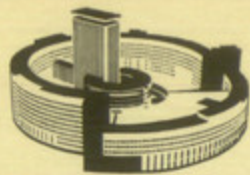




LES SOLISTES DES CHOEURS
DE L'O.R.T.F.
dir. MARCEL COURAUD

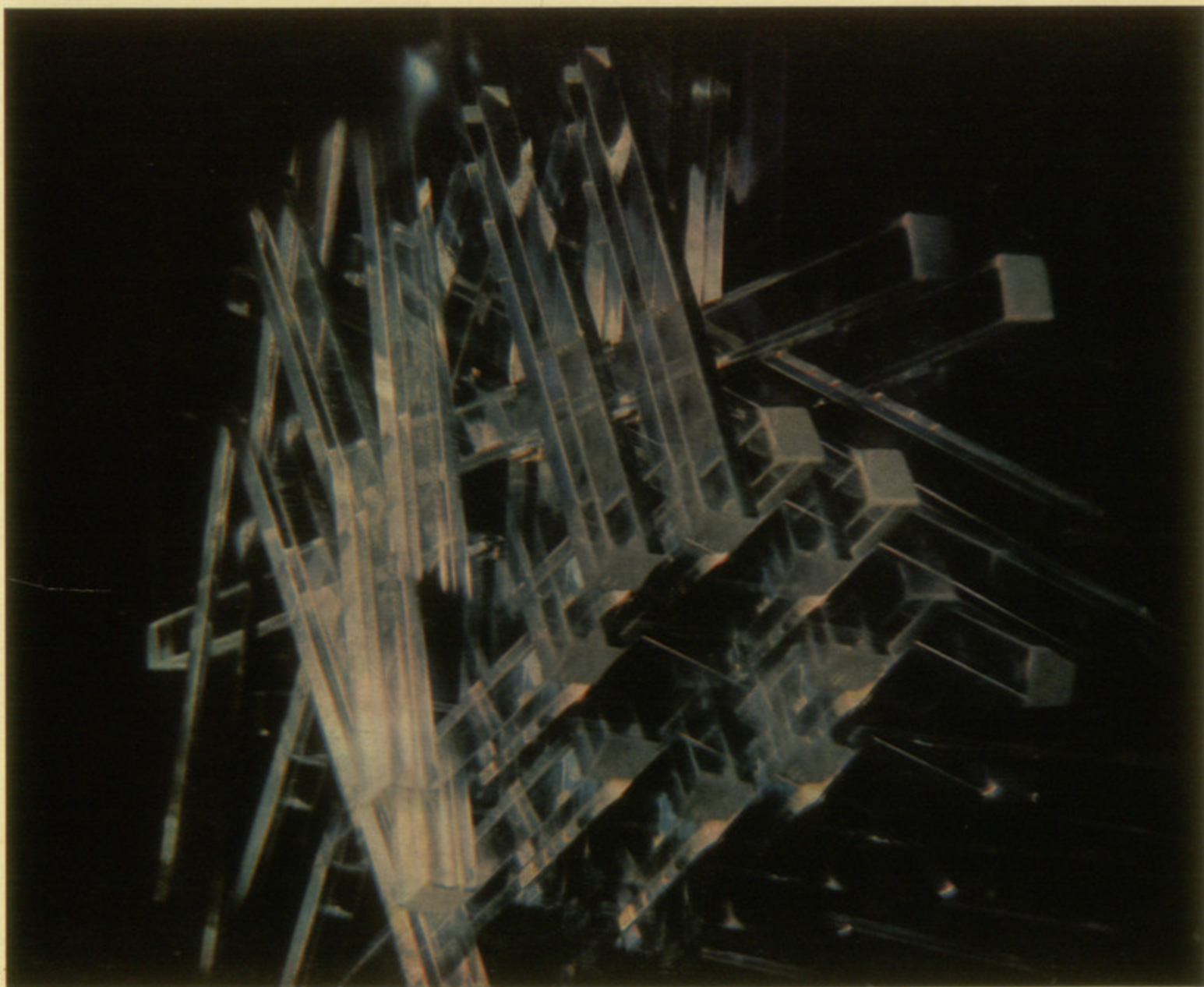
LES FORMATIONS MUSICALES DE L'OFFICE DE RADIODIFFUSION-TELEVISION FRANCAISE



O. MESSIAEN / 5 RECHANTS
Y. XENAKIS / NUITS
K. PENDERECKI / STABAT MATER

GRAVURE UNIVERSELLE STU 70457

Jacques Viotoux



(écrit en 1955) risquent de s'égarer dans un désert de stérilité. Ces deux citations suffisent à indiquer à quel niveau et dans quelle tendance se place un créateur tel que Xenakis. C'est un état d'esprit que vient illustrer NUTS, œuvre qui fait pour la première fois l'objet d'un enregistrement phonographique. C'est une des plus récentes compositions de Iannis Xenakis. Elle a été écrite en 1967-68 sur commande de la Fondation Calouste Gulbenkian à l'intention du Festival de musique contemporaine de Royan où elle a été créée en avril 1968 au cours d'un concert donné au château de la Roche-Courbon.

Il s'agit d'une pièce pour douze voix mixtes a cappella dont la dédicace est la suivante : « Pour vous, obscurs détenus politiques, Narciso Julian depuis 1946, Costas Phyllis depuis 1947, Hélène Erythriadou depuis 1950, Joachim Amaro depuis 1952, et pour vous, milliers d'oubliés, dont les noms même sont perdus ». Cette dédicace suffit elle aussi à indiquer dans quel état d'esprit l'ouvrage a été composé.

