Xenakis vu par un de ses interprètes attitrés

Xenakis aus der Sicht eines seiner ständigen Interpreten

Xenakis vu par un de ses interprètes attitrés

Les 26 et 27 juin prochains, le compositeur et chef d'orchestre Michel Tabachnik dirigera à Zurich et Genève la création de son «Cri de Mohim», œuvre qui lui a été commandée pour le 700ème anniversaire de la Confédération, avec en complément la musique de scène entière d'«Egmont», de Beethoven. Programme composite donc, comme les affectionne Tabachnik. Mais ce musicien est aussi le chevalier servant, l'interprète privilégié du compositeur Iannis Xenakis, dont il travaille et fait jouer l'œuvre depuis vingt ans. Pourtant rien ne le poussait d'abord vers cette musique. Quand, en 1969, on lui demande de diriger un concert du Festival de Royan consacré à Xenakis, il refuse. Il faudra un certain temps à ce chef, né en 1942 et formé par Pierre Boulez, sérialiste rigoureux, pour rencontrer Xenakis, novateur aussi irréductible que solitaire.

Xenakis aus der Sicht eines seiner ständigen Interpreten

Am 26./27. Juni wird der Komponist und Dirigent Michel Tabachnik sein aus Anlass der 700-Jahrfeier geschriebenes Orchesterwerk «Le cri de Mohim» in Zürich bzw. Genf uraufführen. Ergänzt wird das Programm durch die komplette Musik Beethovens zu Goethes «Egmont» – das ergibt ein heterogenes Programm, wie Tabachnik es liebt. Aber dieser Musiker ist auch der Diener eines andern Komponisten: er ist ein bevorzugter Interpret von Iannis Xenakis, für dessen Musik er sich seit 20 Jahren einsetzt. Zunächst konnte der 1942 geborene Tabachnik mit der Musik Xenakis' allerdings wenig anfangen: er lehnte es 1969 ab, ein Xenakis-Konzert am Festival de Royan zu dirigieren. Es brauchte einige Zeit, bis der vom Serialisten Boulez geformte Tabachnik den ebenso unerbittlichen wie einsamen Neuerer Xenakis entdeckte.

par Michel Tabachnik / Isabelle Mili

Depuis la création de «Metastasis», en 1955, au Festival de Donaueschingen, Xenakis est devenu un compositeur de renom. Néanmoins, on a toujours l'impression que le monde musical lui réserve une place à part. Partagez-vous cette impression?

Xenakis est-il central, ou est-il marginal? Pour moi, il est la suite de Brahms et de Bartok. Prenons d'abord Brahms: il n'a pas innové sur le plan formel ni d'un point de vue technique. Mais tout son développement musical s'est fait autour d'une dimension émotionelle, on pourrait dire aussi irrationnelle. Quant à Bartok, trois éléments caractérisent son œuvre: la base traditionnelle, les constructions mathématiques et la synthèse de ces deux composantes dans l'émotion. Ce qui est paradoxal, c'est d'associer ainsi tradition, mathématique et émotion.

C'est exactement la même situation pour Xenakis. Il a innové par l'apport de certains éléments mathématiques; il a puisé une tradition dans la Grèce antique (Médée, l'Orestie...); enfin, il a imprégné la tradition helléniste et la mathématique d'une dimension subjective et romantique.

En cela, Xenakis allait à contre-courant. Car, en 55 et jusqu'à 1970, les compositeurs ont plutôt rationalisé le langage, à la suite de Webern. Peut-être ce rationalisme outrancier était-il nécessaire... En tout cas, il pose des problèmes pour l'interprétation des œuvres de cette période. A l'encontre d'une attitude artistique qui consiste à mettre en avant le mental, Xenakis a imbibé sa musique d'une émotion existentielle. En tant qu'interprète, il faut la rendre manifeste, sinon l'œuvre reste sèche.

Que Xenakis soit un grand romantique n'implique cependant nullement qu'on l'interprète comme Wagner. Si l'on veut, il faut penser en terme d'attitude. Vis à-vis de l'art, Xenakis se caractérise par une attitude antagoniste à celle des classiques. C'est aussi par conséquent un antagonisme par rapport aux post-sériels, aussi rationalistes que les classiques.

D'ailleurs, si l'on met des «portamentos» dans Webern, on fait erreur. Par contre, dans Brahms, on est dans le juste.

Ne pensez-vous pas que cette coupure radicale de Xenakis d'avec le sérialisme – et ceci dès 1955 – lui a valu d'être victime d'un ostracisme?

