

premier récital Mozart de BARBARA HENDRICKS



"Mozart se frotte les mains.
Il a trouvé sa voix. La limpide, la divine voix de Barbara..."
(Télérama, juillet 1984)

MOZART
DE CONCERT & D'OPÉRAS
énée, Les Noces de Figaro", "La Flûte
ntée", "Lucio Silla", "Ah, lo previdi",
emer amato bene", "Misera dove son".
h Chamber Orchestra
FREY TATE
701271 et **CADRE ROUGE** *
Disc à paraître prochainement

GOUNOD
MESSE SOLENNELLE
DE SAINTE-CECILE
BARBARA HENDRICKS
LAURENCE DALE,
JEAN-PHILIPPE LAFONT
Chœurs de Radio-France
Nouvel Orchestre Philharmonique
Disque 1781931 et **CADRE ROUGE** *
Compact Disc à paraître prochainement.



POULENC
SEPT REPONS DES TÉNÉBRES
(1^{er} enregistrement mondial)
SÉCHERESSES
PETITS CHANTEURS DE CHAILLOT
MAÎTRISE DE LA SAINTE-CHAPELLE
Chœurs de Radio-France
Nouvel Orchestre Philharmonique
Disque 1731951 et **CADRE ROUGE** *



Trois œuvres inspirées par Edgar Poe.
DEBUSSY
LA CHUTE DE LA MAISON USHER
(1^{er} enregistrement mondial)
JEAN-PHILIPPE LAFONT
CHRISTINE BARBAUX / FRANÇOIS LE ROUX
PIERRE YVÈS LE MAIGAT
CAPLET
LE MASQUE DE LA MORT ROUGE
FREDERIQUE CAMBRELING
SCHMITT
LE PALAIS HANTÉ
Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo
Disque 1731601 et **CADRE ROUGE** *



3 Nouveautés de Musique Française par GEORGES PRÊTRE

Direct Metal et **XDR** / Enregistrement numérique

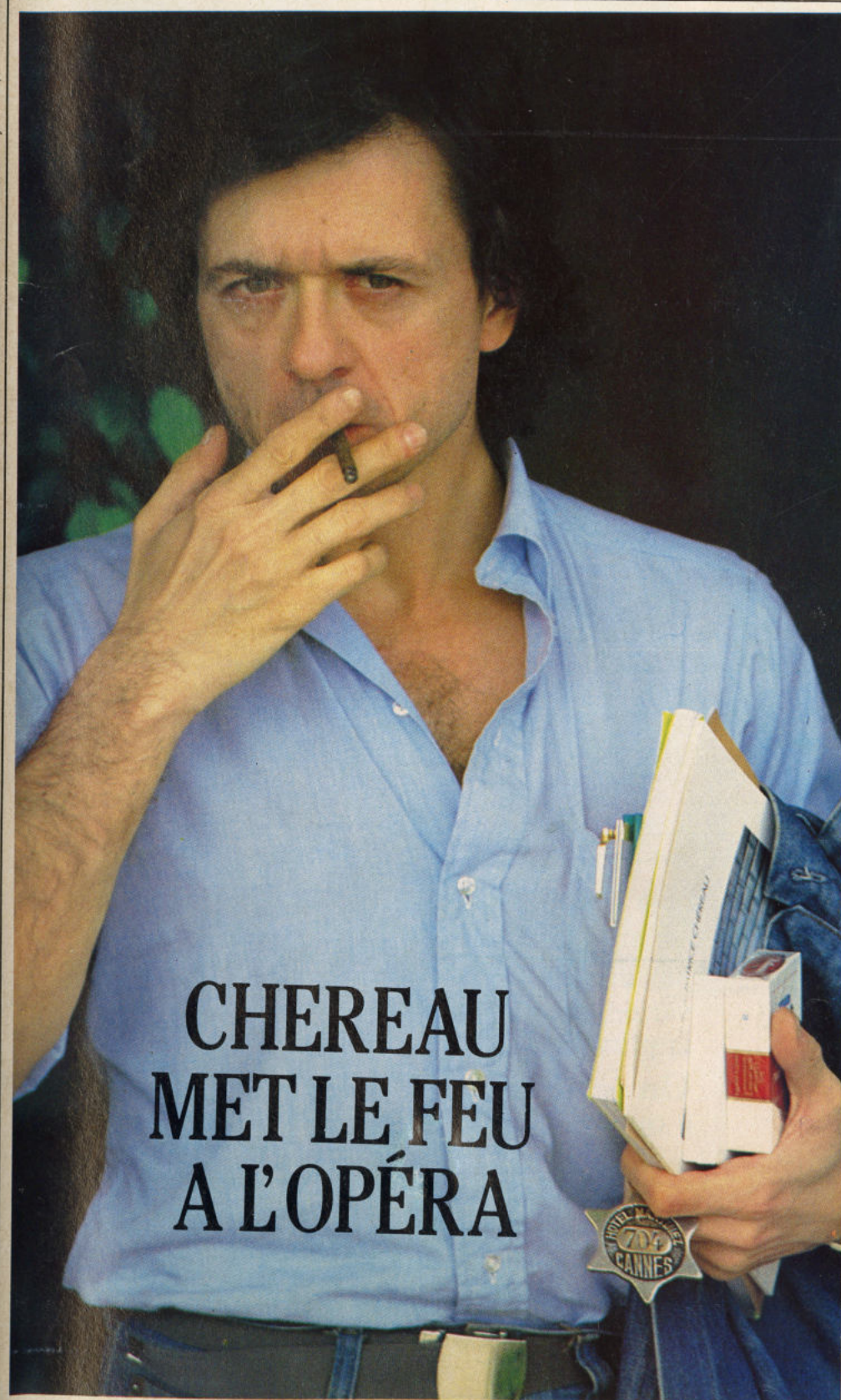


LA VOIX DE SON MAÎTRE • LA VOIX DE SON MAÎTRE • LA VOIX DE SON MAÎTRE • LA VOIX DE SON MAÎTRE •

« UNE PUBLICATION LOFT »
BELGIQUE 162 FB. SUISSE 6,30 FS. ESPAGNE 500 PTS. ITALIE 4200 L. CANADA 3,25 \$

Le Monde de la MUSIQUE

Télérama



"LA" SALOMÉ DE STRAUSS

CHANTEUSE D'UN SEUL RÔLE,
FEMME-ENFANT DEVENUE
IDOLE, LJUBA WELITSCH
VIT A VIENNE
ET SE SOUVIENT.