Pièce brève, d'une extrême tension dramatique, qui va de la pureté linéaire grégorienne au jappement nocturne des chacals, c'est peut-être le rêve de ces captifs auxquels le chant des Euménides apporte l'espoir pendant le sommeil, et le cauchemar désespéré qui les écrase parmi les plaillements des Erinnyes. C'est en tout cas une œuvre saisissante et forte, d'une terrible poésie.

STABAT MATER

pour chœur mixte a cappella
Penderecki ne cesse de s'affirmer, depuis une dizaine d'années, comme l'une des natures les plus vigoureuses de la jeune école polonaise actuelle. Ajoutons aussitôt que cette école a subi, pendant cette période, une influence profonde venue du côté de chez Xenakis : plutôt que dans le post-webernisme proprement dit, les Polonais se sont de préférence engagés dans des recherches sur la matérialité de son musical jusqu'aux franges du bruit, et ils ont ainsi élaboré un style dont la dramaturgie d'ordre purement sonore est très caractéristique, et dont Penderecki a été l'un des plus brillants représentants, l'un des virtuoses les plus supérieurs, notamment avec une de ses premières œuvres qui s'intitulait *Anaklisis* (1960) qui fit sensation au Festival de Donaueschingen.

Au cours des années récentes, Penderecki semble effectuer, dans une certaine mesure, un retour à une écriture plus traditionnelle — retour qui ne paraît pas devoir être considéré comme un recul, mais comme une synthèse, ce phénomène de synthèse étant actuellement assez généralisé chez les compositeurs de ces générations.

Le STABAT MATER est l'une de ses premières œuvres où cet état d'esprit se manifeste. Par la suite, cette partition a été incorporée à une composition plus importante, la *Passion selon saint Luc*, à propos de laquelle Penderecki a fait la déclaration suivante éclairant singulièrement sa manière de voir les problèmes musicaux de son temps : « Je suis catholique romain, mais, selon moi, il n'est pas nécessaire d'appartenir à une Église pour composer de la musique religieuse : l'essentiel est d'avoir à exprimer une foi. Ainsi, vous pouvez considérer ma musique comme une confession sans que l'on voie d'inconvénient. Sous ce rapport je suis un romantique ». Le mot est dit. Et c'est bien en romantique que le musicien a traité ici l'admirable texte extrait de la Séquence de la célébration des Sept Douleurs de la Vierge, prière d'intercession dans laquelle il est bien naturel que le compositeur se manifeste de façon assez objective. Mais si Penderecki se comporte ici en romantique, il ne le fait nullement avec la grandiloquence théâtrale qui a été le propre des auteurs du XIX^e siècle : sa partition est puissamment dramatique, presque réaliste, mais sans complaisance, sans facilités, sans artifices.

Les six strophes de ce STABAT MATER se déroulent en continuité, en une trame polyphonique très homogène et très diverses à la fois, d'une incomparable richesse d'effets sonores, et il est aisé d'y lire comment l'auteur y utilise le résultat des expériences qu'il a faites précédemment dans la conquête d'un vocabulaire sonore moderne tout en se référant aux vénérables traditions grégoriennes.

L'atmosphère grégorienne s'établit dès les premières mesures, et sa souple continuité va s'étendre à toute l'œuvre, tour à tour psalmodiante ou chuchotante, tandis que des éléments étrangers viendront piquer cette trame unie : syllabes tombant lourdes comme un bouillon ou un glas, syllabes cinglantes comme des lanières, flots de larmes, enfin appel pathétique au Christ, appel qui se déploie en une ample polyphonie de lignes chantées et parlées, le tout montant vers le lumineux « Paradisi gloria » final.

Claude ROSTAND.

This state of mind is illustrated by NUTS, of which this is the first recording. It is one of Iannis Xenakis' most recent compositions, having been written in 1967-68, as a commission from the Calouste Gulbenkian Foundation, intended for the Festival of contemporary music of Royan, where it actually received its first performance in April 1968, during a concert at the castle of la Roche-Courbon.

The piece is written for twelve mixed voices a cappella, and the dedication reads thus: "to you, obscure political prisoners, Narciso Julian since 1946, Costas Phyllis since 1947, Helene Erythriadou since 1950, Joachim Amaro since 1952, and to you, thousands of forgotten ones, whose very names are lost". This dedication is sufficient, too, to indicate the state of mind in which the piece was composed.

This short work, of an extreme dramatic tension, ranging from linear gregorian purity to the nightly yelping of jackals, perhaps represents the dream of these captives, to whom the song of the Eumenides brings some hope during their sleep, and the desperate nightmare that crushes them amid the screeching of the Erinnyes. In any case, it is a strong and thrilling work, of terrifying poetical intensity.

STABAT MATER

for unaccompanied mixed choir.

Since about ten years, Penderecki asserts himself with ever-growing evidence as one of the strongest personalities of the young Polish school. Let us add at once that this school underwent, during the whole period, a deep influence from Xenakis: rather than the way of post-Webernism, the Poles chose another one, leading to researches on the materiality of musical sounds, which brought them to the fringes of noise. Thus, they elaborated a style, whose purely tonal dramaturgy is very characteristic, and of which Penderecki has been one of the most brilliant exponents and one of the most astounding virtuosos, namely with one of his earliest works, *Anaklisis* (1960), which created a sensation at the Festival of Donaueschingen.

In recent years, Penderecki seems to return, to a certain extent, to a more traditional writing. This return, however, must not be considered as a retreat, but rather as a synthesis, a phenomenon fairly common to-day with composers of the same generation.

