

Persephassa
Persephassa
Persephassa
Persephassa
Persephassa
Persephassa
Persephassa
Pléiades
Pléiades
Pléiades



Xenakis
LES
PERCUSSIONS
DE STRASBOURG

SOMMAIRE

Tracklist	p. 03
Distribution et crédits	p. 04
Textes de Jean Geoffroy	
Lectures et Relectures	p. 06
Écrire le chaos: Persephassa	p. 08
Écrire la multitude: Pléiades	p. 10
Textes d'Anne-Sylvie Barthel-Calvet	
Créer ensemble de nouveaux mondes sonores: le compagnonnage de Xenakis et des Percussions de Strasbourg	p. 12
Spatialiser le rythme: Persephassa	p. 18
Les mille couleurs de Pléiades	p. 26
Les sixxens	p. 30
Biographie des Percussions de Strasbourg	p. 32

Iannis XENAKIS — Pléiades (1979)

COMMANDE: Ville de Strasbourg
DÉDICATAIRES: Les Percussions de Strasbourg
CRÉATION: le 3 mai 1979 à Mulhouse

01.	Pléiades - Mélanges	08:31
02.	Pléiades - Claviers	09:43
03.	Pléiades - Métaux	13:14
04.	Pléiades - Peaux	11:06

Iannis XENAKIS — Persephassa (1969)

COMMANDE: Ministère Français des Affaires Culturelles et Festival des Arts de Shiraz-Persépolis
DÉDICATAIRES: Les Percussions de Strasbourg
CRÉATION: le 9 septembre 1969 au festival des Arts de Shiraz-Persépolis (Iran)

05.	Persephassa	29:02
-----	-------------	-------

AFIN DE PROFITER AU MIEUX DE LA SPATIALISATION
DE CES PIÈCES ET D'ÊTRE EN PARFAITE IMMERSION,
NOUS VOUS CONSEILLONS UNE ÉCOUTE AU CASQUÉ.



© Jesus s. Baptista

DURÉE TOTALE: 71:41
Enregistré les 17 et 20 juillet 2021 au Théâtre de HautePierre, Strasbourg, France
ÉDITION: « Pléiades », de Iannis Xenakis© Salabert - « Persephassa », de Iannis Xenakis© Salabert

Enregistré en accord avec les éditions Durand-Salabert-Eschig
Interprétation: les Percussions de Strasbourg
© & © 2021 Percussions de Strasbourg

Tous droits réservés. Copie non autorisée; reproduction; location; prêt;
représentation publique et diffusion interdites. Fabriqué en France



2021, Les Percussions de Strasbourg

© Vincent Arbelet

Les Percussions de Strasbourg
Avec Minh-Tâm Nguyen, Alexandre Esperet, François Papirer, Thibaut Weber,
Hsin Hsuan Wu, Yi-Ping Yang.

DIRECTION ARTISTIQUE DES PERCUSSIONS DE STRASBOURG: Minh-Tâm Nguyen
DIRECTION ARTISTIQUE DE L'ENREGISTREMENT: Jean Geoffroy
PRISE DE SON ET MIXAGE: Franck Rossi
RÉALISATION: Jean Geoffroy, Minh-Tâm Nguyen et Franck Rossi
RÉGIE: Claude Mathia

PHOTO DE COUVERTURE: Christophe Urbain
TEXTES: Anne-Sylvie Barthel-Calvet et Jean Geoffroy
GRAPHISME: Le Futur
TRADUCTION: Philip Clarke
PRODUCTION: Maud Repiquet, Léa Pfohl et Eloi de Verneuil
REMERCIEMENTS PARTICULIERS POUR: Rythmes & sons, Paul Gueib
et l'École des Arts et Métiers de Metz ainsi qu'à Yamaha



2021, enregistrement de P&A&S

© Jesus s. Baptistista

LECTURES ET RELECTURES

par Jean Geoffroy

Entre ces deux mots, plus de cinquante années se sont écoulées, probablement les années les plus marquantes concernant le répertoire et l'évolution de la percussion en occident.

Au-delà de l'enregistrement, ce que nous donnons à entendre ces pièces, c'est un mouvement, celui de l'évolution des regards sur une partition, évolution portée par les interprètes et les ensembles du monde entier à travers leurs interprétations tout au long de ces années, la partition évoluant d'ensemble en ensemble, de concert en concert, rendant ainsi la notion même de référence obsolète. Un compositeur, comme tout artiste créateur, est celui qui par son écriture donne aux interprètes cette possibilité de reprendre le mouvement là où il s'est arrêté, à eux, de proposer une nouvelle dynamique, un nouvel élan.

Aujourd'hui, cet élan, c'est celui des Percussions de Strasbourg, celui d'un groupe riche de sa diversité tout en étant totalement connecté à une vision d'ensemble partagée et assumée.

C'est celui d'un son incarné et généreux, de musiciens affranchis des difficultés techniques, avec, comme seule et unique ambition, de recréer cette mécanique prodigieuse qui est celle proposée par Xenakis dans ces deux pièces, chacun à sa place, maillon essentiel d'une architecture qui le dépasse, mais qu'il est appelé à transcender.

Cet élan, c'est aussi cette faculté propre à tout interprète d'apprendre et de se laisser surprendre par l'œuvre qu'il joue, équilibre fragile entre l'intelligence d'une interprétation et sa part d'instinct, d'intuition, espace dans lequel réside sa place.

Mais avant tout, cet élan est celui d'une rencontre.