Certainement. Xenakis a été complètement rejeté jusqu'en 1970. Mais cela n'a pas eu d'influence sur son travail. De cette époque, il dit: «Dans mon tunnel, je me suis éclairé avec une petite bougie. J'étais sûr que je verrais le bout.» Même Landowski ou Dutilleux, qui n'étaient pas dans l'obédience sérielle, refusaient de reconnaître son travail! Personne n'a vu – y compris moi –

Iannis Xenakis (à g.) et Michel Tabachnik *Photo Marcel Imsand*

que derrière l'utilisation de principes mathématiques ou architecturaux se trouvait un style. On y a vu des moyens et rien d'autre.
Il n'y a guère que Claude Samuel et Hermann Scherchen qui aient su voir la portée de ces nouveautés et qui les aient communiquées aux autres.
En ce qui me concerne, c'est dans les années 69-70 que j'ai rencontré Xenakis et ç'a été le coup de foudre. J'avais accepté de diriger un concert au Festival de Lucerne et ce n'est qu'après coup que j'ai appris qu'une commande de Rudolf Baumgartner à Xenakis faisait partie du programme.

Nombres, formules et arborescences

«Pithoprakta» pour 46 cordes, 2 trombones, xylophone et woodblock (1955–56) est déjà complètement Xenakis: projection des sons dans l'espace, configurations nettes, refus du gros plan au profit de la masse sont des caractéristiques que l'on retrouvera souvent dans les œuvres ultérieures. Comment voyez-vous les grandes étapes de la composition chez Xenakis?

Je distinguerais quatre périodes:
La première, de «Metastasis» (1953-54) à «Terretektorh» (1965-66) peut être considérée comme une trajectoire méta- ou para-mathématique. Là, le développement musical se base sur une formulation des nombres. C'est chez Platon qu'il faut en chercher l'origine. Car, selon lui, les nombres ne sont rien, mais c'est la pensée du nombre qui est importante. De cette première période, on retiendra donc les Nombres, l'espace, et l'utilisation de phénomènes stochastiques, comportant probabilités et aléatoire.
La deuxième, de «Synaphai» (1970) – que j'ai créé – jusqu'à «Cendrées» (1973), est une période plus dégagée des structures. Tout d'un coup, Xenakis utilise les formules comme supports légers. C'est comparable au saut entre la IIème et la IIIème symphonie de Beethoven. Au moment d'inscrire l'idée sur papier, une formule s'en mêle qui va la rendre intéressante. Ainsi la série de Fibonacci dans «Synaphai». Avant, il partait des chiffres. Soudain, il est plus proche de la musique, dans le sens qu'il va plus vite au son. Cette évolution n'est d'ailleurs pas propre à Xenakis: on peut dire que beaucoup de compositeurs ont plus calculé au début de leur vie qu'à la fin.
La troisième période, depuis «Erikhton» (1974), est celle des arborescences. Celles-ci sont jetées sur le papier, probablement influencées par l'UPIC, cette unité de programmation qui met des dessins en sons.
Quant à la quatrième période, qui démarre avec la fin des années 70, c'est celle de la liberté tous azimuts. L'acquis des trois périodes antérieures se synthétise dans une écriture débridée où Xenakis écrit «avec des peignes», c'est-à-dire des modes, des systèmes.
Le résultat de cette progression, comme chez Mozart ou Beethoven, est très intéressant.

Est-ce que les chefs d'orchestre ont été déroutés par de nouvelles nécessités techniques induites par les œuvres de Xenakis?

Boulez disait que Xenakis est un mauvais compositeur parce qu'on n'entend pas ce qu'il écrit. A mon avis, c'est indéniablement faux. Karajan me disait: «La seule chose qui m'intéresse dans la partition, c'est le blanc!». Il parlait de «Parsifal». Mais c'est mon point de vue: c'est le résultat, la chimie, l'association de divers plans qui compte. Pour Xenakis, on peut dire que ses associations donnent un résultat très personnel, un *mix* de timbres et de couleurs qui n'appartiennent qu'à lui.
Techniquement, il est indéniable qu'on rencontre beaucoup de problèmes d'exécution. Pourtant, dans aucune œuvre de Xenakis, on ne rencontre de variations de gestes. On est presque toujours à 1, 2, 4 ou 8 temps. La battue reste traditionnelle. Dans l'ensemble des trois premières périodes, la battue est à 60, soit à la seconde. Pour un chef d'orchestre, c'est très lassant. Pourtant il faut être attentif à rester très clair, car les musiciens ont constamment besoin de se repérer à l'intérieur de chaque temps. Cette monotonie à diriger est un véritable handicap si on oublie que la battue n'est qu'une convention temporelle, une fonction de signalisation simple sur laquelle on peut appliquer la fonction romantique. Déjà dans la gestique, on peut la rendre manifeste. C'est le magnétisme, l'intention, les yeux qui comptent.
La complexité de l'écriture orchestrale fait qu'on doit, au cours des répétitions, inventer une technique de travail. Il faut faire comprendre aux instrumentistes qu'il y a des plans où tel musicien cadre avec l'ensemble et qu'alors il doit se synchroniser avec tout le monde. En

