

LE CONCERTO POUR VIOLON d'Erich Wolfgang Korngold

En 1938, Erich Wolfgang Korngold partage son temps entre Vienne et la Californie. A Hollywood, il compose les musiques de film que lui commande le metteur en scène Max Reinhardt. C'est au cours de l'un de ses séjours professionnels aux États-Unis qu'il apprend l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne de Hitler. Le voici dans l'impossibilité de rejoindre son pays natal, rapidement en proie aux fureurs du nazisme. Que faire ? S'installer définitivement avec sa famille à Hollywood s'avère la seule solution envisageable.

Korngold n'en continue pas moins de composer. Il travaille bientôt à l'adaptation de la musique de scène écrite par Mendelssohn pour le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dont Max Reinhardt projette de faire un film. Écrite dans une tradition où l'on reconnaît la trace de Wagner, de Puccini et de Richard Strauss, la musique de Korngold correspond également tout à fait à l'idéal américain de la musique de films.

Après avoir été l'un des compositeurs les plus populaires de son temps en Europe (il remporta un grand succès avec l'opéra *Die tote Stadt* – la Ville morte –, créé simultanément à Hambourg et à Cologne alors qu'il avait à peine plus de vingt ans), Korngold devient l'un des principaux compositeurs de musiques de film d'Hollywood. Il peut se permettre d'obtenir un contrat plus que confortable avec l'industrie du cinéma, à des conditions que n'avait réussi à obtenir aucun autre musicien avant lui. Ainsi, alors qu'on exige la plupart du temps des compositeurs qu'ils produisent une importante quantité de musique de film, Korngold ne doit en écrire que deux par an. Il s'y consacre toutefois avec le même sérieux que celui qu'il apporte à ses œuvres plus sérieuses, celles qu'il destine au concert. «Je n'ai jamais fait de différence entre la musique de film, d'opéra et de concert», dit-il.

Au cours des quelque douze années qu'il passe à Hollywood, Korngold réinvente entièrement le genre même de la musique de film et signe dix-huit partitions qui demeurent encore aujourd'hui parmi les meilleures compositions jamais écrites pour le cinéma. Au point qu'elles donneront lieu à des arrangements sous forme de suites, qui seront jouées au cours de concerts



Korngold : de la Ville morte à Robin des bois

donnés par des orchestres symphoniques. En 1938, la musique qu'il écrit Korngold pour le film de Michael Curtiz *les Aventures de Robin des bois*, avec Errol Flynn dans le rôle-titre et la belle Olivia de Havilland dans celui de Lady Marianne, lui fait remporter un Oscar à Hollywood. Une partition fortement influencée par son ouverture *Sursum corda* de 1921.

Pendant toute la durée de la guerre, Korngold n'écrit pratiquement que de la musique de film. Or, en 1937, le violoniste Bronislaw Huberman l'avait persuadé de composer un concerto pour violon et orchestre, partition commencée puis abandonnée. En 1945, Jascha Heifetz a vent de ce projet avorté. Il encourage Korngold à le reprendre et à l'achever. Korngold se laisse convaincre. A l'inverse de ses musiques de film, largement influencées par des partitions de jeunesse, le *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur opus 35* de Korngold s'appuie sur quatre musiques de film, le thème principal étant emprunté au film de William Dieterle *la Tornade* (*Another Dawn*). Le thème lyrique secondaire provient de *Juarez*, autre film signé Dieterle sur un scénario de John Huston. Le mouvement lent central, lui, est emprunté au film d'aventures *Anthony Ad-*

verse de Mervyn LeRoy, et le finale rapide à la bande-son du *Prince et le Pauvre* (*The Prince and the Pauper*) de Richard Fleisher. La partition, composée durant l'été 1945, est dédiée à la veuve de Gustav Mahler, Alma Mahler-Werfel qui, quarante ans plus tôt, avait fait la connaissance du jeune enfant prodige baigné par la musique (son père, Julius Korngold, était, au début du siècle, un critique musical réputé de la *Neue Freie Presse* de Vienne) par l'intermédiaire de son professeur (et soupirant d'Alma !), le compositeur Alexander Zemlinsky. Il faut se souvenir aussi que Mahler, lorsqu'il entendait la musique du petit prodige, ne cessait de s'exclamer : «Ein Genie ! Ein Genie !» L'œuvre achevée, il fallut la faire jouer. Mais par qui ? Huberman, le compositeur, ou Heifetz, sans qui elle n'aurait sans doute pas été terminée ? Huberman hésita quant à la date de la possible création, et c'est finalement son confrère qui donna la première exécution de l'œuvre à Saint-Louis, le 15 février 1947, avec le Saint-Louis Symphony Orchestra placé sous la direction de Vladimir Golschmann, avant de la jouer de nouveau au Carnegie Hall de New York ainsi qu'à Chicago et à Los Angeles, et de l'enregistrer en 1953 aux côtés d'Alfred Wallenstein et du Los Angeles Philharmonic.

Au lendemain de la création, certains journalistes écrivirent que le *Concerto* de Korngold avait reçu l'ovation la plus enthousiaste de toute l'histoire des concerts de Saint-Louis. Mais si l'accueil du public fut enthousiaste, l'opinion de la critique fut plutôt divisée. Un commentateur prédit qu'il durerait aussi longtemps que celui de Mendelssohn. D'autres estimèrent que le post-romantisme de l'œuvre était anachronique, et surtout que l'incursion hollywoodienne de Korngold avait influencé son style d'une manière plus que discutable. Ce qui n'empêcha pas Korngold de continuer à composer d'autres musiques pour le concert. A partir de 1947 en effet, il s'y consacra exclusivement, renonçant définitivement au cinéma. Il mourut en 1957 à Los Angeles. / *Franck Médioni*

■ Erich Wolfgang Korngold : *Concerto pour violon et orchestre* (+ Goldschmidt, Dallapiccola). Chantal Juillet, violon, Orchestre national de France, dir. Charles Dutoit. Le jeudi 19 février à 20h, salle Olivier Messiaen. En direct sur France Musique.

Mélomane

UNE PUBLICATION MENSUELLE DE RADIO FRANCE N° 77 FÉVRIER 1998 20 F
FESTIVAL

XENAKIS, UNE PRÉSENCE PARTICULIÈRE

Février est le mois d'un rendez-vous désormais traditionnel : celui du Festival Présences, dont Iannis Xenakis est cette année le héros. Bilans, révoltes, confessions.

Iannis Xenakis, grec d'origine, vous êtes né en Roumanie...