Il est courant de dire que la musique est l'art de la rencontre; entre un interprète et «le rêve, la vision» d'un compositeur, l'un percevant des choses que l'autre a du mal à entrevoir, mais qui a les moyens de les traduire en son, de les partager avec le plus grand nombre. Relation qui n'a de sens que si chacun fait sa part du chemin, moments précieux où ensemble se définit d'une certaine façon l'espace et la place de l'interprète quelle que soit la partition. Moments qui justifient à eux-seuls notre engagement en tant que musicien.

Peu importe qu'il s'agisse d'une création ou d'une reprise, d'un compositeur mort ou vivant, l'enjeu pour l'interprète reste le même, toute interprétation ne pouvant être autre chose qu'une re-création, qu'une re-lecture, loin de la reproduction d'un modèle, fut-il des plus marquants.

Comme pour une nouvelle pièce, il s'agit sans cesse de revenir à ses premières sensations, premiers contacts avec l'œuvre, moments souvent inoubliables qui conditionneront tout le travail qui suivra et dont il ne faudra à aucun moment se défaire. Seul et unique moyen de garder cette fraîcheur, cette ambition du plaisir du jeu, de la remise en mouvement de l'œuvre. Garder cette sensation folle qui nous a traversés lors de ces premières lectures est probablement l'une des conditions de la force d'une interprétation: jouer ici et maintenant.

Ce fut de cette façon que le groupe a abordé cet enregistrement et c'est la raison pour laquelle ces quelques jours resteront dans nos mémoires pour nous toutes et tous.

PERSEPHASSA

ÉCRIRE LE CHAOS

par Jean Geoffroy

Dès les premières mesures tout est dit, tout est ici concentré : la puissance du son, sa complexité, mais avant tout son rapport à l'espace. Chaque musicien se trouve être le jouet d'une mécanique à priori implacablement verticale, faite de heurts, de contrastes. Chaque pulsation ou rythme à peine joué est immédiatement contredit, stoppé net, que ce soit par d'autres rythmes ou d'autres tempi, tantôt de façon très progressive lorsque chacun joue sur une pulsation différente, tantôt de façon plus soudaine, par des superpositions rythmiques complexes, comme si toute idée à peine prononcée ne pouvait suivre son propre développement.

La force de cette œuvre ne vient pas, à proprement parler, de la puissance du jeu des interprètes, mais bien de toutes ces distorsions temporelles générées par ces polyrythmies.

Persephassa, c'est avant tout six voix qui ne cessent de s'entrechoquer, de se contredire, quelle que soit la dynamique, l'instrument ou le mode de jeu, mais également six discours qui parfois se rencontrent dans une sorte de contrepoint rythmique permettant à l'auditeur de suivre l'un ou l'autre, comme des phrases dites en morse, voix lointaines et parfois à peine audibles. Voix que l'on retrouve lors du tourniquet final, portées d'un musicien à l'autre, dans un sens puis dans l'autre, contrepoint ultime où tous les sons, les matériaux – bois, peaux, métaux – contribuent à la mise en place de l'embrasement final.

Persephassa est définitivement une pièce à multiples entrées pour l'auditeur, sorte de paysage à construire et déconstruire, à découvrir et redécouvrir sans cesse.

Enregistrer *Persephassa* est en soi une gageure, car cette pièce est avant tout une expérience intime qui se vit les yeux fermés au centre du dispositif. Le principe est de mettre l'auditeur « chef d'orchestre » au centre, entouré des six sets de percussion. Celui-ci par son écoute ira chercher tel ou tel son,

ou se laissera surprendre, celui-ci pouvant venir de devant comme de derrière, de droite comme de gauche. Afin de profiter au maximum de cette place privilégiée, il est conseillé d'écouter cette pièce au casque afin d'être en totale immersion.



PLEIADES ÉCRIRE LA MULTITUDE

par Jean Geoffroy



2021, enregistrement de Pléiades

© Jesus s. Baptista

Lorsque l'on joue *Pléiades*, on est tout de suite porté, comme entraîné par ces rythmes qui nous poussent à aller de l'avant. Jubilation immédiate du son, du rythme et du mouvement.

Un mouvement s'arrête et un autre prend le relais, un rythme s'installe et comme par l'effet d'une loupe, on entre dans sa complexité, on y découvre alors un éparpillement de la pulsation initiale, pulsation dont il reste çà et là, quelques éléments originaux qui s'effacent progressivement pour laisser place à d'autres espaces. Richesse et profusion des couleurs, des mouvements et des rythmes, *Pléiades* c'est tout cela à la fois.

Que ce soit Claviers, Peaux ou Métaux, chacune de ces parties proposent une vision de cet « éparpillement de particules » qui la compose, qui lui est propre et singulière. Éparpillements provoqués par des inserts qui d'une certaine façon redistribuent les cartes, perturbent

un mouvement annoncé pour le déformer à nouveau, et l'emmener plus loin, motivant en cela l'utilisation de modes de jeu de nuances sans cesse différentes structurant cette évolution exponentielle.

À certains moments, certaines homorythmies semblent avoir le dessus, se développant suivant leur propre langage, mais c'est pour mieux mettre en évidence cette richesse « particulière » et une nouvelle dispersion à venir, le tout dans une énergie tourbillonnante et joyeuse.

Énergie que l'on retrouve de façon plus étonnante dans *Métaux* pièce écrite pour six sixxens qui sont des claviers de métal voulus et imaginés par Xenakis spécialement pour cette pièce, et que l'on retrouve également dans *Mélanges*. Entre les cloches occidentales et le gamelan balinaï, cet instrument nous entraîne dans un tourbillon qui semble ne pas devoir s'arrêter.

