

33

OPHAR MO[♪] INDE

REVUE CRITIQUE DE MUSIQUE CLASSIQUE ENREGISTRÉE

6 F / PARAIT
TOUS
LES MOIS

JANVIER 1968 / 33

DANS LE CADRE DE SA SENSATIONNELLE COLLECTION



prospective 21^e siècle

UNE EXCLUSIVITÉ DES DISQUES

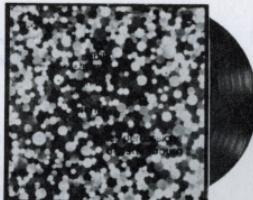
PHILIPS

un ensemble unique en europe !

les percussions de strasbourg

Jean-Paul Batigne
Gabriel Bouchet
Jean-Paul Finkbeiner
Detlef Henri Kieffer
Claude Ricou
Georges van Gucht

"Les Percussionnistes de Strasbourg pratiquent toutes les percussions : du marimba aux crottales, des jeux de cloches aux cencerros, des congas aux bongos, du vibraphone aux gongs et tam-tams. Par leur virtuosité multiforme, leur admirable technique instrumentale, leur sûreté rythmique, ils ont permis et provoqué la naissance d'un grand nombre d'œuvres modernes, et sont en partie responsables du renouveau de l'instrumentation contemporaine".



Milan STIBILJ :
Epervier de ta faiblesse, domine,
réclamant : Claude Petitpierre
Makoto SHINOHARA : Alternances
Peter SCHAT : Signalement
gravure universelle-838.991 (30 cm)
pochette métal

19F
55

OLIVIER MESSIAEN

La presse unanime a salué l'extraordinaire virtuosité de ces six "batteurs" évoluant parmi un matériel énorme et fantastique ; une jungle de peaux, de bois et de métal ! Cet ensemble fascinant aux qualités exceptionnelles utilise avec art, ce formidable arsenal percutan (140 instruments) et s'impose déjà au monde entier.



HARMONIE

Revue critique de musique classique enregistrée

Ernest Ansermet

Georges Auric

Daniel-Lesur

Olivier Messiaen

Claude Rostand

Henri Sauguet

André Schaeffner

Robert Siohan



COMITÉ D'HONNEUR

Directeur de la publication et Rédacteur en chef : Edith Walter

Conseiller artistique : Claude Rostand

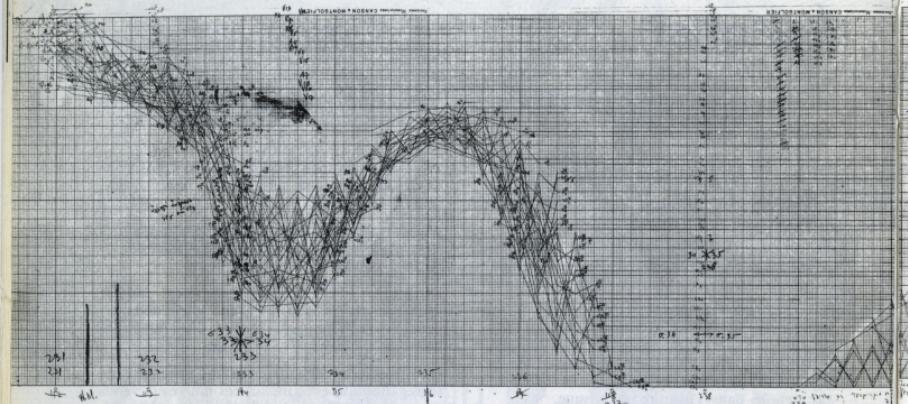
Conseiller de rédaction : Claude Samuel

Secrétaire de rédaction : Gilles Cantagrel

MISE EN PAGES DE ROBERT HANES ● COMPOSITION PUBLICATIONS-ELYSEES, 91, CHAMPS-ELYSEES, PARIS-8^e ● IMPRESSION GROU-RADENEZ, 27-29, RUE DE LA SABLIERE, PARIS-14^e.