XENAKIS S'EXPLIQUE

IL A INCARNÉ
L'AUDACE, LA VIOLENCE
SONORE, LA COMPLEXITÉ
FORMELLE. EST-IL RESTÉ
RÉVOLUTIONNAIRE A 60 ANS?

TEST TUNERS

LA FM EST UNE JUNGLE.
LES STATIONS S'ENTRETENNENT.
LES MEILLEURS PROGRAMMES
SONT BROUILLÉS. S.O.S. !
VITE, UN BON TUNER



EXPLIQUEZ-
VOUS,



XENAKIS

Ces calculs, ces graphiques,
ces formules seraient-ils des leurres
que le compositeur brandit
pour éviter de revenir
sur lui-même ?



Eté 1978. Le violoncelliste Luis Claret, l'un des meilleurs interprètes de *Nomos Alpha* et *Kotos*, m'avait invité à Aix-en-Provence, au Centre Acanthes dont l'hôte d'honneur était, cette année-là, Iannis Xenakis. L'occasion rêvée de découvrir une œuvre qui m'était alors inconnue, en compagnie de Claude Helffer, Marie-Françoise Bucquet, Michel Tabachnik et Xenakis lui-même.

Le stage dura deux semaines. La découverte de Wagner — j'étais alors adolescent — ne m'avait pas fait une impression aussi forte. Un voile se déchira : j'eus l'impression d'approcher un monde musical enfin conforme à la grandeur comme à la barbarie de notre époque.

Fascinés et enthousiastes, les musiciens de la jeune génération présents à cette session percevaient dans les partitions de Xenakis un appel irrésistible, une force impérieuse. Nous étions bouleversés. Cette musique libérait en chacun de nous des démons et donnait à certains le désir de se livrer sans tarder à la composition.

Xenakis était là, accessible : on allait pouvoir éclairer par la raison ce qui suscitait tant d'émotion. Comment une telle musique était-elle pensée, construite ? Mais le compositeur resta muet. Il se contenta d'affirmer que sa musique prenait ses racines dans la Grèce archaïque, chez les poètes, Homère et Sapho, chez des philosophes et des mathématiciens comme Parménide et Pythagore. Les seuls développements auxquels nous eûmes droit consistèrent en exposés sur les procédés mathématiques et scientifiques utilisés en composition depuis *Metastaseis*.

Il nous semblait pourtant que les glissandos pour cordes divisées de cette partition lue et relue, écoutée plus de vingt fois en quinze jours, renvoient à autre chose qu'une simple technique orchestrale, aussi passionnante et réussie soit-elle. Claude Helffer nous expliqua que la première pièce pour piano seul du compositeur, *Herma*, avait inauguré au début des années 60 une nouvelle tentative de formalisation de la musique. La totalité des sons du piano et leurs paramètres (hauteurs, attaques, intensités, etc.) y sont organisés par classes dont les modes d'apparition et de succession sont régis par des calculs dérivés de la théorie des ensembles.

Pourtant, *Herma* m'apparut d'abord comme la vision d'un monde primitif, une sorte

de chaos originel, un rêve du monde grec archaïque transposé en musique. Avec *Euryali*, sa seconde pièce pour piano seul, Xenakis développe (après *Synaphai* pour piano et orchestre) une nouvelle façon de composer. Partant d'une réflexion sur le mouvement brownien des particules, il invente musicalement des formes distinctes ou « arborescences », lesquelles se ramifient comme les branches d'un arbre à partir d'une origine commune. Notons en passant que c'est sur le piano que Xenakis, comme Schoenberg, a choisi d'expérimenter, au moins à deux reprises, une technique nouvelle et féconde de composition. Mais *Euryali*, ce superbe morceau de percussion pianistique opposant blocs et nuages de sons, que Claude Helffer définit comme « la toccata du XX^e siècle », n'est-ce pas d'abord un décor grandiose, une fuite éperdue et sans fin sur fond de mer agité, Oreste poursuivi par les Furies ?

Jonchaies pour grand orchestre, sa dernière composition de l'époque, que Xenakis nous fit écouter sur bande après un aride exposé mathématique, fut ressentie en vertu du même paradoxe comme la musique spécifique de notre temps, avec ses cris d'angoisse, son horreur, ses démons prêts à se réveiller.

Ainsi le rationnel — ce que le compositeur exposait — ne rendait-il jamais compte de l'essentiel, de ce qui nous exaltait. Le mystère restait entier. Un texte de Xenakis, découvert plus tard, devait me le confirmer : « Quand je travaille, c'est toujours à l'aveuglette. J'y vois clair après coup, quand j'essaie de mesurer les résultats. Je ne fais pas une œuvre rationaliste. Je ne parle que de ce dont je peux parler. Je ne parle pas de l'inaccessible. L'inaccessible, je l'atteins par ma musique (1) ».

Revenons à *Metastaseis*, la première partition où Xenakis maîtrise les moyens mis en œuvre pour composer autrement. Il concrétise ici sa première intuition féconde, permanente dans toute son œuvre : l'organisation des sons en masses. Dans le même temps, il dépasse la contradiction rencontrée par les musiciens sériels au début des années 50 : la complexité polyphonique aboutissant à nier la perception même de la série comme succession de notes indépendantes. Il opère donc un renversement de perspective et pense le flux musical par ensemble de sons non perceptibles individuellement. Les règles d'apparition des agrégats sonores, nuages, glissandos, sont données par des procédés mathématiques, notamment au moyen de formules issues du calcul des proba-

bilités. La « musique stochastique » était en train de naître. Mieux, dans le calcul des lignes de glissandos pour cordes de *Metastaseis*, le compositeur trouve des formules qui lui serviront plus tard en architecture, lors de la construction du Pavillon Philips de Bruxelles.

