

LES
PERCUS
SIONS
DE STRAS
BOURG

50TH ANNIVERSARY
:: EDITION
50^E ANNIVERSAIRE

MESSIAEN :: CD I



LES
PERCUSSIONS
DE STRASBOURG

:: CD I

Olivier MESSIAEN (1908-1992)

SEPT HAÏKAÏ (1962)

Esquisses japonaises pour piano solo, xylophone et marimba soli, 2 clarinettes, trompette et petit ensemble (Editions Leduc) [18:43]

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Introduction | 1:50 |
| 2 | 2. Le parc de Nara et les lanternes de pierre | 1:30 |
| 3 | 3. Yamanaka-Cadenza | 3:40 |
| 4 | 4. Gagaku | 2:56 |
| 5 | 5. Miyajima et le Torii dans la mer | 1:22 |
| 6 | 6. Les oiseaux de Karuizawa | 5:35 |
| 7 | 7. Coda | 1:50 |

Yvonne Loriod (piano)

Les Percussions de Strasbourg

Orchestre du Domaine Musical, Pierre Boulez (direction)

Enregistrement : 1963

© 1964 Classics Jazz France, un label Universal Music France

ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM (1964)

Pour bois, cuivres et percussions métalliques (Editions Leduc) [29:25]

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | I. « Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur : Seigneur, écoute ma voix ! » (Psaume 130, 1-2) | 3:41 |
| 9 | II. « Le Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus ; la mort n'a plus sur lui d'empire. » (Romains 6, 9) | 5:26 |
| 10 | III. « L'heure vient où les morts entendront la voix du Fils de Dieu... » (Jean 5, 25) | 4:58 |
| 11 | IV. « Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau - dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du ciel. » (I Corinthiens 15, 43 - Apocalypse 2, 17 - Job 38, 7) | 8:40 |
| 12 | V. « Et j'entendis la voix d'une foule immense... » (Apocalypse 19,6) | 6:40 |

Les Percussions de Strasbourg

Orchestre du Domaine Musical, Pierre Boulez (direction)

Enregistrement : 1966

© 1966 Erato Classics S.N.C. under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France

13 COULEURS DE LA CITÉ CÉLESTE (1963)

Pour piano solo, orchestre à vent et percussions (Editions Leduc) 17:06

Yvonne Loriod (piano)

Les Percussions de Strasbourg

Orchestre du Domaine Musical, Pierre Boulez (direction)

Enregistrement : 1966

© 1966 Erato Classics S.N.C. under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France

Durée totale : 66:22, 4806513 © Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : DR / Philips. Strasbourg, auditorium de l'ORTF, début 1971 ; de gauche à droite : Jean Batigne, Georges Van Gucht, Dettlef Kiefler, Gabriel Bouchet, Claude Ricou, Jean-Paul Finkbeiner ; avec tout l'instrumentarium dont disposait les Percussions de Strasbourg à cette époque. Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

BOULEZ.AMY.MANOURY :: CD 2

:: CD 2



Pierre BOULEZ (1925-)

LE MARTEAU SANS MAÎTRE (1953-1955/1957)

Pour voix d'alto et 6 instruments
(Universal Edition)

[32:16]

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 1. Avant « L'artisanat furieux » | 1:29 |
| 2 | 2. Commentaire I de « Bourreaux de solitude » | 3:40 |
| 3 | 3. « L'artisanat furieux » | 2:03 |
| 4 | 4. Commentaire II de « Bourreaux de solitude » | 4:11 |
| 5 | 5. « Bel édifice et les pressentiments », version première | 3:23 |
| 6 | 6. « Bourreaux de solitude » | 3:19 |
| 7 | 7. Après « L'artisanat furieux » | 1:04 |
| 8 | 8. Commentaire III de « Bourreaux de solitude » | 5:34 |
| 9 | 9. « Bel édifice et les pressentiments », double | 7:10 |

Jeanne Deroubaix (contralto)
Severino Gazzelloni (flûte), Georges van Gucht (xyloimba),
Claude Ricou (vibraphone), Jean Batigne (percussion),
Anton Stingl (guitare), Serge Collot (alto)
Pierre Boulez (direction)

Enregistrement : 1964

© 1964 Universal Classics France, un label Universal Music France

Gilbert AMY (1936-)

CYCLE (1966)*

Pour sextuor de percussions
(Editions Heugel)

[14:00]

- | | | |
|----|-----------------------|------|
| 10 | Frontispice | 3:17 |
| 11 | Parenthèse I | 1:33 |
| 12 | Développement Central | 6:33 |
| 13 | Parenthèse II | 1:15 |
| 14 | Antiphonie | 1:47 |
| 15 | Variation | 2:13 |

Les Percussions de Strasbourg

Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer,
Claude Ricou, Georges Van Gucht

Enregistrement : Studio Polydor, Cologne, juillet 1970

Son : Gerhard Henjes - Réalisation artistique : Gilbert Amy, Michel Bernard

© 1971 Classics Jazz France, un label Universal Music France

(Prospective 21ème siècle, Philips)

* Première publication en CD / First CD release

Philippe MANOURY (1952-)

LE LIVRE DES CLAVIERS (1987-1988)

Pour 6 percussionnistes
(Editions Durand)

[27:43]

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 16 | Premier quatuor | 1:22 |
| 17 | Duo de marimbas | 6:28 |
| 18 | Sextuor de sixens | 3:23 |
| 19 | Solo de vibraphone | 8:04 |
| 20 | Deuxième quatuor | 2:31 |
| 21 | Sextuor de sixens | 6:43 |

Les Percussions de Strasbourg

Jean-Paul Bernard, Claude Ferrier, Christian Hamour,
Bernard Lesage, Keiichi Nakamura, Olaf Tzschoppe -
Georges van Gucht (directeur)

Enregistrement réalisé par Radio France au relais Culturel de Wissembourg
(Alsace), 18 au 23 décembre 1992

Moyens techniques : Radio France - Direction artistique : Alain de Chambure

Ingénieur du son : Raymond Butin - Montage : Philippe Malidin

Assistance technique : Hans Lauterslager - Régie : Alain Christmann

© 1993 Percussions de Strasbourg under license to Classics Jazz France,
un label Universal Music France



Durée totale : 78:07. 4806514. © Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : DR. Photographie dite « Les casquettes », Darmstadt, 15 juillet 1962, après une interprétation du
Marteau sans maître ; de gauche à droite : Jean Batigne, Claude Ricou, Pierre Boulez, Georges Van Gucht.
Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

LES FORMES OUVERTES :: BOUCOURECHLIEV . HAUBENSTOCK - RAMATI :: CD 3

:: CD 3



Roman HAUBENSTOCK-RAMATI (1919-1994)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | JEUX 6 (1960)*
Mobile pour 6 percussionnistes
(Universal Edition) | 18:15 |
|---|--|-------|

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : Studio Polydor, Cologne, juillet 1970
Son : Gerhard Henjes - Réalisation Artistique : Gilbert Amy, Michel Bernard
© 1971 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips)

* Première publication en CD / First CD release

André BOUCOURECHLIEV (1925-1997)

- | | | |
|----|--|---------|
| | ARCHIPEL 3 (1969)*
Pour piano et 6 percussions
(Editions Leduc) | [48:30] |
| | Version 1 | |
| 2 | I | 2:16 |
| 3 | II | 1:09 |
| 4 | III | 5:24 |
| 5 | IV | 3:30 |
| | Version 2 | |
| 6 | V | 3:12 |
| 7 | VI | 9:22 |
| 8 | VII | 2:16 |
| | Version 3 | |
| 9 | VIII | 0:46 |
| 10 | IX | 3:10 |
| 11 | X | 0:37 |
| 12 | XI | 15:02 |
| 13 | XII | 1:46 |

Georges Pludermacher (piano)
Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : Studio Polydor, Cologne, 28 et 29 décembre 1969
Son : Gerhard Henjes - Assistant : Jürgen Kramer - Réalisation artistique : Michel Bernard
© 1970 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips)

* Première publication en CD / First CD release

Durée totale : 66:52. 4806515. © Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © R. Cott / Philips. Photographie réalisée dans le « Canyon », carrière de la région cannoise, 3 août 1970. Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

AMERICANA ::
VARESE.CHAVEZ.CAGE.CAMPION :: CD 4



:: CD 4

Edgar VARESE (1883-1965)

- 1 **IONISATION** (1929-1931) 6:17
Transcription pour 6 percussionnistes de Georges Van Gucht
(Editions Salabert)

Carlos CHAVEZ (1899-1978)

- 2 **TAMBUCO** (1964)* 15:16
Pour 6 percussionnistes
(Editions Mills Music)