— Mes parents étaient grecs, mais vivaient en Roumanie, où mon père travaillait pour le compte d'une société d'import-export britannique. Je suis né à Braïla, au sud de Galace, ville qui se trouve sur les bords du Danube, peu avant que le fleuve ne se jette dans la mer Noire. Ma mère est morte alors que j'avais cinq ans, et mon père a quitté la Roumanie en 1939, y laissant tous ses biens, dont les Soviétiques se sont emparés. De neuf à dix-huit ans, je ne l'ai pas vu : il m'avait mis en pension à Spetsai, en Grèce.

Avez-vous découvert la musique en Roumanie ou en Grèce ?

— Je ne m'en souviens plus.... Très tôt. J'ai commencé à écrire de la musique vers dix-sept, dix-huit ans... Mon premier professeur était un grec de Géorgie.

Outre Olivier Messiaen, une personnalité qui vous a beaucoup marqué est Hermann Scherchen. Est-ce lui qui vous a fait connaître l'École de Vienne, Messiaen n'en étant pas un spécialiste ?

— Non, mais Messiaen abordait dans son enseignement tous les compositeurs importants de son époque. C'est donc lui qui m'a fait découvrir l'École de Vienne. Mais je n'ai pratiqué la technique sérielle que très brièvement, alors que j'étais encore étudiant. Scherchen a joué un rôle considérable dans ma vie. Je l'ai vu pour la première fois dans un hôtel parisien. Il était nu dans son lit. Je lui ai montré une énorme partition, la première œuvre d'envergure que je concevais, *Metastaseis* (1953-1954). Il attendait que je tourne les pages. C'était un être très bizarre et plutôt provoquant. Il était à la fois d'une



grande dureté apparente et d'une extraordinaire délicatesse. Il m'a proposé de le rejoindre chez lui à Gravesano, en Suisse, où il avait fondé un studio d'électroacoustique. Il vivait avec sa femme et ses derniers jeunes enfants. Je lui suis resté fidèle, je le retrouvais de temps en temps à Gravesano. Je lui ai même dessiné un centre, qui n'a pu être réalisé faute d'argent. J'y côtoyais Malipiero, Nono, Maderna, je travaillais avec lui la direction d'orchestre, que je n'ai jamais voulu pratiquer. Scherchen analysait des œuvres et organisait de grandes fêtes dans son jardin. Il parlait de Varèse, que j'avais connu lorsque je travaillais sur le projet du Pavillon Philips pour l'Exposition universelle de Bruxelles, en 1958. Scherchen adorait les petites histoires. Il les connaissait toutes. Il dirigeait une revue, connaissait de grands écrivains, des peintres de renom. Lorsque j'ai appris sa mort, le 21 juin 1966, j'ai pleuré, alors que lorsque Le Corbusier s'est noyé, j'ai dit à ma femme qu'il avait bien fait : il avait fini, lui.

Est-ce de vous être brouillé avec Le Corbusier qui vous a fait renoncer à l'architecture ?

Quand on lit vos partitions, on y trouve la patte graphique de l'architecte. Pourquoi n'avez-vous pas persévéré dans cette voie ?

— La composition a pris le pas. J'aurais persévéré dans l'architecture si cela m'avait permis de me nourrir. Au début des années 1960, j'ai cherché à continuer dans cette voie, mais je ne trouvais que des cabinets d'architectes avec lesquels je n'aurais vraiment pas pu travailler. Alors, j'ai réfléchi avec ma femme sur les revenus minimum que nous devions assurer. C'est ainsi que j'ai accepté de me consacrer au calcul pour le compte d'un ami qui dirigeait un cabinet d'ingénieurs. Je composais le jour et je calculais la nuit.

Quand vous avez envisagé la musique stochastique, était-il clair à votre esprit que vous vouliez inventer un langage nouveau ?

— Je n'y pensais pas. C'était naturel. Ce que je faisais alors m'ennuyait, je ne le supportais pas. La musique est un royaume dans lequel il faut trouver quelque chose. Sinon ce n'est pas la peine, les autres l'ont fait avant vous.

Il y a tout de même un grand nombre de compositeurs qui, à l'intérieur de systèmes préexistants, essaient de découvrir des terres inexplorées qui leur sont propres. Mais vous vous sentiez sans doute trop à l'étroit dans pareil contexte. Envisagiez-vous de créer un nouveau système de composition, comme le fit Schoenberg avant vous ?

— Pas du tout. Je devais donner naissance à une œuvre, et cela m'amusait de l'élaborer en cherchant des voies qui m'étaient personnelles. Je n'ai jamais songé à inventer de nouvelle école. Il ne s'agissait pour moi que de

(suite page 2)

SOMMAIRE

1 Iannis Xenakis, une présence particulière. 6 Turangalîla, le chant du demi-siècle. 7 Quand Verdi s'aventure hors du théâtre.

8 La torture, l'espérance et le prisonnier. 10 Soliste : François-René Duchâble. 12 Livres. 13 Actualités. 14 Concerts. 15 Club Mélomane.

16 Le roman d'une œuvre : le *Concerto pour violon* de Korngold.

XENAKIS

(suite de la page 1)

modes de pensée qui ne devaient s'appliquer qu'à mes propres besoins de compositeur.

Vous avez écrit un article en 1955, Crise de la musique sérielle, dans lequel vous exprimiez des réserves contre l'ultradéterminisme sériel, qui faisait que tout était joué d'avance. C'est là que vous évoquez pour la première fois votre théorie de la musique stochastique, le hasard calculé au moment où se développait la musique aléatoire. Plus tard, vous avez composé des œuvres conçues pour être jouées dans des sites grandioses comme les montagnes de Grèce ou de Sicile... Le tout est-il lié à votre intérêt pour l'astronomie ?

— Oui. Le dernier concept est né lors de mon retour en Grèce, en 1976. Cela faisait trente ans que je n'y étais pas retourné, et je voulais revoir Mycènes.

Votre hypothèse de départ est plutôt froide, comme peut l'être un calcul mathématique. Pourtant, quand on écoute votre musique, elle est assez expressive.

— Ah, je ne sais pas. Cela vient de moi !

Votre système stochastique a-t-il été long à germer ?

— Il est né dans les années 1950. Ayant fait l'École polytechnique d'Athènes, j'étais naturellement versé dans le calcul, si bien que cette théorie est née rapidement. La formuler, c'était déjà en prendre conscience. Mais j'ai tâtonné en tous sens jonglant avec toutes sortes de formules.

— Cette idée vous serait-elle donc venue par l'opération du Saint-Esprit ?