Mais *Metastaseis* livre une autre clé. Comme si cette musique venue au jour en 1953 avait été pensée et rêvée dans des circonstances exceptionnelles. Xenakis les a évoquées à plusieurs reprises et en particulier dans les souvenirs qu'il a confiés à son premier biographe : « Athènes... une manifestation antinazie... des centaines de milliers de personnes en train de psalmodier un slogan qui se répète à la façon d'un rythme gigantesque. Puis le combat contre l'ennemi. Le rythme éclate en un chaos énorme de sons aigus ; le sifflement des balles ; le crépitemment des mitrailleuses. Les sons commencent à se raréfier. Peu à peu, le silence retombe sur la ville. Pris du seul point de vue auditif, et détachés de tout autre aspect, ces événements sonores, formés d'un grand nombre de sons particuliers, ne sont point perceptibles séparément ; mais réunissez-les de nouveau et il se forme un nouveau son qui peut se percevoir dans son intégralité. Il en va de même pour le chant des cigales, le bruit de la grêle ou de la pluie, les lames qui se brisent contre les falaises, le déferlement des vagues sur les galets (2) ».

Comme des centaines de milliers de combattants, Xenakis a vécu à Athènes, en décembre 1944, la tragédie de la révolution grecque livrée par ses dirigeants à la puissance britannique au lendemain de l'effondrement du nazisme. A Aix, il laissait entendre lors de conversations particulières que l'illumination de sa musique future surgit dans son esprit en pleine défaite, alors que, grièvement blessé au visage, il luttait contre la mort. Communiste, traqué à l'époque par la contre-révolution, contraint à l'exil, Xenakis allait chercher pendant près de dix ans les moyens d'exprimer « l'inaccessible » par des moyens musicaux.

Olivier Messiaen le comprit d'instinct dès 1947 et conseilla à l'apprenti compositeur de tourner le dos à tout l'enseignement légué par la tradition. « Soyez grec, soyez mathématicien, soyez architecte, et du tout, faites de la musique ! Sans le savoir, je venais de donner, dit Messiaen, une définition presque exacte de son œuvre future (3) ».

Dès ce premier automne « xenakien », on pourra entendre pratiquement la totalité des compositions pour ou avec piano ainsi que certaines des partitions les plus récentes : *Herma* et *Euryali*, bien sûr, les deux pièces maîtresses pour piano seul, mais aussi les grandes œuvres pour piano et orchestre : *Synaphai* de 1969 et *Erikhthon* de 1972, toutes deux construites sur une « généralisation du principe mélodique » à l'aide du système graphique des « arborescences ».

Synaphai oppose la lutte titanessque du piano — et du pianiste confronté à une partition comportant souvent une portée par doigt ! — aux différentes sections de l'orchestre, dans un combat mené timbre contre timbre. *Erikhthon* (jamais joué en France depuis sa création à Vincennes) intègre au contraire sans lutte le piano dans le flux orchestral, puissant dialogue évoquant les forces telluriques, formidable germination jaillissant dans un immense élan lyrique. En comparaison, *Palimpsest*, de 1979, pour piano et petit ensemble, fait figure d'œuvre « sage », quoique d'un dynamisme tout à fait caractéristique. On retrouvera par contre la folie foisonnante de *Erikhthon* dans le duo pour piano et violon *Dikhtas*, également de 1979. La pièce confronte par opposition et par fusion les timbres des deux instruments dont la virtuosité diabolique communique sa frénésie flamboyante à l'auditeur.

Avec les grandes partitions plus récentes, *Cendrées* (1980) pour orchestre, *Ais* (1980) pour baryton, percussion et orchestre, *Nekua* (1981) pour chœurs et orchestre, *Komboi* (1981) pour clavecin et percussion, Xenakis s'emploie à explorer plus à fond certains de ses acquis théoriques.

L'ANNÉE FASTE D'UN ACADÉMICIEN

1984 semble une année faste pour Xenakis. Reçu tout récemment à l'Académie des Beaux-Arts, élu par le Festival d'automne, compositeur des trois années à venir, directeur du Centre d'études de mathématiques et automatiques musicales (CEMAMu) dont les moyens ont été augmentés en 1981, auteur d'un projet architectural pour la future Cité de la Musique, sur le site de la Villette, Xenakis occuperait-il une place nouvelle sur le devant de la scène officielle ? Une question s'impose, irrésistiblement : « La Légion d'honneur ! A vous, un révolutionnaire ? » à laquelle Xenakis rétorque : « Mais je l'avais refusée sous Giscard. »

Fondé en 1966 et premier organisme, à l'époque, en France et en Europe, à utiliser l'informatique pour créer de la musique, le CEMAMu resta longtemps sans moyens. Appuyé dès ses débuts par M. Louis Leprince-Ringuet, financé par la Fondation Gulbenkian avec l'aide du Centre national d'études des télécommunications (CNET), il parvint à construire le premier convertisseur digital analogique pouvant décoder 52 000 informations numériques à la seconde. Un instrument alors unique au monde. « Je m'étais adressé à Malraux, à Pompidou et d'autres qui m'ont répondu : nous faisons un effort pour Boulez, travaillez ensemble. J'ai alors rencontré Boulez. Nous avons discuté, puis ça a cassé », se souvient Xenakis.

