment des pièces représentatives de l'écriture de Xenakis. Je lui conseillerais de travailler par sections, d'inventer un système de phrases, de chanter. En tout cas, il ne faut pas se bloquer, penser 'je vais avoir mal'... comme je l'ai fait au début, il faut éviter les

crispations et surtout être mentalement prêt à s'approprier la pièce. Mes élèves au CNSM ont une première réaction de rejet parce que cela ne correspond pas à ce qu'ils ont appris, ils ont l'impression qu'ils auront besoin d'un apprentissage très long, ce qui est faux. Je leur demande d'accepter cette autre technique, de l'assimiler et, en général, ils y arrivent toujours et en retirent beaucoup de joie et quelque chose de profond. Mais je pense que, pour comprendre cette musique, ils doivent trouver dans leur vie quelque chose de personnel qui y fasse écho. Ensuite, une fois que la motivation est là, cela peut devenir une passion. Par exemple, personnellement, j'adore *Kottos*

professionnels peuvent aborder.

Si je devais construire un programme avec Xenakis, je mettrais du Bach parce que c'est à la fois opposé et pas si différent que cela, mais je ne mettrais pas d'autres contemporains. J'aime bien mélanger du très classique avec du contemporain. Au milieu, j'ajouterais peut-être du Webern ou du Schoenberg. »

**L**e violoncelle était un des instruments de prédilection de Xenakis et sans aucun doute un de ceux dont il a irrévocablement infléchi l'idiomatisme. C'est ce qu'explique le violoncelliste Pierre Strauch de l'Ensemble Inter-

## SI JE DEVAIS CONSTRUIRE UN PROGRAMME AVEC XENAKIS, JE METTRAIS DU BACH PARCE QUE C'EST À LA FOIS OPPOSÉ ET PAS SI DIFFÉRENT QUE CELA

pour violoncelle, la première fois que je l'ai entendue par Pierre Strauch, j'ai été 'scotchée' ! J'y trouve une vraie joie. Cela dit, les jeunes musiciens sont curieux de la musique de Xenakis ; ils viennent me voir pour travailler des pièces qu'ils n'osent pas aborder seuls et j'essaie de faire en sorte qu'ils y trouvent le plus de plaisir possible. Le quatuor *Tetras* et la pièce *Dikhthas* avec piano sont également des œuvres que de jeunes

contemporain qui exprime ici son enthousiasme pour *Nomos Alpha* et *Kottos*, deux pièces pour violoncelle seul composées et créées respectivement en 1966 et 1977.

*Nomos Alpha* est une pièce de haute virtuosité, tant instrumentale que compositionnelle : basée sur une organisation extrêmement complexe de groupes de permutations, elle offre à l'interprète un kaléidoscope de sons inouïs qui se dissout dans les extraordinaires

traits fins de cette oeuvre. *Kottos*, pièce de concours, arrive néanmoins à s'extraire des prérequis de ce genre pour tracer un parcours narratif qui, comme dans un certain nombre de pièces de Xenakis, part du chaos du son indéterminé pour faire émerger un monde sonore organisé et cohérent. À l'instar du scénario développé dans *Herma* ou *Psappha*, celui-ci va se densifier pour atteindre aux limites des possibilités de vitesse d'exécution.

« Mon premier contact en tant que violoncelliste avec la musique de Xenakis a été le concours Rostropovitch en 1977 ; j'avais 19 ans. C'était le premier concours Rostropovitch, intitulé 'Pour la musique contemporaine', qui avait commandé à Iannis Xenakis une oeuvre intitulée *Kottos*. Sur le moment, on était tous terrifiés et extrêmement malhabiles avec sa musique, parce que la plupart d'entre nous ne la connaissaient pas du tout. Je me suis donc jeté à corps perdu dans le travail. Je l'ai beaucoup rejouée par la suite parce que c'est une oeuvre qui m'a séduit : Xenakis y a rempli le cahier des charges du concours de façon admirable, en mettant des difficultés contrastées dans l'espace des sept minutes demandées, avec un aspect polyphonique, un aspect virtuose et un aspect musical, une poésie, en particulier au début et à l'extrême fin de la pièce où l'interprète doit aller au-delà de sa capacité technique et montrer son sens de la forme et des contrastes. C'est un petit chef-d'oeuvre, même si j'ai toujours une préférence pour



Pierre Strauch

*Nomos Alpha*, qui est vraiment une grande oeuvre, je pense, et qui n'est pas une oeuvre de commande, contrairement à *Kottos*. Le cahier des charges de *Kottos* limite un peu cette pièce, mais la rend aussi accessible à beaucoup de violoncellistes qui jettent ainsi un oeil sur son univers.

*Nomos Alpha*, je pense que c'est

# EN GÉNÉRAL, SA MUSIQUE EST BEAU- COUP MOINS INJOUABLE QUE L'ON A PU LE DIRE PENDANT DES ANNÉES

un pavé dans la mare ! On y découvre vraiment l'univers de Xenakis. C'est sans aucune concession, avec une espèce de temps extrêmement étiré, puis par moments une activité très puissante, très concentrée, et puis des attentes, des silences, des glissandos, des folies du point de vue instrumental, des choses qui sortent du registre habituel dans le grave, dans l'aigu... comme ce fameux moment utopique, injouable à la dernière ligne de la pièce : ce sont deux lignes croisées dans des directions divergentes, comme pour deux violoncelles. Moi, je ne me lasse pas de rejouer la pièce, et quand je peux parfois aller voir les gens dans des master-classes, dans un cadre pédagogique et leur dire : 'Voilà, il y a eu bien sûr Bach, plus tard Haydn, Schumann, Dvorak, pour aller très vite et puis Kodály, Zimmermann, et puis Xenakis'. Ce sont ceux qui ont vraiment fondé l'écriture du violoncelle, Zimmermann étant la tradition post-sérielle, et Xenakis étant cet extraordinaire électron libre que nous aimons tous, je crois.

Son écriture n'est absolument pas idiomatique, mais elle l'est devenue, parce qu'elle est devenue indissociable aussi d'un abord instrumental moderne. Le langage musical y est complètement sublimé par rapport à l'instrument, donc cela demande un effort considérable, mais, quand on l'accomplit, on a l'impression de s'envoler comme dans les rêves où l'on vole ! Sa musique apporte une espèce de libération totale du rapport avec l'instrument, de retour à quelque chose de complètement primal. C'est incroyable de se dire qu'un instrument en bois, extrêmement

civilisé, qui a trois siècles d'histoire, va être utilisé comme une espèce de scie à moteur, devenir une espèce de matière brute.

Jouer Xenakis, c'est vraiment mettre les mains dans le cambouis, on a l'impression de tourner autour de la matière, comme quelqu'un qui pétrit de la glaise, d'où parfois, des réactions de rejet, ce qui est très dommage, parce que Xenakis nous apporte tellement ! Par exemple, quand je me suis remis à jouer des choses plus anciennes – parce que j'estime qu'il faut continuer à aborder tous les répertoires qui permettent de maîtriser son instrument – et bien je me suis aperçu avec stupeur que je jouais des *Sonates* de Beethoven abandonnées quelques années auparavant avec une aisance dix fois plus grande. Après avoir connu les extrêmes de l'écrasement ou de la vitesse de l'archet avec Xenakis et Zimmerman, j'ai senti que ma technique était affinée, un peu comme pour un motard de compétition qui a l'habitude de passer à 190 dans un virage ; sur sa moto de ville, il sera le plus sûr des pilotes.