- TOCCATA** (1942) [12:42]
Pour percussions
(Editions Mills Music)

- 3 1. Allegro 4:54
4 2. Largo 4:23
5 3. Allegro un poco marziale 3:25

John CAGE (1912-1992)

- 6 **FIRST CONSTRUCTION (IN METAL)** (1939) 10:29
Pour sextuor de percussions et assistant
(Editions Peters)

Les Percussions de Strasbourg

[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]

Enregistrement : Studio Polydor, Cologne, janvier (Chavez : Toccata, Cage) et juillet 1970

Son : Gerhard Henjes - Direction artistique : Michel Bernard

© 1970 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips Americana)

* Première publication en CD / First CD release

Edmund CAMPION (1957-)

- 7 **ONDOYANT ET DIVERS** (2005)** 14:03
Pour sextuor de percussions
(Editions Billaudot)

Les Percussions de Strasbourg

[Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, Francois Papirer, Olaf Tzschoppe]

Enregistrement : 12 mars 2011, Berkeley, Californie

Enregistrement et mastering : Jay Clouët, Edmund Campion

© 2012 Edmund Campion under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France

** Première publication mondiale / Previously unpublished recording

Durée totale: 58:58, 4806516, © Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : DR. Photographie prise à l'occasion d'un concert à la Faculté de Droit, Paris, rue d'Assas,
28 février 1968 : Plateau de l'interprétation d'Ionisation d'Edgar Varèse.
Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

MUSIQUES DE L'EST :: STIBILJ . SILVESTROV . DENISOV . KABELAC :: CD 5

:: CD 5



Milan STIBILJ (1929-)

- 1 **ÉPERVIER DE TA FAIBLESSE, DOMINE** (1964) 8:34
Pour 5 percussionnistes et récitant (sur un poème d'Henri Michaux)
(Éditions Bärenreiter Karl Vöetterle)

Claude Petitpierre (récitant)
Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement - février 1967
© 1967 Universal International Music B.V., un label Universal Music (Prospective 21ème siècle, Philips)

Valentin SILVESTROV (1937-)

- 2 **MYSTÈRES** (1964)* 12:35
Pour flûte alto et 6 percussionnistes

François Hébral (flûte alto)
Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement - juillet 1968
© 1968 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips)

* Première publication en CD / First CD release

Edison DENISOV (1929-1996)

- 3 **NUAGES NOIRS** (1984) 9:32
Pour vibraphone solo

Georges Van Gucht

- 4 **APPARITIONS ET DISPARITIONS** (1986) 4:48
Pour 2 percussionnistes

Christian Hamouy, Vincent Vergnais

- 5 **RAYONS DES ÉTOILES LOINTAINES
DANS L'ESPACE COURBE** (1989) 7:02
Pour les percussions du métal

Keiko Nakamura, Guillaume Blaise, Jean-Paul Bernard

Enregistrement - 1990
CD Pierre Verany "Denisov-Percussions de Strasbourg" - PV790112
© 1990 Arion under licence to Classics Jazz France, un label Universal Music France
Avec l'aimable autorisation de Arion Music, Paris / Courtesy of Arion Music, Paris, France
www.arion-music.com

Miloslav KABELAC (1908-1979)

- HUIT INVENTIONS, OP. 45** (1962) [22:10]
Pour 6 percussions
(Éditions Panton)

- | | | |
|----|------------|------|
| 6 | Corale | 3:37 |
| 7 | Giubiloso | 1:55 |
| 8 | Recitativo | 2:52 |
| 9 | Scherzo | 2:02 |
| 10 | Lamentoso | 3:39 |
| 11 | Danza | 3:25 |
| 12 | Aria | 3:04 |
| 13 | Diabolico | 1:52 |

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]

Enregistrement - février 1967
Réalisation artistique - Michel Bernard - Ingénieur du son - Guy Laporte
© 1967 Universal International Music B.V., un label Universal Music (Prospective 21ème siècle, Philips)

Durée totale : 65:05. 4806517. © Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © Claude Martin. Miloslav Kabeláč, *Huit Inventions*, Centre culturel de Hammamet (Tunisie), août 1970 ; de gauche à droite : Jean Batigne, Jean-Paul Finkbeiner (de dos), Detlev Kieffer, Gabriel Bouchet, Georges Van Gucht, Claude Ricou. Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

ESPACE TEMPS :: SEROCKI . APERGHIS . XENAKIS :: CD 6



:: CD 6

Kazimierz SEROCKI (1922-)

- 1 **CONTINUUM** (1965-1966)* 12:53
Pour 6 percussionnistes
(Editions Schott Music)

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : juillet 1968
© 1968 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips)

* Première publication en CD / First CD release

Georges APERGHIS (1945-)

- 2 **KRYPTOGRAMMA** (1970)* 17:32
Pour 6 percussions
(Editions Durand)

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : 1971, Eglise réformée Saint-Paul de Strasbourg
Ingénieur du son : Henk Jansen - Réalisation artistique : Michel Bernard
© 1972 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips (East meets West))

* Première publication en CD / First CD release

Iannis XENAKIS (1922-2001)

- 3 **PERSEPHASSA** (1969) 30:10
Pour 6 percussionnistes
(Editions Salabert)

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : 1971
© 1971 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips)

Durée totale : 60:35, 4806518, © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : DR. Enregistrement de *Persephassa*, Strasbourg, église Saint-Paul, 21-23 janvier 1971 ;
de gauche à droite : Detlev Kieffer, Jean-Paul Finkbeiner (de dos), Claude Ricou, Jean Batigne,
Gabriel Bouchet (debout), Georges Van Gucht.
Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

INVITÉS ::
SCHAT . PUIG . DENISOV :: CD 7

:: CD 7



Peter SCHAT (1935-2003)

- 1 **SIGNALEMENT** (1961) 20:00
Pour 6 percussions et 3 contrebasses
(Editions Heugel)

Jean Hème, Robert Quattrochi, Léon Vienne (contrebasses)
Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : février 1967
© 1967 Universal International Music B.V., un label Universal Music (Prospective 21ème siècle, Philips)

Michel PUIG (1930-)

- 2 **PROVISOIRES AGGLOMÉRATS *** 29:10
Pour récitant, voix de femme, chœur (bande magnétique) et 7 percussionnistes
Texte : Georges Malte

Claude Petitpierre (récitant), Karen Fenn (contralto)
Chorale expérimentale de Paris
Bande magnétique réalisée par Luc Perini dans le Studio du Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F.
Jean-Pierre Drouot (darabouka)
Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : juillet 1968
© 1968 Classics Jazz France, un label Universal Music France (Prospective 21ème siècle, Philips)

* Première publication en CD / First CD release

Edison DENISOV (1929-1996)

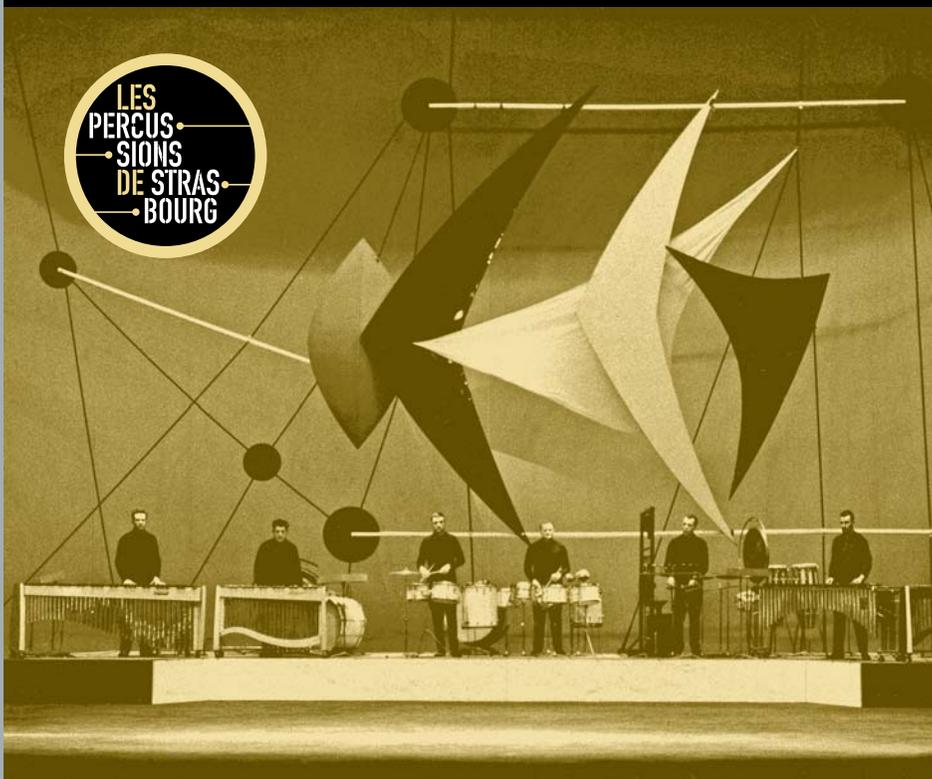
- 3 **CONCERTO PICCOLO** (1977) 21:48
Pour 4 saxophones successifs et 6 percussionnistes
(Editions Leduc)