« Une de ses partitions, mise dans les mains des interprètes, possède un pouvoir principal : elle est indiscutable. Précise, elle ne triche pas et l'on ne peut pas tricher avec elle. Elle propose des actes naturels, qui, même s'ils exigent des formes de dépassement physique et intellectuel, cela est certain, n'en viennent en aucun cas à des phénomènes ineptes ».*

JEAN BATIGNE

* fondateur des Percussions de Strasbourg.
Extrait de *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981



2021, enregistrement de Pléiades

© Jesus s. Baptista

Pour l'enregistrement de *Métaux*, les Percussions de Strasbourg ont fait appel à Paul Gueib qui a repensé la conception même de ces nouveaux sixxens qui ont été fabriqués par Rythmes & Sons à partir des modèles d'origine voulus par Xenakis.

Cette écriture de la « multitude » ne pouvait s'imaginer sans un mouvement à l'image des trois autres parties, surprenant, exponentiel et généreux.

Mélanges, est une mise en perspective de l'ensemble de l'œuvre, comme si, sortis de ces trois nébuleuses Claviers-Peaux-Métaux, nous pouvions les voir de loin comme un seul et même amas de particules. À travers des citations sans cesse transformées et déformées, issues des trois autres parties, Xenakis joue avec elles, les superpose, les oppose, les déstructure de façon jubilatoire, jubilation du jeu pour les interprètes, mais également jubilation de l'auditeur qui retrouvera dans cette pièce, comme des morceaux d'espaces lointains, des couleurs présentes dans les trois autres parties.

De la même façon pour *Persephassa*, l'idée de cet enregistrement est de mettre au plus près l'auditeur des interprètes par un travail de spatialisation sonore des différents sets de percussion. Ceux-ci sont placés en cercle et l'auditeur au centre du dispositif, ici aussi l'utilisation d'un

casque est conseillée afin de percevoir l'espace généré par cette spatialisation.

À travers ces deux pièces et leur richesse, nous avons un éventail de jeu et d'appropriation incroyablement ouvert et large pour l'interprète. Dans *Persephassa*, celui-ci est un élément d'une mécanique implacable, soumis à une structure sous contrôle ; dans *Pléiades*, l'interprète est acteur des événements, les incarnant et les portant dans ce mouvement inexorable qui nous pousse à aller de l'avant. Mais que ce soit pour l'une ou l'autre des pièces, le plaisir du jeu, du son et du groupe sont les mêmes, et au-delà des pièces elles-mêmes, c'est avant tout ce que l'on entend dans cette interprétation portée par les Percussions de Strasbourg, cet enregistrement pouvant à lui seul définir ce qu'est cet ensemble dans sa cohésion, son envie, son imagination, son enthousiasme, son talent.

Entre les années 70 avec ses enregistrements historiques et aujourd'hui, il n'y a finalement qu'un pas de plus, un pas s'ajoutant à ceux des quatre générations qui ont participé à cette folle aventure, un pas de plus comme un relais passé de génération en génération, ne serait-ce que pour faire en sorte que le mouvement initié par tous les compositeurs qui ont écrit pour l'ensemble des Percussions de Strasbourg et au premier rang duquel Iannis Xenakis ne s'arrête jamais.



1986, Xenakis et les sixocens

© archives Percussions de Strasbourg

« Quand j'écrirai pour vous, ce sera une oeuvre fondamentale pour la percussion. »*

IANNIS XENAKIS

* Extraits de *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981

CRÉER ENSEMBLE DE NOUVEAUX MONDES SONORES : LE COMPAGNONNAGE DE XENAKIS ET DES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

par Anne-Sylvie
Barthel-Calvet

L'histoire de la musique est jalonnée de rencontres exceptionnelles entre un compositeur et un interprète, voire un groupe d'interprètes, faites d'interactions et de stimulations réciproques. Ni chef d'orchestre, ni instrumentiste, Iannis Xenakis (1922-2001) a eu la chance de s'allier la collaboration de nombreux musiciens qui ont créé puis régulièrement donné ses très exigeantes partitions.

Dans cette constellation, les Percussions de Strasbourg occupent une place singulière. Réunis le 8 juin 1959 pour l'exécution strasbourgeoise du *Visage Nuptial* de Pierre Boulez sous la direction de Charles Bruck, ces six percussionnistes, membres de l'Orchestre municipal (qui deviendra l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg en 1972) et de l'Orchestre radio-symphonique de Strasbourg

(disparu en 1974), ont alors l'idée de fonder un ensemble autonome. Le groupe se produit officiellement pour la première fois le 17 janvier 1962 sous l'intitulé Groupe Instrumental à Percussion de Strasbourg. Ses membres fondateurs sont : Jean Batigne, Jean-Paul Finkbeiner, Claude Ricou, Georges Van Gucht, Bernard Balet et Lucien Droeller, ces deux derniers étant remplacés par Gabriel Bouchet et Détélev Kieffer à partir de 1964. Leur but est de susciter un répertoire spécifique à cette forme originale d'ensemble, que ce soit dans des pièces de pure percussion ou en s'alliant avec un orchestre, de l'électronique, ou dans le cadre du théâtre musical et du ballet. Douze ans plus tard, 65 œuvres figurent à leur répertoire, la plupart écrites spécialement pour leur formation. Depuis, leur nombre n'a cessé de croître



Portrait de Xenakis

© Michele Daniele, famille Xenakis

pour atteindre presque quatre cent. Ces créations, les Percussions de Strasbourg ont à cœur de les faire connaître à des publics qui n'ont pas l'habitude du concert classique et dès 1967, ils nouent un partenariat avec le Ministère des Affaires Culturelles pour se produire aussi dans des quartiers défavorisés de grandes villes. Ils développent également une activité pédagogique avec l'ouverture, à partir de 1973, d'une école et la mise au point de Percustra, une méthode originale d'apprentissage de la musique par les percussions.