En général, sa musique est beaucoup moins injouable que l'on a pu le dire pendant des années... Je suis sincèrement persuadé qu'à l'heure actuelle, les gens pourraient l'aborder avec une bien plus grande facilité qu'il y a trente ou quarante ans et pourraient monter *Nomos Alpha* en quelques semaines. Pour un jeune violoncelliste, je pense que l'on peut sauter directement dans cet univers fascinant sans avoir forcément joué les grandes œuvres modernes. Je recommanderais deux choses : d'abord de faire son chemin soi-même dans la partition, et puis



Alain Damiens

après éventuellement de consulter des vieux messieurs qui ont un peu fait ça ! Il faut prendre chaque son en tant que tel, pas comme une coloration, mais comme des objets distincts : par exemple, *Nomos Alpha* commence avec un pizzicato répété très rapidement qui est un acte de percussion, qui n'a rien à voir avec ce que l'on peut connaître comme pizzicato dans l'histoire du violoncelle.

Sur un programme de concert, Xenakis est tellement différent que finalement, on peut le mettre avec ses contemporains exacts ou des compositeurs des années 20. Si je fais un récital solo, je peux très bien faire une œuvre classique au début, ou la *Sonate* de Kodály ou parfois je m'amuse à jouer des *Ricercare* de Gabrieli, ou, chez Bach, la *Sixième Suite*, un Xenakis et puis un contemporain, une création d'un

contemporain plus jeune. Ce n'est pas gênant, non plus, si c'est accompagné de Pierre Boulez, je joue par exemple au violoncelle – avec l'autorisation du compositeur – la première version d'*Anthèmes* pour violon acoustique. Ce sont des univers tellement incroyablement distincts que je crois qu'ils ne se dérangent pas du tout : Xenakis dérangeait un peu Boulez, mais leurs musiques ne se dérangent pas ! »

C'est aussi par l'œuvre pour violoncelle que le clarinettiste Alain Damiens, soliste à l'Ensemble Intercontemporain, a découvert la musique de Xenakis. Si celui-ci a écrit une seule œuvre, *Charisma*, dans laquelle cet instrument apparaît en soliste, la clarinette est omniprésente dans sa musique d'orchestre et

d'ensemble instrumental et constitue une composante essentielle du « son xenakien ». *Charisma* pour violoncelle et clarinette a été composée à la mémoire de Jean-Pierre Guézec, jeune compositeur précocement disparu et qui avait été l'étudiant de Xenakis à Tanglewood en 1963. Dans cette œuvre suspendue hors du temps, véritable thrène antique quasiment sans pulsation, les deux instruments disent la perte de l'être cher en une palette de sonorités qui sont autant de modulations de la douleur.

« Ma première approche de Xenakis date du temps où j'étais encore étudiant au conservatoire. C'est à 15 ans que je l'ai découvert, en écoutant des enregistrements d'œuvres pour violoncelle. Ce qui m'a tout de suite frappé, c'est que

j'avais l'impression d'entendre plusieurs instruments, mais aussi ce fort décalage entre ce que l'on me faisait apprendre et cette transgression volontaire, ce refus de ce qu'on appelle la 'belle musique', à un moment où j'essayais de faire des sons 'différents' à la clarinette, des quarts de ton... De savoir que quelqu'un avait été au bout de cette démarche a été un premier choc. Ce côté violent et bizarre me rassurait, je me sentais moins seul.

C'est plus tard, en 1976, au sein de l'Ensemble Intercontem-

courtoisie, un homme qui demandait beaucoup aux interprètes mais avec beaucoup de respect. Je me rappelle qu'à cette occasion, nous avons parlé de *Charisma*, et notamment des difficultés des appoggiatures et des quarts de ton dans le suraigu de la clarinette. Je lui ai demandé si c'était possible de l'essayer à la petite clarinette. Il n'a pas été contre du tout, donc j'ai fait comme ça, même au concert. On se rapproche ainsi plus de la partition, mais on peut très bien le réaliser comme c'est écrit.

pièces. Je suis convaincu qu'avec le même instrument, on doit pouvoir passer de Brahms à Xenakis : on retrouve toujours un problème de rythme, d'intonation, de phrasé, de durée, de timbre... En tout cas, Xenakis fait énormément progresser l'interprète sur la performance physique ; il apprend à aller chercher des ressources insoupçonnées que l'on va utiliser pour d'autres musiques. Comme il développe dans sa musique des recherches sur les tiers et les quarts de tons et une puissance dans les registres



Christian Lindberg

porain, que j'ai joué pour la première fois du Xenakis en interprétant *Phlegra*, qui m'a fasciné par sa complexité, dans l'écriture et dans le rythme. Puis je me suis confronté à *Charisma* avec Pierre Strauch. En la travaillant, nous nous sommes aperçus que Xenakis arrivait à créer tout un système de battements, avec ces vibratos qu'on entend quand on joue dans l'extrême légèreté... et dont on peut sentir la vibration sonore. Xenakis était présent lors de l'enregistrement de *Phlegra*. C'était un homme d'une grande

À des jeunes qui sont en fin de formation, on peut dire que pratiquement tous les musiciens peuvent jouer Xenakis, c'est une question de volonté, de courage. Il y a des gens qui arriveront très rapidement à faire des séries multi-phoniques d'une grande violence comme demande Xenakis et d'autres qui mettront un, deux ou trois mois de plus. Ce qui est important, c'est que par la lecture de la partition, ils entendent ce qu'il faut réaliser. En cherchant et en travaillant, on fait également des progrès pour jouer d'autres

extrêmes, il apprend encore plus aux interprètes comment travailler un son, comment trouver le milieu du demi-ton. Avec des étudiants, j'aborde souvent ces compositeurs qui posent des problèmes techniques avec, par exemple, ce que l'on appelait dans le free jazz les 'cris instrumentaux', une forme d'improvisation qui permet de sortir des habitudes de jeu.

Pour un concert, on pourrait coupler *Charisma* avec Jarrell et Lachenmann, cette hyperpuissance avec l'intériorité de Lachenmann dans le trio violoncelle, piano,

clarinette, *Pression* pour violoncelle solo et *Dal niente* pour clarinette, et la poésie de Jarrell dans *Aus Bebung* pour clarinette et violoncelle. Je me vois bien dans une situation de concert avec ces trois compositeurs. »

**I**l est également des instruments au répertoire moins étendu que le piano ou le violon pour lesquels Xenakis a véritablement créé un idiomatisme et dont il a notablement élargi les horizons techniques. Ainsi le trombone qu'il a traité en soliste dans trois pièces : *Keren*, *Troorkh* et *Zyθος*, mais auquel il a beaucoup aimé faire appel dans des œuvres pour petit ensemble comme *Linaia-Agon* ou le mythique *Eonta*. Les spécificités de l'instrument s'accordent bien en effet à l'esthétique xenakienne. Christian Lindberg, tromboniste soliste de renommée mondiale, a beaucoup œuvré pour le développement du répertoire contemporain dévolu à son instrument. Pour lui, l'écriture de Xenakis pour le trombone exige - et permet de ce fait - de développer les capacités physiques de l'instrumentiste : pour l'anecdote, rappelons qu'à la création de *Eonta* au Domaine Musical, deux quintettes de cuivres se sont relayés pour exécuter cette œuvre qu'à l'heure actuelle, un même ensemble arrive à réaliser de bout en bout. Christian Lindberg évoque ici principalement *Troorkh*, le concerto pour trombone et grand orchestre de Xenakis qu'il a créé en 1993.

Dans cette œuvre écrite en 1991, le compositeur exploite la ductilité de l'instrument à coulisse pour tisser des lignes mouvantes

de glissandi comparables à celles de *Mikka* au violon, lignes qu'il oppose aux blocs sonores d'un orchestre très hiératique.



J'ai rencontré Iannis Xenakis pour la première fois lors d'un rendez-vous qui a été largement écourté à cause du retard d'un train Stockholm-Paris. Xenakis s'est montré très accueillant et a beaucoup apprécié mes enregistrements de *Keren* que je lui avais envoyés. Je lui ai alors proposé de trouver un commanditaire pour un concerto pour trombone, proposition qu'il a acceptée avec gratitude. C'est la Radio Suédoise qui a pris en charge cette commande et j'ai ainsi reçu par la suite la partition de *Troorkh*, un an avant sa création.