Claude Delangle (saxophones)
Les Percussions de Strasbourg
[Keiko Nakamura, Claire Talibart, Jean-Paul Bernard, Guillaume Blaise, Christian Hamouy, Vincent Vergnaix]
Enregistrement : 1990
© 1990 Arion under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France
Avec l'aimable autorisation de Arion Music, Paris / Courtesy of Arion Music, Paris, France
www.arion-music.com

Durée totale : 71:11. 4806519. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © Jacques Aubert / Philips. Raffineries de Reichstett, début 1971 ; de gauche à droite :
Jean-Paul Finkbeiner, Claude Ricou, Detlev Kieffer, Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Georges Van Gucht.
Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

ASIE ET AUTRES INFLUENCES :: SCHERCHEN.SHINOHARA.OHANA.LOUVIER.TAÏRA :: CD 8

:: CD 8



Tona SCHERCHEN (1938-)

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | SHEN (1968)
Pour 6 percussions
(Universal Edition) | 10:48 |
|---|---|-------|

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : 1971, Eglise réformée Saint-Paul de Strasbourg
Ingénieur du son : Henk Jansen - Réalisation artistique : Michel Bernard
© 1972 Classics Jazz France, un label Universal Music France
(Prospective 21ème siècle, Philips (East meets West))

Makoto SHINOHARA (1931-)

- | | | |
|---|---|-------|
| 2 | ALTERNANCES (1961-1962)
Pour 6 percussionnistes
(Editions Leduc) | 13:34 |
|---|---|-------|

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : février 1967
© 1967 Universal International Music B.V., un label Universal Music
(Prospective 21ème siècle, Philips)

Maurice OHANA (1914-1992)

- | | | |
|---|---|---------|
| | QUATRE ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES (1955)
Ballet pour 6 percussions
(Editions Schott Music) | [16:37] |
| 3 | Etude 1 | 3:27 |
| 4 | Etude 2 | 5:28 |
| 5 | Etude 3 | 4:08 |
| 6 | Etude 4 | 3:05 |

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : février 1967
Réalisation artistique : Michel Bernard - Ingénieur du son : Guy Laporte
© 1967 Universal International Music B.V., un label Universal Music
(Prospective 21ème siècle, Philips)

Alain LOUVIER (1945-)

- | | | |
|---|---|------|
| 7 | CANDRAKĀLA (1972)*
Pour 6 percussions
(Editions Leduc) | 6:44 |
|---|---|------|

- | | | |
|---|--|------|
| 8 | SHIMA (1970)*
Pour 6 percussions
(Editions Leduc) | 7:55 |
|---|--|------|

Les Percussions de Strasbourg
[Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Jean-Paul Finkbeiner, Detlev Kieffer, Claude Ricou, Georges Van Gucht]
Enregistrement : 1971, Eglise réformée Saint-Paul de Strasbourg
Ingénieur du son : Henk Jansen - Réalisation artistique : Michel Bernard
© 1972 Classics Jazz France, un label Universal Music France
(Prospective 21ème siècle, Philips (East meets West))

* Première publication en CD / First CD release

Yoshihisa TAÏRA (1937-)

- | | | |
|---|---|-------|
| 9 | HIÉROPHONIE V (1975)
Pour 6 percussionnistes
(Editions Durand) | 17:16 |
|---|---|-------|

Les Percussions de Strasbourg
[Jean-Paul Bernard, Claude Fernier, Christian Hamouy, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, Olaf Tzschoppe - Georges van Gucht (directeur)]
Enregistrement réalisé par Radio France au relais Culturel de Wissembourg (Alsace), 18 au 23 décembre 1992
Moyens techniques : Radio France - Direction artistique : Alain de Chambure
Ingénieur du son : Raymond Butin - Montage : Philippe Malidin
Assistance technique : Hans Lauterslager - Régie : Alain Christmann
© 1993 Percussions de Strasbourg under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France



Durée totale : 73:42. 4806520. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : E. Klein, Maurice Ohana, *Études chorégraphiques*, en version de ballet à l'opéra de Strasbourg, le 8 juin 1963. Iconographie Les Percussions de Strasbourg, avec l'aimable contribution de Stéphane Roth.

DUFOURT :: CD 9



:: CD 9

Hugues DUFOURT (1943-)

EREWHON (1972-1976) [66:25]

Pour 6 percussionnistes et 150 instruments
(Editions Jobert)

- | | | |
|---|-------------|-------|
| 1 | Erewhon I | 8:28 |
| 2 | Erewhon II | 27:05 |
| 3 | Erewhon III | 18:10 |
| 4 | Erewhon IV | 12:38 |

Les Percussions de Strasbourg

[Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, Francois Papirer, Olaf Tzschoppe]
Lorraine Vaillancourt (direction)]

Enregistrement : Radio France, studio 103, 27-29 mars 1999

Direction artistique : Philippe Pélissier - Prise de son : Pascal Besnard - Montage : Yves Baudry

© 2000 Classics Jazz France, un label Universal Music France

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 5 | SOMBRE JOURNÉE (1979) | 10:51 |
|---|------------------------------|-------|

Pour 6 percussionnistes

(Editions Jobert)

Les Percussions de Strasbourg

[Jean-Paul Bernard, Claude Ferrier, Christian Hamouy, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, Olaf Tzschoppe -
Georges Van Gucht (directeur)]

Enregistrement réalisé par Radio France au relais Culturel de Wissembourg (Alsace), 18 au 23 décembre 1992

Moyens techniques : Radio France - Direction artistique : Alain de Chambure

Ingénieur du son : Raymond Butin - Montage : Philippe Malidin

Assistance technique : Hans Lauterslager - Régie : Alain Christmann

© 1993 Percussions de Strasbourg, under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France



Durée totale : 77:09. 4806521. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © 1999 Emmanuelle Alvaro-Murbach / Regard 9. Iconographie Les Percussions de Strasbourg.

MONNET :: CD 10



:: CD 10

Marc MONNET (1947-)

BIBILOLO (1997-2000) [55:07]
Pour 6 percussions électroniques
(Editions Cerise Music)

1	Handwurst	4:24
2	Pickled-Herring	2:44
3	Chimpanz de Capelin	4:10
4	Pantalon	3:20
5	Jean Potage	4:19
6	Triboulet	2:35
7	Jack Pudding	3:37
8	Jean Farine	3:38
9	Pagliacio	5:05
10	Jimmy Warner	4:38
11	Bobeche	4:29
12	Galimafré	3:48
13	Chocolat	3:43
14	Chico, fou du roi	4:36

Les Percussions de Strasbourg
[Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, Francois Papirer, Olaf Tzschoppe]

Enregistrement : 8 et 9 septembre 2001, Strasbourg

Directeur artistique : Marc Monnet - Assistant direction artistique : Vincent Villetard

Ingénieurs du son : Thierry Coduys et Sébastien Naves - Programmation électronique: Thierry Coduys

Mixage : Technique Ircam (Paris), septembre 2001 - Spécialisateur: Gilbert Nouno

© 2001 Percussions de Strasbourg under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France



Durée totale : 55:07, 4806522. © Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © 2001 Jean-Louis Hess

ŒUVRE COLLECTIVE :: CD 11

:: CD 11



ENTENTE PRÉALABLE (2000/2001)

[53:33]

Michaël JARRELL (1958-)

1 **Incipit** (Editions Henry Lemoine)

5:29

François-Bernard MÂCHE (1935-)

2 **Vectigal Libens**

4:33

Christian LAUBA (1952-)

3 **Kupang** (Editions Leduc)

3:58

Fausto ROMITELLI (1963-)

4 **Chorus**

3:29

Philippe LEROUX (1959-)

5 **Rheumics** (Editions Billaudot)

4:39

Marc MONNET (1947-)

6 **Mort et transfiguration pour 40 balais** (Editions Cerise Music)

6:03

Jean-Marc SINGIER (1954-)

7 **Salmigondis** (Editions Henry Lemoine)

4:04

Gérard PESSON (1958-)