En 1977, grâce à une petite subvention du ministère de la Culture, l'UPIC (Unité polylogique informatique) voit le jour. Au moyen d'une méthode graphique, cette « machine à composer » permet à chacun, sans connaissance

« Depuis quelques années, dit-il, je travaille dans plusieurs directions en faisant une sorte d'amalgame des arborescences, de la musique stochastique, des symétries. Je me préoccupe beaucoup actuellement des échelles mélodiques, des hauteurs et des temps de façon systématique. De là peut-être un changement de style sensible dans *Cendrées* et *Ais* par exemple. »

L'écoute des partitions les plus récentes frappe en effet par leur accent commun. Comme si la douleur humaine était ici au premier plan. On peut rapprocher les plaintes déchirantes du haute-contre dans *Cendrées* au climat poétique de *Ais* (ou *Aidos*, le domaine des morts). Aux fragments d'Homère sur la détresse de l'homme devant l'irréversibilité de la mort, répondent ceux de Sapho : « Un désir me tient de mourir et d'aller voir les rivages de l'Acchéron... »

Nekua, sorte de cérémonie funéraire, transpose explicitement le drame antique de *Ais* dans notre monde moderne : « L'idée générale dans cette musique, écrit Xenakis en tête de sa partition, la toile de fond, est la crise remarquable des idéologies qui s'entrecroisent dans l'éther, à la surface de la planète, souvent aux sons des manifestations de rues, des explosions des champs de bataille et des cris, sous la

du solfège ou de l'informatique, d'avoir accès à la composition.

L'UPIC permet aussi à des compositeurs comme Jean-Claude Eloy et François-Bernard Mâche de poursuivre des recherches par la programmation pure avec l'aide des théories nouvelles. Xenakis, quant à lui, traverse une période de travail créateur qui n'utilise l'ordinateur que partiellement.

Aujourd'hui, le CEMAMu dispose d'une subvention annuelle de deux millions de francs qui finance ses équipements et quatre salaires et demi. Ce qui est assez modeste en comparaison d'autres budgets culturels. Quatre UPIC — deux générations de machines — sont à l'œuvre, à Paris, à Lille, à Athènes, un autre en déplacement en France et en Europe. Xenakis envisage la création d'une nouvelle machine plus élaborée encore, l'UPIC de la troisième génération, destinée aux universités de Strasbourg (sous la direction de François-Bernard Mâche) et de Nice (confiée à Jean-Etienne Marie). « Je dirige toutes ces activités, soupire Xenakis, ce qui m'empêche de faire de la musique. Quand je suis tranquille, je compose de la musique instrumentale. »

Consacré ? Certainement. Officiel ? Dans ce cas, le *Diatope*, ce spectacle audiovisuel sous chapiteau spécial qui remporta un franc succès en 1978 sur le terre-plein du Centre Pompidou avant d'être apprécié à Bonn, pourrissait-il aujourd'hui quelque part à Marseille ? Son créateur aurait quelque raison de s'en montrer amer. Il se contente de mentionner le fait.

J.S.

lumière tantôt morne du ciel, tantôt éclatante de bleu. » N'y a-t-il pas là un lien profond avec ce que l'on pourrait appeler la crise originelle de 1944-1945, qui a trouvé sa première expression esthétique dans *Metastaseis* ? On perçoit aussi cette désolation dans le chœur mixte a cappella *Pour la Paix*, de 1981, sur un texte de Françoise Xenakis : « Ecoute le vent dans le haut des arbres, le vent qui décoiffe les morts, casques roulés au loin, le vent qui caresse les visages et décoiffe les cheveux. »

Plus que jamais, Xenakis reste « grec et mathématicien ». Ce qui explique peut-être pourquoi il n'a pas de disciples. Féconde pour sa propre pratique, sa tentative de concevoir une nouvelle manière de faire de la musique, fondée sur les mathématiques et les théories scientifiques, ne trouverait-elle pas d'écho ? On constate d'ailleurs aujourd'hui un certain empirisme, aucune théorie d'ensemble ne s'imposant, comme si les musiciens cherchaient un peu dans toutes les directions.

« Une fois que la chose est faite, personne ne pose la question : comment est-elle faite ? », dit Xenakis. J'ai été seul pendant des années à travailler sur des masses orchestrales, des glissandos. Puis Ligeti et Penderecki l'ont fait, adaptant la partie visible de l'iceberg sans comprendre le fond théorique. Cette sorte d'"emprunts" est naturelle et prouve qu'ils ont compris cette esthétique nouvelle. »

Cette critique va très loin et Xenakis n'hésite pas à la pousser jusqu'au paradoxe : « Les théories que l'on côtoie, dit-il, sont parfois très profondes. La difficulté, en musique, c'est de trouver le joint, la réalisation, qui est beaucoup plus lente. Je ne peux pas mettre la charrue avant les bœufs, il faut que cela vienne. En fait, il s'agit de façonner l'intuition : l'apport le plus fondamental des béquilles théoriques et mathématiques, c'est de créer l'intuition (4) ».

Dans une certaine mesure, ces « béquilles » scientifiques remplacent, pour lui, l'harmonie, le contrepoint, les techniques sérielles d'hier. Avec la volonté toujours affirmée de leur donner une portée universelle. C'est ce qu'il indiquait clairement dès 1968 : « Nous pouvons, à partir de certaines prémices, être capables de construire l'édifice musical le plus général, c'est-à-dire tel que les expressions de Bach, Beethoven, Schoenberg, etc., soient des cas réalisés, particuliers, d'une gigantesque virtualité, rendue possible par le déblayage et la reconstruction axiomatique (...). Pour remettre les choses dans leur juste perspective historique, il est nécessaire de disposer d'autres outils plus puissants, tels les mathématiques et la logique, et d'aller au fond des choses, des structures de la pensée musicale et de la composition (4). »

Y aurait-il là une tentative extra-musicale de fonder l'art de la composition sur des prin-

«Le problème n'est pas la justification historique d'une nouvelle aventure. Bien au contraire, c'est l'enrichissement et le bond en avant qui importent». Xenakis, «Musiques formelles»

cipes beaucoup plus généraux ? Comme s'il ne s'agissait plus de « détourner », comme l'indique Xenakis avec ironie, les mathématiques et la logique à des fins musicales et esthétiques, mais d'un « détournement » de la musique elle-même qui deviendrait en quelque sorte une branche appliquée de la spéculation pure.