Je savais que le compositeur avait été impressionné par ma façon d'interpréter les notes suraiguës de *Keren*. D'ailleurs, il en a beaucoup réutilisé dans son Concerto ! Par chance, j'avais plus d'un an pour étudier la pièce. À première vue, la partition est particulièrement effrayante. C'est la raison pour laquelle on a besoin de cette longue période de préparation. Deux décisions se sont avérées être les bonnes : tout d'abord, j'ai décidé très rapidement de construire un nouveau système d'apprentissage destiné à renforcer l'endurance de mes lèvres. Ensuite, je me suis résolu à apprendre par cœur toute la partition, y compris la partie d'orchestre. On a besoin de 'faire corps' avec la pièce afin de pouvoir la jouer correctement. J'ai ainsi créé la pièce par cœur accompagné de l'Orchestre de la Radio Suédoise, sous la direction de Salonen.

**JE ME SUIS  
RÉSOLU À  
APPRENDRE  
PAR CŒUR  
TOUTE LA  
PARTITION,  
Y COMPRIS  
LA PARTIE  
D'ORCHES-  
TRE. ON A  
BESOIN DE  
« FAIRE  
CORPS »  
AVEC LA  
PIÈCE AFIN  
DE POUVOIR  
LA JOUER  
CORRECTE-  
MENT**

Après avoir joué cette pièce une vingtaine de fois avec de nombreux orchestres, dont l'Orchestre Philharmonique d'Oslo sous la direction de Peter Rundel avec qui j'ai fait l'un de mes enregistrements favoris, j'en suis venu à me dire que jouer *Troorkh*, c'est comme battre des records. À cause de la hauteur et de l'intensité de cette multitude de sons, cette pièce fantastique à la force incroyable exige par-dessus tout de la 'dévotion', même pour les jeunes musiciens extrêmement

être d'un grand soutien : par exemple, en veillant à la suppression de tout vibrato, à la continuité du jeu en glissando, ou à l'équilibre des dynamiques. Iannis Xenakis a assisté à la création de *Troorkh*. Il a été attentif aux suggestions de ses interprètes et a été agréablement surpris de me voir jouer la pièce par cœur. Depuis, nous sommes devenus plus proches et j'ai joué le rôle d'intermédiaire dans la commande de la pièce *Zythos* pour trombone et six percussions, une pièce qui

## LA PERCUSSION ENFIN EST SANS DOUTE LE DOMAINE INSTRUMENTAL DANS LEQUEL L'ŒUVRE XENAKIEN MARQUE UN TOURNANT DÉCISIF

doués d'aujourd'hui. La musique de Iannis Xenakis est tellement en avance sur son temps et tellement unique (comme l'est celle de Beethoven) qu'il nous faut énormément de courage et une forte conviction personnelle pour pouvoir faire corps avec l'esthétique du compositeur. Par exemple, au milieu de la pièce, il faut veiller à ne pas trop tendre ses muscles car la pression a été tellement grande tellement longtemps que l'on risquerait de ne plus pouvoir continuer. De plus, l'orchestre doit consacrer autant de temps et de sérieux que pour toute autre pièce du répertoire classique. Même dans le cas de *Troorkh*, où la partie d'orchestre à l'écriture très classique fait office d'accompagnement, le chef d'orchestre doit

est dans la retenue, complètement à l'opposé de ses précédentes pièces pour sextuor de percussions.

Dans le cadre d'une programmation de concert, à l'heure actuelle, je recommande, lorsque l'on joue *Troorkh* de présenter le tromboniste comme soliste : c'est pourquoi je joue le *Concerto* pour trombone de Mozart, immédiatement suivi de *Troorkh*, pour un programme d'une trentaine de minutes, ce qui est une bonne durée pour une première partie de concert.

Cela ne fait aucun doute que la musique de Xenakis, en particulier cette œuvre, sera une référence absolue d'ici une ou deux générations - à condition bien sûr qu'il y ait toujours des orchestres symphoniques et des trombonistes



Pedro Carneiro

professionnels ! -. Xenakis a écrit un tout nouveau chapitre dans l'Histoire de la musique, un chapitre qui ne va pas se clore de si tôt. J'essaie d'y apporter mon humble contribution en composant une pièce à sa mémoire - pour le Hessischer Rundfunk Big Band, qui doit être créée à l'automne 2011 -. »

**L**a percussion enfin est sans doute le domaine instrumental dans lequel l'œuvre xenakien marque un tournant décisif. Que ce soit dans des pièces pour soliste (*Psappha*, *Rebonds*), en duo (*Komboï*, *Dmaathen*, *Oophaa*), trio (*Okho*) ou enfin les œuvres composées pour le sextuor des Percussions de Strasbourg

(*Persephassa*, *Pléïades*), son écriture de percussion a toujours la même prégnance irrépressible pour l'auditeur qui vit leurs exécutions. Xenakis y revient au son brut des origines, peaux à hauteurs indéterminées ou métaux aux sonorités sur-saturées (les sons affolants de *Persephassa* ou les sixxén de *Pléïades*) et nous entraîne aux frontières de l'immémorable, des premières expériences sonores. Mais ce son non domestiqué, gros d'une irrépressible violence, il le déploie en une trame pulsée, organisée mais non asservie par le Nombre : comme il l'écrit dans les esquisses de *Psappha*, « envoyer un mécanisme, le laisser se dessiner, puis le changer = pirouette ». S'il crée un système fait de régularité et de périodicité, c'est

pour bientôt le gauchir et ce faisant, affirmer sa liberté créatrice, et c'est cette liberté qui fait danser les percussionnistes de *Psappha* ou de *Persephassa*.

Percussionniste soliste de renommée internationale, Pedro Carneiro est également chef d'orchestre et compositeur. Il évoque son rapport avec l'œuvre de Xenakis :

« J'avais douze ans et je venais de commencer la percussion [quand j'ai découvert l'œuvre de Xenakis]. Bien que j'aie débuté à l'âge de trois ans (en passant du piano au violoncelle, puis à la trompette et enfin à la percussion à l'adolescence), la percussion a toujours été la force vitale de ma



Jean-Paul Bernard

pratique de la musique : l'énergie, la contemplation, la recherche sonore, les timbres, les couleurs, les instruments, l'instabilité. Un ami du Conservatoire de Lisbonne possédait une bande de *Komboï* que j'ai copiée : j'ai écouté cette musique d'une manière complètement obsessionnelle, encore et encore, jusqu'à usure quasi-totale de la cassette. Cette musique me parlait vraiment ; elle avait tout : de l'énergie, du mystère, un élan incroyable, une urgence. Comme certaines *Sonates* pour piano de Beethoven. Elle sonnait tout simplement comme elle devait être écrite, comme si le monde ne pouvait pas exister sans elle. Plus tard, je découvris *Naama*, *Pléiades* et beaucoup d'autres pièces. Puis je suis allé au Centre Acanthes pour étudier avec Sylvio Gualda. Ce fut une brève expérience, mais je n'oublierai jamais ces semaines intenses qui m'ont marqué à tout jamais. La frappe percussive de Gualda était l'incarnation du son xenakien : directe,

brute, athlétique, profonde, riche et toujours mystérieuse. Une sorte de code magique, un commencement et une fin, qui est un commencement. Comme Machaut : 'Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin'.

La musique de Iannis Xenakis était, en un sens, la lumière qui guida toutes mes années d'apprentissage. Je ne m'explique toujours pas l'émerveillement et l'excitation que je ressens à l'écoute de *Komboï* : comme l'a dit Mâkhi, la fille de Xenakis (dans le documentaire sur mon enregistrement des œuvres pour percussion seule du compositeur), n'importe qui peut comprendre sa musique, que ce soit un Esquimau, une personne originaire d'Afrique de l'Ouest ou un Asiatique. Et *Komboï* est l'incarnation de cette force universelle, de cette inspiration.