8 **Gigue** (Editions Henry Lemoine)

4:08

Michaël LEVINAS (1949-)

9 **Tic, Tac...** (Editions Henry Lemoine)

3:35

Martin MATALON (1958-)

10 **Caramba(les)** (Editions Billaudot)

4:12

Philippe HUREL (1955-)

11 **Ecart en temps** (Editions Henry Lemoine)

5:05

Jean-Pierre DROUET (1935-)

12 **La Fuite**

4:22

Les Percussions de Strasbourg
(Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, François Papirer, Olaf Tzschoppe)

Enregistrement : Radio France (Studio 103),
réalisé en présence des compositeurs du 23 au 25 octobre 2001
Direction artistique : Philippe Pélissier

Prise de son : Antoine Lehembre - Montage : Philippe Malidin
© 2002 Classics Jazz France, un label Universal Music France



Durée totale : 53:03. 4806523. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © 2000 Guy Vivien

MUSIQUE ET ESPACE :: GRISEY :: CD 12

:: CD 12



Gérard GRISEY (1946-1998)

LE NOIR DE L'ÉTOILE (1989-1990) [62:37]

Pour 6 percussionnistes disposés autour du public, bande magnétique et transmission in situ de signaux astronomiques, texte liminaire de Jean-Pierre Luminet (Éditions Salabert)

1	Présentation	5:20
2	1 ^{er} mouvement	22:07
3	Pulsar Vela	2:46
4	2 ^e mouvement	11:00
5	Pulsar 0329+54	2:06
6	3 ^e mouvement	19:18

Les Percussions de Strasbourg

[Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, François Papirer, Olaf Tzschoppe]

Enregistrement réalisé en direct à la Cité de la Musique (Salle des concerts) le 30 mars 2003 - en co-production avec la Cité de la Musique et l'Ircam-Centre Georges-Pompidou. Technique Ircam
Directeur artistique : Jean-Paul Bernard, Vincent Villetard, Yves Kayser

Régisseur général : Laurent Fournez

Ingénieurs du son : Didier Panier, Bruno Morain (assistant)

Mixage : Sébastien Neves (juin 2003 et mars 2004 à l'Ircam/Centre Georges-Pompidou)

Authoring/mastering : Olivier Saint-Yves, studio Universal

Une production des Percussions de Strasbourg.

Avec l'aide du Ministère de la Culture (Direction de la Musique), de la Ville de Strasbourg,

de la Région Alsace, du Département du Bas-Rhin.

Avec le concours de la SACEM.

© 2004 Classics Jazz France, un label Universal Music France



Durée totale : 62:37, 4806524. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © Bénédicte Desrus. *Le Noir de l'Étoile*, Mexico, 2009. Iconographie Les Percussions de Strasbourg.

AMERIQUE DU SUD / MUSIQUE ET FILM :: PAMPIN. MATALON :: CD 13



:: CD 13

Juan PAMPIN (1967-)

- 1 **ON SPACE (2000/2005)**** 20:33
Pour sextuor de percussionnistes et électronique 3D

Les Percussions de Strasbourg
(Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, Francois Papirer, Olaf Tzschoppe)

Enregistrement réalisé les 12 et 13 janvier 2006, Palais des Fêtes, Strasbourg, sous la supervision du compositeur.

Montage et Mixage: Juan Pampin et Joseph Anderson, Center for Digital Arts and Experimental Media (DXARTS), Université de Washington, Seattle, USA

Enregistrement et Mastering: Joseph Anderson

Produit grâce à l'utilisation du Ambisomic Toolkit (ATK), représentant une première application « sur place » du système de production ATK.

Un enregistrement Stereo Ambisomic UHJ.

Microphones: Soundfield ST250, 8 x Schoeps MK5 (omnidirectionnel)

Microphone Preamp: DCS Clarity MicAmp

Enregistrement réalisé grâce au support du Center for Digital Arts and Experimental Media (DXARTS), cofinancé par le Royalty Research Fund de l'Université de Washington.

Remerciements particuliers pour l'assistance technique à Fernando Lopez-Lezcano et le Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), Université de Stanford, Stanford, Californie, USA.

© 2012 Juan Pampin under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France

**Première publication mondiale / Previously unpublished recording

Martin MATALON (1958)

- LE SCORPION (2002)** [48:56]
Pour 6 percussions, 2 pianos et dispositif électronique en temps réel

Musique pour le film *L'Âge d'or* de Luis Buñuel
(Éditions Billaudot)

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 2 | Les scorpions | 4:06 |
| 3 | La descente | 1:08 |
| 4 | La choza | 2:31 |
| 5 | Les bandits | 4:00 |
| 6 | Les majorquins | 4:35 |
| 7 | Rome | 2:05 |
| 8 | Valse dalienne | 1:48 |
| 9 | Les marquis de X | 4:12 |
| 10 | Valse bunuelesequa | 3:27 |
| 11 | La claque A | 2:39 |
| 12 | La claque B | 3:50 |
| 13 | The Love Scene | 6:18 |
| 14 | La girafe, le cousin et l'évêque | 5:32 |
| 15 | Le duc de Blangis | 2:31 |

Dimitri Vassilakis, Bernard Lesage (pianos)

Les Percussions de Strasbourg
(Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, Francois Papirer, Olaf Tzschoppe)

Enregistrement réalisé en direct à la Cité de la Musique (Salle des concerts)

les 27 et 28 mars 2003 - en co-production avec la Cité de la Musique

et l'Ircam-Centre Georges-Pompidou, Technique Ircam.

Directeur artistique : Martin Matalon

Régisseur général : Laurent Fournaise, David Raphaël

Ingénieurs du son : Sébastien Naves, Didier Panier, Bruno Morain (assistant)

Mixage : David Poissonnier, Tom Mays (assistant musical)

Authoring / Mastering : Olivier Saint-Yves, studio Universal

Avec l'aide du Ministère de la Culture (Direction de la Musique),

de la Ville de Strasbourg, de la Région Alsace, du Département du Bas-Rhin.

Avec le concours de la SACEM.

© 2004 Classics Jazz France, un label Universal Music France



Durée totale : 69:51. 4806525. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © 2000 Guy Vivien

MÂCHE :: CD 14

:: CD 14



François-Bernard MÂCHE (1935-)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | MARÉ (1974)
Pour 6 percussions amplifiées et bande magnétique
(Editions Durand Salabert) | 17:20 |
| 2 | AERA (1978)
Pour 6 percussions
(Editions Durand Salabert) | 18:40 |
| 3 | KHNOUM (1990)
Pour échantillonneur Akai S1000 et 5 percussions
(Editions Durand Salabert) | 16:20 |
| 4 | LE PRINTEMPS DU SERPENT* (2001)
Pour 12 percussions
(Editions Durand Salabert) | 15:11 |

Les Percussions de Strasbourg
(Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage, Keiko Nakamura, François Papirer, Olaf Tzschoppe)
*Ju Percussion Group de Taiwan**
(Shih-San Wu, Hong-Chi Ho, Pei-Ching Wu, Kuen-Yean Hwang, Hwei-Chen Wu, Chia-Hao Hsieh)

Enregistrements : 2004, Espace Culturel le Parc - Ribeauville
Enregistrement coproduit et réalisé par le CIRM, Centre National de Création Musicale (Nice)
Prise de son et montage : Nicolas Déflache (CIRM)
Direction artistique : François-Bernard Mâche et Jean-Paul Bernard
© 2005 Percussions de Strasbourg under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France

MFA Ce disque a été réalisé avec la participation de ministères de la Culture et de la Communication, de la SACEM, de Radio France et de la SACD.