Oui, le Saint-Esprit ! (rires) Je l'ai trouvée en jouant sur le sable pendant les vacances. Je prenais un bâton, je le lançais au hasard et je faisais des calculs de probabilités. J'en faisais aussi avec ma fille sur la buée des carreaux des fenêtres, l'hiver. Et ma fille, à quatre ou cinq ans, adorait cela. Cette notation était pour le moins éphémère. J'avais aussi des petits cahiers sur lesquels j'inscrivais mes raisonnements. Je travaillais tout le temps là-dessus, même en vacances, sous la tente. Je ne cessais de faire des mathématiques, des calculs de probabilités. Je lisais aussi des ouvrages sur les étoiles.

L'architecture est-elle intervenue dans l'élaboration du système stochastique ?

— Oui, comme moyen d'expression. En dessinant, je comprenais mieux les choses qu'en les écrivant avec des notes parce que, ces choses étant tout à fait nouvelles, les notes ne pouvaient rien me dire. J'ai toujours fait des graphismes avant d'écrire les notes. Déformation professionnelle !

Néanmoins, bien que vous n'ayez pas envisagé de créer d'école, vous avez lancé un centre de recherche musicale, le CEMAMu, outil non seulement conçu pour vos propres recherches, mais aussi outil de propagation et de pédagogie, puisque vous y avez accueilli de jeunes compositeurs...

— Il fallait donner un nom à cette structure : Centre d'étude mathématique et automatique musicale. Pour y entrer, les compositeurs devaient présenter des travaux personnels ; en fonction de ces travaux, ils étaient admis ou non. Mais c'est une question qui ne m'a pas vraiment travaillé. Une fois entrés, ils faisaient ce qu'ils voulaient.

Comment avez-vous créé cet institut ? Où est-il installé ?

— Depuis sa création, à la fin des années 1960, le CEMAMu est installé dans les locaux du Cnet (Centre national d'étude des télécommunications). C'est Louis Leprince-Ringuet qui m'a aidé à monter ce projet. J'ai quitté les États-Unis en 1972, après avoir travaillé cinq ans à l'Université de Bloomington, où enseignent aussi György Sebok et Janos Starker, parce que je n'ai pas réussi à convaincre les Américains de m'édifier ce centre, que j'ai pu faire en rentrant en France.

Qui vous a dit : « Banco, je finance votre projet » ?

— Ce doit être Michel Guy. C'est à ce moment-là qu'il est allé trouver Georges Pompidou et qu'est née l'idée d'un grand centre de

recherche musicale qui devait être confié à Boulez et à moi-même. Mais je n'ai rien voulu lâcher à Boulez. Michel Guy a très vite compris que nous ne pourrions pas nous entendre. Il a donc débloqué des subventions pour le CEMAMu, puis en a maintenu le budget que ses successeurs au ministère de la Culture n'ont jamais cessé de verser.

Vous avez très vite rejeté l'idée de l'Ircam, alors même que vous étiez présent à la table de la conférence de presse du 7 mars 1974 lors de la présentation du projet...

— Michel Guy m'avait demandé d'y participer. Puis j'ai parlé avec Boulez et j'ai compris que ce n'était pas jouable.

Pourquoi avez-vous ressenti le besoin de fonder votre propre centre ?

— Qu'est-ce que j'aurais pu faire autrement ? De la musique tonale ? Ce n'était vraiment pas la peine. D'autre part, le système sériel est trop bête, trop primitif. On évalue une échelle de douze sons, et on la répète à l'infini en appliquant les systèmes traditionnels de la polyphonie, de l'harmonie, de la variation, etc. Ce qui ne m'intéressait absolument pas. Il me fallait créer quelque chose de fondamentalement différent. C'est ce que j'ai essayé de faire avec le CEMAMu.

Pierre Boulez vous a reproché de ne pas connaître la musique...

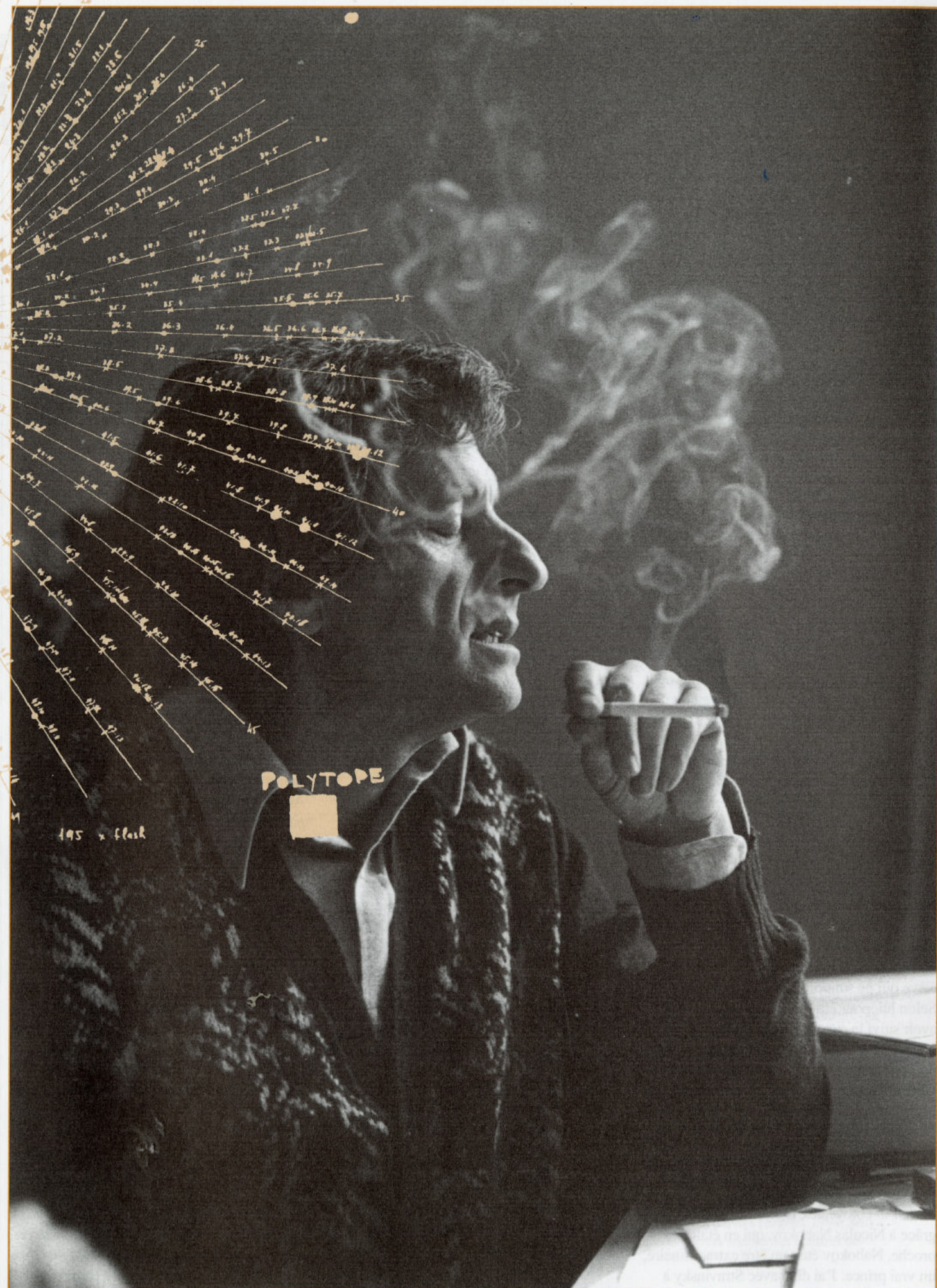
— C'est normal.