NO 68-17

ADMINISTRATION : 27, boulevard Malesherbes, Paris-8^e - Tél. : 265 86-47
REDACTION ET PUBLICITE : 162, rue de Paris, Boulogne (92) - Tél. : 605 68-17



Graphique pour Pithoprakta.

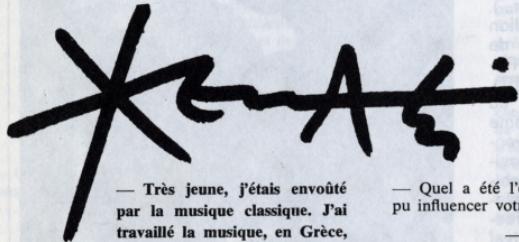
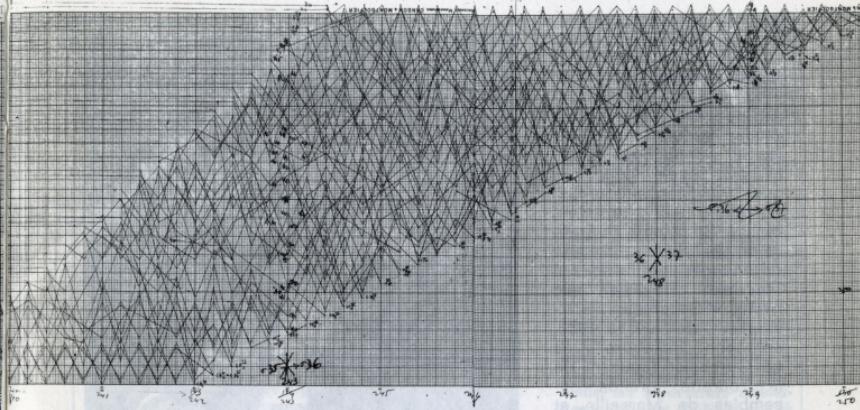
XENAKIS ET LA NAISSANCE D'UN LANGAGE

Longtemps décrié des musiciens et ignoré du public, voici que le « phénomène Xenakis » est commenté de toutes parts. La prise de conscience est générale, et Iannis Xenakis passe en quel-

ques mois de la clandestinité à la célébrité.

Nous ne répéterons pas ici ce qui a été publié ailleurs, pas plus que nous ne tenterons de cerner l'art et la pensée de Xenakis, ce qui demanderait de nombreuses colonnes (nos références bibliographiques et discographiques pourront y aider les lecteurs).

Nous avons plutôt demandé à Xenakis de nous préciser comment s'est opérée, avec « Metastasis », cette mutation profonde qui devait donner naissance à un langage radicalement nouveau. Et d'abord, comment il y a été préparé.



— Très jeune, j'étais envouté par la musique classique. J'ai travaillé la musique, en Grèce, avant la guerre : piano, harmonie, contrepoint. Mon professeur était un Grec du Caucase, qui avait été élève d'Ivanov, lui-même élève de Tchaïkovsky. Cela fait donc une lignée très classique — mais ce n'est pas ce qui m'a aidé dans les conflits intérieurs !

— Quel a été l'environnement musical qui a pu influencer votre personnalité ?

— J'ai connu des milieux musicaux très vivants, d'abord en Roumanie, où je suis né, et ensuite en Grèce, où là aussi la musique folklorique était encore, à cette époque, extrêmement vivante. Ces musiques traditionnelles remontent très loin, à Byzance et à l'Antiquité. Tout cela créait des chocs avec la musique occidentale, elles étaient incompatibles.

Iannis Xenakis est né en 1922 en Roumanie, de parents grecs. A Athènes, études générales, musicales et scientifiques (ingénieur de l'Ecole Polytechnique). Résistance anti-nazi de 1940 à 1945, grièvement blessé. Se réfugie en France en 1947, et suit les cours d'Honegger, Milhaud et Messiaen. Travaille avec Hermann Scherchen. Parallèlement, de 1947 à 1959, architecte, collabore avec Le Corbusier (couvent de la Tourette, grands ensembles de Marseille et de Nantes, Chandigarh...). Crée lui-même le Pavillon Philips de l'exposition de Bruxelles (1958) et le Polytope de Montréal (1967). Professeur d'analyse au Centre d'« Humanisme Musical » à Aix-en-Provence, professeur de composition à la Faculté de Bershires Music Center à Tanglewood Lenox (USA), professeur d'analyse au Festival Gadeamus de Hollande. Artiste en résidence à Berlin, invité par la Fondation Ford et le Sénat de Berlin. Depuis 1965, citoyen français.