Durée totale : 67:46, 4806526. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © 2000 Guy Vivien

TRANSFORMATIONS ET DÉTOURNEMENTS :: RACOT . LEVINAS . D'ADAMO . PARIS :: CD 15



:: CD 15

Gilles RACOT (1951-)

	SUBGESTUEL (1991)	[21:59]
	Pour 6 percussionnistes et électroacoustique	
1	Mouvement I	7:58
2	Mouvement II	5:06
3	Mouvement III	5:57
4	Mouvement IV	2:55

Les Percussions de Strasbourg
[Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage,
Keiko Nakamura, François Papirer, Olaf Tzschoppe]

Enregistrement : 2000, Radio France - Prise de son : Jean-Michel Cauquy
Responsable artistique de l'enregistrement : Jean-Pierre Loisil
Montage numérique : François Donato
© 2000 Ina-GRM under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France



Michaël LEVINAS (1949-)

5	VOÛTES (1988)	11:26
	Pour sextuor de percussionnistes (Editions Henry Lemoine)	

Les Percussions de Strasbourg
[Jean-Paul Bernard, Claude Ferrier, Christian Hamouy, Bernard Lesage,
Keiko Nakamura, Olaf Tzschoppe - Georges Van Gucht (directeur)]

Enregistrement : 30 mars 1992, Radio France (studio 106)
© 1996 HL PROD under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France



Daniel Augusto D'ADAMO (1966-)

6	DIE RUNDE ZAHL (1999)	11:30
	Pour 6 percussionnistes (Editions Billaudot)	

Les Percussions de Strasbourg
[Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage,
Keiko Nakamura, François Papirer, Olaf Tzschoppe]

Enregistrement Radio France (studio 104) réalisé le 8 octobre 1999.
© 2002 Radio France under license to Classics Jazz France,
un label Universal Music France



François PARIS (1961-)

	LES ARPEUTEURS (2005-2007) (extraits)**	
	Pour 6 percussionnistes et électronique (Editions Billaudot)	
	Trois derniers mouvements	[21:36]
7	Mouvement 1	7:01
8	Mouvement 2	4:23
9	Mouvement 3	10:12

Les Percussions de Strasbourg
[Jean-Paul Bernard (directeur), Claude Ferrier, Bernard Lesage,
Keiko Nakamura, François Papirer, Olaf Tzschoppe]

Enregistrement : 27 octobre 2009, Leverkusen, Allemagne
Prise de son : Julien Albouard - Mixage : Camille Giugliani
© 2012 CIRM under license to Classics Jazz France, un label Universal Music France

**Première publication mondiale / Previously unpublished recording



Durée totale : 66:28. 4806527. © 2012 Classics Jazz France, un label Universal Music France
Photo : © 2000 Guy Vivien

INDEX		Page	Page
:: CD 1	MESSIAEN : Sept Haïkaï	25	43
	MESSIAEN : Et exspecto resurrectionem mortuorum	25	43
	MESSIAEN : Couleurs de la Cité Céleste	25	43
:: CD 2	BOULEZ : Le Marteau sans maître	26	43
	AMY : Cycle	26	43
	MANOURY : Le Livre des Claviers	26	44
:: CD 3	HAUBENSTOCK-RAMATI : Jeux 6	26	44
	BOUCOURECHLIEV : Archipel 3	26	44
:: CD 4	VARESE : Ionisation	27	44
	CHAVEZ : Tambuco	27	45
	CHAVEZ : Toccata	27	45
	CAGE : First construction (in metal)	27	45
	CAMPION : Ondoyant et Divers	27	45
:: CD 5	STIBILJ : Epervier de ta faiblesse, Domine	27	45
	SILVESTROV : Mystères	28	45
	DENISOV : Nuages Noirs	28	45
	DENISOV : Apparitions et disparitions	28	45
	DENISOV : Rayons des étoiles lointaines dans l'espace courbé	28	45
	KABELAC : Huit Inventions	28	45
:: CD 6	SEROCKI : Continuum	28	46
	APERGHIS : Kryptogramma	28	46
	XENAKIS : Persephassa	28	46
:: CD 7	SCHAT : Signalement	29	46
	PUIG : Provisoires agglomérats	29	47
	DENISOV : Concerto Piccolo	29	47
:: CD 8	SCHERCHEN : Shen	29	47
	SHINOHARA : Alternances	29	47
	OHANA : Quatre études chorégraphiques	30	47
	LOUVIER : Candrakâla	30	47
	LOUVIER : Shima	30	47
	TAÏRA : Hiérophonie V	30	47
:: CD 9	DUFOURT : Erewhon	30	48
	DUFOURT : Sombre journée	30	48
:: CD 10	MONNET : Bibilolo	31	48
:: CD 11	Entente préalable		
	JARRELL : Incipit	31	48
	MÂCHE : Vectigal Libens	31	49
	LAUBA : Kupang	31	49
	ROMITELLI : Chorus	31	49
	LEROUX : Rheumics	31	49
	MONNET : Mort et transfiguration pour 40 balais	31	49
	SINGIER : Salmigondis	32	49
	PESSON : Gigue	32	49
	LEVINAS : Tic, Tac...	32	49
	MATALON : Caramba(les)	32	49
	HUREL : Ecart en temps	32	49
	DROUET : La Fuite	32	50
:: CD 12	GRISEY : Le Noir de l'Étoile	32	50
:: CD 13	PAMPIN : On space	33	51
	MATALON : Le Scorpion	33	51
:: CD 14	MÂCHE : Maraé	34	52
	MÂCHE : Aera	34	52
	MÂCHE : Khnoum	34	52
	MÂCHE : Le printemps du serpent	34	52
:: CD 15	RACOT : Subgestuel	35	52
	LEVINAS : Voûtes	35	52
	D'ADAMO : Die Runde Zahl	35	52
	PARIS : Les Arpenteurs (extraits)	35	53

“ Les Percussions de Strasbourg, c'est un son. ”

:: Entretien avec Jean-Paul Bernard et Olaf Tzschoppe

Témoignages de
Jean-Pierre Drouet,
Andy Emler,
Florent Jodelet,
Steven Schick.

Les Percussions de Strasbourg : le nom sonne déjà comme un accomplissement. En effet, rarement dans l'histoire de la musique, a fortiori dans la plus récente (l'ensemble fête ses cinquante ans en 2012), deux termes n'auront été autant associés : Percussions et Strasbourg. On dit « Percussions » et on entend « de Strasbourg » ; on mentionne Strasbourg et on pense quasi immédiatement à ses « Percussions ».

Les grands témoins que nous avons interrogés (voir ci-dessous l'hommage du percussionniste-compositeur Jean-Pierre Drouet, du jazzman Andy Emler, et de solistes éminents de la percussion contemporaine comme Steven Schick et Florent Jodelet) l'affirment : l'accomplissement a eu lieu très tôt dans l'histoire du groupe. Les Percussions de Strasbourg, c'est donc l'histoire d'une conviction, celle des créateurs des années 1960, devenue presque immédiatement une évidence et une référence pour ceux qui poursuivent leur œuvre. Sans doute faut-il chercher dans la force de cette évidence l'attraction des plus grands compositeurs de notre temps pour cette formation : ceux de la génération née en 1920 (Xenakis), 1930 (Amy, Mâche), 1940 (Aperghis, Dufourt, Grisey, Levinas), 1950 (Fedele, Manoury, Matalon) jusqu'aux plus jeunes comme Adámek et Mantovani – une attraction qui a permis de créer, en quelques décennies, un répertoire *ex nihilo* digne de figurer dans l'histoire de la musique écrite au même niveau de référence et d'exigence que celui du quatuor à cordes ou de l'orchestre symphonique.

Cette réussite unique et exemplaire, ce coffret regroupant parmi les jalons les plus importants de cette histoire de cinquante ans veut en porter le témoignage sonore en offrant un panorama varié des œuvres nées sous l'impulsion des Percussions de Strasbourg et défendues parfois depuis plusieurs décennies sur les plus grandes scènes internationales. Parce que l'ensemble est plus vivant que jamais et que sa ligne d'horizon reste en 2012 l'innovation, la remise en question et la création, il allait de soi que ce panorama devait être introduit par les acteurs qui l'incarnent aujourd'hui, à commencer par le directeur artistique de l'ensemble, Jean-Paul Bernard, et l'un de ses compagnons de route, Olaf Tzschoppe. Qu'ils soient remerciés, ainsi que les grands témoins de leur aventure, de leur générosité et de leur complicité.

ERIC DENUT

::

Pourrions-nous d'abord revenir sur l'origine des Percussions de Strasbourg ?

JEAN-PAUL BERNARD. On ne peut pas parler des Percussions de Strasbourg sans parler du professeur de percussion qui symbolise l'école française : Félix Passerone, professeur au Conservatoire Supérieur de Musique de Paris. Dès le premier concours de percussion qu'il a organisé, des musiciens comme Jean Batigne étaient inscrits, puis Georges Van Gucht. Quelqu'un comme Jean-Pierre Drouet est aussi passé par là, même Jean-Claude Casadesus si je ne me trompe pas, et Claude Ricou. En fait, ça a démarré là, avec ce premier concours de percussion au Conservatoire Supérieur de Musique de Paris. Félix Passerone avait dit déjà à ses élèves, sous une forme prémonitrice : « La percussion, c'est un spectacle, donc vous devez absolument venir au concours habillés en frac avec le nœud papillon et je vais me débrouiller pour faire venir tout Paris pour vous faire écouter ». Ce fut un triomphe ! De là, quelqu'un comme Jean Batigne sort du conservatoire et Félix Passerone l'envoie à Strasbourg : « Tu peux aller là-bas, il y a de la place dans un orchestre ». Et comme le dit très bien Jean Batigne : « Félix Passerone, je lui cassais tellement les pieds, je lui mettais tellement la zizanie qu'il était content de me voir partir en Alsace ! ». Et très vite, Jean Batigne se retrouve à Strasbourg – d'ailleurs je ne sais plus si c'était à l'orchestre de la radio ou à l'orchestre municipal, car il y avait deux orchestres à l'époque – et aux étudiants qui sortaient de Paris, Félix Passerone disait : « Allez à Strasbourg, allez là-bas parce qu'il va se passer quelque chose de grand pour la percussion ».