Originalwerk versus Teamwork

Version originale contre œuvre collective

revanche, il existe des catégories de plans où le musicien doit, tout seul, s'investir dans la musique et tâcher, au plus près de ses possibilités, de réaliser sa propre «cuisine». Mon travail consiste alors à faire en sorte que les musiciens donnent le maximum de façon individualiste. Ordinairement, un onzième second violon déteste avoir une partie autonome. Il se sent démuni. Tout à coup, il lui faut se transformer en concertiste.
C'est par l'ajout de toutes ces cellules fourmillantes que l'ensemble du corps orchestral vit. Et c'est formidable. En 1955, quand Xenakis – pour des raisons idéalistes - a écrit des lignes différenciées pour chaque musicien, il a cru bien faire. Il pensait démocratiser en rendant à chaque musicien sa personnalité. Personne n'avait jamais fait cela auparavant.
Il est indispensable de convaincre les musiciens qu'ils ne font pas n'importe quoi. Pour la Tonhalle de Zurich, par exemple, cela a été relativement facile de faire jouer Stockhausen. C'était comme si on préparait une symphonie de Schubert... En revanche Xenakis fait peur, et ceci en dépit qu'il soit maintenant une grande star! Comme Schoenberg, il est maudit pour l'orchestre et le public. Le directeur de la Tonhalle a d'abord été très effrayé d'une proposition de le programmer.

Dans certaines œuvres, la disposition des musiciens pose des problèmes spécifiques pour diriger. Comment les résolvez-vous?

«Terretektorh» (1965-66) est écrit pour 88 musiciens éparpillés dans le public et «Persephassa» pour six percussionnistes répartis autour du public (1969). Il y a encore d'autres cas. Pour diriger, on se met au milieu et on s'assure que tous les musiciens vous voient. Il faut éviter de se tourner sous peine que les musiciens perdent la battue, ou il faut se tourner sur le temps. Cela est facilité par le grand sens pratique de Xenakis: ces œuvres, ainsi que «Nomos Gamma», sont à deux temps.

Faire confiance à l'intelligence

Est-ce que votre travail et votre «apprentissage» avec Boulez vous ont aidé à aborder ce répertoire?

Oui. Ça m'a aidé de façon générale, aussi pour Mozart. Avec Boulez, on apprend à s'y retrouver partout. Sur le plan de l'analyse, il arrive à dégager quelque chose de tout. D'abord, il faut avoir des idées claires sur la partition. C'est cela son postulat. Nadia Boulanger, Messiaen, Boulez, c'est une filiation fabuleuse.
Techniquement, il m'a enseigné une technique de gestes très efficace et une méthode de répétition «standard» qui fait que je m'en sors dans Xenakis. Imaginez la réaction d'un orchestre qui découvre le lundi matin des partitions de Xenakis sur les pupitres. Ils hurlent! Là, la technique de Boulez est très forte: il faut comprendre l'orchestre comme une multitude de corps personnalisés et faire confiance à l'intelligence des personnes. D'ailleurs, elle parle d'elle-même. Tout de suite, il faut faire comprendre aux musiciens que cela ne va pas être difficile, jouer l'œuvre d'un bout à l'autre. Puis, seulement, aller vers le détail, en partant du global et sans jamais négliger la grande ligne. Ce qui est aussi très important, c'est de reconnaître les charnières, les endroits-clés qui organisent la suite.

Xenakis a collaboré au Groupe de Musique concrète avec Pierre Schaeffer, à la fin des années 50. «Diamorphoses», «Orient-Occident» (1960) sont des œuvres réalisées au Groupe de Recherches Musicales. Quels effets et quelle suite a eus cette période concrète?