Est-ce un hasard si la critique la plus sévère de ce postulat a été émise par François-Bernard Mâche, l'un des compositeurs du CEMAMu les plus proches de Xenakis ? Mettant en garde contre un tel logicisme, Mâche répond : « La tendance de Xenakis à médiatiser de plus en plus le contact par la formalisation n'est pas l'unique voie possible ; je la crois même dangereuse dans la mesure où elle tend à réduire la musique à une technologie appliquée, un "habillage de pensée", dit Xenakis, et à lui prêter des cadres mentaux qu'elle adopte sans les avoir inventés (5). »

Le débat reste ouvert et ne porte pas sur les rapports toujours féconds entre l'invention musicale et la nécessité, pour le compositeur d'aujourd'hui, de maîtriser un certain nombre d'outils théoriques. Les recherches scientifiques entreprises à l'initiative des musiciens à l'Ircam ne sont-elles pas la confirmation éclatante d'un

besoin ressenti par tous ? Xenakis est d'ailleurs serain : « Il existe un rejet de la théorie qui ne durera pas longtemps, car les jeunes compositeurs vont être poussés par l'informatique. »

Le débat porte en réalité sur les bases philosophiques, à propos desquelles Xenakis écrit audacieusement : « La musique de demain, en procédant par une structuration inédite, particulière, de l'espace et du temps, pourrait devenir un outil de transformation de l'homme, en influant sur sa structure mentale. »

La formulation de telles hypothèses est-elle nécessaire pour avancer ? Est-elle indispensable pour nourrir l'intuition ? On doit reconnaître la capacité étonnante de renouvellement du pouvoir créateur chez Xenakis. Rien de dogmatique donc, sinon une fidélité à l'esprit de Pythagore : toute chose est nombre...

Le compositeur n'écrit-il d'ailleurs pas quelque peu paradoxalement : « En définitive, l'instinct et le choix subjectif sont les seuls garants de la valeur d'une œuvre. Il n'y a pas de tablature avec des critères scientifiques. L'éternel problème est non résolu et ne le sera jamais » ?

Un demi-siècle après l'effondrement du sys-

tème tonal, suivi de peu par le rejet du sérialisme, la nouvelle génération semble assez mal préparée à l'assimilation du grand tournant des années 50. Alors qu'il s'agit de forger les outils du XXI^e siècle, « l'enseignement de la musique est resté ce qu'il était au XIX^e siècle », rappelle Xenakis qui ajoute : « On verra, lorsque le projet de la Cité de la Musique à la Villette prendra corps, s'il y a une volonté d'avancer en pédagogie. Je constate que le programme informatique est faible dans le projet actuel. » Là n'est pas en effet la moindre des contradictions : que l'enseignement musical accuse dans son ensemble un retard considérable à l'égard de la pensée créatrice, de celle de Xenakis comme des autres courants contemporains.

Jean Sanvoisin

(1) Dans un entretien avec François-Bernard Mâche, in *L'Arc*, n° 51, consacré à Xenakis, p. 58.

(2) Cité par Nouritza Matossian, in Iannis Xenakis, *Fayard*, p. 70.

(3) Olivier Messiaen, discours prononcé lors de la réception de Xenakis à l'Académie des Beaux-Arts, le 2 mai 1984.

(4) « Vers une philosophie de la musique », *Revue d'Esthétique* n° 2, 3, 4, reproduit in *Musique/Architecture*, Castelman, pp. 81-82.

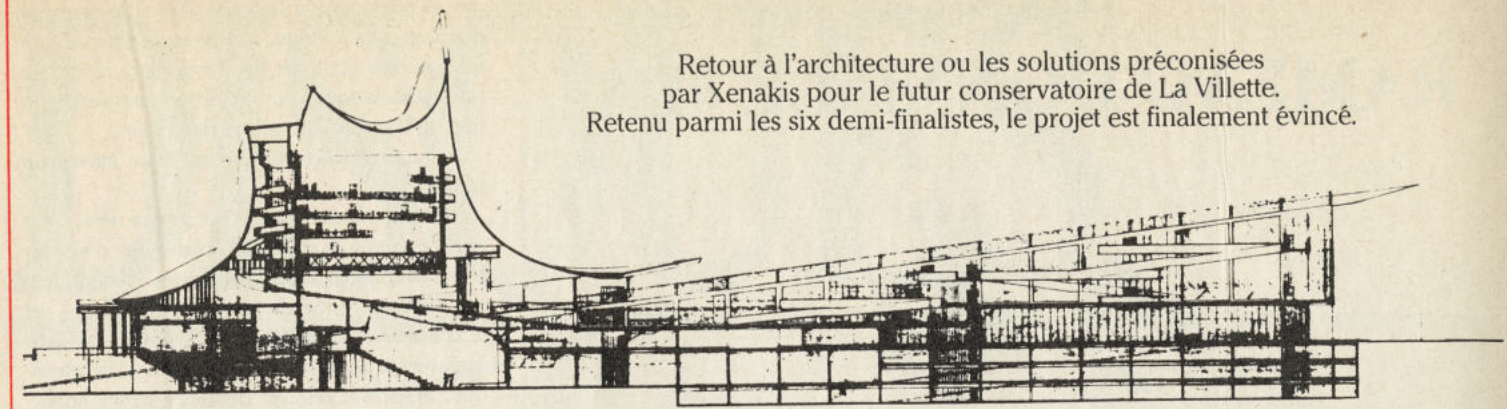
(5) Article de François-Bernard Mâche, in *L'Arc*, numéro spécial consacré à Xenakis, p. 54.

Maintenant, il est temps que je vous montre ça. » Sur une feuille double format 21x27, Iannis Xenakis me montre l'état actuel de ses réflexions sur l'homme et la création.