La proximité de l'Allemagne avec des festivals et des villes comme Darmstadt et Donaueschingen, Francfort, Baden-Baden où était Pierre Boulez, donnait une vraie énergie, une grande envie de nouveaux répertoires. Et c'est vrai que l'orchestre de la radio et l'orchestre municipal prenaient vraiment des risques avec leurs chefs. Dans ces deux orchestres, il y avait trois percussionnistes d'un côté, trois percussionnistes de l'autre, qui avaient l'habitude de jouer ensemble – selon le répertoire à jouer, l'orchestre de la radio pouvait avoir besoin de plus de percussionnistes et ils se complétaient. La légende dit qu'un jour Pierre Boulez est venu pour diriger une de ses œuvres (*Le Visage nuptial*) qui a réuni les six percussionnistes ; lors d'une répétition, Jean Batigne aurait dit : « Et si on formait un groupe de percussions ? ». Et le groupe était fondé. Rapidement, il a fallu créer le répertoire, comme l'a raconté Boulez, car il n'y avait pas de répertoire ou presque, encore moins pour six percussionnistes. Le groupe des Percussions de Strasbourg avait donc urgemment besoin d'un répertoire, mais très vite ça s'est inversé : dans le monde musical des compositeurs découvrant la percussion, le groupe des Percussions de Strasbourg était devenu nécessaire : ce n'était plus le répertoire qui l'était, c'étaient les Percussions !

::

Quel rôle a joué et joue encore la ville de Strasbourg ? Strasbourg est-elle fière de ses Percussions ?

JPB. On pourrait dire que « nul n'est prophète dans son pays » et c'est un petit peu le cas, même si nous devons tant et tant à Strasbourg, la Ville et ses habitants. On nous reproche, moins maintenant mais on nous a reproché très souvent, de ne pas être assez présents dans la région, de faire plutôt une carrière internationale et nationale mais pas forcément en Alsace. Or je trouve pour ma part que la ville de Strasbourg peut s'enorgueillir de son ensemble, car nous avons transporté son nom à travers tous les continents alors qu'aucune autre institution strasbourgeoise ne l'a fait avec la même ampleur et constance.

Strasbourg est bien entendu une ville fondamentale pour l'ensemble, et ce dès sa création – en soi, mais aussi de par sa proximité avec l'Allemagne et sa dimension culturelle extrêmement prononcée depuis longtemps. Je dirais qu'on est chanceux de venir de et d'être dans cette ville. On a par exemple un lieu de répétition, dans lequel nous nous trouvons, qui nous est prêté mais en gros qui nous appartient complètement ; et quand on connaît les difficultés que peuvent avoir des ensembles pour un lieu de répétition, je trouve cela formidable. Il ne faut pas non plus oublier que la ville est entièrement investie pour les festivités du 50^{ème} anniversaire.

::

Entrons dans le cœur de votre activité, et commençons par les instruments. Parmi les instruments à percussion que nous avons ici dans votre espace de travail, est-ce qu'il y en a qui sont directement liées à l'histoire des Percussions de Strasbourg ou est-ce qu'avant 1962, le début des Percussions, tout aurait pu déjà se trouver devant nous ?

JPB. L'instrumentarium des Percussions de Strasbourg s'est enrichi, agrandi en nombre et en type d'instruments par les voyages qu'a pu faire l'ensemble. Le groupe est parti pratiquement sur tous les continents, a visité beaucoup de pays et, au départ, beaucoup d'instruments ont été ramenés de ces pays. Je pense par exemple à un gong qui venait de Bali, et qui reste un gong très identitaire, même si maintenant on peut le trouver un peu partout, ou bien à d'autres gongs venus de Thaïlande. Bien sûr, à l'origine il y avait beaucoup moins d'instruments mais on retrouvait certains types comme les congas, tumbas, caisses claires, tambours.

L'instrumentarium s'est aussi enrichi par les compositeurs qui ont travaillé avec l'ensemble. Par exemple avec Messiaen, le groupe a développé ce qu'on appelle le jeu des cloches à vache. On peut dire aussi que le groupe a été l'initiateur du développement du jeu de crotales ; à l'origine les crotales étaient des cymbales antiques ou des petites cymbalettes comme on peut en trouver en Inde. Le groupe a développé un jeu de crotales accordées, où, comme pour un clavier, on peut avoir deux octaves.

OLAF TZSCHOPPE. L'instrument le plus connu et le plus remarquable du développement de l'instrumentarium avec les compositeurs, c'est le *sixxen*, l'instrument qui a été créé en contact avec Xenakis pour l'œuvre *Pléiades*. Le « sixxen », c'est « six » comme six percussions et « xen » comme Xenakis.

JPB. Il faut penser qu'à chaque fois que les Percussions ont ramené des instruments, par exemple les gongs thaïlandais, les gongs philippins, voire les cymbalettes chinoises, les crotales, les cloches à vache, c'était d'un coup un monde sonore qui s'ouvrait aux compositeurs, un monde qui était incroyable. Si vous allez cinquante ans en arrière dans les orchestres symphoniques, on n'avait pas forcément des gongs thaïlandais – désormais, c'est courant, presque tous les orchestres en ont. Donc quelque part, grâce au groupe, les compositeurs ont découvert tout un instrumentarium.

À l'origine, les fondateurs m'ont raconté que quand un compositeur arrivait ici et voyait l'instrumentarium, il avait immédiatement envie d'écrire pour tous les instruments. Tout l'attirait car c'était évidemment un monde sonore nouveau pour lui. Maintenant, au bout de cinquante ans justement, les compositeurs ont appris à connaître les instruments de percussions ; maintenant si vous dites « gong thaïlandais », ils savent ce que c'est et comment ça sonne. Du coup, les partitions elles-mêmes ont évolué : avant, on pouvait avoir des œuvres anarchiques, avec des dizaines et des dizaines d'instruments alors qu'aujourd'hui les

compositeurs, par la connaissance de tous les instruments, en utilisent moins et de manière plus contrôlée.

OT. Il faut dire également que l'écriture s'est transformée : à l'époque, pour avoir un nouveau son, il fallait avoir un nouvel instrument alors qu'aujourd'hui, pour avoir un nouveau son, l'enjeu est plutôt de trouver une nouvelle façon de traiter l'instrument ; cela diminue un petit peu le nombre d'instruments, le matériel. Prenons une œuvre comme *Erewhon*, écrite par Hugues Dufourt en 4 mouvements d'à peu près 70 minutes environ. Le compositeur a utilisé tout ce qu'avait le groupe à l'époque. Lorsque nous l'avons reprise il y a quelques années après une pause de vingt ans, notre instrumentarium avait beaucoup changé, certains instruments n'en faisaient plus partie. Il a fallu chercher et trouver d'autres combinaisons parmi les nouveaux instruments existants.

JPB. Si on reprend l'exemple d'*Erewhon* je me souviens qu'à la création, comme le groupe n'avait pas assez d'instruments, il fallait passer entre chaque mouvement tel ou tel instrument à un autre percussionniste. On perdait un peu de temps, ce n'était pas toujours pratique. On utilisait des gongs philippins qui n'étaient pas forcément justes ou d'autres peaux, des tambours sahariens, des peaux animales, ça cassait à chaque fois.

Je prends juste un exemple pour montrer de quelle manière l'instrumentarium peut aussi aider à développer la musique : à l'origine, *Erewhon* durait à peu près 1h35, aujourd'hui, quand nous jouons la pièce, elle dure 1h10. On a « gagné » 25 minutes parce qu'on n'a quasiment plus besoin de changer d'instruments, c'est plus facile ; on a pu doubler des instruments, ce qui facilite le jeu. La technique aussi a évolué, et en ayant évolué, on aborde la musique autrement ; enfin, les instruments sont beaucoup plus fiables qu'ils ne pouvaient l'être auparavant.