— Votre originalité a donc été alimentée par ces musiques traditionnelles.

— Oui, probablement, et aussi par les autres études que je faisais alors en parallèle, la littérature et la philosophie antiques.

— A votre arrivée en France, vers quels pôles avez-vous orienté vos efforts ?

— J'étais exilé, loin du régime fasciste. Et par nostalgie pour mon pays, je découvrais certaines valeurs des musiques traditionnelles grecques. J'ai donc travaillé là-dessus. Et puis, il y a eu la déconversion de Bartók, qui était ignoré à peu près partout dans le monde. Or, c'est Bartók qui a essayé de sortir de la musique traditionnelle de Hongrie, de Bulgarie et de Roumanie, qui s'est préoccupé de dépasser ces langages traditionnels anonymes et de les marier avec la technique musicale européenne.

— Que s'est-il passé lorsque vous êtes entré dans la classe d'Olivier Messiaen ?

— Là, c'était formidable. L'éclatement de la musique, et ses analyses, et cette liberté que Messiaen se donnait de créer des rythmes, des échelles, des harmonies. D'autre part, il y a eu les livres de Leibovitz, qui ont révélé la musique serielle en France, puis en Allemagne même, où elle avait été complètement strangulée par les nazis.

C'est lui, Leibovitz, qui a aidé cette explosion du langage. On peut critiquer ses analyses, mais il a été le premier à les faire. Et puis il y avait aussi la musique concrète, avec Schaeffer et Henry.

— Quittant la classe Messiaen, vous cherchiez votre langage, mais vous ne faisiez rien.

— Je faisais peu de chose. Je travaillais avec les thèmes et les harmonies traditionnels grecs, mais c'était perdu. D'autre part, je ne pouvais pas du tout supporter la musique serielle, tout à fait en dehors de ma sensibilité : je viens d'un pays où la musique est basée sur la mélodie, sur la structure mélodique — et c'est d'ailleurs par là qu'elle se rattache à l'Antiquité. Tandis que la musique serielle présentait d'abord le double visage de la polyphonie, mais aussi de la destruction de toute cette sensibilité, de cette richesse mélodique des musiques de Grèce et d'Orient. Donc, ça n'allait pas du tout. Mais ce qui m'intéressait, par contre, c'était cette discussion que la musique serielle avait ouverte, les principes abstraits.

Et c'est là que j'ai trouvé tout à coup des correspondances avec toutes les études que j'avais faites, complètement inutiles à l'origine — mathématiques, physique, et aussi pensée philosophique de l'Antiquité et de notre époque. J'ai vu un lien formidable entre tous ces domaines. Il fallait chercher. Et je crois que d'autres éléments

empruntés à l'architecture (puis qu'en même temps je faisais de l'architecture chez Le Corbusier) et au calcul, tous ces éléments m'ont aidé à m'exprimer d'une manière différente de celle des musiciens de cette époque-là, qui avaient une formation musicale purement classique. Tandis que moi, j'avais d'autres possibilités qu'eux. Et c'est en cela que Scherchen a pu me dire, quand je lui ai présenté la partition de Metastasis, en 1954 : « Ce qui m'intéresse, dans ce que vous me présentez, c'est que vous apprenez quelque chose d'autre que les musiciens. »

— Mais cette recherche abstraite ne s'est-elle pas effectuée au détriment de votre sensibilité ? Parce qu'elle est très intellectuelle !

— Non, pas du tout ! Elle palpite de matière, c'est du toucher, du toucher de sons...

— Vous avez eu besoin d'une réflexion intellectuelle à partir des musiques traditionnelles et occidentales, vous avez voulu les dominer et en chercher une synthèse.