Je pense qu'un jeune musicien qui étudie une pièce soliste ou de chambre de Xenakis devrait tout d'abord écouter du Bach, certaine-

ment du Beethoven, mais aussi de la grande musique ethnique : pourquoi pas de la musique africaine pour percussions du Ghana ou de la musique classique indienne, voire même de la musique grecque traditionnelle, cette dernière ayant une force et une pulsion si créatives. Il est difficile de classer la musique de Xenakis, et pourtant, les mathématiques qui l'entourent ne sont autres que la traduction du sens profond de l'inattendu, de l'intuition, et pour l'essentiel, du langage. Je trouve la musique de Xenakis si profondément liée au langage et à la voix humaine (ainsi qu'à tout ce qui s'y rapporte) : il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur la partition étonnante de *Psappha*. La notation vous parle, vous oblige, en tant qu'interprète, à lui répondre et à entrer dans un dialogue pour pouvoir trouver votre propre discours, vos propres sons, articulation et rhétorique. C'est une musique de rhétorique plutôt que d'esthétique.

J'aime beaucoup écouter la musique de Xenakis en contraste avec la musique plus ancienne : elle est incroyablement actuelle tout en sonnant si 'classique' ! L'orchestre de Chambre du Portugal (dont je suis le chef et directeur artistique) attend avec impatience la programmation de Xenakis à l'occasion de sa saison Mozart en 2011/2012. En particulier, je me réjouis à l'avance (avec un sourire dissimulé) de la secousse gigantesque que recevra le public à l'ouverture du concert de musique orchestrale de Mozart avec une pièce telle que *Thallein*.

J'ai été attristé par la mort de Xenakis en 2001 : je ne l'aurai jamais rencontré ni même travaillé avec lui. Mais, comme Xenakis l'a

dit à une de mes amies (qui l'avait rencontré pour sa thèse sur sa musique) : 'Ne me posez pas de questions sur mes anciennes partitions, il y a de quoi lire là-dessus. Je veux vous parler du futur, des œuvres que je suis en train d'écrire'. »

Jean-Paul Bernard est depuis 1998 le Directeur artistique des Percussions de Strasbourg qu'il a rejoint en 1986, après avoir été l'élève d'un de ses membres fondateurs, Georges Van Gucht. Il parle ici des deux œuvres composées par Xenakis pour son ensemble, *Persephassa* et *Pléiades*. Composée et créée en 1969 par les Percussions de Strasbourg, *Persephassa* a en commun avec des œuvres quasi-contemporaines comme *Terretektorh* et *Nomos Gamma* de sortir du rapport frontal entre musiciens et public. Ici, les six percussionnistes sont régulièrement disposés en anneau autour des auditeurs, ce qui permet de développer ce que Xenakis appelait une 'cinématique sonore' et dont la section finale de *Persephassa* constitue un exemple époustoufflant. Par un procédé emprunté à l'électro-acoustique, Xenakis donne tout d'abord à l'auditeur l'illusion que les sons tournent autour de lui de manière continue ; puis, en les soumettant à une accélération constante, il crée un vortex sonore vertigineux. *Pléiades*, composé en 1978 et créé en mai 1979 par les Percussions de Strasbourg lors d'un spectacle du Ballet de l'Opéra du Rhin, présente quatre sections distinctes : *Métaux* (avec les fameux sixxens), *Peaux*, *Claviers* et *Mélanges* que les interprètes peuvent jouer dans l'ordre

LE PREMIER  
CONTACT  
QUE J'AI  
EU AVEC  
IANNIS  
XENAKIS,  
C'ÉTAIT À  
PROPOS DE  
LA PIÈCE  
*PLÉÏADES*,...  
POUR  
LAQUELLE  
IL AVAIT  
IMAGINÉ  
UN NOUVEL  
INSTRUMENT,  
LE « SIXXEN »

qu'ils souhaitent. Ces différentes parties ont en commun de travailler sur la diffraction du son par le jeu des décalages entre les différentes strates temporelles correspondant à chaque instrument.

« Le premier contact que j'ai eu avec Iannis Xenakis, c'était à propos de la pièce *Pléïades*, qui est la deuxième œuvre composée pour notre ensemble et pour laquelle il avait imaginé un nouvel instrument, le « sixxen » (de six, le nombre de musiciens de notre groupe et -xen, le début de son nom). C'est presque le dernier élément

un certain brutalisme, alors qu'il s'agit d'une matière et d'un timbre exceptionnels.

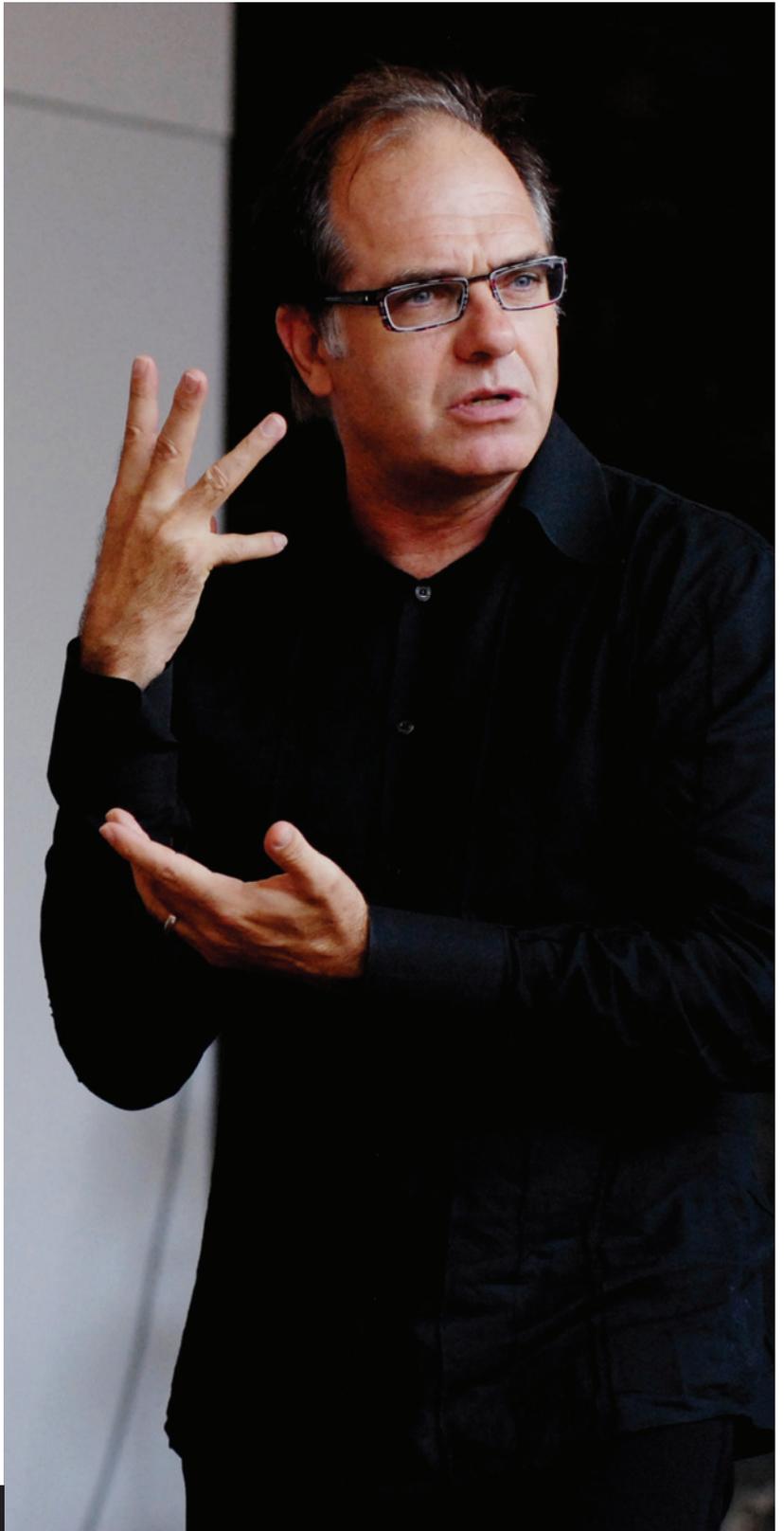
J'ai toujours eu l'impression que, même si c'était une œuvre jouée depuis des années, à chaque fois, Xenakis redécouvrait son œuvre, en partie à cause de cet instrument-prototype.