The STABAT MATER is one of the earliest pieces where this state of mind comes to the fore. Some time later, this score was integrated into a more important composition, the *Passion according to St. Luke*, about which Penderecki has made the following statement, which strikingly enlightens his point of view about the musical problems of his time: "I am a Roman Catholic, but I do not think it necessary to belong to a Church in order to write religious music: the main thing is to have to express a belief. Thus, you may consider my music as a confession, I don't mind. In this respect, I am a romantic." The word is said. And indeed, it is as a romantic that the musician has treated the admirable text taken from the Sequence for the celebration of the Seven Sorrows of Virgin Mary, an intercessional prayer in which it is only natural that the composer should express himself in a rather objective way. But, though Penderecki's attitude here is romantic, it never yields to the theatrical emphasis of many composers from the 19th century. His score is powerful and dramatic, almost realistic, but devoid of any complacency, facilities or tricks.

The six strophes of this STABAT MATER unfold themselves continuously, in a polyphonic fabric that is at the same time very homogenous and very varied, showing a peerless wealth of tonal effects, and it is easy to observe how the composer makes use of the results from his previous experiences in the conquest of a new modern tonal vocabulary, while he also refers to the venerable gregorian traditions.

The gregorian atmosphere is established from the very first bars, as its flexible continuity pervades the whole work, psalmodic or whispering in turn, whilst foreign elements stitch this unified web: syllabes that fall heavily like a knell, others that are as lashing as thongs, floods of tears, and finally a pathetic call to Christ, which unfolds in a broad counterpoint of sung and spoken lines, ascending to the dazzling final climax on "Paradisi gloria".

In diesem Geisteszustand wurde NUTS komponiert, ein Werk, das hier zum ersten Male auf einer Platte erscheint. Es ist auch eine der neuen ten Schöpfungen von Iannis Xenakis, und entstand 1967-68 als Auftrag der Calouste Gulbenkian Stiftung, die es zum Feste für Neue Musik von Royan bestellte, wo es im April 1968 im Rahmen eines im Schlosse von la Roche-Courbon gehaltenen Konzertes uraufgeführt wurde.

Es handelt sich um ein Stück für zwölf gemischte Stimmen a cappella, mit folgender Widmung: « Für euch, unbekannte politische Gefangene, Narciso Julian seit 1946, Costas Phyllis seit 1947, Helene Erythriadou seit 1950, Joachim Amaro seit 1952, und für euch, Tausende vergessene, dessen Namen selbst vergessen sind ». Diese Widmung genügt auch, um den Geisteszustand zu verdeutlichen, in welchem das Werk entstand.

In diesem kurzen Stück herrscht eine extreme dramatische Spannung. Die Musik reicht von der linearen Reinheit der Gregorianik bis zum nächtlichen Klaffen der Schakale. Vielleicht verkörpert sie den Traum dieser Gefangenen, den der Gesang der Eumeniden während ihres Schlafes die Hoffnung bringt, und den verzweifelten Alpträumen, der sie inmitten des Gekreisches der Erinnyes niederdrückt. Jedenfalls strahlt dieses starke und ergreifende Werk eine gewaltige Poetik aus.

STABAT MATER

für gemischten Chor a cappella.

Seit etwa zehn Jahren erscheint Penderecki mit wachsender Kraft als eine Hauptfigur der jungen polnischen Schule. Dazu muss gleich gesagt werden, dass diese Schule während dieser Zeit einen tiefen Einfluss von Xenakis empfing. Abseits des eigentlichen Post-Webernismus wählten die Polen den Weg der Erforschung des materiellen Gehaltes des musikalischen Klanges, die sie bis hart an die Grenzen des Geräusches führte. Somit haben sie einen Stil ausgearbeitet, der sich durch eine rein klangliche Dramaturgie auszeichnet, und dessen Penderecki einer der glänzendsten Vertreter und einer der überraschendsten Virtuosen gewesen ist, namentlich in einem seiner Frühwerke, *Anaklisis* (1960), das in Donaueschingen eine Sensation verursachte.

Während der letzten Jahre scheint Penderecki eine gewisse Rückkehr zu einer mehr traditionellen Schreibweise zu vollziehen. Aber es handelt sich nicht um einen Rückstoss, vielmehr um eine Zusammenfassung, eine durchaus nicht seltene Tatsache bei den Komponisten dieser Generation.

Das STABAT MATER ist eines der frühesten Beispiele dieses Geisteszustandes. Später wurde diese Partitur in eine wichtigere Komposition, die *Lukaspassion*, einverleibt, über welche Penderecki folgende Erklärung machte, die seine Auffassung der heutigen Musikprobleme verdeutlicht: « Ich bin römisch-katholisch, aber ich glaube nicht, dass man einer Kirche angehören muss, um geistliche Musik zu komponieren: die Hauptsache ist, ein Glauben auszudrücken zu haben. Sie können also meine Musik als ein Bekenntnis betrachten, das stört mich nicht. In dieser Beziehung bin ich ein Romantiker ». Das Wort ist gesagt. Und tatsächlich hat der Komponist den herrlichen Text aus der Sequenz zur Feyer der Sieben Schmerzen der Muttergottes hier als ein wahrer Romantiker aufgefasst. In einem solchen Fürsprachegebet erscheint eine ziemlich objektiv Haltung des Künstlers übrigens ganz selbstverständlich. Aber wenn Penderecki hier auch als Romantiker erscheint, so ist er es niemals im Sinne der den Komponisten des 19. Jahrhunderts eigenen theatralischen Aufgeblasenheit: seine Partitur ist zwar stark dramatisch, fast realistisch, aber ohne jede Gefälligkeit, ohne Kunstfertigkeit.