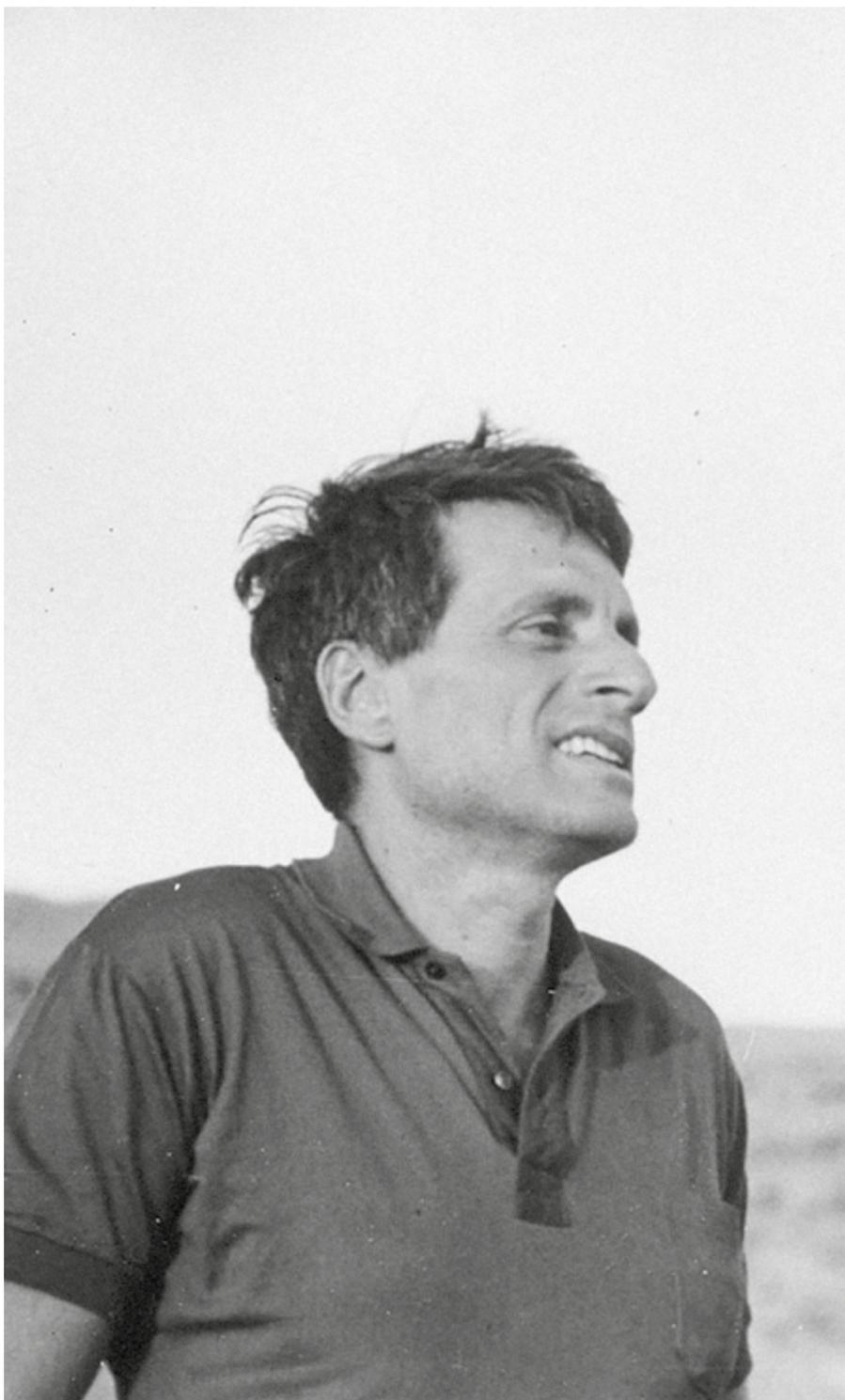
Lorsqu'en 1968, ils suscitent la commande de *Persephassa* à Iannis Xenakis, alors une des figures montantes de la scène musicale contemporaine, ils sont loin de soupçonner qu'en 2022, leurs successeurs choisiront de célébrer les soixante ans du groupe avec cette œuvre ! Retenu aux États-Unis par ses obligations d'enseignement à l'université d'Indiana à Bloomington, Xenakis vient *in absentia* de triompher au Festival de Royan avec la création de *Nuits*, œuvre pour douze solistes à capella, dont le public – chose rare – demande qu'elle soit aussitôt jouée une deuxième fois. Il est devenu un des compositeurs-phares de ce rendez-vous annuel depuis 1966 où, pour *Terrektorh*, il a installé le public sur des sièges de plage entre les musiciens disposés circulairement autour de Hermann Scherchen. C'est ce chef d'orchestre allemand qui le premier, une dizaine d'années auparavant, a « cru en » Xenakis, l'a édité et l'a joué, inlassablement, jusqu'à sa mort un mois après cette exécution mémorable.

Né dans une famille aisée et cultivée de la diaspora grecque et Roumanie, Iannis Xenakis intègre l'École Polytechnique d'Athènes en 1940, peu avant que la guerre n'éclate. Celle-ci va désormais rythmer sa vie et ses études : Xenakis s'engage dans la Résistance, contre les Allemands d'abord puis contre l'armée britannique lors des événements de décembre 1944.