Il ne faut pas oublier que les fondateurs ont dit quand ils ont formé ce groupe : « On va bâtir un orchestre à percussions ». Cette idée est toujours valable aujourd'hui. Aujourd'hui dans le monde entier vous pouvez trouver d'autres groupes à percussions, certains se sont spécialisés, certains ne jouent que sur des claviers, ou d'autres encore ont décidé de ne jouer qu'avec des peaux. Alors que les Percussions de Strasbourg ont toujours décidé de se considérer comme un orchestre et ont développé pour cela plusieurs familles d'instruments. On ne pouvait pas imaginer un gong pour une couleur, on avait besoin d'une-deux octaves ; les cloches à vache avaient à l'époque deux octaves, aujourd'hui on en a quatre ; avec les gongs thaïlandais, on est arrivé à cinq.

OT. A l'époque il n'y avait pas l'internet, on allait physiquement chercher et trouver des instruments sur les cinq continents. On a désormais exploité tous les continents, le monde entier, beaucoup plus d'instruments traditionnels, historiques, nous sont connus. Tout, ou presque, a été noté et répertorié. Mais nous avons toujours envie de travailler avec des compositeurs afin de créer des nouvelles choses, réaliser des sonorités différentes.

JPB. Philippe Manoury disait que le dernier instrument acoustique de l'histoire – il ne parlait même pas des percussions seulement mais de n'importe quel type d'instruments – était le *sixen*. Pour lui c'était la dernière lutherie d'un instrument acoustique ; après, on passait à la lutherie électronique. Parfois on nous demande quelque chose, on ne sait pas ce que c'est, on regarde sur internet et on arrive presque toujours à trouver des traces. Souvent d'ailleurs on m'interroge : « C'est quoi un percussionniste ? » Je réponds : « Un percussionniste, c'est un bricoleur ». A l'origine, c'est un bricoleur, un artisan du son, car très souvent il faut adapter, il

faut faire du bricolage. Olaf par exemple est extraordinairement bricoleur. Souvent il a trouvé des solutions pratiques pour jouer ce qui est écrit. On peut dire que nous avons ici notre petit atelier qui permet de développer un certain nombre de solutions pratiques à des questions musicales.

::

L'ouvre sur les partenariats artistiques que vous avez pu mener, par exemple l'électronique. A quel moment les Percussions se sont-elles lancées dans la grande aventure de l'œuvre mixte, et quelles en sont, à la lumière de votre expérience, les enjeux ? Vos univers se sont-ils mariés facilement, est-ce que cela reste encore une aventure ?

JPB. Par rapport à l'histoire, j'aurais, sauf erreur de ma part, tendance à dire que l'une des premières musiques pour les percussions mixtes devait être celle de François-Bernard Mâche, *Maraé*, et c'est vrai qu'à l'époque on n'était pas encore dans l'électronique en temps réel, à l'informatique telle qu'elle est développée aujourd'hui, mais plutôt dans des œuvres mixtes, c'est-à-dire des œuvres où les percussions jouaient sur une bande.

OT. Pour moi, l'œuvre de Gilles Racot, *Subgestuel*, a été l'occasion d'une rencontre magnifique entre la percussion et l'électronique. L'enjeu est une question de couleur. Tout dépend de la manière avec laquelle on perçoit une bande : est-ce que cela doit être complémentaire de nos percussions acoustiques ou est-ce que cela peut élargir la sonorité ? L'œuvre de Gilles Racot ouvre des possibilités de sonorités différentes de la seule percussion.

JPB. Une des pièces qui a changé pas mal de choses est *Bibilolo* de Marc Monnet. Lorsqu'on avait demandé au compositeur : « Tu veux bien créer une pièce pour percussions ? », sa première réaction avait été de dire : « Il y a tellement d'œuvres qui ont été écrites, je ne vais pas arriver à faire quelque chose de fondamentalement nouveau et je vais me retrouver dans la redite. Ce qui m'intéresserait, ce serait d'inventer une autre forme d'instruments ou en tout cas de sortir de la sonorité des percussions classiques, et d'écrire une pièce qui va vers autre chose ». Et de là il a fait des claviers qui étaient des capteurs, son idée restant, au-delà de la similitude avec le « piano », de percuter avec les doigts. De poursuivre l'idée d'une percussion qui déclenche des sons. La nuance de la frappe donnant le timbre du son, et le son ne venant que lorsque le doigt était relâché, cela a nécessité beaucoup de travail ; la technologie étant ce qu'elle était, si on allait trop vite, le capteur n'arrivait plus à suivre. C'était très intéressant parce qu'à la fois ça posait le problème du geste du percussionniste et c'était au sens propre une vraie aventure. On avait un autre univers sonore que n'auraient jamais pu nous donner les instruments de percussion « traditionnels », et je considère cette pièce quelque part comme une étape, nécessaire pour aller ailleurs.

::

Après le monde de l'électronique, regardons du côté de vos rencontres avec les autres types d'instruments ou d'univers artistiques. On imagine bien les difficultés acoustiques de la rencontre de la percussion avec le monde des cordes ou des vents, mais cela ne vous a pas empêché de travailler avec MegaOctet, l'ensemble de jazz de Andy Emler, de faire du théâtre musical avec Heiner Goebbels et d'autres, de collaborer avec le chorégraphe Alban Richard et ses danseurs... Est-ce que cette ouverture a été une volonté immédiate ?

JPB. Je crois qu'il y a eu une évolution depuis une dizaine d'années : du récital de percussions, on a glissé petit à petit vers des formes un peu plus de « spectacle » même si je me méfie du terme. Cinquante ans après notre création, les Percussions de Strasbourg ne peuvent sans doute

plus considérer les choses de la même façon que les fondateurs. Le récital de percussions est toujours important, il est nécessaire parce que grâce à lui on développe un répertoire. Mais les choses évoluent, peut-être principalement parce que les compositeurs d'aujourd'hui ne sont plus les mêmes que ceux d'il y a cinquante ans. La jeune génération qui arrive est habituée à l'internet et à l'image, la vidéo, la connexion avec des danseurs, le théâtre. J'espère à ce titre que notre groupe peut être fédérateur pour d'autres groupes de percussions en allant chercher des voies un peu différentes, également parce que nous sommes un vrai groupe, toujours le même effectif artistique avec les mêmes musiciens. C'est presque comme une compagnie, ce qui veut dire que lorsqu'on monte un projet avec des danseurs, on peut passer par exemple un mois ensemble pour voir ce que l'on peut réaliser. C'est dans ce sens-là que je trouve qu'il y a eu une évolution, qui permet à un ensemble à la fois d'avoir le grand répertoire qui continue à être reconnu depuis des années et des années, mais d'avoir aussi des formes un peu « spectacle » qui permettent de jouer une œuvre de musique contemporaine non pas deux ou trois fois, mais des dizaines de fois – comme par exemple *Les Arpenteurs*, le spectacle de Michèle Noiret sur une musique de François Paris, que nous avons défendu trente-cinq fois sur scène.

::

Entrons maintenant dans la « cuisine », le quotidien si fascinant d'un groupe comme le vôtre. Comment se passe l'organisation et singulièrement la planification du travail de répétition, par exemple dans le cas d'une création ?

JPB. Tout d'abord on se réunit pour savoir qui va prendre la responsabilité musicale de l'œuvre, une décision qui change à chaque fois. C'est un peu en fonction de nos affinités. On va se dire : « Tiens, moi j'aime beaucoup ça, ça m'intéresserait d'en être le responsable ». A partir du moment où quelqu'un est responsable, il est comme le chef, et c'est lui qui doit gérer les répétitions. Bien sûr, chacun de nous intervient mais on a toujours ce référent qui récolte les questions des uns et des autres, garde un contact privilégié avec le compositeur et peut lui poser des questions le cas échéant. Nous passons bien entendu tout le temps nécessaire en répétition, d'autant plus si le compositeur est présent. Souvent, on le fait venir quelques semaines avant la création puis quelques jours juste avant. Il est généralement souhaitable d'avoir un travail de collaboration bien en amont parce que la percussion demande beaucoup d'adaptation.

::

S'il y a des différences d'interprétation, de tempo, des partitions un peu clairsemées, qui décide ? C'est le responsable musical qui a travaillé la pièce en amont, le compositeur lorsqu'il est présent, ou bien le résultat d'une décision démocratique, où chacun amène ses arguments ?

OT. C'est un peu de tout cela. Souvent, nous sommes tous d'accord qu'ici ou là il faut changer quelque chose, par exemple parce qu'il y a trop d'instruments qui résonnent. Il nous arrive d'avoir des discussions entre nous pour arriver à savoir comment faire et après, lorsqu'il est parmi nous, c'est le compositeur qui finalement valide.