Die sechs Strophen dieses STABAT MATER entfalten sich ununterbrochen, in einem zugleich sehr einheitlichen und sehr abwechslungsreichen polyphonem Gewebe, das durch unvergleichlichen Reichtum an klanglichen Effekten gekennzeichnet ist. Man kann in ihm unschwer die Ergebnisse seiner früheren Experimente in der Eroberung einer modernen Tonsprache erblicken, während er sich gleichzeitig auf die ehrwürdigen Traditionen der Gregorianik bezieht.

Die gregorianische Stimmung erscheint schon in den ersten Takten, und ihr biegsamer Zusammenhang reicht über das ganze Werk, bald psalmodisch, bald flüsternd, während fremde Elemente dieses einheitliche Gewebe durchlöchern: manche Silben, die schwer wie eine Totenglocke fallen, andere, die wie Riemen peitschen, strömende Tränen, endlich, ein pathetischer Aufruf an Christus, der sich in eine breite Polyphonie gesungener und gesprochenen Linien entfaltet, und allmählich bis zum strahlenden « Paradisi gloria » des Schlusses emporsteigt.

COLLECTION ERATO - O.R.T.F.

- STU 70363 — Les Riches heures musicales d'Henri VIII et d'Elisabeth 1^{re}.
STU 70366 — J. Offenbach / Les Bavards.
STU 70400 — A. Honegger / 4^e Symphonie - H. Dutilleul / Métaboles.
STU 70411 — A. Jolivet / Concerto pour basson, M. Mihalovici / Exercice per archi, Etude en 2 parties.
STU 70412 — A. Jolivet / Suite Liturgique - A. Caplet / Messe.
STU 70430 — A. Jolivet / Concertos pour ondes Martenot, pour harpe.
STU 70431 — I. Maléc / Oral - M. Ohana / Synaxis.
STU 70443 — M. Ohana / Syllabaire pour Phèdre - Signes.
STU 70451 — C. Chaynes / Concertos pour orgue, pour piano.
STU 70452 — D. Milhaud / 4^e et 8^e Symphonies.
STU 70457 — O. Messiaen / 5 Rechants - I. Xenakis / Nuits - K. Penderecki / Stabat Mater.
STU 70509 — A. Jolivet / 2^e concerto, Danses rituelles.
STU 70510 — C. Franck / Symphonie en ré mineur, variations.
STU 70650 — A. Roussel / Le Festin de l'Araignée / Petite Suite

- STU 70512 — A. Roussel / Bacchus et Ariane.
STU 70514 — Daniel Lesur / Symphonie de danses, sérénade.
STU 70537 — L. Dallapiccola / Canti di prigione - N. Castiglioni / Gyro - I.P. Guezec / Reliefs polychromés.
STU 70538 — M. Constant / Chants de Maldoror, Winds, Traits (Cadevres exquis).
STU 70544 — M. Ohana / Cantigas, Cris.
STU 70560 — M. Landowski / 2^e Symphonie / 2^e Concerto pour piano
STU 70569 — A. Roussel / 2^e Symphonie / Pour une fête de Printemps
STU 70578 — Roussel / Aeneas
STU 70586 — A. Khatchaturian / Concerto pour flûte.
STU 70587 — G. Pierné / Cydalise et le Chèvre-pied / Divertissement / Concertstück pour harpe
STU 70593 — G. Amy / Chant / Trajectoires
STU 70631 — C. Saint-Saëns / 3^e Symphonie / Le Rouet d'Omphale / Danse Macabre
STU 70637 — F. Poulenc / Concerto pour orgue / Concert Champêtre.
STU 70650 — A. Roussel / Le Festin de l'Araignée / Petite Suite

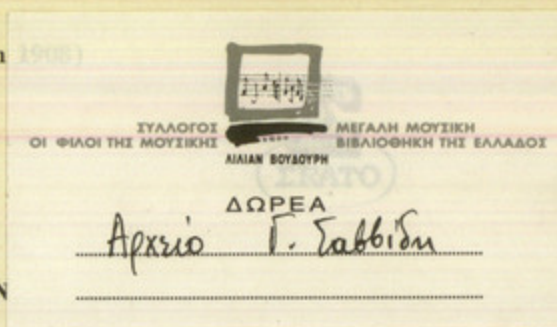
Olivier MESSIAEN (né en 1908)

CINQ RECHANTS

pour 12 parties vocales réelles

(Editions Rouart Lerolle Salabert 1949)

Direction artistique : Olivier MESSIAEN



LES SOLISTES DES CHŒURS DE L'O.R.T.F.

Nicole ROBIN - Gisèle PREVET - Marcelle LEGENDRE, *sopranos* — Arlette FRIEDMANN - Josette PUDLEITNER - Antoinette KERGUELEN, *contraltos*
Régis OUDOT - Roger COTTON - Jean-Claude LE MEE, *ténors* — Charley GUIGUI - René CHAUVAUT - Mario HANIOTIS, *basses*
(Chef de chant chargée de la préparation : Colette BRULLEBAUT)

Direction : Marcel COURAUD

Enregistrement réalisé à partir de documents sonores de l'O.R.T.F. — Supervision musicale : Guy CHESNAIS - Ingénieur du son : Bernard LEROUX

Yannis XENAKIS (né en 1922)

NUITS

(Editions Boosey & Hawkes Ltd-Londres)

Krzysztof PENDERECKI (né en 1933)

STABAT MATER(Edition Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Centralna Biblioteka Nutowa - Varsovie)

Les « Solistes des Chœurs de l'O.R.T.F. » groupe composé de trois soprani, trois alti, trois ténors et trois basses, réunit des chanteurs choisis parmi les choristes de l'O.R.T.F. — une trentaine — à qui a été reconnue, sur audition, la qualité « soliste ».