Gravement blessé au visage le 1^{er} janvier 1945, il achève ses études début 1947 puis arrive clandestinement à Paris en novembre. Sur la recommandation de Georges Candilis, il entre un peu par hasard comme ingénieur aux Ateliers Le Corbusier. Peu à peu, il prend goût à l'architecture et est associé à de grandes réalisations telles que le Couvent de la Tourette ou le Pavillon Philips qu'il conçoit en réalité seul pour l'Exposition Universelle de 1958 à Bruxelles. Les relations se tendent avec Le Corbusier qui le licencie en 1959. Parallèlement, peu après son arrivée en France, il poursuit ses études musicales, et les cours d'Olivier Messiaen qu'il suit en auditeur libre de 1951 à 1954 l'initient, en particulier, à la musique du vingtième siècle. Après s'être essayé au sérialisme dans *Metastasis* (dont les deux tiers utilisent en effet un langage sériel original), il estime que ce courant mène à une impasse qu'il dénonce dans « La Crise de la musique sérielle », un essai resté fameux, publié par Hermann Scherchen dans sa revue *Gravesaner Blätter*.

Xenakis fait alors appel, à partir de *Pithoprakta*, à des distributions probabilistes, plus à même d'organiser l'évolution de masses sonores. Ayant obtenu accès, grâce à Messiaen, aux studios du GRM, il s'y livre à d'étonnantes réalisations « électromagnétiques » (comme on disait à l'époque) par juxtaposition de sons très courts. D'une œuvre à l'autre, les recherches de Xenakis évoluent très vite : en 1963, il synthétise dans l'ouvrage *Musiques formelles* les théories qu'il a développées pendant les sept années précédentes. Après l'utilisation de lois de probabilités, il aborde à partir de 1964 un nouveau domaine de formalisation rigoureuse faisant appel à des structures algébriques qui lui permettent, d'une part, de combiner différents paramètres musicaux et, d'autre part de construire, sous le nom de « cribles », des échelles de hauteurs ou des séquences rythmiques. Peu à peu, Xenakis intègre stylistiquement les structures musicales qu'engendrent ces principes de formalisation et se livre à une composition de plus en plus spontanée : *Nuits* est ainsi une œuvre entièrement écrite « à la main », sans faire appel à des principes mathématiques complexes.





« Voici un
homme qui,
en traversant
le temps,
obligerait
les siècles
à se donner
la main »⁵

JEAN BATIGNE

SPATIALISER LE RYTHME : PERSEPHASSA

par Anne-Sylvie Barthel-Calvet

2019, Persephassa à la Elbphilharmonie de Hamburg

© Alexandra Aday



Quand il entend *Nuits*, Mehdi Bousheri, un des organisateurs du Festival des Arts de Shiraz-Persépolis, est aussitôt subjugué: il l'inscrit au programme de l'été 1968 et veut passer commande d'une œuvre originale pour l'édition 1969. Celle-ci est placée sous le signe de la percussion: sont invités des ensembles de musique traditionnelle venus du monde entier (Bali, Brésil, Iran, Inde, Roumanie, Rwanda...) et, pour la musique occidentale, les Percussions de Strasbourg. Leur concert, programmé le 9 septembre, comprend deux créations: *États* pour violon et six percussionnistes de Betsy Jolas et *Persephassa* de Xenakis. Ces deux œuvres ont d'ailleurs fait l'objet d'une double commande du Festival des Arts et du Ministère français des Affaires Culturelles. Après s'être préparé pendant l'été en Alsace, le groupe strasbourgeois prend la direction de Persépolis pour une ultime répétition nocturne avec Xenakis sur le site grandiose de l'Apadana. Les six groupes d'instruments ont été répartis circulairement entre les vestiges des colonnes du palais de Darius, mais le son se perd avec l'acoustique très absorbante du désert. Laissons la parole à Jean Batigne: « Lunettes en demi-lune, partition sur les genoux ou posée sur une caisse, Xenakis écoute. Le groupe

stoppe un passage. Il ne dit rien. Les musiciens s'interrogent. (...) Xenakis pose sa partition, enlève ses lunettes, et se transforme en véritable chef de chantier, se prend à diriger une équipe d'ouvriers iraniens et déplace les plates-formes des souches, les rapproche, transporte les instruments, ne disant toujours rien, fixe des micros sur perches, et sonorise le grand espace de l'Apadana¹.» Selon des témoins, le public est autorisé à se déplacer au cours de l'exécution, ce que fera d'ailleurs l'Impératrice Farah Pahlavi qui assiste au concert. La création parisienne aura lieu le 26 octobre 1969 dans le foyer du théâtre du Palais de Chaillot, dans le cadre des Journées de Musique Contemporaine organisées par Maurice Fleuret.

Avec *Persephassa*, Xenakis poursuit son projet de ce qu'il appelle « cinématique sonore », entrepris avec *Terretektorh* et *Nomos Gamma* (créés à Royan respectivement en 1966 et 1969). Depuis le début des années cinquante, la possibilité de simuler le déplacement du son dans l'espace attise la curiosité des compositeurs, d'abord dans le domaine électroacoustique, avec la démultiplication des sources sonores, puis dans le domaine instrumental. Xenakis l'avait lui-même expérimenté avec les « routes du son » qu'il avait créées en 1958, au sein du Pavillon Philips, pour le *Poème électronique* de Varèse et son propre *Interlude Sonore* (qui prendra ultérieurement le nom de *Concret PH*). L'illusion du déplacement du son y était obtenue par l'ouverture et la fermeture progressivement décalées de hauts parleurs voisins.