J'ai joué par la suite *Persephassa*, qui est antérieure à *Pléïades*. Pour moi, c'est vraiment la première œuvre spatialisée, même s'il y a eu, un peu avant, *Continuum* de Serocki. Aujourd'hui, beaucoup de compositeurs travaillent sur l'espace, mais *Persephassa*, à l'époque, était très en avance. Le dispositif des

## PERSEPHASSA RESTE POUR MOI L'ŒUVRE LA PLUS IMPORTANTE QU'IL AIT ÉCRIT POUR PERCUSSIONS. C'EST LA PREMIÈRE ET... IL Y A TOUT CE QUI VA FAIRE LE FUTUR DE LA PERCUSSION

ment de la lutherie instrumentale acoustique de ce siècle – ou plutôt du précédent – et il n'en existe que des prototypes. C'est un métallophone constitué de 19 lames qui ne sont pas accordées de manière tempérée, et qui se rapprocherait d'un gamelan. Cet instrument (en tout cas, la version que nous en avons) est absolument fantastique, parce qu'il est d'une richesse absolue : on peut jouer *pppp* ou *ffff*, il ne sature jamais et pour moi, c'est important de le souligner car, parfois, on confond cela avec

six musiciens autour du public a posé des problèmes d'interprétation qu'il a fallu résoudre : comment jouer ensemble, gérer les 'tempi parallèles'... Cela a posé des fondations pour le futur, pour d'autres compositeurs. Pour moi, venant du jazz et du rock en tant que batteur, quand je joue Xenakis, c'est la même énergie physique. À chaque fois que nous jouons *Persephassa*, au moment où ça démarre, il y a quelque chose d'extraordinaire, que je ne retrouve presque pas dans d'autres œuvres, c'est comme si à chaque fois on créait



Steven Schick

cette œuvre. *Persephassa* reste pour moi l'œuvre la plus importante qu'il ait écrit pour percussions. C'est la première et il y a tout dedans ; il y a tout ce qui va faire le futur de la percussion. Dans ce domaine, ce qui est sûr, c'est que Xenakis est incontournable. Il y a la forme, cette énergie pure, le timbre qui est une matière organique et puis, il y a la manière dont on part d'un point pour arriver à un autre, ces décalages progressifs que l'on va retrouver dans une œuvre comme *Le Noir de l'Étoile* de Gérard Grisey.

Pour des jeunes qui achèvent leur formation, ces deux œuvres apportent des éléments complémentaires, mais dans *Persephassa* - qui est un vrai travail d'ensemble, et dont les parties ne sont pas si complexes à apprendre - il faut fonctionner avec le visuel et avec l'auditif. Il doit y avoir aussi une vraie compréhension de l'œuvre pour faire certains choix : par exemple, dans le tourniquet final, Xenakis superpose par moments plusieurs couches instrumentales avec des roulements en crescendo et, pour avoir une bonne qualité sonore, on a fait le choix de ne pas les jouer sur deux instruments à la fois, mais sur un. Je crois savoir qu'il y a d'autres groupes qui essaient de faire autrement, mais nous, nous avons pris l'optique de le faire comme ça et ça fonctionne très, très bien. L'une des difficultés dans ce tourniquet, c'est qu'il faut partir très, très lentement et puis, il faut tenir compte de l'acoustique de chaque lieu. Plutôt que d'utiliser un clic, il vaut mieux se laisser guider par l'oreille et la vue, sinon, c'est trop mécanique. En fait, pour de jeunes percussionnistes, je pense qu'il est important de travailler

avec les créateurs de l'œuvre parce qu'il y a des choses à transmettre qui ne sont pas dans la partition.

Même si on le fait très peu souvent, j'aime beaucoup jouer *Pléiades* et *Persephassa* dans la même soirée. Sinon, j'aime bien trouver des œuvres qui travaillent sur l'espace, comme *Tempus ex Machina* de Grisey et *On Space* de Juan Pampin qui abordent la spatialisation de manière complémentaire. Avec *Pléiades*, on a mis parfois des œuvres de François-Bernard Mâche et cela marchait très bien.

S'il y a eu un certain nombre d'œuvres importantes qui ont jalonné le parcours des Percussions de Strasbourg, c'est vrai que Xenakis reste aujourd'hui l'un des compositeurs emblématiques et indispensables pour la percussion moderne. »

**L**e destin de l'œuvre pour percussions de Xenakis outre-Atlantique doit beaucoup à Steven Schick, époustoufflant percussionniste, chef d'orchestre et pédagogue qui parle de cette œuvre non moins étonnante qu'est *Psappha* et qu'il a interprétée pas moins de 800 fois !

Dans cette « œuvre de rythme pur », Iannis Xenakis a réduit son écriture à l'essentiel : une grille sur laquelle les impacts sont matérialisés par des points ; l'instrumentarium n'est pas spécifié, seuls sont indiqués les types de sonorité (peaux, bois, métaux) ainsi que les registres (aigu, medium, grave) ; les accents également peuvent être réalisés de différentes manières. Les interprètes ont donc la possibilité

de s'approprier pleinement l'univers sonore proposé par cette grille.

« Ma première expérience de Xenakis, c'était avec un enregistrement, comme pour beaucoup de personnes. Lewis Nielson, un excellent compositeur, m'a fait écouter l'enregistrement de *Persephassa* par les Percussions de Strasbourg. J'ai été extraordinairement impressionné par cette œuvre... Avant d'avoir découvert Xenakis, je n'étais pas très sûr d'envisager une carrière de percussionniste, mais la musique de Xenakis m'a convaincu que l'on pouvait vraiment consacrer sa vie à la musique.

La première fois que j'ai assisté à un concert de Xenakis, c'était au Carnegie Hall, lors d'une exécution de *Psappha* à l'automne 1976. Je venais d'une petite ville de l'Iowa pour la première fois à New York pour écouter du Xenakis, et c'était extraordinaire ... Quand j'ai entendu *Psappha*, je me suis dit que je devais jouer cette pièce. Une sorte de réalité brutale s'est imposée. Mais ce fut si direct, cette musique était tellement provocatrice que j'ai pensé : 'Est-ce que ça va plaire à mes professeurs ? Va-t-on me prendre pour un fou ? Suis-je capable de jouer une telle œuvre ?' Dans un second temps, je me suis procuré la partition et j'ai joué cette œuvre pour la première fois en 1977 ; c'était pour mon récital de fin d'études, ce qui ajoutait une pression supplémentaire. Cela m'a pris cinq ou six mois, à raison de cinq à huit heures de travail par jour pour apprendre la pièce, mais mes professeurs ont été d'un grand soutien. Je l'ai jouée avec la parti-

tion, même si je l'avais mémorisée pour l'essentiel. Par la suite, je l'ai toujours jouée par cœur. C'était tout un processus que d'apprendre la pièce, une espèce d'apprentissage physique, afin de l'incorporer dans la musculature, et d'en faire une expérience intense à la fois corporelle et émotionnelle. Jouer *Psappha* pour la première fois a été une expérience tellement bouleversante. Vraiment, c'est comme rencontrer pour la première fois la personne dont on va tomber amoureux : à ce moment là, on n'a aucun recul, on n'est capable d'aucun jugement, d'aucune réflexion, tout simplement parce qu'on se retrouve dans le brouillard d'une énorme tempête à laquelle on espère survivre, une espèce d'évènement dont on sait qu'il va changer notre vie. Mais avec de l'expérience et du recul, je peux dire que *Psappha* m'a accompagné à tous les instants de ma vie, dans les bons comme dans les mauvais moments.