— Mais oui ! Comment, sinon, ajuster tant d'éléments disparates, variables, la liberté de l'esthétique de Messiaen, la musique serielle, les travaux de Bartòk, la musique concrète qui posait la façon de travailler avec des sons indépendamment des musiciens — comment unir tout cela ? Si on ne fait pas marcher le ciboulot, on est complètement perdu, c'est indispensable. De fil en aiguille, de raisonnement en raisonnement, on arrive à certaines né-

cessités qui sont les conséquences non seulement logiques, mais aussi esthétiques et psychologiques. C'est tout l'homme qui travaille.

— Et cette démarche a abouti à une première œuvre ?

— Oui, Metastasis. Après, j'ai continué avec quelque chose de plus extrémiste, parce que c'était la conséquence logique de ce que j'avais commencé dans Metastasis : Pithoprakta, pour orchestre à cordes, et c'est là que j'ai introduit le calcul des probabilités, pour la première fois en composition musicale, en 1955-56.

— Cette fois, nous sommes en pleine recherche intellectuelle !

— Mais c'était nécessaire, parce que j'avais des tas de données, d'abord de matière, avec ce que j'avais fait dans Metastasis, données qui nécessitaient une vision intellectuelle nouvelle pour pouvoir les maîtriser ; ensuite, parce que, subtilement, je rejoignais les impressions sonores que j'avais reçues en Grèce, quand je faisais la guerre. Par exemple, les slogans anti-allemands scandés dans Athènes par de grands mouvements de foules, brisés par les Allemands qui attendaient la foule au bout avec les mitrailleuses et les chars : il y avait rupture du slogan rythmé, et cela devenait une chose chaotique fantastique qui emplissait toute la ville. Mais tout cela était resté à l'état d'impression sentimentale. Il y a eu aussi, une nuit

glaciale de 1944, les combats des communistes grecs contre les Anglais, avec les balles qui sufflaient de partout dans une stéréophonie formidable, et sans logique apparente, pourtant. Voilà un phénomène sonore extraordinaire, une musique en soi, selon des harmonies nouvelles. Jamais l'environnement sonore n'avait été intégré dans la musique, et c'est pourquoi j'ai ressenti une parenté sympathique avec la musique concrète, qui, elle aussi, utilisait des sons tout à fait différents.

— Mais comment avez-vous pu régir tous ces éléments à l'aide des mathématiques ?

— Eh bien, justement, cette nuit de décembre dont je viens de vous parler, et ces scandales très rythmées, avec ensuite l'explosion chaotique des voix, des sons, la ponctuation des mitrailleuses — il n'y avait qu'un seul moyen d'analyser et de comprendre le phénomène, d'essayer de le régler et de l'utiliser : les mathématiques, le calcul des probabilités, la théorie des grands nombres. C'était un point de départ, qui ensuite est allé assez loin, je pense.

— Et vous estimatez, pour cette raison, qu'un grand chemin a été parcouru entre Metastasis et Pithoprakta.

— Oui, parce que, dans Metastasis il y avait encore des résonances classiques, tandis que dans Pithoprakta, c'est vraiment la chose en soi, pure.

— Pensez-vous que ce travail pour Pithoprakta vous a permis de déboucher sur un univers sonore très riche, que vous exploitez encore actuellement, ou au contraire est-ce qu'il a été une étape et que vous repartez encore à zéro ?

— A chaque fois, je me pose des problèmes de structure qui m'obligent à trouver des solutions différentes. Elles ont maintenant une certaine parenté, vues avec la perspective du temps, mais elles étaient différentes chaque fois.

— Le champ sonore que révèle une œuvre, déjà déja de Metastasis, est-il donc épuisé avec l'achèvement de l'œuvre, ou peut-il encore se prêter à d'autres développements ?

— Il est toujours, en partie au moins, épuisé. Je ne peux jamais refaire la même chose, copier ce que quelqu'un d'autre a déjà fait ou me recopier moi-même. Mais il est certain qu'il reste des acquis.

— Mais avec ces mêmes moyens, on pourrait exprimer des contenus différents !