En haut, une citation de Parménide : « Penser équivaut à être » modifiée par Xenakis en : « Penser équivaut à être et à ne pas être ». Dessous, un texte ancien du musicien sur l'originalité conçue comme impératif catégorique. Plus bas encore, un texte récent résumant sa certitude : oui, l'homme crée à partir de rien, d'une étincelle sans matière, d'une énergie intrinsèque. En bas : ce qu'en disent les astrophysiciens, à l'échelle du cosmos. Possible, confirment-ils, que notre univers soit issu, non de particules préexistantes, mais du néant. Rien égale tout. Dans la pensée comme dans l'univers.

Croiser le temps et l'espace, faire se rencontrer, par dessus notre tête, un philosophe du V^e siècle avant notre ère et un astrophysicien de pointe n'est pas qu'un caprice de philosophe. Musicien, Xenakis se veut le milieu d'un tout, un lieu de rendez-vous, une vérification des lois de la nature par celles de l'intelligence. De si vastes ambitions le plient logiquement à la plus extrême modestie. Dire que Xenakis est intimidant n'est pas le bon terme.

« Il existe, dit-il, des formes constantes dans l'univers. Ainsi la spirale. On la trouve sur la coquille de l'escargot, dans l'œil du typhon, dans le mouvement des galaxies, dans l'art du deuxième et du troisième millénaires au Japon, en Chine, dans les Cyclades, à Malte



SALLE DE CONCERTS EXPERIMENTALE
ART LYRIQUE ORGUE

GALERIE VITREE DU CONSERVATOIRE

COUPE LONGITUDINALE
ECH 1/500

et à Carnac, en France, sous forme de doubles spirales. C'est comme ça. L'homme est un singe. Il fait des transferts sans le savoir. Il voit des structures, il les assimile, il les imite. Qu'est-ce qu'une fugue ? Un chapelet de sons qui se répètent sur des trajectoires différentes mais parentes ; de la même façon, l'architecture combine des lignes de même nature, de même famille. La forme fuguée est simple, la spirale aussi. Mais il en existe de plus complexes : il serait intéressant d'établir un catalogue de toutes les formes existant dans l'univers, de les classer en catégories précises et d'étudier les règles qui les régissent.

— Ces formes serviraient de modèles ?

— Les modèles, c'est bon pour les scientifiques ! Eux vérifient, par exemple, qu'un modèle mathématique s'applique à la physique. Non, ces formes serviraient d'outils. Imaginez que vous creusez un trou et qu'au stade de civilisation où vous êtes, vous ne disposez que d'un pic. Il se peut que vous vous disiez tout à coup : creuser serait plus pratique avec un objet plat. Cette chose plate, vous l'avez vue ailleurs, jamais au bout d'un bâton. Pourtant vous l'adaptez à votre besoin et vous construisez une pioche.

« Ainsi, en musique, vous n'utilisez pas comme modèle telle formule physique, telle structure mathématique ; vous y pensez soudain, en vertu de correspondances obscures. Et bien que vous l'ayez vue fonctionner ailleurs, dans un autre système de causalités, vous l'intégrez dans votre problématique parce qu'elle vous est utile. L'artiste n'imité pas, contrairement à ce que pensait Aristote, il adapte. Son problème, c'est de faire autre chose, d'être original. Est-ce possible ? L'homme peut-il inventer quelque chose qui n'existe pas dans l'univers ? Peut-il créer des formes — et quand je dis « formes », cela va de l'addition et de la multiplication à des systèmes de pensée beaucoup plus complexes ? Il le peut, j'en suis persuadé. S'il ne pouvait pas, il n'aurait plus de raison de vivre.

« Admettons donc que l'originalité, dans son sens absolu, existe. Il en découle que l'univers, lui aussi, est original, qu'il se modifie

constamment d'une manière imprévue. L'originalité est donc une propriété de l'Etre. Mais comment la reconnaître ? La mesurer ? Quel sens peut-elle avoir dans le travail quotidien, dans la création ? Comment le cours de l'univers s'en trouve-t-il modifié ? Vous dites : ce geste que je viens d'accomplir, cette pensée que je viens d'exprimer, sont nés de rien. Très bien. Mais il ne faut pas en rester là. Il faut vous demander si une telle chose est possible. Il faut qu'elle soit possible.

— Possible ou non, en vérité, qu'est-ce que ça peut changer ?

— Moi, ça m'intéresse. C'est le noyau de mon existence. Si ce que je fais a une valeur, c'est que c'est unique ou, du moins, différent. Si d'autres l'ont fait, pas la peine de le refaire. Les créateurs qui oublient cela pèchent par excès de confiance. Ils sont handicapés.

— Vous avez inventé en musique quelque chose qui n'existait pas avant vous.

— Oui, mais d'autres, ensuite, ont fait à peu près la même chose. Alors, je me dis : « Tiens, ils ont pensé comme moi... » et j'en viens à me demander si mes trouvailles, mes découvertes ont une quelconque importance.

« Comment, pourquoi une œuvre d'art prend-elle ou non de l'importance ? Cela aussi, nous l'ignorons encore totalement. Chaque créateur veut démontrer qu'il innove — j'ai eu des discussions homériques avec Le Corbusier à ce sujet —, mais c'est indémontrable. L'art égyptien a été balayé par l'hellénisme et le christianisme, il a fallu plus de deux mille ans pour qu'en en redécouvre la beauté. Les Espagnols ont foutu l'art mexicain à la poubelle ;

aujourd'hui seulement, cet art est à nouveau reconnu. Tout cela va et vient au gré d'un courant qui ne repose ni sur la masse ni sur la quantité.

— Etes-vous resté l'artiste innovateur que vous avez été ?

— Je ne sais pas. C'est un des corollaires du problème de l'originalité, et l'une des difficultés majeures que rencontre un artiste dont la vie laisse une traînée. Il est dedans, pas dehors. Il n'a pas les moyens de juger s'il a dévié ou non. Il est possible que depuis dix ans je n'aie rien formulé de nouveau sur le plan théorique. Mais ma théorie était si générale que j'ai peut-être besoin de toute une vie pour en explorer les détails.

— Pour la mettre en œuvre ?