Douze ans après, en avril 1990, Xenakis est venu à San Diego pour assister à la création américaine de *Rebonds*. C'était la première fois que je lui jouais *Psappha*. Nous avons parlé de la pièce et il m'a dit qu'il n'aimait pas le fait que j'utilise des instruments en bois, bien qu'à l'origine la partition le permette expressément. Il était alors environ 18h30, il restait donc très peu de temps avant le concert de 20h, donc je ne pouvais pas envisager de changer mes instruments.

Xenakis n'était pas le genre de personne à qui on pouvait demander : 'Est-ce que ces triolets sont en place ?'. Il n'y répondait pas. Tout ce qui l'intéressait, c'était la structure de la pièce, un peu à la manière

JE N'ÉTAIS  
PAS TRÈS  
SÛR D'ENVI-  
SAGER UNE  
CARRIÈRE  
DE PERCUS-  
SIONNISTE,  
MAIS LA  
MUSIQUE  
DE XENAKIS  
M'A CONVAIN-  
CU QUE L'ON  
POUVAIT  
VRAIMENT  
CONSACRER  
SA VIE À LA  
MUSIQUE

d'un ingénieur ou d'un architecte de la musique. C'était plus des questions du genre 'Est-ce que ce passage est assez fort pour soutenir cette partie de la pièce?' 'Est-ce assez sonore par rapport à cela?'. A vrai dire, presque exclusivement des questions de conception. Et je pense à ses commentaires intéressants chaque fois que je travaille sur l'élan, sur la puissance, ou sur d'autres aspects semblables.

Si je dois faire un programme de récital pour percussions solos, chez Xenakis, il y a seulement *Rebonds* et *Psappha*, que je compléterai avec

problème intéressant lié à l'effet immédiat que Xenakis exerce sur l'auditeur, son côté si abrupt comparé à des musiques plus « polies ». Alors, dans un programme tout Xenakis, on perd facilement cet impact : on entend une explosion constante, une dynamique forte, une manière extrême de jouer et donc, il faut arriver à différencier les degrés de dynamique, d'intensité, de force, de manière à ne pas perdre trop vite cet impact.

La nouvelle génération s'intéresse beaucoup à Xenakis : je dois recevoir entre un et trois emails par

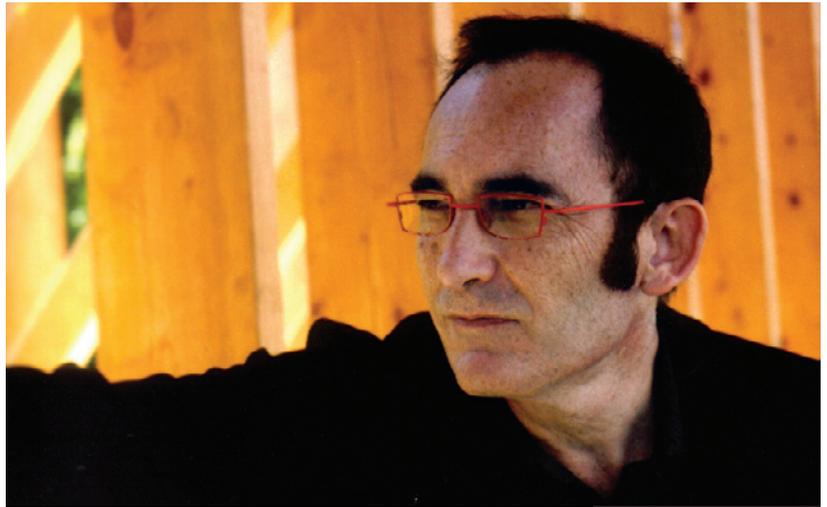
## L'HUMANISME DE XENAKIS A CETTE PARTICULARITÉ POUR UN INTERPRÈTE DE LE CONTRAINDRE... À ENGAGER TOUTES LES RESSOURCES DE SON ÊTRE, JUSQU'À LEURS LIMITES...

des pièces d'autres auteurs. Mais la question est : quelles œuvres ? D'un côté, on pourrait dire que rien ne marche tant le langage de Xenakis est unique, et de l'autre, presque tout fonctionne ! Je joue parfois des compositeurs américains comme John Adams ou Alvin Lucier. Ils collent plus ou moins avec la musique de Xenakis. Avec mon ensemble Red Fish Blue Fish, nous avons joué à peu près toute la musique pour percussions de Xenakis à New York dans un concert de deux heures et demie. Le programme exclusivement dédié à Xenakis permet d'avoir une grande cohésion, mais soulève un

mois de la part de jeunes musiciens du monde entier, me sollicitant pour des conseils pour aborder *Psappha* ou *Rebonds*, deux pièces qui se placent aisément dans le 'top five' du répertoire pour percussions. Un des conseils que je leur donne, c'est d'apprendre *Psappha* pas seulement pour un concert, mais pour toute la vie, parce que c'est une pièce vers laquelle ils auront besoin de revenir. Quand vous jouez sa musique, vous établissez une relation personnelle avec lui - même si cela fait dix ans qu'il n'est plus là - ; vous êtes engagé dans une relation intense, à la fois personnelle et émotionnelle.

Il faut prendre conscience du fait que Xenakis fait partie de l'ADN musical : vivre avec Xenakis en tant qu'interprète, c'est aller au fond de son art, de son contrôle instrumental, ce n'est pas simplement une pièce à apprendre, c'est un processus et une expérience qui vont au-delà de la simple exécution des notes au bon moment. Dans mon livre sur la percussion contemporaine, je voulais donner en annexe mon instrumentarium pour *Psappha*, ainsi que des conseils pratiques, mais j'ai abandonné cette idée parce que j'ai pensé que la pire des choses serait que des jeunes utilisent ceci comme un raccourci et ne prennent pas le temps d'un processus d'assimilation personnelle. Il faut avoir le courage de se retrouver seul au milieu d'un grand espace pour n'être face qu'à soi-même, se rendre compte qu'il faut entreprendre le voyage à partir de zéro, qu'il n'y a pas de raccourci. Cela m'a pris six mois à raison de 5 à 8 heures par jour pour apprendre ces pièces, donc cela demande beaucoup de temps (combien exactement, je ne saurais l'estimer), mais à quelqu'un qui me dirait qu'il n'a pas le temps, je lui répondrais : 'Qu'est-ce que vous allez faire d'autre ? Apprendre 16 pièces que vous allez oublier ?' La question n'est pas de l'apprendre vite, mais de l'apprendre bien, car c'est une chose magique que d'être immergé dans cette musique pour toute sa vie. »

**D**eux chefs, un chef de chœur, Roland Hayrabedian et un chef d'orchestre, Michel Tabachnik, évoquent pour conclure ce qui est à leurs yeux l'essentiel : la dimension humaniste



Roland Hayrabedian

que véhicule l'œuvre de Xenakis. S'il rejoint celui de grands prédécesseurs – on pense évidemment à Beethoven –, l'humanisme de Xenakis a cette particularité pour un interprète de le contraindre en quelque sorte à engager toutes les ressources de son être, jusqu'à leurs limites parfois, pour atteindre une dimension qui dépasse la seule réalité musicale de ce qu'il est en train d'exécuter. Pour un chef, une des difficultés de sa tâche – et peut-être la plus importante – réside dans le jeu d'interactions à mettre en œuvre avec les musiciens pour les faire basculer dans cet engagement.