— Non, difficilement. Regardez tous ceux qui copient Metastasis, ou Pithoprakta, les Polonais par exemple : je ne pense pas qu'ils puissent dire quelque chose de neuf. J'estime que tout a été dit dans ces deux œuvres, et c'est pour cela que je n'ai pas continué dans cette voie.

— Pourtant, un Haydn et un Mozart ont un matériau harmonique, par exemple, très semblable, et ce sont cependant deux personnalités profondément différentes.

— C'est vrai, mais aujourd'hui, ce n'est plus la même chose. Il y avait alors un langage commun, ce qu'il n'y a plus aujourd'hui.

— Il n'y a qu'un langage individuel, et qui n'existe que pour le temps présent ?

— Non, pas pour tout le monde. Beaucoup utilisent des langages soit passés, soit actuels, mais qu'ils n'ont pas faits. Je vis surtout les imitateurs. Mais, en ce qui me concerne, je n'aime pas plus utiliser le langage d'autrui que me répéter. Chaque œuvre doit être, si possible, une réfonte.

— Votre principal souci est donc la recherche, pour chaque œuvre, d'un matériau sonore neuf.

— Oui, mais pas seulement du matériel sonore, qui n'est qu'une partie. Tout le problème de la composition et toute l'essence de la musique sont en variation perpétuelle. Qu'est-ce que la musique ? Ce n'est pas seulement une question de jolis sons. Il est nécessaire d'aller plus loin, c'est le sens de la vie même.

— Il y a donc un saut énorme entre chacune de vos œuvres, de *Metastasis* au *Polytope* de Montréal. Mais si vous reniez chaque fois ce qui s'est passé antérieurement, où en seriez-vous dans quinze ans ? Y a-t-il progression d'une œuvre à l'autre ? Et lorsque vous introduisez des processus nouveaux, la machine IBM par exemple, est-ce toujours dans le sens d'une progression ?

— La machine IBM, je ne m'en suis servi que pour une famille d'œuvres, mais tout n'est pas dedans. Et puis, on peut utiliser la machine d'une autre manière. Et puis encore, il n'y a pas que la machine. Les problèmes les plus importants ne sont pas dans la machine.

— Elle joue tout de même un rôle important.

— Non, subalterne pour l'instant. Je pense qu'elle pourrait jouer un rôle plus important et créer elle-même les sons, si on la manipulait d'une autre façon. C'est ce que j'essaye de faire avec l'équipe de Mathématique et Automatique musicale à Paris et à l'université de Bloomington aux Etats-Unis.

— *Metastasis* date maintenant de quinze ans. Pensez-vous que dans quinze ans les musiciens s'exprimeront par des moyens extérieurs à eux-mêmes ?

— Oui, c'est absolument sûr et certain.

— Et quel sera le sort des instruments actuels ?

— Ils existeront toujours, vous ne pouvez pas les empêcher. D'abord parce qu'ils ont la vie dure. Ils ont une qualité de son que les machines n'ont pas encore, de même que l'orchestre a une maniabilité, en tant qu'instrument global, que n'ont pas pour l'instant les calculatrices.

— Aujourd'hui, en ce début de 1968, sentez-vous que votre démarche soit mieux dessinée, plus sûre qu'au temps de *Metastasis* ?

— Non, pas du tout, je suis dans un tunnel, dans une nuit.

— Mais vous savez que vous en trouverez l'issue.

— Ah ! je n'en sais rien ! Peut-être pas. C'est le risque. Quand on a la certitude, on ne fait rien. C'est cela l'intérêt, d'ailleurs : c'est l'exploration, et le risque d'arriver ou de ne pas arriver.

— Vous ne travaillez pourtant pas isolément, vous tentez de répandre un esprit, par des cours, des conférences...

— Je ne tente rien, on me demande des conférences, et je n'aime pas ça, parce que je pense que je perds mon temps. Mais je pense aussi que c'est nécessaire, parce qu'il y a des malentendus à dissiper. Et puis, il y a ce contact, avec la jeunesse surtout, qui m'intéresse : quand je vois que le public se passionne pour ces univers nouveaux, alors je trouve justifié ce travail.