En 1966, il transpose ce principe dans le domaine instrumental pour l'orchestre éparpillé de *Terretektorh*. Il le reprend dans *Persephassa*, mais y développe aussi d'autres jeux spatiaux plus complexes. Pour les besoins de la cinématique sonore, les six percussionnistes y sont disposés selon la répartition parfaitement régulière d'un hexagone qui enserre le public et sont munis d'instruments de timbres homogènes. En 1969, Xenakis doit s'adapter au matériel dont disposent les Percussions de Strasbourg, d'où les petites différences dans l'instrumentarium indiqué sur la partition originale. À l'heure actuelle, chacun des six percussionnistes dispose exactement du même ensemble d'instruments, comprenant les quatre matériaux primaires : peau, bois (wood-block, simantra, maracas), métal (simantra, cymbale, gong et tam tam), pierre (galets) auxquels il adjoint sporadiquement les hauteurs glissées de sirènes. Ces timbres, leurs oppositions et leurs alliages sont déterminants dans



1971, Xenakis à Persepolis

© Malie Letrange, famille Xenakis

la structuration générale de l'œuvre en trois grandes parties.

Avec le titre de *Persephassa* (nom archaïque de Perséphone, la déesse des cycles et de la renaissance de la Nature au printemps), Xenakis veut, comme il l'explique dans la préface de la partition, explorer « la période, l'itération, essence-même de la théorie des nombres et de la Mathématique ». C'est en effet la première œuvre où il utilise de manière aussi poussée dans le domaine temporel les structures périodiques engendrées par ce qu'il appelle des « cribles ». Il peut s'agir de superpositions de structures très simples, avec une périodicité courte, que Xenakis compare à des engrenages de roues dentées, ou bien de structures complexes, irrégulières, de périodicité longue, construites avec des opérations mathématiques telles que l'intersection, la réunion ou la complémentarité. À travers les trois grandes parties de *Persephassa* sont ainsi développées des variations rythmiques faisant appel à différentes formes de cribles et donnant naissance à de subtils jeux de décalages temporels et spatiaux.

La première partie, dévolue exclusivement aux timbres mats des peaux, propose ainsi une succession de séquences qui évoluent chacune selon une complexification et une densification croissante. Xenakis y superpose un jeu de spatialisation sonore, en répartissant les six timbres de peaux ou bien sur toute la circonférence, ou bien concentrés sur une moitié, ou bien encore sur un ou deux points, jeu qui évolue, lui aussi, selon une accélération et une entropie croissante.

À la fin de ces épisodes, des roulements qui passent d'un percussionniste à l'autre balaient l'espace de leur énergie.

L'hétérogénéité des timbres et des structures rythmiques de la deuxième grande partie s'oppose radicalement à l'unité de couleur instrumentale de la première. Elle joue sur la superposition de tempi et de mètres différenciés pour chaque percussionniste et fait peu à peu intervenir des timbres métalliques, d'abord en ponctuation des peaux, ensuite de manière plus présente avec des crépitements de simandres métalliques, puis avec des simandres en bois, le tout débouchant sur une séquence chaotique superposant roulements de peaux, sons saturés de cymbales et tam-tams, et glissandi de sirènes. Avant cette dernière section, l'agencement des séquences était très différent de celui de la première partie : séparées par de longs silences (dont la durée est précisément notée), certaines font entendre des sons sporadiques, comme dans la section centrale de *Nuits* pour laquelle Xenakis disait avoir voulu « la construction d'un temps musical qui recréerait le hasard » comme « dans une forêt tropicale, où l'on ne peut déceler aucune coordination rythmique dans les interventions des êtres qui y vivent ». Certaines sonorités, dans ce passage de *Persephassa*, ont d'ailleurs une connotation naturaliste.

Le « tourniquet » final – comme l'appellent affectueusement les Percussions de Strasbourg – est sans doute la partie la plus célèbre de l'œuvre. C'est là que Xenakis fait de la vitesse de rotation du son un véritable

paramètre musical. Pour assurer la continuité du son, nécessaire à la perception d'un mouvement, il transcrit instrumentalement le procédé de décalage d'ouverture et de fermeture des hauts parleurs : pendant qu'un instrument joue en *decreasing*, le suivant sur le cercle commence à jouer en *crescendo* pour atteindre la dynamique maximale indiquée au moment où son prédécesseur s'arrête ; ensuite, il entame un *decreasing* alors que le suivant amorce un *crescendo* et ainsi de suite. Xenakis déploie progressivement plusieurs timbres de percussions qui passent d'un instrumentiste à l'autre pour aboutir à la superposition de sept lignes, dont une seule de peau. Augmentant par paliers le tempo, il leur fait effectuer des rotations de plus en plus rapides dans les sens horaire et anti-horaire. Le public est enserré dans un véritable vortex où le son réalise au départ une rotation en douze secondes et finalement en une seconde et demie ! Cette accélération débouche brutalement sur le silence. Après cette rupture, le chaos s'instaure dans les dernières mesures où des rotations désordonnées de roulements alternent avec des « nuages » de sons de galets entrechoqués, sonorité primaire sur laquelle s'achèvent les quelques trente minutes de constructions rythmiques de *Persephassa*.

1 — J. Batigne, « Sur *Persephassa* et *Pliades* », *Regards sur Iannis Xenakis*, H. Gerhards (éd.), Paris, Stock, 1981, p. 182.

2 — I. Xenakis en entretien avec J.-R. Julien, « Nuits d'Iannis Xenakis. Éléments d'une analyse », *L'Éducation musicale* vol. 526, p. 11.