Roland Hayrabedian, fondateur et directeur de Musicatreize, ensemble vocal phare de la création musicale, l'évoque à propos de *Nuits*. Cette œuvre, pour douze voix mixtes a cappella écrite et créée en 1968 au Festival de Royan, est dédiée à des détenus politiques des différentes juntes militaires (grecque, espagnole et portugaise) alors au pouvoir en Europe. Sur des phonèmes qui ne forment jamais de mots, des linéaments entrecroisés

issus d'arborescences y alternent avec des trames modulées par des battements, des micro-glissandi et une impressionnante section de percussions vocales.



Mon premier cachet de musicien professionnel, c'est avec la musique de Xenakis que je l'ai eu. Xenakis était venu à Aix au Centre Acanthes et il avait demandé à l'Université d'Aix où j'étais étudiant de monter *Orestie* avec les chœurs, et Christine Prost qui avait été en charge de ce projet m'avait demandé de l'assister. Ce fut une expérience formidable : on a fait le concert à Aix, puis on est partis en août en Grèce pour participer au *Polytope de Mycènes* avec *Oresteia* et *À Colone*. J'ai donc rencontré Xenakis au tout début de ma carrière.

Quand j'ai commencé à monter des ensembles, il s'agissait d'ensembles amateurs ; comme je me destinais à faire de la musique dite contemporaine, j'ai imaginé qu'on pouvait tout à fait monter



Michel Tabachnik et Iannis Xenakis

À *Hélène* et À *Colone*, ce que j'ai fait assez régulièrement. Et puis, quand Musicatreize est arrivé, je me suis attelé à *Nuits*, qui fait peur quand on la regarde pour la première fois. En fait, comme tous les jeunes chefs qui s'y attaquent, je l'ai abordé avec trop de crainte. Maintenant, je l'aborde de façon tout à fait différente, en ayant une grande confiance en ce que font les chanteurs au moment du concert. C'est une pièce qui est vocalement fatigante et au début, j'ai essayé de faire en sorte que rien ne soit à côté, que tout le monde soit à la bonne place. On y passe un temps incroyable et au bout du compte, on n'est pas sûr d'obtenir un meilleur résultat. Je crois qu'il

faut surtout comprendre quel est le geste, le geste vocal. Si on ne l'a pas compris, on n'est pas capable de donner ce qui est nécessaire à l'épanouissement de l'œuvre, et là, je crois que l'on passe à côté.

La difficulté que l'on a à faire travailler cette œuvre, c'est plus de l'ordre de la difficulté psychologique avec les chanteurs professionnels qui se protègent beaucoup. Il faut donc leur faire confiance et ne pas les faire répéter vingt fois de suite pour se rassurer, sinon on les épuise vocalement et plus rien ne fonctionne. En revanche, si cela a marché une fois, que l'on est capable d'instaurer un climat de confiance, à ce moment-là, les chanteurs donnent tout lors du concert !

Il y a deux choses qui sont transgressives par rapport à ce que je rencontre habituellement comme chef de chœur. D'une part, il n'y a pas de hauteur absolue : les hauteurs sont, pour la plupart du temps, des glissandi... La voix est tout le temps en train de bouger, donc les repères de hauteur sont très compliqués. Je crois qu'il y a aussi dans cette œuvre une difficulté qui vient des registres : les registres sont ou très aigus ou très graves avec des dynamiques qui changent très rapidement. Il faut le faire en arc de cercle car la spatia- lisation est très importante. Mais ce qui est formidable, c'est ce que véhicule cette pièce : c'est comme une sorte de rituel, et moi, ce que

j'ai particulièrement aimé dans cette œuvre-là, c'est que les musiciens sur scène se mouillent pour quelque chose qui a un sens qui va au-delà des notes, et cela me paraît absolument indispensable.

Pour des jeunes chefs qui démarrent, je dirais ce que je dis à mes étudiants : il faut d'abord entendre à l'avance ce que le compositeur a voulu, et comprendre que cette difficulté n'est pas là pour faire difficile, mais tout simplement parce qu'il n'a pas trouvé d'autres moyens d'écrire cette chose-là. Travailler cette œuvre, cela sert pour Beethoven, pour Mozart, car c'est la même énergie qu'il faut trouver, mais là, c'est une énergie excessivement tonique qu'il faut trouver, qu'il faut transmettre. C'est l'énergie d'un Oriental, pas celle de quelqu'un qui est angoissé par le devenir.

C'est une œuvre extraordinaire, pour moi, c'est son chef-d'œuvre, en tout cas pour la voix. Je l'ai redonnée au Festival d'Aix-en-Provence qui est un festival assez traditionnel et cette œuvre a été accueillie comme jamais. Je me dis que les trente ou quarante années qui ont passé sur cette pièce maintenant, font que l'on est complètement non seulement apte à l'aborder, mais en plus à l'écouter. »

**M**ichel Tabachnik, enfin, est, depuis le début de sa carrière, l'un des plus ardents ambassadeurs de la musique de Xenakis, fonction symbolique dans laquelle on peut dire qu'il a succédé à Hermann Scherchen, disparu en 1966, deux mois après la création de *Terretektorh*.

« Xenakis, c'est quelqu'un d'indispensable dans la musique tout court, donc on ne peut pas ne pas avoir affaire à la musique

de Xenakis en tant que chef d'orchestre. On peut être à peu près sûr que Xenakis est un compositeur qui va compter dans le futur, parce que c'est un être qui est multiple et dont la pensée dépassait le seul art musical. Si on parle de Beethoven, c'est parce qu'il était musicien, mais aussi parce qu'il était un homme engagé. Xenakis, c'est un engagement qui est beaucoup plus grand que celui de Beethoven, parce que c'est l'engagement d'un nouvel humanisme, parce que sa musique est une quintessence d'ingrédients spirituels, intellectuels et de connaissances. Il était fasciné par le monde en soi. Avec Xenakis, l'homme n'est plus au centre et le sentiment humain est un cas particulier de tout ce qui arrive dans le monde, c'est une autre vision du monde.

Un des reproches que l'on faisait à Xenakis et que l'on fait encore, c'est que l'on n'entend pas le détail. Le détail est écrit, mais on ne l'entend pas. Si le 12<sup>ème</sup> alto ou le 14<sup>ème</sup> violon fait une erreur, je vous le dis franchement, je ne peux pas l'entendre ! C'est impossible. Donc ça, pour un musicien, c'est vraiment condamnable parce que quand on joue la musique de Beethoven, de Stravinsky ou de Boulez – je cite des exemples évidemment pour montrer l'opposition absolue qu'il y a – il faut entendre, et c'est la condition, chacune des notes qui a son rôle précis et qui a une fonction dans l'harmonie ou dans le contrepoint qu'on ne peut pas retirer. Xenakis, à la limite, vous enlevez



Michel Tabachnik

UN DES  
REPROCHES  
QUE L'ON  
FAISAIT À  
XENAKIS  
ET QUE  
L'ON FAIT  
ENCORE,  
C'EST QUE  
L'ON N'EN-  
TEND PAS  
LE DÉTAIL.  
LE DÉTAIL  
EST ÉCRIT,  
MAIS ON  
NE L'ENTEND  
PAS

le 12<sup>ème</sup> alto de *Terretektorh*, il n'y aura pas une différence fondamentale ! Mais ce qui l'intéressait, ce n'était justement pas ce point précis, c'était cette globalité qui implique de penser, de réfléchir sur la vie, le patrimoine culturel de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. J'ai eu des étudiants qui n'aimaient pas Beethoven. Je leur ai dit 'ça, ce n'est plus le problème de Beethoven, c'est vraiment le vôtre !' Donc peut-être que ça se soigne, mais ça c'est un problème spécifique personnel.

force et le son va changer. Donc, chacun compte, chacune des parties jouées est essentielle'.

Quand je dirige *Terretektorh*, il y a 88 musiciens qui ont chacun leur propre voix. Il faut qu'ils sachent que leur chef leur fait totalement confiance ; leur faire comprendre que la musique, c'est une globalité qui dépasse la simple traduction d'un sentiment humain. Xenakis a instauré une vraie philosophie de la musique, où l'homme n'est plus qu'un cas particulier de la globalité du monde.