Parlons d'abord des œuvres. Xenakis est l'unique compositeur de musique électro-acoustique dont on ne peut pas dater les œuvres. Il a su faire en sorte que la technique ne soit pas perçue. «Diamorphoses», personne ne sait avec quoi c'est fait. C'est un bricolage génial à partir de «Pithoprakta», avec quelques échos et autres. C'est d'ailleurs vrai pour tout. Aujourd'hui, on ne peut pas dire que «Gmeeorh» pour orgue (1974) soit plus ou moins d'avant-garde que «Metastasis». Chez Mozart, c'est très difficile de situer une vraie chronologie: la musique a une trop forte personnalité à toutes les étapes de l'écriture. C'est pareil chez Xenakis. Les dernières œuvres qu'il a composées avec l'UPIC ne paraissent pas plus contemporaines qu'«Orient-Occident», où il a trituré des colliers de sa femme, allumé un feu devant un micro et d'autres choses encore. Le matin dans son atelier, l'après-midi à la console de l'UPIC, c'est sa vie.

Un nouvel humaniste

«Polla Ta Dina» pour chœurs d'enfants et orchestre (1962) et «Eonta» (63-64) intéressent un plus large public que précédemment. Pouvez-vous analyser ce phénomène?

Xenakis est grand public, mais paramélomane. Il a toujours été davantage aimé par les gens qui ne connaissent pas la musique classique que par ceux qui sont des habitués de Mozart et de Beethoven. J'ai dirigé «Synaphai» pour piano et orchestre sur une place publique à Bonn et il a fait des concerts en plein-air avec des cerfs-volants. Au Japon, son succès est énorme.

La formation d'architecte de Xenakis joue-t-elle, selon vous, un rôle essentiel dans son travail musical?

Pour moi, quelqu'un comme Xenakis est au-delà des formes. Son message pourrait passer dans toutes les formes artistiques car il est universel! Tout ce qu'il fait est habité par un amour, une philosophie. En amont, c'est un grand être humain. Ce qu'il avait en lui, il l'a

réalisé par l'architecture et la musique, mais il a aussi hésité à suivre la voie politique. C'est un nouvel humaniste qui s'intéresse à tout. Contrairement à des êtres très spécialisés, des «bêtes de violon» par exemple, Xenakis puise très largement son inspiration. Il peut, en quelque sorte, appliquer les mêmes canevas à l'architecture et à la musique parce que ces canevas préexistent à leur application.

Comme de nombreux compositeurs dans les années 60, Xenakis a imaginé des notations très particulières (papier millimétré, etc.). Puis il a retranscrit en notation traditionnelle ce qu'il concevait en d'autres termes. Comment vous apparaît cette démarche?

En 1960, chacun voulait sa notation personnelle. Mais ce n'est pas forcément un signe de richesse d'idées. Comme Xenakis, je pense qu'il faut se placer du point de vue de l'interprète pour qu'il puisse, le plus simplement possible, lire et anticiper ce qu'il doit produire. Pourquoi compliquer la notation pour rien?

Pouvez-vous nous parler du rôle de Hermann Scherchen dans la carrière de Xenakis?

Il l'a énormément encouragé. Pendant vingt ans, Xenakis faisait les calculs de Le Corbusier pour vivre. Des journées entières se passaient en calculs pour des ponts. Scherchen a été un appui moral aux longs temps où tout le monde le décourageait (Milhaud, Honegger).

Comment, en guise de conclusion, définiriez-vous la personnalité de Xenakis?

C'est un écorché vif. Il est d'une timidité mortelle et voit très mal. On pourrait le comparer à Tournesol, car il n'ose pas sortir de sa réserve et est incapable de donner en public sa vraie mesure. Pourtant, je suis beaucoup plus à l'aise devant le manque d'aisance publique de Xenakis que devant un fulgurant pouvoir de démonstration comme celui de Boulez. Car celui-ci ne me convainc pas vraiment: il m'éblouit.
Une seule fois, j'ai vu danser Xenakis. C'était quand nous avons créé «Oresteia» en Grèce.

Propos recueillis par Isabelle Mili

Originalwerk versus Teamwork
Apropos: Harnoncourt und der «Zigeunerbaron»

Die Zürcher Aufführung des «Zigeunerbarons» von Johann Strauss in einer von Nikolaus Harnoncourt veranlassten und einstudierten Urtextfassung gibt Gelegenheit, sich allgemeine Gedanken über das «Originalwerk» zu machen. Das Genre der Operette zeichnet sich durch eine besondere Aufführungstradition aus, die in mancher Hinsicht im Widerspruch zur Ideologie des Originalwerks steht. Der Autor ist der Meinung, dass jene geringgeschätzte und vernachlässigte Aufführungstradition mehr Impulse für die Zukunft geben könnte als ein weiteres Ausufern der Urtext-Welle.