1971, Xenakis à Persepolis

© Malie Letrange, famille Xenakis





1969, répétitions de Persephassa au Festival de Persepolis

© archives Percussions de Strasbourg

« J'ai été heureux de travailler avec le groupe pendant toute la nuit, sur l'Apadana du palais de Persépolis, dans un esprit élevé de coopération artistique et avec un effort de volonté exceptionnel. »⁵

IANNIS XENAKIS

* Extraits de *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981

« En bientôt soixante ans, les Percussions de Strasbourg ont assimilé une famille instrumentale représentative de tous les continents, élargissant le monde sonore occidental au point d'en déplacer les assises. Par-delà les conquêtes techniques et l'originalité d'un répertoire que rien ne raccorde au passé, le groupe a su donner une cohésion à un matériau apparemment hétéroclite et l'a fondu en un seul creuset. »



Pliéades

© Archives Percussions de Strasbourg

LES MILLE COULEURS DE PLEIADES

par Anne-Sylvie Barthel-Calvet

1979, Pliéades au festival de Lille (sur les premiers stocens)

© Archives Percussions de Strasbourg



Huit ans plus tard, Xenakis est à nouveau sollicité pour les Percussions de Strasbourg. Il a entre temps eu l'occasion, grâce à son ami Maurice Fleuret, de découvrir l'univers des percussions indonésiennes. En effet, en décembre 1972-janvier 1973, Henry-Louis de La Grange et Maurice Fleuret invitent leurs amis Betsy Jolas, Iannis Xenakis, Marie-Françoise Bucquet, Tōru Takemitsu et leurs conjoints, à un voyage musical dans les îles de Bali et Java, pour y découvrir les plus fameux gamelans, décrits par le musicologue Colin McPhee dans *Music In Bali*. Betsy Jolas se souvient que Xenakis enregistrât au magnétophone tout ce qu'il pouvait. La découverte de ces musiques, de l'instrumentarium des gamelans, des échelles particulières *pelog* et *slendro* et des constructions harmoniques qui en résultent a eu un indéniable impact sur la pratique compositionnelle de Xenakis dans les années qui ont suivi, comme en témoignent entre autres, le début de *Jonchaies* et, plus encore peut-être, *Pliéades*.

La composition de cette œuvre en quatre parties répond à une commande de la Ville de Strasbourg pour le Ballet du Rhin et les Percussions de Strasbourg. Le projet chorégraphique confié à

Germinal Casado, qui l'intitule *Le Concile Musical*, repose sur l'alternance des quatre sections de Xenakis jouées en direct par les Percussions de Strasbourg et douze pièces pour cuivres de Giovanni Gabrieli préalablement enregistrées, le style chorégraphique et l'argument changeant selon le type de musique. La première du spectacle a lieu le 3 mai 1979 à Mulhouse, suivie de la création de la version instrumentale, couplée à *Persephassa*, le 23 novembre, au Festival de Lille.

Pour *Pliéades*, Xenakis préconise dans la partition une disposition inverse de celle de *Persephassa*, c'est-à-dire avec le public autour des six percussionnistes et depuis 2017, les Percussions de Strasbourg jouent cette pièce regroupés en cercle. Xenakis y développe une plus grande complexité des décalages métriques que dans *Persephassa* et s'intéresse beaucoup aux ressources harmoniques d'instruments à hauteurs déterminées, absents de l'œuvre précédente. La relation avec les interprètes y est aussi tout autre que pour *Persephassa* car ils sont véritablement associés à son élaboration : ils peuvent choisir l'enchaînement des quatre séquences Métaux, Peaux, Claviers et Mélanges et surtout, choix déterminant pour

2021, enregistrement de *Pléiades*

© Jesus s. Bapetista

les résonances harmoniques perçues, décider des hauteurs de l'échelle des Sixxens, les instruments créés pour la section « Métaux ».

Issu d'une collaboration inédite entre facteur, interprète et compositeur, l'ensemble des Sixxens (qui fait référence à Xenakis et au nombre de percussionnistes) est construit par Robert Hébrard (dont le nom n'apparaît malheureusement pas dans l'intitulé de l'instrument). Chaque exemplaire comprend dix-neuf lames d'un alliage à base d'aluminium, qui correspondent à des hauteurs librement choisies, de l'ordre du quart, du tiers de ton ou de leurs multiples. Cette disposition est reprise mais légèrement modifiée d'un instrument à l'autre, comme c'est le cas dans le gamelan balinais. Xenakis indique dans la partition : « il est même recommandé à ce que ces six notes, prises deux à deux ne soient pas à

l'unisson, l'écart pouvant être compris entre $+3/4$ et $-3/4$ de ton de la hauteur donnée ». Ces micro-décalages de hauteurs permettent de faire émerger des spectres harmoniques complexes, dépendant des notes choisies, au gré de superpositions en couches sonores obéissant à des structures métriques indépendantes, souvent irrationnelles (sept doubles croches pour six, etc.). De toute l'œuvre, ce mouvement « Métaux » est le plus lié à la musique balinaise. Outre le travail sur les hauteurs, les permutations rapides de quelques notes évoquent le jeu instrumental de ces ensembles.