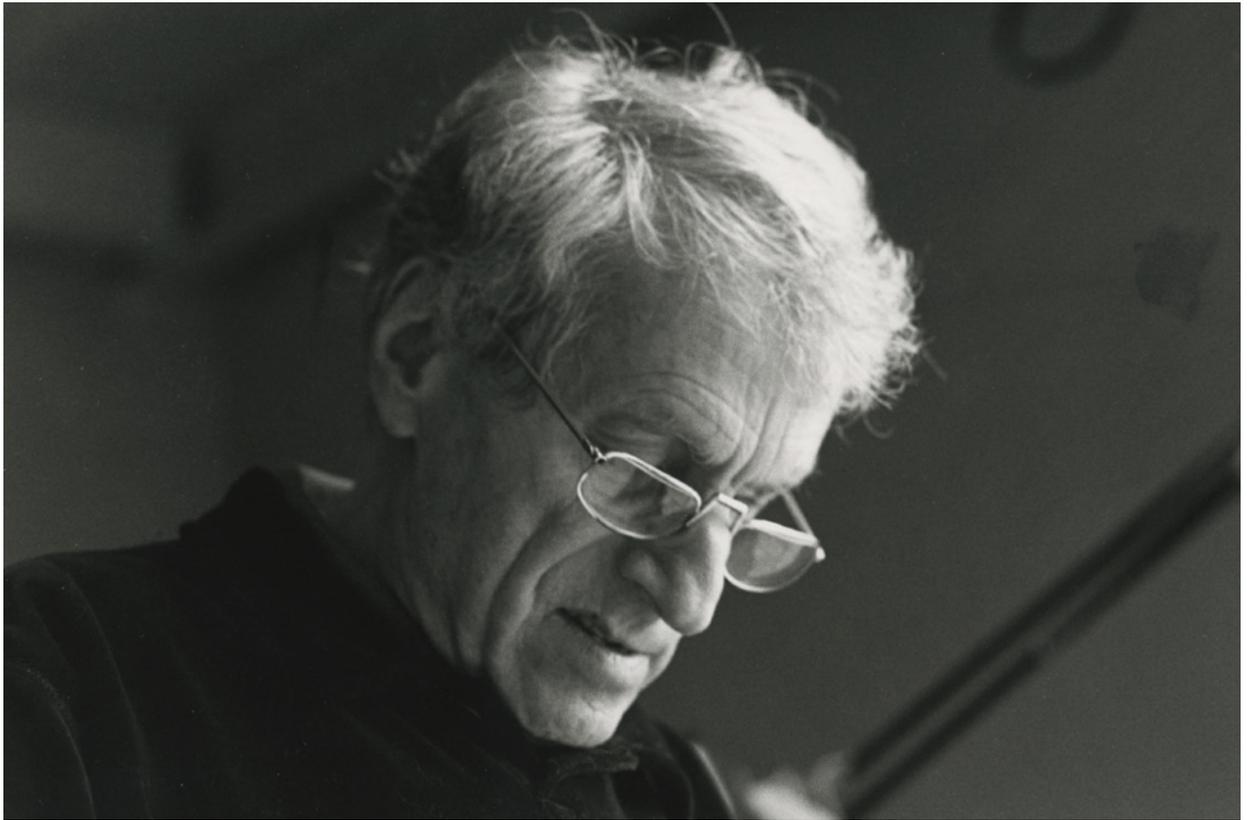
## A CAUSE DE CETTE IMPOSSIBILITÉ DE PERCEVOIR CHAQUE SON, LE CHEF D'ORCHESTRE PERD UN CERTAIN CONTRÔLE...

Pour Xenakis, je répondrais la même chose. Si on n'adhère pas à la musique de Xenakis, c'est qu'il y a un moment donné où c'est vous qui n'adhérez pas, mais ce n'est pas la musique qui est en cause.

A cause de cette impossibilité de percevoir chaque son, le chef d'orchestre perd un certain contrôle, donc peu de chefs ont le courage d'aborder cela sachant qu'ils vont perdre leur autorité ! Il faut alors jouer une autre carte. Je donne souvent aux musiciens l'exemple de la pluie. Je leur dis : 'Une goutte de pluie n'a aucune importance. Mais si vous commencez à changer les gouttes, le son de la pluie va changer et, petit à petit, si vous changez 10, 20, 30 gouttes, tout d'un coup la pluie va modifier sa densité, sa

C'est difficile pour les musiciens parce qu'ils ne sont pas habitués à jouer en soliste. Il faut donc les inciter à s'engager, leur faire comprendre que le message à faire passer, c'est le leur, personnellement. Il y a aussi les choses techniques, purement techniques dont il faut parler, mais la priorité de la répétition, c'est l'engagement. Tout le monde peut arriver à jouer du Xenakis : à la limite c'est beaucoup plus facile que du Beethoven ! Même pas à la limite ! C'est plus facile que du Beethoven ! Mais, pour que le musicien s'engage dedans, qu'il ne soit pas dérouté par un jeu différent mais pas plus difficile, il faut l'impliquer dans cette pensée globale de Xenakis, c'est indispensable.

Pour le chef, si vous prenez



Iannis Xenakis

*Synaphai*, *Erikhthon* ou *Jonchaies*, c'est une écriture relativement traditionnelle, par famille. Vous n'avez pas de couleurs complexes, même si vous avez une division de l'orchestre incroyable, par rapport à Boulez ou Stockhausen qui n'ont jamais divisé l'orchestre autant que cela.

Pour programmer Xenakis dans un concert, il y a deux formes de programmes possibles : ou bien on recherche une certaine unité, ou bien on fait des concerts zigzag dans lesquels on va jouer l'opposition. Xenakis, moi, je l'aime beaucoup avec Bartók parce qu'il y a des tas de choses semblables : l'étude de la section d'or, la Nature, cette recherche d'aller au-delà de l'homme et enfin une nouvelle notion temporelle, un épaississement du temps, comme

dans le premier mouvement de la Musique pour cordes, percussions et célesta. Et puis, paradoxalement, il y a deux auteurs qu'il faut jouer avec Xenakis : Brahms qui a les mêmes réflexions (par exemple, l'ouverture de la *Première Symphonie* présente déjà une espèce de temps qui s'alourdit, qui s'étire), et, gros paradoxe, Tchaïkovski, que Xenakis adorait. Tchaïkovski, c'est le romantisme qui déborde et au fond, Xenakis, c'était un immense romantique dans sa conception générale de l'existence, même si on l'a beaucoup considéré comme un mathématicien pur, ce qui est absolument faux, les mathématiques n'ayant été pour lui que l'instrument, le crayon de l'écrivain, rien de plus. » ■

#### POUR PLUS D'INFORMATION

promotion.umpc@umusic.com  
www.durand-salabert-eschig.com  
16, rue des Fossés Saint Jacques  
75005 Paris, France

NOTES D'INTRODUCTION ET  
COORDINATION SCIENTIFIQUE  
Anne-Sylvie Barthel-Calvet

COORDINATION EDITORIALE  
Carine Dinh

TRADUCTIONS  
Jeremy Drake

DESIGN  
Anna Tunick  
(www.atunick.com)

© 2011 Editions Durand-Salabert-Eschig  
(Universal Music Publishing Classical)  
Imprimé en France par Prodmachine/  
Galaxy Imprimeurs (Imprim'vert) en  
février 2011 sur Chromomat, un papier  
certifié FSC.



PHOTOS: RECTO - SABINE TABACHNIK / VERSO - DR. ARCHIVES / ERMANS, PARIS

  
**UNIVERSAL**  
UNIVERSAL MUSIC  
PUBLISHING CLASSICAL

    
DURAND SALABERT ESCHIG