Ce groupe n'est ni autonome, ni immuable dans le choix des artistes, mais au contraire occasionnel et animé par la plus saine émulation ; il n'a donc rien d'une chorale ni d'un ensemble vocal, et son répertoire ne souffre aucune comparaison d'aucune sorte avec le répertoire polyphonique classique, et ne comprend donc ni madrigaux italiens, ni polyphonies franco-flamandes, ni même les chansons de DEBUSSY ou RAVEL.



ORCHESTRE NATIONAL
PHILHARMONIQUE
ORCHESTRE MONIQUE
ORCHESTRE LYRIQUE DE CHAMBRE
& ENSEMBLE CHŒURS
& SOLISTES DES
ENSEMBLE ARS NOVA
ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE
DE STRASBOURG
ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE
DE LILLE
ORCHESTRE DE NICE
ORCHESTRE DE JEUNES FILLES
MAITRISE
ENSEMBLE POLYPHONIQUE
QUATUOR A CORDES

Par contre les « Solistes des Chœurs de l'O.R.T.F. » interprètent uniquement les œuvres polyphoniques d'exception dont la caractéristique majeure est — et sera — d'être composées pour 12 parties vocales réelles et indépendantes, avec ou sans adjonction d'instruments divers. Le groupe des « Solistes des Chœurs de l'O.R.T.F. » qui a enregistré ce disque s'est produit pour la première fois au Festival International d'Art Contemporain de ROYAN - 1968 dans une reprise des « Rechants » de MESSIAEN, et la création mondiale de « Nuits » de XENAKIS sous la direction de Marcel COURAUD, Directeur Artistique de l'Ensemble des Chœurs de l'O.R.T.F.

LES FORMATIONS MUSICALES DE L'OFFICE DE RADIODIFFUSION TELEVISION FRANÇAISE

CINQ RECHANTS (1949)

L'œuvre est écrite pour 12 voix mixtes : 3 sopranos, 3 contraltos, 3 ténors, 3 basses. Sans aucun moyen instrumental, uniquement avec des voix humaines, elle atteint à une véritable orchestration, par l'écriture musicale, les rythmes, les attaques.

Le titre : « CINQ RECHANTS », est un hommage au *Printemps* de Claude le Jeune, chef-d'œuvre d'écriture chorale et chef-d'œuvre de rythme. Dans le *Printemps*, les couplets sont appelés : *chants*, les refrains : *rechants*. Ici, chants et rechants alternent également. Avec des variantes dans la présentation. Le troisième Rechant, par exemple, affecte la forme : introduction-1^{er}-couplet-refrain (ou rechant)-2^e-couplet-refrain (ou rechant)-3^e couplet plus long formant développement-coda.

Méloïquement, l'œuvre procède de deux sources : le *harawi* ou *yarawi*, chant d'amour folklorique du Pérou et de l'Equateur — l'*Alba*, chant d'aube du Moyen Age, dans lequel une voix supra-terrestre avertit les amants que la nuit d'amour va finir (écouter les chants d'amour du troubadour Jaufré Rudel, l'*alba* du troubadour Folquet de Marseille, écouter aussi, dans le même esprit, la voix de Brangien au 2^e acte du *Tristan* de Wagner, et certaines paroles de la Juliette de Shakespeare, de la *Mélanide* de Debussy).

The work is written for 12 mixed voices: 3 Sopranos, 3 Contraltos, 3 Tenors and 3 Basses. Without any instrumental means, with the sole use of human voices, it reaches a genuine orchestration, by its musical writing, its rhythms, its attacks.

The title "CINQ RECHANTS" is a homage to *Le Printemps* by Claude le Jeune, a masterpiece of choral writing and of rhythm. In *Le Printemps*, the couplets are called *chants* and the burdens *rechants*. Here too, there is an alternation of *chants* and *rechants*. With some variants in the presentation. For instance, the third Rechant has the following formal scheme: introduction - first couplet - burden (or rechant) - second couplet - burden (or rechant) - third couplet, more extended, forming a development - coda.

The melodic sources are twofold: the *harawi* or *yarawi*, a folkloristic love-song from Peru and Ecuador; and the *alba*, a medieval morning-song, in which a supernatural voice warns the lovers that the night of love is about to end (listen to the love-songs by the troubadour Jaufré Rudel, to the *alba* by the troubadour Folquet de Marseille, and also, in the same spirit, to Brangäne's voice in the second Act of Wagner's *Tristan*, and to certain words of Shakespeare's Juliet or Debussy's *Mélanide*).

Some of the work's rhythms are borrowed from the *Decl-Tâlas*, the provincial rhythms of India. For instance, the first couplet of the first Rechant superimposes the *tâla Mîçra varna* upon the *tâla Simhavikrama*.

Das Werk ist für 12 gemischte Stimmen geschrieben : 3 Sopranen, 3 Altstimmen, 3 Tenöre, 3 Bassstimmen. Ohne jedes Instrumentalmittel, allein mit menschlichen Stimmen, erreicht es durch den Tonsatz, die Rhythmen und die Einsätze eine wahre Orchestrierung.