Faut-il obligatoirement connaître à fond son métier pour le pratiquer ? Est-ce que l'amour, la passion, l'envie de bien faire ne suffisent pas ?

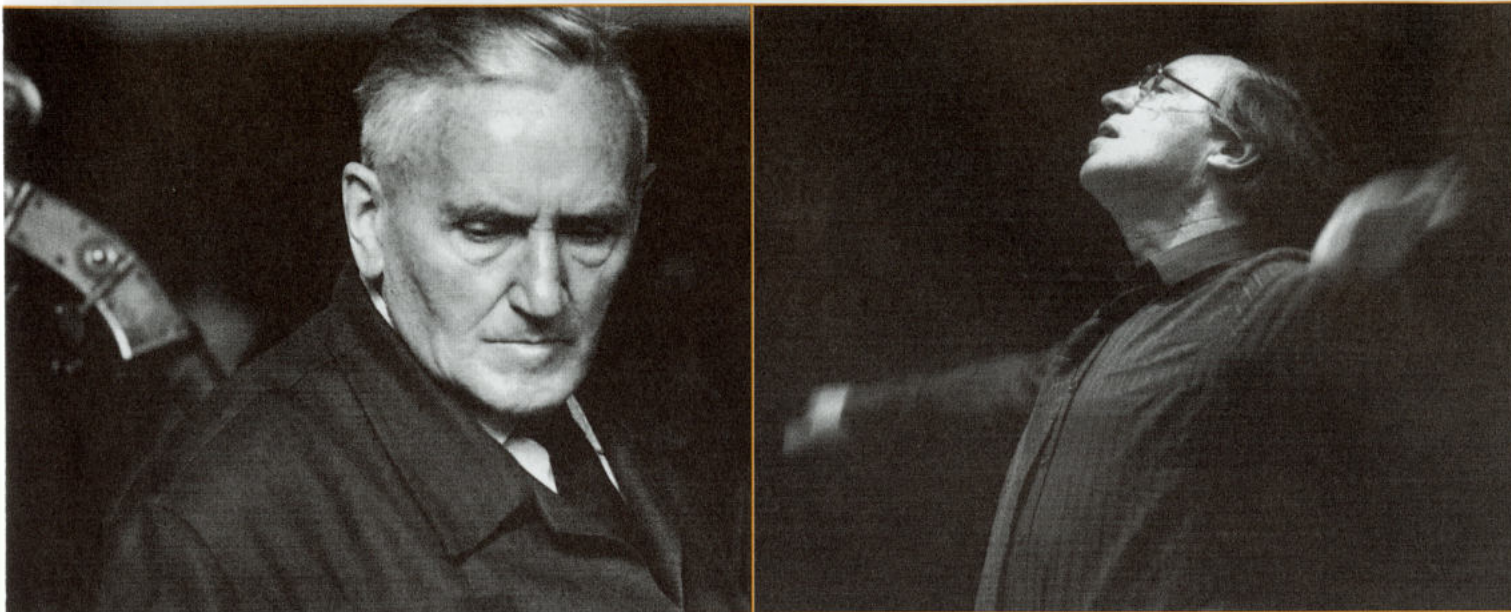
— C'est comme si en amour les amants se connaissaient à l'avance ! C'est impossible. Pour faire un enfant, il n'y a pas besoin de ça. Il suffit d'un instant, et pff ! Si le bagage est trop lourd, il vous écrase. Si on est tout de même tant soit peu libre, on peut alors faire beaucoup d'autres choses.

Comment avez-vous rencontré Boulez ?

— Un soir, chez Louis Saguer. Cet homme étrange, né en Allemagne d'où il avait émigré en 1933, a joué un rôle très important en France après la guerre. Il y avait Pierre Boulez, Gilbert Amy. Nous nous sommes immédiatement accrochés. Nous avons sans doute émis des opinions diamétralement opposées sur tel compositeur, et j'ai dû tout de suite me fâcher. Boulez aussi. Je n'ai jamais su discuter longtemps. A l'époque, nous étions tous deux dépourvus d'humour !



Xenakis ou la démesure



W. Neumeister / R. Picard

Xenakis et Scherchen, autodidacte comme lui : des rapports de confiance et d'affection. Xenakis et Boulez, le surdoué de la classe : rivalité, incompréhension, malentendus.

Notre dispute ne portait pas sur un point capital. Nous nous sommes souvent croisés par la suite, notamment chez Suzanne Tézenas. Mais nous ne nous parlions pas. Plus tard, Michel Guy, par l'entremise de Georges Pompidou, nous a remis en contact. Nos retrouvailles furent amicales. Nous avons dîné ensemble avec Michel Guy à l'Élysée. Pompidou souhaitait que nous dirigions tous deux ce qui allait devenir l'Ircam. Il l'avait dit à Boulez. Mais ce n'était pas possible.

Boulez aurait dit à Scherchen, votre maître : «Il ne connaît pas son métier.»

— Je ne pouvais pas être musicien, puisque je n'avais pas été aux écoles. Les Français me l'ont toujours reproché. Mais Scherchen, lui, s'en moquait éperdument.

Il déclarait même le contraire de Boulez : «Ce qui me plaît en vous, c'est que vous ne venez pas de la musique.»

— Messiaen le disait aussi. Boulez est le bon élève qui ne supporte pas l'improvisation. Selon lui, pour être professionnel, il faut avoir suivi le cursus officiel de formation. L'autodidacte, ce n'est pas son truc. Boulez est resté sériel, ce qui ne suffisait pas aux yeux de Scherchen, qui le lui reprochait. Mais je tiens à reconnaître que Boulez est l'un des compositeurs sériels les plus libres et inventifs qui soient.

Avez-vous connu Stravinsky ?