— Pour la pousser jusqu'à ses recoins les plus reculés, quitte à m'en écarter. On a beau vouloir composer selon des règles strictes, on les enfreint toujours de façon inconsciente. Lorsqu'un compositeur établit une série et travaille dessus, il fait simultanément tout à fait autre chose, sans s'en apercevoir. Il pose par exemple comme évidence que la musique se compose de sons détachés les uns des autres — mais l'expérience de l'ordinateur prouve qu'en musique, le continu et le discontinu peuvent être amalgamés. Il déborde donc largement la théorie qu'il s'était fixée. D'ailleurs, la théorie n'a jamais suffi à justifier aucune manière de composer.

— Vous avez pourtant prétendu le contraire !

— J'ai commis une erreur. Ce que je découvrais m'apparaissait au début si important

— Les mathématiques ne vous intéressent plus ?

— C'était une idée. Une grosse idée. Il en faudrait peut-être une autre aujourd'hui, plus commotionnante et plus forte.

PIANO RAMEAU DONNE LE «LA»



DATES	VILLES
13 octobre	Alès
15 octobre	Nîmes
16 octobre	Montpellier
17 octobre	Perpignan
18 octobre	Avignon
20 octobre	Sète
22 octobre	Cannes
23 octobre	Menton ou Nice
24 octobre	La Seyne/Mer
25 octobre	Marseille
26 octobre	Aix-en-Provence
27 octobre	Manosque

6 novembre	Troyes
7 novembre	Nancy
8 novembre	Strasbourg
9 novembre	Mulhouse
10 novembre	Besançon
12 novembre	Epinal

13 novembre	Château-Thierry
14 novembre	Rouen
15 novembre	Amiens
16 novembre	Douai
17 novembre	Lille
18 novembre	Compiègne

19 novembre	Caen
20 novembre	Le Mans
21 novembre	Rennes
22 novembre	Brest
23 novembre	Lorient
24 novembre	St Malo

26 novembre	Châteauroux
27 novembre	Angers
28 novembre	Blois
29 novembre	Orléans
30 novembre	Nantes
1 ^{er} décembre	Cholet

3 décembre	Poitiers
4 décembre	La Rochelle
5 décembre	Limoges
6 décembre	Bordeaux
7 décembre	Brives
8 décembre	Angoulême

9 décembre	Biarritz
11 décembre	Tarbes
12 décembre	Toulouse
13 décembre	Montauban
14 décembre	Agen
15 décembre	Auch

7 janvier	Gap
8 janvier	Valence
9 janvier	Grenoble
10 janvier	Chambéry
11 janvier	Oyonnax
12 janvier	Anney (sous rés.)

14 janvier	Lyon
15 janvier	Le Puy
16 janvier	Clermont-Ferrand
17 janvier	Bourges
18 janvier	Dijon
19 janvier	Macon



60 soirées-concert pas comme les autres

A partir du 13 octobre, dans plus de 60 villes de France, Rameau vous propose un programme inédit : un récital pour piano d'Alain Mammoser précédé du Trophée Rameau où, chaque soir, 10 jeunes pianistes concourent en public.

Soyez nombreux à soutenir cette initiative en participant à ces soirées «pas comme les autres».

PIANOS
RAMEAU

Jouez la gamme Française

que je pensais qu'il fallait le dire. Du coup, je ne disais pas le reste. Les gens ont pensé que ma musique était des mathématiques alors que les mathématiques, ce n'était qu'une partie du tout. Mais tout le reste est indicible.

— Les mathématiques ne vous intéressent plus ?

— C'était une idée. Une grosse idée. Aujourd'hui, il en faudrait peut-être d'autres, plus commotionnantes, plus fortes. J'ai exploré une certaine forme de pensée, j'ai utilisé — et je continue à le faire — des types d'approche apparentés à la mathématique et à la physique, mais tout cela est peut-être moins important que certains détails de l'agencement interne de mes œuvres. Leur nécessité, voilà qui est vraiment mystérieux. Mais on ne peut en parler. Moi, en tout cas, je suis incapable d'en parler. L'œuvre de Beethoven, comme celle de tous les grands musiciens, est remplie de règles conventionnelles qu'il s'est imposées lui-même. Or, si on analyse ses symphonies, on les décrit, mais on n'atteint pas la musique elle-même. Je n'ai pris conscience de cela que peu à peu. Et dire que je suis un être trop rationnel ou trop froid n'explique rien.

— Alors, êtes-vous le même compositeur qu'il y a vingt ans ?

— Je pense que nous avons une identité et qu'elle ne peut se défaire, quoi qu'on fasse. Une araignée ne peut sortir de sa toile. L'artiste, de même, ne peut modifier son parcours, même s'il le désire. Quand il est jeune, il trouve, il donne, il conserve, il peut être révolutionnaire, c'est formidable. Ensuite, il reste lui-même. Le fait de ne pas pouvoir réellement changer est une de mes grandes détresses.

— Vous regrettez de ne pas pouvoir être jeune plusieurs fois ?

— De ne pas pouvoir me réincarner dans une autre peau comme le faisaient les dieux autrefois. La vie est un tunnel dont l'espèce vivante essaie en vain de sortir. On change de vie. On n'a pas d'autre vie. Dommage. »

Propos recueillis par
Anne Rey

LES CONCERTS XENAKIS AU FESTIVAL D'AUTOMNE

Rétrospective Xenakis sans précédent : en trois années d'hommage au Festival d'automne, ce sont des heures et des heures de musique, premiers et derniers opus mêlés, qui seront données par les meilleurs interprètes. Pour la seule année 84 :

Evryali, Ikhoor, Nomos Alpha, Dikthas, Mikka, Kottos, Herma, Tetras, par le pianiste Claude Helffer et le Quatuor Arditti : le 10 octobre au Centre Pompidou.

Phlegra, Epei, A Colone, Palimpsest, Medea Sanecae par le New London Choir et l'Ensemble InterContemporain dirigés par Michel Tabachnik : le 18 décembre au théâtre de la Ville.

Rappelons que Simon Rattle a dirigé *Synaphai* du même Xenakis le 21 septembre dernier avec Claude Helffer au piano (notre dernier numéro).

