



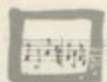
XENAKIS

ORESTEIA

Ensemble "ARS NOVA"
Direction : Marius CONSTANT

iannis XENAKIS
né en 1922

ORESTEIA

Suite pour orchestre de douze instrumentistes
Chœur mixte et chœur d'enfants
Jouant tous d'instruments classiques et spéciauxΕΥΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΜΕΤΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΑΙΑΙΑΝ ΒΟΥΛΩΤΗΡ

ΔΩΡΕΑ

Apxio P. Tabbiem

Face 1

I. Agamemnon
II. Chœphores (1^{ère} partie)

Face 2

II. Chœphores (2^e partie)
III. Eumenides

Direction artistique : iannis XENAKIS

Ensemble «ARS NOVA»

Ensemble vocal Stéphane CAILLAT / Chef de chœur Stéphane CAILLAT
Maitrise de Notre-Dame de Paris / Chef de chœur Monsieur l'abbé Jean REVERT

Direction : Marius CONSTANT

(Editions : Boosey & Hawkes)

L'œuvre ici enregistrée sous forme de suite pour le concert est tirée de la musique que Iannis Xenakis a composée en 1966 pour les représentations de l'*Orestie* d'Eschyle (*Agamemnon*, *les Choéphores*, *les Euménides*) au Festival d'Ypsilanti (Michigan, U.S.A.) dont Alexis Solomos avait fait la mise en scène et où Dame Judith Anderson tenait le rôle de Clytemnestre. La première représentation eut lieu à la mi-juin 1966 (la musique y étant dirigée par Konstantin Simonovitch) et se poursuivirent ensuite tout l'été.

La présente suite de concert a été tirée de cette partition initiale et donnée en première audition au Festival Sigma de Bordeaux en 1967, toujours sous la direction de K. Simonovitch. En cette occasion, le compositeur a défini les intentions qui avaient été les siennes en composant l'ouvrage original : « C'est un rituel sonore voulant donner un aspect nouveau à la conception que l'on se fait du drame antique. » Cette définition pose le problème, mais ne le résout pas, et elle exige quelques explications supplémentaires sur le plan général dont Xenakis lui-même nous fournit l'essentiel avant d'examiner la façon dont se présente la partition elle-même sur le plan particulier.

Remarquons d'abord que, pour le compositeur, le problème ne se posait absolument pas comme s'il s'était agi d'écrire une quelconque « musique de scène ». Xenakis considère que le théâtre grec antique est une synthèse des arts majeurs. Or, le « spectacle total », qui doit être le fruit audiovisuel de cette synthèse, ne peut pas trouver sa source dans la vaine recherche d'équivalences plus ou moins réelles entre les expressions visuelles et les expressions auditives au niveau de la perception. Il doit la trouver beaucoup plus loin, « loin de l'oreille et de l'œil, dans les sphères du mental », seul niveau commun et fondamental où existe « une structure d'ordre total ».

Xenakis remarque alors qu'à ce niveau-là la musique « ne peut demeurer un *en-soi* », et que, devant faire corps avec des éléments hétérogènes, elle doit satisfaire à une certaine liste de fonctions. C'est en introduisant cet ensemble de conditions que Xenakis échappe à ce que nous appelons communément « musique de scène » et aboutit à une musique qui veut être en interaction constante avec le drame, amalgamée et incorporée à lui, alors que la « musique de scène » n'est ordinairement qu'une sorte de peinture sonore dont on barbouille certains éléments ou accessoires du drame.

Si, Xenakis en est arrivé là, c'est en partie après avoir reçu le choc des formes théâtrales japonaises, *Nô* et *Kabuki*, synthèses complètement amalgamées.

Sur le plan pratique, un tel amalgame a pu être réalisé notamment grâce à une innovation que Xenakis a également utilisée dans ses musiques destinées aux *Suppliantes* et à *Médée*, innovation consistant à donner des instruments de musique et des objets sonores aux membres du chœur dansant, idée que le compositeur justifie ainsi : d'abord, la mobilité des sources sonores obtenue par le déplacement des danseurs du chœur apporte une dimension spatiale à la musique; ensuite, la multiplication des sources sonores aboutit à une amplification des idées musicales et à l'introduction des nouveaux concepts de la musique stochastique dans l'espace à trois dimensions; enfin, les instruments et les gestes deviennent des éléments enrichissants pour la gestique de la danse, transformant celle-ci en une sorte de liturgie magique où les instruments musicaux tels que les gongs de bois des *Choéphores* sont intégrés complètement à la danse et au drame.

A côté de cet élément d'ordre matériellement sonore, une partition comme celle de l'*Orestie* pose des questions de technique et de langage que Xenakis résout ainsi. Le drame ne peut s'exprimer, dit-il, par de la musique tonale, atonale, sérielle, etc., ces styles ayant des filiations trop fortes avec leurs époques réciproques : de même qu'on n'imagine par le *Kabuki* ou le *Nô* joués avec de la musique occidentale, de même la sensibilité sonore du théâtre antique ne s'accorde pas avec Wagner, Debussy ou Schönberg.