— Je l'ai côtoyé aux États-Unis et à Berlin, grâce à Nicolas Nabokov, qui en était très proche. Nabokov était un être extraordinaire, un vrai prince. J'ai dîné avec Stravinsky à

New York, en compagnie de Balanchine, dans un restaurant russe. C'était «la bande russe». Mais avec un grec, c'était jouable. Je n'ai malheureusement pas su cultiver cette relation, parce que je suis un être authentiquement solitaire qui ne sait pas entretenir de relation durable. C'est pourquoi, aussi, ma musique ne subit aucune influence : je ne suis au courant de rien. J'ai connu beaucoup de gens célèbres, mais je n'ai pas su maintenir de contacts avec eux, à l'exception de Nicolas Nabokov, parce qu'il était plus âgé que moi, et qu'il avait beaucoup perdu. Quand les gens sont dans l'embarras, oui, mais quand ils ont de grands pouvoirs, je ne les vois plus. Michel Guy, par exemple, était notre ami. Quand il est devenu ministre, je ne l'ai pratiquement plus vu. Je ne l'ai retrouvé qu'après, trop brièvement.

Présences 98

• Du vendredi 30 janvier au dimanche 15 février • Présence de Iannis Xenakis, regards sur la création musicale française • 23 rendez-vous dont 20 concerts, un concert de jazz (le jeudi 12 fév. à 20h), une émission publique (*les Imaginaires*, le samedi 7 fév. à 15h) et un colloque (le vendredi 30 janv. de 10h à 18h) • Toutes ces manifestations ont lieu à Radio France, principalement salle Olivier Messiaen • Toutes seront diffusées, en direct ou en différé, sur France Musique et France Culture • L'entrée est libre • Dépliant gratuit sur demande au 01 42 20 42 20.

Qu'avez-vous fait, de 1960 à 1967 ?

— Des calculs et de la composition. Cette période fut difficile, du moins jusqu'en 1963, année où Nicolas Nabokov obtint pour moi une bourse pour un séjour à Berlin, où je suis resté dix-huit mois. J'étais artiste en résidence, et je côtoyais des confrères de toutes les disciplines. Grâce à la bourse de la Fondation Ford, je n'avais à penser qu'à la composition. Mais j'étais dans une solitude effroyable, les Berlinoises faisaient un épouvantable blocus. C'est cependant à ce moment précis que les choses ont commencé à aller moins mal pour moi. Puis je suis allé en Amérique. Mais je n'y passais que trois mois par semestre... Quand je rentrais à Paris, c'était le désert autour de moi.

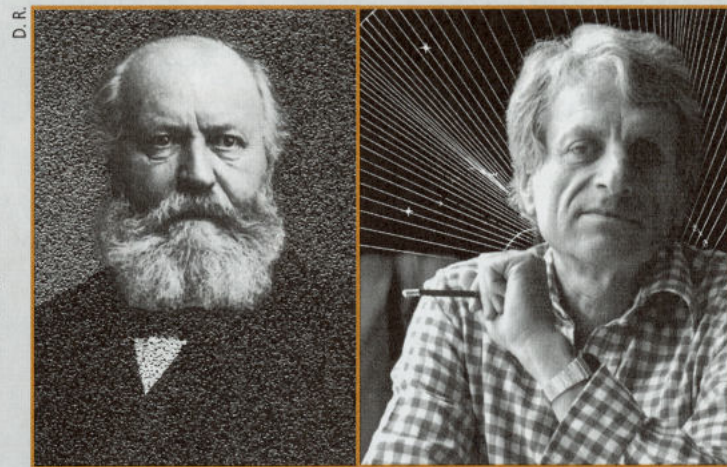
Pourtant, au début des années 1970, le nom de Xenakis était connu. Comment se fait-il que vous vous retrouviez seul ? Ne vous jouait-on pas ?

— En 1968, le Festival de Royan organisa une «Nuit Xenakis», sous l'impulsion de son directeur d'alors, Claude Samuel. Mais j'étais au même moment en Amérique. Il paraît que mes œuvres ont été spontanément bissées, que les étudiants ont crié «A bas Gounod, vive Xenakis» ! Au fond, la solitude m'est inhérente. Sans doute n'aurais-je pas écrit autant si j'avais été moins solitaire. Je n'ai jamais fait de geste pour me rapprocher des gens. Je ne sors jamais.

Comment donc faisiez-vous pour être joué, alors que vous n'avez jamais envisagé devenir interprète ? Vous savez pourtant que l'on (suite page 15)

Depuis le scandale de *Metastaseis* (Donauerschingen, 1955) — l'un des derniers scandales de la musique contemporaine —, Iannis Xenakis s'est imposé comme l'un des quatre ou cinq compositeurs importants de l'après-1945. Curieusement toutefois, on continue parfois à le traiter comme un *outsider* ou, du moins, on limite sa portée à des domaines d'une spécificité quelque peu étrange, en hésitant à le mentionner pour ses apports plus généraux, qui sont pourtant fondamentaux. Deux exemples : Ligeti, dont les premières œuvres occidentales doivent énormément à l'analyse qu'il fit de *Metastaseis* (ne serait-ce que l'individuation intégrale des cordes de l'orchestre), n'a jamais reconnu sa dette ; la première musique spectrale, dont les deux innovations principales (la fusion forme/matériau et l'idée d'une musique-comme-processus) pourraient bien être celles de Xenakis, ne s'est jamais référée à lui dans ses histoires officielles. Comprendre un tel phénomène nécessiterait une étude socio-politique, à laquelle je ne me risquerai pas ici. Disons seulement que Xenakis porte encore un nom («petit étranger» : *xenakis* en grec) qu'il n'a pas choisi, lui qui a choisi de tout choisir.

Car voilà un homme qui décide, de son propre chef, de bouleverser une tradition qui n'est pas la sienne. Lorsqu'il immigre en France, en 1947, il ne connaît pas Schoenberg ou Stravinsky, et encore moins Webern, qui se trouve alors au cœur des recherches musicales avant-gardistes. A vrai dire, il connaît très peu de choses sur la musique : ni l'harmonie, ni l'orchestration ni, bien sûr, les nouveaux outils de l'époque. (...) Il lui faudra la rencontre d'un autre humaniste, Olivier Messiaen, pour qu'il ose commencer à s'affirmer. Puis, très brutalement, le voilà qui entreprend de porter à la puissance dix les recherches formalistes. Puisque l'on travaille avec des nombres (série), pourquoi se limiter à douze, pourquoi ne pas travailler avec les grands nombres, les très grands nombres ? Ce sera alors (*Pithoprakta*, 1955) l'introduction du calcul des probabilités en musique. (...) On aurait aimé cantonner cet homme à ses recherches «formelles» poussées à l'extrême, à sa tentative de «fonder» (au sens mathématique du terme) la musique, une tentative tellement excessive qu'on est bien obligé d'en parler, mais en la limitant à son étrangeté. Mais le voilà