Écrite pour trois vibraphones et trois xylophones (plus précisément, un marimba, un xylophone, un xylorimba), « Claviers » est également un hommage à la musique balinaise. Chaque groupe instrumental propose des échelles de hauteurs et des

structures rythmiques différenciées qui, au-delà de la référence à ce répertoire, y puisent un potentiel novateur inédit. Partant d'une ligne jouée à l'unisson par les trois vibraphones, Xenakis fait émerger des chatolements harmoniques par les seuls micro-décalages rythmiques, et non plus de hauteurs comme dans « Métaux ». Les xylophones font ensuite entendre, sur des rythmes rapides, une autre échelle de hauteurs, empruntant au *pelog* balinais et déjà utilisée dans *Jonchaies*. Les interactions entre ces deux structures, en particulier dans des superpositions de rythmes irrationnels, mettent en exergue les ressources harmoniques insoupçonnées de ce type de percussions.

La section « Peaux » retrouve l'énergie de *Persephassa* et *Psappha*, composée trois ans auparavant pour un seul percussionniste. Ne faisant que brièvement appel à des structures

polymétriques, sa dynamique s'ancre essentiellement dans des rythmes binaires et leurs variations (subdivisions, déplacement des accents, permutations des valeurs brèves et longues).

Composée en dernier, la section « Mélanges » juxtapose et superpose comme en une mosaïque, de courtes séquences prélevées dans les autres et dont elle fait jaillir de nouveaux alliages sonores. Selon son placement parmi les quatre mouvements, cette section prend des fonctions différentes dans l'économie générale de l'œuvre : en dernier, elle joue sur des réminiscences ; en introduction, elle ouvre aux univers sonores qui vont être explorés ; en position intermédiaire, elle apporte le contraste de son hétérogénéité.

1986, Xenakis et les sixxens, enregistrement de *Pléiades*

© Archives Percussions de Strasbourg

En s'adressant à Xenakis, les Percussions de Strasbourg lui ont permis de développer des voies créatrices qu'il n'avait pu jusqu'alors que sporadiquement aborder. Avec des durées respectives de l'ordre de trente et quarante-cinq minutes, ces deux œuvres comptent parmi les plus longues de Xenakis qui signe là deux contributions majeures au répertoire d'ensemble de percussions. Elles ouvrent deux univers sonores radicalement différents. *Persephassa* se focalise, à partir de timbres bruts, sur le déploiement du rythme dans diverses dimensions, y compris spatiales, tandis que *Pléiades*, avec son incroyable palette de timbres, le met au service de la construction de sonorités inouïes.

LES SIXXENS

2021, enregistrement de *Pléiades*

© Ebi de Verneuil

Spécialement conçu en 1979 pour les Percussions de Strasbourg afin de jouer la pièce *Pléiades*, le sixxen est un instrument métallique de 19 hauteurs, distribuées inégalement avec des intervalles de l'ordre du quart ou du tiers de ton et de leurs multiples.

Il tire son nom du nombre SIX (en référence aux Percussions de Strasbourg qui ont longtemps réuni six musiciens) et de XEN, début du nom de Xenakis. Il donc a été pensé pour le groupe en six exemplaires de manière à ce que tous les sixxens joués ensemble ne forment jamais d'unisson.

En 1984, Robert Hébrard et son ami Albert Abitbol, spécialiste du métal, conçoivent la troisième version de l'instrument en étroite collaboration avec les musiciens et le compositeur.

« Plusieurs générations de sixxens ont vu le jour avant celle que nous connaissons aujourd'hui. Il n'y a cependant pas de standards dans ces instruments qui sonnent assez différemment suivant leur construction. On sait, par des témoignages, que Xenakis n'avait pas émis d'idées très précises sur la manière dont il voulait les entendre sonner. Il souhaitait simplement qu'ils ne sonnent pas de « façon classique », ce qui est loin d'être précis. On sait qu'il avait imaginé qu'ils soient non pas en métal mais en porcelaine très dure. »
(Philippe Manoury)

Depuis 2021, les Percussions de Strasbourg jouent la quatrième version du sixxen conçue par Paul Gueib, étudiant à l'École des Arts et Métiers de Metz, et fabriquée par la société Rythmes et Sons sous la supervision de Claude Walter, régisseur des Percussions de Strasbourg lors de la création de *Pléiades* en 1979. Les propriétés des lames ainsi que leur accord restent inchangés par rapport à la troisième génération mais l'évolution du châssis permet une grande modularité et des modes de jeu plus variés.





LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

« Ce sont des fabricants
du son à l'état concret,
moi je les fabrique
à l'état abstrait... »*

IANNIS XENAKIS

* Extraits de *Regards sur Iannis Xenakis*,
Paris, Stock, 1981

Fondé en 1962, les Percussions de Strasbourg sont des ambassadeurs mondialement reconnus de la création musicale. Riche d'un répertoire exceptionnel, le groupe alterne pièces phares du XX^{ème} siècle et commandes de nouvelles œuvres, avec les mêmes préoccupations : faire vivre un patrimoine contemporain en le revisitant sans cesse et continuer à innover, au-devant de l'élargissement des pratiques et des expressions scéniques.

Depuis sa fondation, le groupe est toujours au cœur de la création, grâce à sa complicité avec les compositeurs d'aujourd'hui et à la pluralité de ses propositions en termes de formats et d'outils : du duo à l'octuor, de l'acoustique à l'électronique, du récital au théâtre musical en passant par la danse...

Dédicataire de près de 400 œuvres, le groupe poursuit l'entretien et le développement de son parc instrumental unique au monde. Il compte à son actif de nombreux enregistrements ainsi qu'une trentaine de prix internationaux, dont une Victoire de la musique classique en 2017 qui récompense la 1^{ère} sortie discographique du label Percussions de Strasbourg, *Burning Bright* de Hugues Dufourt.

Leur engagement quotidien envers la transmission se traduit par des actions pédagogiques multiples notamment auprès du public du quartier de HautePierre où l'ensemble est en résidence.