DISQUES

La
sélection
du mois

SOMMAIRE

42 CLASSIQUE

45 ROMANTIQUE

48 XX^e SIECLE

50 LIVRES

51 LYRIQUE

54 MUSIQUE DE
FILM

55 ROCK-JAZZ

57 MUSIQUE
FOLKLORIQUE

59 ENFANTS

61 CALENDRIER

66 PETITES
ANNONCES

LES MEILLEURS DISQUES



ET LES AUTRES

★★★★★ : bien sûr

★★★★ : oui

★★★ : pourquoi pas

★ : non

☆ : à fuir

GARE AUX PETITS

Longtemps, le disque et le concert ont mené deux existences parallèles. De grands artistes n'avaient que défiance envers ce qu'ils ne considéraient que comme un ersatz de musique, d'autres pressentaient les possibilités de diffusion accrue que leur apportait ce nouveau moyen d'expression. Mais quelle que soit l'attitude de l'interprète, une carrière sans disque fut considérée comme parfaitement naturelle jusqu'au beau milieu des années 1960.

L'édition phonographique balbutiante avait plutôt bon goût. Elle s'efforçait de conserver en priorité le souvenir des grands anciens qui avaient fait leurs preuves au concert. Que l'enregistrement de la première symphonie ait été confié à la Philharmonie de Berlin et à Artur Nikisch, le premier concerto de Schumann à Ansermet et à une élève de Clara Schumann (Fanny Daves) n'est donc pas un hasard. Les premières décennies furent bénies. Tout était à enregistrer, et les plus grands artistes se partageaient la tâche équitablement. Le disque apprenait à parler, il ne radotait pas encore.

Si le format peu pratiqué du 78 tours a limité sa diffusion, l'apparition du microsillon (incassable et proposant 30 minutes de musique «silencieuse» par face) a bouleversé les choses. La démocratisation de ce procédé apporta un nouveau répertoire : les opéras, les symphonies devenaient accessibles. Walter Legge, chez EMI, inventa une esthétique propre au disque faite de perfection musicale et technique. Peu à peu, en pénétrant dans les foyers, le disque impose son approche de la musique. De reflet du style d'un artiste, il devient pour beaucoup de mélomanes la seule vérité de cet artiste.

Le pouvoir du disque s'étend vite au concert. Il devient un passage obligé. Puis

on met la charrue avant les bœufs : le disque devient initiateur de la vie musicale. Parfois avec bonheur (d'où est venue la révolution des instruments anciens ?), parfois avec moins de discernement.

Tant que cela n'a pas été au détriment de trop d'artistes et que le marché du disque a été «porteur», les façades ne se sont pas trop lézardées, mais qui ne regrette l'absence des Alfredo Kraus (malgré un «rattrapage» tardif), ou de Leyla Gencer des «grandes productions lyriques» de ces quinze dernières années ; qui ne déplore que Nathan Milstein, que tout le monde salue comme le grand maître du violon de notre temps, n'ait pas fait un disque depuis une dizaine d'années ! La crise impose aujourd'hui des choix : on fait le ménage parmi les artistes puisque l'on n'a plus les moyens d'enregistrer autant. On sacrifie des artistes sur l'autel de la rentabilité immédiate.

Dans le même temps, le fonds de catalogue ne se vend pas. Seule la nouveauté (le «coup») est privilégiée. Plutôt que de faire appel à un artiste confirmé, les éditeurs préfèrent souvent en sortir un «neuf» d'un chapeau. On le façonne à coup de marketing : avec les flops que l'on devine. Du coup, un artiste prudent (Kleiber, Pollini, Rattle, Giuliani, Berganza) apparaît comme le messie. D'autres, qui ne sont pas sans connaître le succès au concert, ne trouvent pas d'éditeur. Ce sont parfois des musiciens difficiles à cibler, il n'y a donc pas de place pour eux dans les grandes sociétés. Alors, ils sont contraints de se tourner vers les petits labels. Parfois, ils en créent (Jean-Bernard Pommier, Alfredo Kraus, Carlos Païta l'on tenté). C'est la seule façon pour eux d'être présents sur le marché. Sans ces petites firmes, nous n'aurions rien de Nat, quasiment rien de Leon-

hardt claveciniste et organiste, pas grand-chose de Perlemuter, de Chapuis, du Quatuor Talich, nous n'aurions pas entendu les *piano-forte* de Paul Badura-Skoda... le tout avec une qualité sonore irréprochable que les «grands» ne maîtrisent pas mieux. Bien sûr, il est impossible à un petit éditeur de produire des disques de prestige (traduisez : coûteux), encore que le développement de la sponsorship rende bien des enregistrements possibles. Et si les musiciens se regroupaient en coopérative de production et se mettaient à produire eux-mêmes leurs disques ? Reste évidemment la diffusion commerciale. Il est couramment admis qu'il est hors de question qu'une coopérative, comme un petit éditeur, puisse être directement présent sur le marché mondial. Mais que veut réellement dire «mondial» ? Le monde du disque se limite à quelques pays (Etats-Unis, Grande-Bretagne, RFA, France, Japon, Australie) et parfois plus simplement au(x) pays où l'artiste effectue l'essentiel de sa carrière.

Le Compact Disc peut tout bouleverser. Son format le destine tout particulièrement à la vente par correspondance. Attendez que les 3 Suisses, France-Loisir, Bertelsmann ou La Redoute s'y mettent sérieusement ! Le marché peut s'en trouver bouleversé. En attendant, les petits se regroupent : «Tu vends mes disques en Allemagne» dit le Français, «D'accord si tu vends les miens en France» répond l'Allemand. Les disques produits par les antennes locales des grands éditeurs ne circulent pas toujours aussi bien... Ne peut-on imaginer un scénario qui reproduirait le schéma qui a donné naissance aux petits labels de jazz ou de rock ? On sait l'ascension qu'ont connue ECM, Emarcy ou Virgin. Alain Lompech