«A bas Gounod, vive Xenakis !» criaient-on en 1968

qui récidive et, une fois de plus, parvient à se situer au centre des événements. (...) Car, entre-temps, cet homme a fini par montrer que sa musique possédait un «fluide qui n'a aucune origine mathématique». Ce fut *Nuits*, bissé — phénomène exceptionnel pour la musique contemporaine, faut-il le souligner — au Festival de Royan (1968). On l'entrevoit sous son vrai jour : une extraordinaire synthèse entre les deux principaux mouvements artistiques de ce siècle que, par commodité, je nommerai ici d'après deux courants précis, le «constructivisme» et le «fauvisme». (...) Puis, la *mania*, la folie furieuse l'atteint, à l'heure où d'autres excités tentent de refaire le monde — ils seront vite rappelés à l'ordre par les pourfendeurs post-modernes des «grandes idéologies». Il rêve de gigantesques spectacles qui, à la différence de ceux de Wagner, ne se dérouleraient pas dans leur propre

lieu, mais ne se dérouleraient dans aucun lieu, dans l'utopie : «Il n'y a aucune raison pour que l'art ne sorte, à l'exemple de la science, dans l'immensité du cosmos, et pour qu'il ne puisse modifier, tel un paysagiste cosmique, l'allure des galaxies. Ceci peut paraître de l'utopie, et en effet c'est de l'utopie, mais provisoirement, dans l'immensité du temps.» Ce seront les *Polytopes*, dont la majeure partie ne pourront être réalisés — imaginerait-on un Paris envahi par des sirènes et des rayons laser, peut-on accepter qu'un homme transforme la guerre et les cauchemars qu'il a vécus en œuvre d'art ? On préfère laisser cela à un Jean-Michel Jarre qui, lui au moins, connaît la mesure. N'insistons pas. On l'aura compris, cet homme cherche les ennuis. Mais son principal ennemi, ce ne sont pas les autres, qui, eux, aimeraient le figer une fois pour toutes, lui accorder une place définitive dans le rayon des grands précurseurs et autres pionniers, côté produits exotiques. Son principal combat, c'est contre lui-même qu'il le livre. (...) On a pu dire que Xenakis cherchait une synthèse entre Héraclite et Parménide, entre le renouvellement perpétuel et l'immuabilité de l'Être. En termes musicaux, la question serait de savoir comment des recherches si différentes (dont presque rien n'a été évoqué ici), évoluant par sauts brusques dans leur quête d'une radicale innovation allergique à toute répétition, possèdent tout de même un pôle, une unité, ailleurs que dans leur origine. (...) / Makis Solomos

Iannis Xenakis : quelques repères

- 1922 : naissance, le 29 mai, à Braila (Roumanie), au sein d'une famille grecque, de Iannis Xenakis. Jeunesse à Athènes : Xenakis achève des études d'ingénieur civil et s'engage d'abord contre l'occupation allemande, puis contre l'occupation britannique.
- 1947 : après une terrible blessure et une période de clandestinité, il fuit la Grèce et s'installe en France, où il travaille pendant douze ans avec Le Corbusier. Parallèlement, il suit l'enseignement très ouvert d'Olivier Messiaen. Après quelques œuvres qui s'inspirent du modèle de Bartok, il écrit *Metastaseis* (1953-54) et *Pithoprakta* (1955-56). Sa musique devient une alternative à la composition sérielle. Il emprunte la voie qui le rendra célèbre : le chemin de l'«abstraction», qui mène à l'«alliage arts-sciences».
- Années 1960 : Xenakis poursuit la tentative de «formalisation» de l'art des sons (théorie mathématique des groupes, avec *Nomos alpha*, en 1965-66). Simultanément, il produit des œuvres «libres»

(*Nuits*, pour chœur a cappella, 1967-68), avec lesquelles il acquiert une très large audience et qui dévoilent l'énergie extraordinaire qui se cache derrière le sévère discours «théorique».

• Années 70 et 80 : envolée utopique des *Polytopes*. Invention d'une nouvelle méthode de synthèse du son (que Xenakis applique aussi à la musique instrumentale). Tentative de redéfinir un nouveau type de polyphonie, les «arborescences» (*Erikthron*, 1974). En même temps, on assiste à un retour de la notion de symétrie (sous la forme de la pulsation par exemple, avec *Psappha*, 1975), laquelle, dans les années 1980, aboutit à la théorie des «cibles» (échelles) exploités polyrythmiquement (*Thalain*, 1984) ou sous la forme de gigantesques *clusters* joués avec des rythmes presque déclamatoires (*Ata*, 1987). Ses dernières œuvres (*Ergma*, 1994, *Sea-Change*, 1997) évoluent dans un univers sonore très épuré et dépouillé. / D'après M. S.

VERDI

(suite de la page 7)

leur volonté d'évoquer le dépouillement palestrinien, n'échappent pas toujours à la mièvrerie. Quant aux *Quatre pièces sacrées*, elles ne constituent pas un tout homogène: l'*Ave Maria* pour chœur à quatre voix, composé sur une «gamme énigmatique», fut d'ailleurs écarté par Verdi de l'exécution au concert de 1898 sous le prétexte qu'il ne s'agissait pas «de vraie musique, mais (d')un tour de force». Les tendres enlacements mélodiques des *Laudi alla Vergine Maria* pour quatre voix de femmes solistes, sur un extrait du *Paradis* de Dante, connurent tout de suite un franc succès. Mais on peut trouver la partition moins impressionnante que celles du *Stabat Mater* (chœur à quatre voix et orchestre) et, surtout, du *Te Deum* (double chœur à quatre voix et orchestre), que le public reçut de façon plus nuancée. Ces deux ouvrages se distinguent par leur caractère farouche, ce qui peut sembler naturel pour le *Stabat Mater*, écrit peu après la mort de Giuseppina, et dont le texte sombre se prête à un tel traitement (radicalement différent de celui proposé par Vivaldi, Pergolèse, Rossini !), mais moins pour le triomphaliste *Te Deum*, que Verdi rend avec un pathos inattendu, multipliant les modulations et, à l'exemple d'un Marcello, juxtaposant des climats contrastés avec une confondante économie de moyens. Plus que partout ailleurs, peut-être, on sent Verdi miné, ici, par la prescience d'une vérité supérieure et l'impossibilité de l'atteindre. / Olivier Rouvière

1. Brouillon d'une lettre datant de 1878, cité dans *Verdi, autobiographie à travers la correspondance*, Lattès, 1984, p. 327.
2. Idem, p. 378.
3. «J'évite autant que possible de mettre le pied à Busseto (son village natal) parce que les gens me montrent du doigt comme un athée, pourri d'orgueil» (lettre du 11 février 1866).
4. Cité par Gilles de Van dans *Verdi, un théâtre en musique*, Fayard, 1992, p. 411.