Il faut donc chercher ailleurs, poursuit le compositeur qui se demande s'il faut puiser aux traditions antiques encore vivantes, aux folklores, mais il conclut bientôt qu'il serait vain, pour l'instant, de tenter des reconstitutions historiques : « De plus, si le drame antique doit survivre, c'est surtout par ses propriétés fixatives autour de mythes et par la poésie exprimée dans le langage, la poétique du langage restant la tradition essentielle. Et aucune traduction ne rend

jamais la beauté. Et combien d'hommes sur terre entendent le grec ancien ou le latin? Une de mes idées de base était de faire apparaître dans la musique la poésie unique de la langue d'Eschyle et de résumer en un très fort condensé sonore un climat archaïque mais qui plongerait en même temps dans l'avenir musical. Une des conditions est que ce qui est chanté doit être simple, car il doit être enseigné à des personnes dont beaucoup ne connaissent pas la musique : les chœurs chantent, dansent, parlent, miment. Donc pas de virtuosité vocale, pas de grands sauts, l'*ambitus* acceptable étant faible. Pas de rythmes compliqués non plus, pas de traitement *brutiste* de la voix selon la mode actuelle, cela ne cadrerait pas avec la sobriété du drame. Mais où trouver le nouveau en même temps que l'ancien? Une seule réponse est possible : elle est tellement générale et fondamentale qu'elle sort du domaine du chant, englobe et laboure profondément les domaines les plus variés de la musique, notamment l'archéologie, les musicologies comparées, enfin la musique actuelle et ses prolongements dans l'avenir. Mais cette vision globale ouvre elle-même presque automatiquement des nouvelles voies où les structures hors temps antiques, modernes et futures se rejoignent comme les cas d'espèce d'une virtualité considérablement riche. C'est dans cette discussion conceptuelle que j'ai pu trouver la légitimation du traitement que j'ai infligé aux voix de *Médée*, de l'*Orestie* et des *Suppliantes*, et en particulier aux voix de femmes. Ce qui montre qu'à défaut d'une tradition vivante, la discussion aidée de tout l'arsenal de la pensée contemporaine peut résoudre des problèmes de cette gravité, et simultanément donner à l'art une assise idéologique d'un haut niveau. Mais ce chant général abstrait peut également servir aux autres expressions artistiques, aux arts plastiques et visuels, car les axiomatiques et les formalisations que nous pouvons leur établir, ainsi que les automatisations par ordinateurs, sont équivalentes. Ainsi peut prendre un sens bien défini et opératoire l'archaïque *vœu du spectacle total* dans un contexte tout neuf, plus général, plus puissant, plongeant à la fois dans le passé et dans l'avenir. »

On a reproduit tout au long cette citation de Iannis Xenakis en dépit de ses dimensions importantes, car elle est d'une part indispensable à la compréhension d'une œuvre comme l'*Orestie*, et d'autre part significative de cette sorte de lyrisme intellectuel qui saisit le compositeur quand il vous découvre certains de ses panoramas personnels. Ces principes généraux étant indiqués, voici maintenant très sommairement comment se présente l'ouvrage sur le plan pratique.

La suite *Oresteia* comporte trois parties dont chacune se rattache à l'une des trois tragédies eschyléennes dont elles portent les titres (*Agamemnon*, *les Choéphores*, *les Euménides*).

Le dispositif instrumental comporte un ensemble de douze vents (flûte et piccolo, hautbois, clarinette piccolo, clarinette-contrebasse, contrebasson, trompette, cor en fa, trombone ténor, tuba), violoncelle et percussion (gongs, grosse caisse, wood-block, toms, maracas, bongo, tambours, tambours de basques, Glockenspiel, carillon de verre, sirènes, fouets, drapeaux métalliques, triangles, crécelles, tambours à ficelle, etc.). Ainsi qu'il a été indiqué plus haut, un certain nombre de ces instruments à percussion sont parfois confiés aux membres du chœur dansant. Une percussion aussi abondante est aujourd'hui d'usage courant, mais ce n'est pas la première fois que le triptyque eschyléen en fait naître la nécessité : en 1914-1916, quand Darius Milhaud écrit une importante partition tenant le milieu entre la musique de scène et l'opéra pour l'*Orestie* traduite par Claudel, il fit intervenir pour la première fois un véritable orchestre de percussion où, par instinct, il réalisait ce que Xenakis fait ici par volonté réfléchie, la synthèse du passé et de l'avenir. De même dans sa façon d'utiliser les chœurs, mais dans une traduction française.

Le dispositif vocal de Iannis Xenakis comporte un chœur d'hommes, un chœur de femmes, et un chœur d'enfants, ainsi qu'un Coryphée. Psalmodie ou parlé, chanté ou crié, le texte fait l'objet d'une rythmique sans complexité (à l'exception des passages où des effets non synchrones sont recherchés à dessein). On notera en outre que, sur ce chapitre vocal, la représentation prévoit *in fine* que le *spectacle total* s'étend jusqu'au public puisque la partition prévoit que « 200 drapeaux métalliques sont distribués au public qui en joue et tout le monde crie à tue-tête dans la joie pendant que les musiciens et le chœur quittent la scène en jouant de toutes les percussions dont ils disposent ».

Claude ROSTAND

Ce disque doit être accompagné d'un encart des textes grecs et de leur traduction