Der Titel « CINQ RECHANTS » ist eine Huldigung an *Le Printemps* von Claude le Jeune, ein Meisterwerk des Chorsatzes und der Rhythmik. In *Le Printemps* heissen die abwechselnden Strophen *chants* und die Wiederholungsstrophen *rechants*. Auch hier wechseln *chants* und *rechants* ab. Mit Varianten in der Darstellung. Zum Beispiel hat der dritte Rechant folgende Formgestaltung : Einleitung-Erste Strophe-Wiederholungsstrophe oder Rechant-Zweite Strophe-Wiederholungsstrophe oder Rechant-Dritte, längere Strophe, in der Art einer Durchführung-Koda.

Das Werk hat zwei melodische Hauptquellen : das *Harawi* oder *Yarawi*, ein volkstümliches Liebeslied aus Peru und Ecuador, und die *Alba* ein Morgendämmerungsgesang aus dem Mittelalter, in welchem eine überirdische Stimme die Liebenden vor dem Ende der Liebesnacht warnt (man höre z.B. die Liebeslieder des Troubadours Jaufré Rudel, die *Alba* des Troubadours Folquet de Marseille, und, in ähnlicher gelistigen Beziehung, die Stimme der Brangäne im 2.Aufzug von Wagners *Tristan*, sowie manche Worte von Shakespeares Julietta oder von Debussys *Mélanide*).

Das Werk leitet seine Rhythmik zum Teile von den *Decl-Tâlas*, den provinziellen Rhythmen Indiens, ab : zum Beispiel bietet die erste Strophe des ersten Rechant eine Überlagerung der *Tâlas Mîçra varna* und *Simhavikrama*.

Rythmiquement, l'œuvre emprunte pour une part aux *Decl-Tālas*, rythmes provinciaux de l'Inde : exemple, le 1^{er} couplet du 1^{er} Rechant, qui superpose le tāla *Mīṣra varna* au tāla *Sinhavikrama*.

Elle utilise également les rythmes chers à l'auteur. Le plus frappant se situe dans les trois couplets du 3^e Rechant. « Rythme non rétrogradable », développé par augmentation, puis par diminution des durées centrales, les durées de droite et de gauche restant invariablement symétriques. Dans le troisième couplet, l'effet se continue et s'accroît d'un long crescendo s'ouvrant comme une draperie sonore en canon à 12 voix, aboutissant à un hurlement collectif, et retombant sur une douce, souple et caressante coda.

Le musicien a fait lui-même son poème. Ce poème est écrit : moitié français surréaliste, moitié langue inventée. La langue inventée doit peu aux sonorités du Sanscrit, et rien du tout au Lettrisme. Ce sont des syllabes choisies pour leur douceur ou leur violence d'attaque, pour leur aptitude à mettre en vedette les rythmes musicaux. Elles permettent d'allier facilement les quatre ordres : phonétique (timbres), dynamique (intensités), cinématique (accents), quantitatif (durées). Quant aux parties françaises du poème, elles contiennent de nombreux symboles de l'amour : les noms de Tristan et Yseult, Viviane et Merlin, Orphée : « l'explorateur Orphée trouve son cœur dans la mort » - le merveilleux château de verre de Tristan : « miroir d'étoile, château d'étoile, Yseult d'amour, séparé » - l'envol des amants, comme dans les tableaux de Marc Chagall : « les amoureux s'envolent, Brangien dans l'espace tu souffles, les amoureux s'envolent vers les étoiles de la mort » - la bulle de cristal où Jérôme Bosch enferme ses amants : « bulle de cristal d'étoile, mon retour » - la prison d'air où Viviane enferme Merlin : « ma robe d'amour, mon amour, ma prison d'amour faite d'air léger » - le souvenir des grandes amoureuses magiciennes (Ariane, Yseult, Viviane) : malgré le tempo rapide de l'œuvre, malgré la dramatique brièveté de la vie humaine ainsi suggérée, dominant toute technique rythmique, musicale, littéraire, dominant même la mort comme Ligela d'Edgar Poe, la bien-aimée se tient au-dessus du Temps, pendant que très mystérieusement « ses yeux voyagent, dans le passé, dans l'avenir... ».

OLIVIER MESSIAEN.

NUITS

Musique pour douze voix mixtes a cappella.

Agé aujourd'hui de quarante-six ans, d'origine grecque et maintenant naturalisé français, Iannis Xenakis est une des personnalités dominantes de l'école actuelle. De formation à la fois artistique, philosophique et scientifique, c'est un compositeur qui est aussi un mathématicien, un logicien, et un architecte (il a été l'un des collaborateurs de Le Corbusier).

Sur le plan musical, il a vite estimé — il y a de cela des années — que la technique sérielle ne pouvait conduire qu'à une crise menant dans des déserts de stérilité. C'est une telle impasse qu'il a voulu éviter en cheminant seul sur un itinéraire dont il a exploré les ressources en toute indépendance. Xenakis est avant tout un solitaire et un indépendant. Au cours de cette démarche, il a atteint des objectifs importants, et ses conquêtes auront joué un rôle certain dans l'évolution de la musique actuelle — car Xenakis a été surabondamment suivi sinon toujours heureusement imité. Ses acquisitions sont maintenant incorporées au bien commun et participent aux essais de synthèse qui ont lieu aujourd'hui dans le monde entier au niveau de ce qui a été l'École post-webernienne.

L'une des grandes sensations de la technique de Xenakis, l'un des traits de celle-ci qui ont le plus frappé le public, réside dans le fait que les éléments de certaines de ses compositions lui sont fournis par des ordinateurs électroniques. De là à conclure que sa musique est froidement mathématique et intellectuelle, il n'y avait qu'un pas. C'est un pas qu'il ne faut pas franchir, et rien, dans cette musique, ne nous invite à le faire. C'est une musique dans laquelle l'homme est toujours présent.