■ Verdi : *Ave Maria - Laudis alla Vergine Maria - Pater Noster* (+ Perosi, Pizzetti). Chœur de Radio France, dir. Romano Gandolfi. Le mercredi 11 février à 20h, église Notre-Dame du Travail. En direct sur France Musique.

Présences 98 du vendredi 30 janvier au dimanche 15 février

- Thèmes : présence de Iannis Xenakis, Regards sur la création musicale française.
- 23 rendez-vous dont 20 concerts, un concert de jazz (le jeudi 12 février à 20h), une émission publique (les Imaginaires, le samedi 7 février à 15h) et un colloque (le vendredi 30 janvier, de 10h à 18h).
- Toutes ces manifestations ont lieu à Radio France, principalement salle Olivier Messiaen. L'entrée est libre.
- Dépliant gratuit sur demande au 01 42 20 42 20.

Vendredi 6 février, 20h

Studio Sacha Guitry 30 F
Musiques traditionnelles
Récital de chant et cornemuses
Robert Amyot, Sylvie Berger & Jean Blanchard

Mercredi 11 février, 20h

Notre-Dame du Travail 80 F
De vive voix
Perosi *Responsori dei tre mattutine de tenebre* (extraits) - Verdi *Ave Maria - Laudis alla Vergine Maria - Pater Noster* - Pizzetti *Requiem*
Chœur de Radio France, dir. Romano Gandolfi

Vendredi 13 février, 20h

Salle Pleyel 175-120-70 F
Mahler *Symphonie n°7*
Orchestre philharmonique de Radio France, dir. Eliahu Inbal

Jeudi 19 février, 20h

Salle Olivier Messiaen 100 F
Goldschmidt *Passacaille* - Korngold *Concerto pour violon et orchestre* - Dallapiccola *le Prisonnier*
Chantal Juillet, violon. La Mère : Lucy Shelton ; le Grand Inquisiteur : Howard Haskins ; le Prisonnier : David Pittman-Jennings ; Chœur de Radio France ; Orchestre national de France, dir. Charles Dutoit

Vendredi 20 février, 20h

Salle Pleyel 175-120-70 F
Bartok *Dances populaires roumaines - Concerto pour piano et orchestre n°2* - Prokofiev *Symphonie n°5*
Zoltán Kocsis, piano ; Orchestre Philharmonique de Radio France, dir. Gianluigi Gelmetti

Lundi 23 février, 18h30 & 20h30

Salle Olivier Messiaen gratuit
Ina-Grm : œuvres de Varèse, Ascione, Vaggione, Fort, Parmeggiani, Tutschku, Teruggi
Philippe Mead, piano

Mardi 24 février, 19h

Salle Olivier Messiaen 80 F
Piano-Multiples : la relation contrapuntique
Bach *Sonate pour violon et clavier n°3 BWV 1016* - Carter *Duo pour violon et piano*
Christian Tetzlaff, violon ; Pierre-Laurent Aimard, piano

Jeudi 26 février, 19h

Salle Olivier Messiaen gratuit
Solistes des orchestres de Radio France : le cor
Beethoven *Sonate pour cor et piano op.17* - Ligeti *Trio pour cor, violon*

et piano - Schumann *Variations pour deux pianos, deux violoncelles et cor*
Solistes de l'Orchestre philharmonique de Radio France : Hervé Joulain, cor ; Guy Comentale, violon ; Éric Levionnois & Raphaël Perraud, violoncelle ; Catherine Cournot, piano ; avec Florent Boffard, piano

Jeudi 26 février, 20h

Studio Charles Trenet 30 F
Jazz
Le Trio du saxophoniste Laurent Dehors
Le Quartette du guitariste Gérard Marais

Vendredi 27 février, 20h

Salle Pleyel 175-120-70 F
Rachmaninov *Concerto pour piano et orchestre n°2* - Roussel *Symphonie n°2*
François-René Duchâble, piano ; Orchestre philharmonique de Radio France, dir. Marek Janowski

Samedi 28 février, 18h

Cons. d'art dramatique 110-80 F
Bartok, Kodaly, Enesco : musiques pour cordes
Bartok *Quatuor à cordes n°2* - Beethoven *Quatuor à cordes n°11 op. 95* - Bartok *Quatuor à cordes n°6*
Quatuor Takács

HECTOR SUR FRANCE MUSIQUE

Concerts (mardi et samedi, 1h du matin)

- 3 fév. : Berlioz *Roméo et Juliette*. Martine Olmeda, mezzo ; Jean-Luc Maurette, ténor ; Lionel Sarrazin, basse ; Chœur de Radio France, Orchestre national de France, dir. Charles Dutoit (Salle Pleyel, 6 novembre 1992).
- 7 fév. : Beethoven *7 Variations sur «Bei Männern, welche Liebe fühlen» de la Flûte enchantée* - *Sonate pour violoncelle et piano n°1 - 12 Variations sur «Ein Mädchen oder Weibchen» de la Flûte enchantée* - *Sonate pour violoncelle et piano n°2*. Jean-Guihen Queyras, violoncelle ; Emmanuel Strosser, piano (Salle Gaveau, 31 janvier 1993).
- 10 fév. : Liszt *Tasso, lamento e trionfo - Concerto pour piano et orchestre n°2* - Dvorak *Symphonie n°6*. Georges Pludermacher, piano ; Orchestre philharmonique de Radio France, dir. Yuri Ahronovitch (Salle Pleyel, 18 février 1994).
- 14 fév. : Mozart *Sérénade n°13 «Une petite musique de nuit»* - Smetana *Quatuor n°2 «Inachevé»* - Dvorak *Quintette à cordes n°2*. Vincent Pasquier, violoncelle ; Quatuor Manfred (Salle Gaveau, 27 novembre 1994).
- 17 fév. : Beethoven

Sonate pour piano n°28 - Schoenberg *3 Pièces op. 11* - Webern *Variations op. 27* - Moussorgski *Tableaux d'une exposition*. Barry Douglas, piano (Conservatoire d'art dramatique, 18 février 1995).
- 21 fév. Haydn *Symphonie n°85 «la Reine»* - Mozart *Concerto pour piano et orchestre n°22* - Beethoven *Symphonie n°2*. Emmanuel Ax, piano ; Orchestre philharmonique de Radio France, dir. Marek Janowski (salle Olivier Messiaen, 24 septembre 1986).
- 24 fév. Xenakis *Psappha* - Bartok *Contrastes pour clarinette et piano* - Ligeti *3 Pièces pour deux pianos* (Monument, *Selbstportrait, Bewegung*) - Bartok *Sonate pour deux pianos et percussion*. Florent Boffard & Roger Muraro, piano ; Florent Jodelet & Pascal Zavaro, percussions (Théâtre national de la Colline, 16 janvier 1995).
- 28 fév. Boëly *Fantaisie et fugue op. 18* - Saint-Saëns *Prélude et fugue n°3* - Cyprien *op. 156 - 2 Improvisations op. 50 n°4 et n°7* - Franck *Fantaisie en la M* - Gounod *Marche solennelle* - Liszt *Fantaisie et fugue sur le choral «Ad nos, ad salutarem undam»* (salle Olivier Messiaen, 14 janvier 1993).