— Votre aventure n'est pas individuelle.

— Je ne dirai pas que je suis responsable, mais je suis à l'origine d'un certain nombre d'éléments de langage et d'écriture qui après un certain temps m'échappent. Tant que j'étais seul, tout cela était un domaine qui m'entourait. Mais depuis que ce domaine a été pénétré, tout cela a été — je ne dirai pas avili, mais tout à coup répandu à gauche et à droite, et surtout pas toujours sincèrement.

— Cela ne nuit en rien à ce que vous avez fait, vous.

— Non, bien sûr. Mais, d'autre part, le fait de cet épiparallélisme et de cette copie a justifié cet univers qui, autrement, aurait été isolé. Vous voyez cette contradiction dialectique.

— Parce que si vous souffrez de voir votre univers pénétré et parfois pillé, vous savez qu'il ne peut être justifié que dans la mesure où beaucoup d'autres le reconnaissent.

— Voilà, c'est la seule vérité statistique. Mais est-ce la meilleure ? Là, la discussion remonte à vingt-cinq siècles...

ENTRETIEN AVEC EDITH WALTER.

discographie de Xenakis

Analogiques A et B (1959)

« Musique concrète » (+ FERRARI, KYRIOU, MACHE, SCHAEFFER). PHI 835487

Concret P.H. (1958)

« Musique concrète » (+ FERRARI, KYRIOU, MACHE, SCHAEFFER). PHI 835487

Diamorphoses (1957)

« Musique concrète 1959 » (+ FERRARI, SCHAEFFER). 45 BAM EX 242

« Musique expérimentale » (+ FERRARI, PHILIP-POT, SAUGUET, SCHAEFFER) BAM LD 070

Eonta (1963-64)

Y. Takahashi, piano. Ens. instr. de Musique Contemporaine de Paris, dir. K. Simonovic (+ Metastasis, Pithoprakta) CDM LDX 8368

Metastasis (1953-54)

Orch. National, dir. M. Le Roux. (+ Eonta, Pithoprakta) CDM LDX 8368

Orient-Occident (1960)

« Panorama des Musiques expérimentales » (+ BERIO, BOUCOURECHLIEV, BARONNET et DUFRENE, EIMERT, FERRARI, HENRY, KAGEL, LIGETI, MADERNA, POUSSEUR). 2 X 30 PHI 835485-6

(+ BERIO, KAGEL, MADERNA) PHI 836897 gu éco

Pithoprakta (1955-56)

Orch. National, dir. M. Le Roux. (+ Eonta, Metastasis) CDM LDX 8368

ST/4 (1956-62)

Quatuor Bernède
17 cm, avec le n° 26 des Gravesaner Blätter

Oeuvres musicales de Xenakis

I. Pour orchestre

Metastasis, pour orch. de 61 instr. (1953-54).
Pithoprakta, pour orch. de 50 instr. (1955-56).
Achorripsis, pour 21 instr. (1956-57).

ST/10, pour 10 instr. (1956-62).
Amorsima-Morsima, pour 10 instr. (1956-62).

Duel, Jeu pour 2 orchestres (1959).

Syrmos, pour 18 cordes (1959).
ST/48, pour 48 instr. (1959-62).

Stratégie, Jeu pour 2 orchestres (1959-62).

Atrées, pour 10 instr. (1958-62).
Polla ta Dhina, pour chœur d'enfants et petit orchestre (1962).

Eonta pour piano et 5 cuivres (1963-64).
Hikettes (+ les Supplantes), pour chœur de 50 femmes jouant des percussions, et 10 instr. (1964).

Akra, pour 16 instr. à vent (1964-65).

Terretektron, pour grand orch. de 88 musiciens éparpillés dans le public (1965-66).
Orestie (Musique pour l' « Orestie » d'Eschyle), pour chœur mixte et orch. de chambre (1965-66).

II. Musique de chambre

ST/4, pour quatuor à cordes (1956-62).