Les propres déclarations du compositeur en témoignent : « Il y a plus dans l'homme et la musique que dans les mathématiques, dit-il, mais la musique comprend tout ce qui est dans les mathématiques. Celles-ci m'ont servi à mieux formuler mes pensées et mes intuitions, et à maîtriser les données techniques. Les données mathématiques en elles-mêmes ne peuvent exprimer quelque chose, mais elles peuvent être utilisées pour exprimer, à condition que l'artiste discerne dans leur mécanisme une téléologie, disons une promesse artistique ». Et ailleurs, il dit encore : « La musique étant un message véhiculé par la matière entre la nature et l'homme ou entre les hommes entre eux, elle doit être apte à parler à toute la gamme humaine de perception et d'intelligence. Un courant constant entre la nature biologique de l'homme et les constructions de l'intelligence doit être établi, sinon les prolongements abstraits de la musique actuelle

But there are also some rhythms of which the composer is especially fond. The most striking one is to be found in the three couplets of the third Rechant. It is a "non-retrogradable rhythm", developed by augmentation, then by diminution of the central durations, the lateral ones (right and left) remaining invariably symmetric. In the third couplet, the effect is continued and increased by a long crescendo, unfolding itself like a tonal drapery in a twelve-part canon, reaching a climactic collective howl, and receding into a gentle, supple and caressing coda.

The musician has written his poems himself, using for one half the French language, for the other half a freely invented one, which owes little to the sound of Sanskrit, and nothing at all to "Lettrism". The syllables are chosen for their softness or their violence of attack, for their aptitude in stressing the musical rhythms. They enable the easy combination of the four orders: phonetic (tone-colour), dynamic (intensities), cinematic (accents), quantitative (durations). As for the French parts of the poem, they contain numerous symbols of love: the names of Tristan and Isolde, of Viviane and Merlin, of Orpheus: "the explorer Orpheus finds his heart in death"; Tristan's wondrous glass-castle: "starmirror, star castle, Isolde of love, separated"; the lovers' flight, as in the paintings of Marc Chagall: "the lovers are flying away, Brangiane, you blow into space, the lovers are flying away towards the stars of death"; the crystal-bubble in which Jerome Bosch encloses his lovers: "crystal-bubble of the star, my return"; the prison of air in which Viviane encloses Merlin: "my dress of love, my love, my prison of love made out of light air"; the recollection of the great loving magicians (Ariadne, Isolde, Viviane): in spite of the work's fast tempo, in spite of the dramatic brevity of human life which this tempo suggests, the Beloved One is standing above Time, beyond any musical rhythmical or literary technique, even beyond death, like Edgar Poe's Ligela, while, very mysteriously, "her eyes keep wandering, into the past, into the future...".

NUITS (Nights)

Music for twelve mixed voices a cappella.

Iannis Xenakis, who is to-day aged forty-six, of Greek origin and by now a French citizen, is one of the dominant personalities of contemporary music. His training was artistic, philosophic and scientific, and he is a composer who is, at the same time, a mathematician, a logician and an architect (he was one of the assistants of Le Corbusier).

As what concerns music, he was quick in thinking, many years ago, that serial technique could lead only to a crisis, opening on deserts of sterility. This is the deadlock he has been trying to avoid by following a lonesome path, whose resources he could explore with full independence. For he is above all a solitary and an independent artist. His path lead him to important objectives, and his conquests have played no small part in the evolution of the music of to-day, for Xenakis has been superabundantly followed, even if his imitators have not always handled with success. These conquests have now been incorporated into the common good, and play their part in the attempts of synthesis that are taking place to-day all over the world, at the level of what used to be the post-Webernian school.

One of the main sensations in Xenakis' technique, and one which most impressed the public, is the fact that the elements of some of his compositions are given to him by electronic ordinarators. There is only a short step leading to the conclusion that his music is coldly mathematical and intellectual, but this step is not to be taken, and nothing, in his music, invites us to take it. In this music, man is always present.

Witness the composer's own statements: "There is more in man and in music than in mathematics, but music includes all that is in mathematics. The latter have helped me to formulate my thoughts and intuitions in a better way, and to master the technical data. The mathematical data by themselves cannot express anything, but they can be used to express something, provided the artist discerns in their mechanism a teleology, let us say, an artistic promise." And elsewhere, he adds: "Music being a message conveyed by the material from nature to man, or from man to man, it must be able to speak to the complete human scale of perception and intelligence. A constant stream between the biologic nature of man and the constructions of intelligence must be established, otherwise the abstract extensions of the music of to-day (this as written in 1955) threaten to get lost in a desert of sterility". These two quotations are sufficient to indicate at which level and in which tendency stands a creator like Xenakis.

Aber auch die vom Komponisten geliebten Rhythmen finden Verwendung. Der merkwürdigste liegt in den drei Strophen des dritten Rechant. Es ist ein « rythme non rétrogradable », ein « nicht rücklaufsfähiger Rhythmus », der durch Vergrößerung, später Verkleinerung der mittleren Zeitwerte entwickelt wird, wobei die äusseren Zeitwerte (rechts und links) immer streng symmetrisch bleiben. In der dritten Strophe wird der Effekt weitergeführt, mit Zusatz eines langen Crescendos, der sich wie ein tönender Schleier im zwölfstimmigen Kanon entfaltet, in einem gemeinschaftlichen Geheul gipfelt, und sodann in einer zarten, biegsamen, liebkosenden Koda erstirbt.