XENAKIS

(suite de la page 4)

ne vous joue que si vous avez quelque chose à proposer en échange. Est-ce que le fait d'avoir été reconnu relativement tard, à la fin des années 1960, a suscité des problèmes ?

— Je n'ai été joué que par des purs, qui n'attendaient rien de moi. Scherchen m'a fait jouer et a dirigé mes partitions. Je pense que tout a commencé à aller mieux pour moi après la «Nuit» de Royan de l'été 1968 et le *Polytope de Cluny* que me commanda Michel Guy en 1972. Je n'avais pas à supporter le fait de ne pas être reconnu, je travaillais. Ce que je fais toujours, d'ailleurs. Les portes auraient fort bien pu ne jamais s'ouvrir. J'ai commencé à vivre dignement de ma création à partir de 1972. Mais ce sont les années 1965-1966 qui ont tout déclenché, à l'époque où Maurice Fleuret et Michel Guy ont consacré une partie de leurs festivals à mon œuvre. Puis ce fut le Festival de Royan. Mes amis à l'époque avaient pour nom Maurice Fleuret, Sylvie de Nussac, Jacques Bourgeois, Michel Guy, Claude Samuel... J'ai tout de même connu une époque un peu plus vi-

vante. Mais je travaillais toute la journée, ma femme aussi, et le soir on s'écroulait.

Vous avez aussi mis au point la musique spatialisée, en plaçant le public au milieu de l'orchestre. Votre première œuvre du genre fut *Terretektorh* en 1965-1966...

— Cette pièce a été créée au Festival de Royan. Hermann Scherchen était à la tête de l'Orchestre philharmonique de l'ORTF. C'est la dernière création qu'il a dirigée, le 3 avril 1966. Il était très fatigué : il avait la mort dans les yeux.

Puis il y eut *Nomos Gamma* en 1967-1968...

— Les musiciens de l'Orchestre philharmonique de l'ORTF ont fait grève parce qu'ils ne voulaient pas jouer cette partition. Charles Bruck a cependant pu répéter, et l'œuvre a été créée le 4 avril 1969.

Faire se déplacer les musiciens, n'est-ce pas aussi prendre des risques supplémentaires ? Pendant qu'ils jouent, tout en se déplaçant, ils peuvent perdre l'équilibre, tomber...

— Ils font aussi du bruit. On entendait leurs souliers craquer. Mais je m'en fichais. Je voulais essayer.

En fait, vous êtes un intarissable chercheur !

— J'ai cherché toute ma vie.

Chaque œuvre nouvelle présentait donc un nouveau défi ?

— Absolument. Je ne m'endors pas sur le passé. Un jour, j'étais invité chez les Jolivet, qui faisaient souvent chez eux de la musique de chambre. Je me souviens de madame Jolivet disant à ma femme : «Écoute-moi bien, ma petite fille, ton manteau en lapin, là, tu peux le changer pour du vison, hein, parce que ton mari a trouvé un truc avec *Metastaseis*. Alors, empêche-le de changer de style. Il faut qu'il enfonce le clou !» A ses yeux, il fallait que je profite de ce que je venais de mettre au point : j'avais trouvé quelque chose qui pourrait avoir un large écho et faire des petits. Ma femme lui a répondu : «Mais il ne va pas vouloir ! — T'occupe, lui rétorqua madame Jolivet, tu l'empêches !»

A quand remonte votre dernière œuvre ?

— *Omega*, pour percussion et orchestre de chambre, vient d'être créé à Londres par son commanditaire, le London Sinfonietta. J'ai achevé cette œuvre le 4 novembre dernier, trois jours avant

de me rendre au Japon pour recevoir le Kyoto Prize. Depuis cette date, je n'ai rien fait. Mais peu auparavant, j'ai écrit *Sea-Change*. Ces deux pièces durent trois minutes chacune.

Pourquoi cette brièveté ?

— Parce que je n'ai pas d'idées. En fait, une fois les principes exposés, je dis «stop». Je ne veux surtout pas me répéter, et je crains de m'ennuyer. Parce que, quand je compose, c'est d'abord pour moi. La souffrance d'écrire, le fait de composer m'ennuient terriblement ! Je ne supporte plus d'aller à ma table. J'ai trop travaillé tout au long de ma vie, et la page blanche m'a toujours effrayé. Si j'ai connu un certain plaisir à composer *l'Orestie*, c'est parce qu'il y avait un texte splendide. J'aime m'appuyer sur un texte, cela me porte. Du moins dans certaines circonstances. Mais je n'aime pas la voix, en raison de son aspect humain. Je préfère l'instrument. Parce qu'il n'a pas d'expressivité. * / *Propos recueillis par Bruno Serrou*

* Iannis Xenakis avait accordé à notre journal un premier entretien en décembre 1992. (lire «Platon musicien», *Méromane* n° 15, p. 1.)

CLUB MÉLOMANE

Disques

■ Ocora / Radio France

• Slovénie : Musiques et chants populaires
1 CD 89 F. Réf. C 600 007



■ Parole donnée / Radio France

• Dussolier lit Kafka : *Lettre au père*
1 CD 89 F. Réf. 211 777
1 cassette 59 F. Réf. 411 777



Invitations : Concerts

Vendredi 13 février, 20h
Salle Pleyel

Jeudi 19 février, 20h
Salle Olivier Messiaen

(Voir détails page 14)

Attention ! réservation pour ces concerts à partir du lundi 2 février.

Ces offres sont valables jusqu'au 28 février, dans la limite des places disponibles ! Pour réserver : 01 42 30 26 33

BON DE COMMANDE

Intitulé	Référence	Prix unit.	Quantité
Slovénie	2. 98 C 600 007	89 F	
Kafka (CD)	2. 98 211 777	89 F	
Kafka (cassette)	2. 98 411 777	59 F	
Frais de port			+ 20 F
Total général			

Mme, Melle, M.

Prénom

Adresse

Code postal

Ville

N° d'abonné au club Méromane

Ci-joint un chèque de F.

A envoyer à Gold and Rose, 4 bis, rue Michelet, 30100 Alès ; tél. 04 66 52 08 96.