Morsima-Amorsima, pour piano, violon, violoncelle et contrebasse (1956-62).

Herma, pour piano seul (1960-61).
Nomos alpha, pour violoncelle seul (1965-66).

III. Œuvres électro-magnétiques.

Diamorphoses (1957).



Mettez-moi donc un petit peu plus de sentiment dans ce bouton-là...
 (dessin de Maurice Henry)

Ericks de Xenakis

I. Livres

Musiques formelles, double numéro spécial (253-254) de la Revue Musicale. 1 vol. de 232 p. Paris, 1963, Richard-Masse éd. (7, place Saint-Sulpice, 6^e).

Sur Xenakis.

On consultera particulièrement le n° 23 du Bulletin d'information des Editions Boosey and Hawkes, spécialement consacré à Xenakis (Paris, 1966).



Le Midem 1968

Du 21 au 27 janvier 1968, se tiendra à Cannes le deuxième MIDEM.

Qu'est-ce que le MIDEM ?

Le MIDEM, Marché International du Disque et de l'édition musicale, a été créé l'an dernier pour être le « Carrefour mondial des affaires du disque et de l'édition musicale ». Pendant une semaine, éditeurs de disques et de musique, organisateurs de spectacles, de concerts et de festivals, journalistes, impresarii, compositeurs, producteurs, programmeurs de radio et télévision, venus des quatre coins du monde, se rencontrent, échangent des points de vues et prennent des contacts, présentent, découvrent et comparent les productions du monde entier, étudient leurs modes de travail, leurs difficultés, achètent et vendent des œuvres musicales à éditer ou à enregistrer, font connaissance avec les perfectionnements techniques en matière de sonorisation, etc.

En 1967, plus de 1 000 participants venus de 22 pays s'étaient ainsi réunis autour du domaine de la variété, et c'est pourquoi nous n'avions pas attiré alors l'attention de nos lecteurs sur cette manifestation. Or, devant le succès remporté par le premier MIDEM, M. Bernard Chevry, commissaire général, a décidé d'introduire la musique classique au MIDEM 1968.

Le MIDEM 1968

Un marché de l'édition musicale ne pouvait en effet se comprendre sans la musique classique, même si celle-ci n'en représente, économiquement, qu'une petite partie. Cette fois, on peut dire que la rencontre professionnelle sera complète, et même d'une importance particulièrement remarquable, puisque, selon les prévisions, on attend

à Cannes 3 000 participants de 40 pays, 400 vedettes et artistes, et 500 journalistes. Outre le secteur variété, qui se développe, il est prévu pour la musique classique des concerts donnés dans la salle du théâtre du Casino municipal, entièrement rénovée (600 places), dont le but est à la fois de présenter des artistes, jeunes ou chevronnés, aux éditeurs de disques, et de faire connaître des œuvres nouvelles.

Perspectives

Si les organisateurs du MIDEM ne distinguent pas encore précisément toutes les perspectives que peut ouvrir cette manifestation dans le domaine de la musique classique, ils ne doutent pas — et nous avec eux — que celles-ci puissent être vastes, et même décisives pour l'expansion de l'édition musicale.

En effet, les pays de l'Est font un très gros effort de participation : trois concerts seront assurés par des artistes de Hongrie, de Pologne et de Tchécoslovaquie. Quand on voit quelles pépinières d'interprètes et de compositeurs de grand talent sont ces pays, on mesure l'importance de tels concerts.

D'autre part, il y a beaucoup à espérer de la rencontre de producteurs et d'éditeurs de disques de tous les pays, pour une diffusion mieux organisée, une coordination des programmes dans certains secteurs, d'éventuelles coopérations, etc., ainsi que de la rencontre de ces éditeurs de disques avec les éditeurs de musique et les compositeurs. Ceci d'autant plus que l'édition musicale imprimée est chez nous particulièrement somnolente.

C'est donc une perspective importante d'essor de la diffusion de la musique classique ou moderne sous toutes ses formes qu'ouvre le MIDEM 1968. C'est sur ce plan que nous tenons à y participer et à en suivre l'évolution avec le plus vif intérêt.