Version originale contre œuvre collective:
Harnoncourt et le «Baron tsigane»

Les représentations zurichoises du «Baron tsigane» de Johann Strauss, dans la version originale restituée par Nikolaus Harnoncourt, fournissent l'occasion de s'interroger sur la valeur de cette notion. Comme genre, l'opérette est en effet tributaire d'une tradition qui s'oppose, par bien des aspects, à l'idée de version originale. Toute décriée et négligée qu'elle soit, l'auteur estime que cette tradition pourrait être plus féconde qu'une nouvelle vague de «versions originales».

Von Mathias Spohr

Nikolaus Harnoncourt hat sich im Zürcher Opernhaus in der laufenden Spielzeit nun einmal der Operette zugewandt und widmet sich dem «Zigeunerbaron» von Johann Strauss mit gleichem Engagement wie zuvor den Monteverdi- und Mozart-Opern. Der Duisburger Musikwissenschaftler Norbert Linke hat eigens für diese Aufführung eine kritische Version des Notentextes hergestellt, und gemeinsam mit Harnoncourt bemüht er sich, den ursprünglichen Intentionen des Komponisten möglichst gerecht zu werden. Um zu belegen, dass dies beim «Zigeunerbaron» einen Sinn hat, obwohl «die spezifische Produktionsmethode von Strauss es nicht zuliess, exakte und dokumentarisch 'gültige' Partituren vorzulegen», erläutert Linke, dass Strauss diese 'Operette' selbst komponiert und instrumentiert habe, um mit diesem Stück erstmals «seine eigene Auffassung von 'Operette' zu verwirklichen». Alle früheren Operetten hatte Strauss, wie Linke ausführt, gemeinsam mit Richard Genée komponiert: «Voller Wehmut erinnerte im Jubiläumsjahr 1894 Genée den Meister Strauss an jene 'schönen Tage..., wo wir uns musicalische Einfälle theilten (!), das rechte Wort dazu suchten, sie systemisirten, eintheilten, characterisirten, zuspitzten'. Auch Strauss scheint diese Art der Zusammenarbeit, die wir heute 'Teamwork' nennen, als eine glückliche empfunden zu haben.» Der «Zigeunerbaron» präsentiert sich demgegenüber als Originalwerk, wobei implizit angenommen wird, dass das Originalwerk wertvoller sei als die Gemeinschaftsarbeit. – Ein Grenzfall, der Gelegenheit zu grundsätzlichen Fragen über die Bedeutung und Bewertung des «Originalwerks» bietet: Fragen, die in letzter Zeit zunehmend diskutiert werden.

«Urtext»-Ideologie

Im Grunde ist es ein interessantes Phänomen, dass die Urtext-Welle, die mittlerweile schon etwas angejahrt ist, sich nun auch auf die Operette ausdehnt. Heisst dies, dass einzelne Operetten nun endlich Einlass im Olymp der Hochkunst finden sollen, oder heisst es vielmehr, dass diese Gattung, oder ihre traditionelle Ausführung, endgültig tot ist? Wenn man Harnoncourts Erinnerungen an seine Zeit als Orchestermusiker liest und seine schmerzhaften Erfahrungen mit einer verschlampten Wiener Operette nachvollzieht, ist man geneigt, beides zu bejahen. Seine Grunderfahrung als mitdenkender Instrumentalist, der festzustellen glaubt, dass viele aufführungspraktische Gewohnheiten nicht mehr lebendig sind, muss man sicherlich ernst nehmen. Jedenfalls strebt er im Operetten-Bereich eine Veränderung an, die in ähnliche Richtung geht wie seine Mozart-Auffassungen. Das Ernstnehmen der Operette scheint mir der wichtigste und fruchtbarste Aspekt dieser Wiederbelebung – ohne Zweifel ist es von Vorteil, wenn die Quellen vor einer Einstudierung überhaupt einmal angesehen werden; bei einer «quellentreuen» Aufführung stellt sich allerdings die Frage, ob der eingeschlagene Weg richtig ist oder ob hierdurch nicht eine Tradition endgültig verlorengeht, deren letzten Rest man vielleicht retten sollte:
Im «leichten» Musiktheater hat sich bislang eine Entstehungs- und Aufführungspraxis gehalten, die noch vor hundert Jahren ganz selbstverständlich zu jeder Art Oper (und nicht nur der Oper) gehörte: Der Notentext, an dem oft mehrere gemeinsam gearbeitet hatten, wurde bloss als Grundlage gesehen, die man je nach Aufführungsrahmen ohne weiteres verändern konnte. So hat