Der Komponist hat den dichterischen Vorwurf selbst geschrieben, und zwar zur Hälfte in französischer, zur Hälfte in frei erfundener Sprache. Letztere hat wenig mit dem Klang des Sanskritischen zu tun, und überhaupt nichts mit dem « Lettrismus ». Die Silben wurden um ihre Zärtlichkeit oder ihre Heftigkeit im Tonansatz, und um ihre Fähigkeit, die musikalischen Rhythmen hervorzuheben, gewählt. Sie gestatten eine leichte Zusammensetzung der vier klanglichen Ordnungen: phonetisch (Klangfarben), dynamisch (Tonstärken), kinematisch (Akzente), quantitativ (Zeldauern). Die französischen Teile der Dichtung enthalten viele Sinnbilder der Liebe: die Namen von Tristan und Isolde, Viviane und Merlin, Orpheus: « der Länderforscher Orpheus findet sein Herz im Tode »; das wundersame gläserne Schloss Tristans (« Sternspegel, Sternschloss, Isolde der Liebe, getrennt »); der Aufbruch der Liebenden, wie in den Gemälden von Marc Chagall (« die Liebenden fliegen davon, Brangiane du bläst in die Ferne, die Liebenden fliegen davon, nach den Sternen des Todes »); die Kristallblase, in welche Hieronymus Bosch seine Liebenden einsperrt (« Kristallblase des Sternes, meine Rückkehr »); das Gefängnis aus Luft, in welches Viviane Merlin einsperrt (« mein Liebeskleid, meine Liebe, mein Liebesgefängnis aus schwerer Luft »); die Erinnerung an die grossen verliebten Zauberinnen (Ariadne, Isolde, Viviane): trotz des raschen Tempos des Werkes, trotz der damit verdeutlichten dramatischen Kürze des menschlichen Lebens, steht die Geliebte oberhalb der Zeit, jenseits jeder rhythmischen, musikalischen oder literarischen Technik, sogar jenseits des Todes, wie Edgar Poes Ligela, während « ihre Augen sehr geheimnisvoll durch Vergangenheit und Zukunft reisen ».

NUITS (Nüchte)

Musik für zwölf gemischte Stimme a cappella.

Iannis Xenakis, heute sechsundvierzig Jahre alt, von griechischer Herkunft und nun französischer Staatsbürger, ist einer der beherrschenden Figuren der heutigen Musik. Seine Ausbildung war künstlerisch philosophisch und wissenschaftlich zugleich, und er ist ein Komponist, der auch ein Mathematiker, ein Logiker und ein Architekt ist: er war übrigens einer der Mitarbeiter von Le Corbusier. Was die Musik betrifft, so ist ihm schon vor vielen Jahren klar geworden, dass die Reihentechnik nur zu einer Krise führen konnte, dessen Ergebnis eine unfruchtbare Wüste wäre. Eine solche Sackgasse hat er meiden wollen, indem er als Einzelgänger seinem eigenen Weg gefolgt ist, dessen Reichtümer er in voller Selbstständigkeit erforscht hat. Xenakis ist vor allem ein einsamer und unabhängiger Künstler. Seine Laufbahn führte zu wichtigen Zielen, und seine Eroberungen haben zweifellos eine wichtige Rolle in der Fortentwicklung der heutigen Musik gespielt: Xenakis hatte eine reichliche Nachfolge, aber er wurde nicht immer erfolgreich nachgeahmt. Seine Erwerbungen sind nun in das musikalische Gemeingut einverleibt worden, und spielen ihre Rolle in den Versuchen einer Synthese, die heute in der ganzen Welt auf der Stufe der ehemaligen post-Webernischen Schule stattfinden.

Eine der grossen Sensationen in der Technik von Xenakis, eine die das Publikum am meisten beeindruckt hat, ist wohl die Tatsache, dass die Elemente mancher seiner Kompositionen ihm durch elektronische Ordinaratoren geliefert werden. Es wäre daraus leicht zu schliessen, dass seine Musik kalt mathematisch und vergeistigt ist. Aber ein solcher Schluss wäre ein Fehltritt, und in seiner Musik gestattet uns nichts, ihn einzuschlagen. In dieser Musik ist der Mensch stets anwesend.

Die eigenen Erklärungen des Komponisten bezeugen es, wo es heisst: « Im Menschen und in der Musik liegt mehr, als in der Mathematik, jedoch umfasst die Musik alles, was in der Mathematik ist. Diese half mir, meine Gedanken und meine Vorausahnungen besser zu formulieren, und die technischen Angaben zu meistern. Die mathematischen Angaben sind an sich nicht ausdrucksfähig, aber sie können zum Ausdruck verwendet werden, unter dem Vorbehalt, dass der Künstler in ihrem Mechanismus eine Teleologie, sagen wir, ein künstlerisches Versprechen, erkennt ». Und an anderer Stelle heisst es noch: « Da die Musik eine Botschaft ist, die durch die Materie von der Natur zum Menschen, oder von Mensch zu Mensch befördert wird, muss sie im Stande sein, der gesamten menschlichen Wahrnehmungs- und Intelligenzskala zuzusprechen. Ein ständiger Strom zwischen der biologischen Natur des Menschen und der Konstruktionen der Intelligenz muss hergestellt werden, sonst laufen die abstrakten Verlängerungen der heutigen Musik (geschrieben im Jahre 1955) die Gefahr, sich in eine unfruchtbare Wüste zu verirren ». Diese beiden Zitate genügen, um die Ebene und die Tendenzen eines Schöpfers wie Xenakis zu bezeichnen.