::

Dans les grandes pièces de votre répertoire interprétées depuis trois générations de musiciens, qu'est-ce qui est le plus important : le contact un peu vierge avec la partition, la transmission orale que vous avez reçue en tant que co-soliste à l'époque de ce système où chaque soliste du groupe était « doublé » en quelque sorte, ou bien l'enregistrement Philips de telle ou telle année qu'on réécoute ensemble ?

OT. Il y a deux choses dans votre question. Si nous reprenons une œuvre, cela peut vouloir dire

qu'on ne l'a pas touchée pendant dix ou quinze ans par exemple ; dans ce cas on fait une récréation. Si l'œuvre a toujours été jouée, sauf qu'au bout d'un moment les musiciens ont changé, dans ce cas il s'agit d'une transmission orale pour garder la même idée d'interprétation qu'à l'époque. Celle-ci peut bien entendu évoluer quand même un petit peu, c'est normal parce que les nouveaux musiciens apportent toujours d'autres idées – rien qu'une autre baguette et déjà le son change...

::

Le répertoire des Percussions de Strasbourg des cinquante prochaines années, comment se décide-t-il ?

OT. Beaucoup de compositeurs de ce répertoire ne sont pas encore nés, c'est difficile de répondre !

JPB. Le rôle que j'ai, c'est justement de faire ces choix-là, des compositeurs et des projets qui seront faits dans l'avenir. Il est évident qu'on est un groupe même s'il m'arrive de faire des choix sans avoir le temps de parler avec tous les musiciens. Cependant, on vit beaucoup ensemble, notamment pendant les tournées, du coup, bien souvent, on n'est pas obligé de se demander : « Est ce que tu aimes ceci ou cela ? ». On commence à bien connaître les envies de chacun d'entre nous... Mais c'est vrai que j'ai un rôle un peu plus en amont, de conception de projet, de choix de compositeurs, et par mon rôle, je suis régulièrement en contact avec des directeurs d'institution. Il m'est arrivé au début de mes fonctions d'instaurer une vraie collégialité, dans laquelle on discutait de tout : je peux vous affirmer que, même à six, ça devenait un enfer !

Comme je me trouvais souvent face à une situation dans laquelle il fallait que je décide, petit à petit ça a tourné comme ça et il a fallu que les choix soient actés, au moins au départ, à mon niveau. Je commence d'ailleurs à avoir de plus en plus de plaisir à imaginer un projet. Nous avons par exemple un projet d'opérette contemporaine, que j'ai initié et pour lequel je vais choisir tel metteur en scène, tel compositeur. J'ai des réunions en permanence avec tout ce monde, et à un moment les choix s'opèrent et j'explique aux uns aux autres ce qu'il se passe et ce que je fais.

::

Le plus souvent (à vrai dire tout le temps, à l'exception de *Erewhon* de Dufourt et de *Clivages* de Nunes), vous jouez sans chef – une de vos grandes particularités, spectaculaire lorsque l'on connaît l'ampleur spatiale des dispositifs que vous mobilisez... Quels sont les grands enjeux du « sans chef » ?

JPB. Le fait d'être sans chef, c'est vraiment le fondement d'un travail de musique de chambre. Si on avait un chef devant, son rôle serait de donner une direction, son propre sentiment, même si on peut apporter nos points de vue. Quand on joue sans chef, il y a un autre type d'écoute, la musique « bouge » autrement. Jouer sans chef, c'est développer une autre qualité d'écoute qui nous oblige finalement, et nous permet aussi, d'avoir un autre type de sonorité, un autre type d'interprétation. Selon le lieu où nous jouons, nous pouvons modifier beaucoup de choses ; nous faisons toujours des répétitions acoustiques, qui sont des vraies répétitions acoustiques où chacun à tour de rôle, en fonction de ce qu'il a à jouer, va dire : « Ça va, ça ne va pas » et faire modifier, parfois radicalement, la position initiale.

::

Votre immense instrumentarium (souvent) fait-il écran, selon vous, à une relation immédiate avec votre public ou au contraire est-il tellement fascinant qu'il « entraîne » littéralement l'enthousiasme ?

OT. On a généralement un très bon public, oui. Il faut bien se représenter que nous jouons de

la musique contemporaine dans des salles pleines avec plusieurs centaines de personnes et parfois devant plusieurs milliers. Je n'oublie pas que c'est quelque chose d'extraordinaire ! La chance que nous avons avec ce groupe, c'est d'avoir ce large public et d'être reconnu et sollicité après les concerts.

JPB. La percussion donne quelque chose à voir et à entendre. Prenons par exemple un quatuor à cordes : il peut jouer une œuvre merveilleuse et le public — je parle d'un public néophyte — ne comprend pas tout à fait comment est fait le son qu'il entend. Avec un percussionniste, ça devient immédiatement visuel : quand vous entendez tout d'un coup comme un cri ou un crissement, vous voyez le percussionniste qui fait une action. C'est quelque chose de porteur parce que justement il y a le côté visuel ; c'est comme si on donnait la clé de « comment ça marche ».

::

Cinquante ans ont passé — de quoi vont être faites les cinquante prochaines années et quels en seront les principaux défis ?

JPB. Faisons peut-être abstraction des percussions en général et des Percussions de Strasbourg en particulier. Il faut peut-être simplement se demander : « Qu'est-ce que va être la musique contemporaine dans les cinquante prochaines années ? ». Ce ne sont pas seulement les Percussions de Strasbourg qui sont en jeu, mais des questionnements plus généraux comme : quelle va être la place de la musique contemporaine dans notre société ? Quelles seront les possibilités de la faire entendre ? Je ne parle pas des médias, on est complètement exclus, à quelque chose près, des télévisions, bien que nous ayons eu la chance dernièrement d'avoir un documentaire sur Arte, et même sur les radios, la musique contemporaine n'a plus beaucoup de place. Or, c'est une musique exigeante qui a besoin d'être présentée, qui a besoin d'être médiatisée. Une des questions sous-jacentes est : « Quels seront les compositeurs de musique contemporaine dans cinquante ans ? Vers quelles directions vont-ils travailler ? ». Nous avons évolué parce que les compositeurs évoluaient à leur tour et je pense d'ailleurs, lorsqu'on me pose la question « Pourquoi les Percussions de Strasbourg ont tenu cinquante ans ? Qu'est-ce qui fait leur longévité ? », que la longévité d'un ensemble, ce sont les compositeurs qui la fondent — et ce sera la même chose dans le futur. On n'a jamais placé le groupe pour mettre en avant les musiciens, les solistes, pour dire : « Voilà je fais ceci ou cela », mais on a toujours défendu la musique et le compositeur.

::

J'ai relevé des esthétiques évidemment très différentes sur cinquante ans de répertoire : la grande esthétique Xenakis, une démarche avant-gardiste engagée ; une esthétique spectrale, citons Dufourt, Grisey, Levinas, Leroux, Hurel, qui travaillent principalement sur la résonance ; une troisième esthétique, boulézienne, celle d'un Amy ou d'un Manoury ; les modernes enfin, de Mantovani à Adámek en passant par Cendo ou Strasnoy, auxquels on pourrait également rattacher Matalon. Je simplifie énormément, bien sûr. Est-ce que parmi ces esthétiques certaines, à l'expérience, vous semblent mieux adaptées à l'instrumentarium des Percussions que d'autres ? Sentez-vous des orientations d'écriture arriver dans ce début de XXI^{ème} siècle qui laissent figurer d'autres scénarios esthétiques ?

JPB. Je suis très sensible aux œuvres qui ont un son très marqué, une esthétique qui fait que quand « ça démarre », vous savez que vous jouez telle œuvre de tel compositeur. Si on joue *Le Noir de l'Etoile*, vous savez que vous êtes dans l'univers de Grisey et que ça ne peut pas être l'univers d'un autre. Si vous prenez Levinas, que j'adore, on est immédiatement dans la matière

sonore, on est dans quelque chose que je ne trouve pas ailleurs. Si l'on prend l'œuvre de Xenakis, il n'y en a pas d'autres à côté ou alors on est dans la redite. L'œuvre de Varèse, c'est pareil. Quelque part, l'écriture est assez basique mais elle est géniale parce que, quand ça « part », vous êtes dans un univers que vous ne pouvez pas trouver ailleurs.

Prenez Adámek. Pourquoi aimons-nous cette musique ? Parce qu'il a trouvé quelque chose qui lui appartient, une sonorité. Alors là, ça devient vraiment intéressant. Si maintenant je joue une musique qui est parfaitement bien écrite, qui fonctionne très bien, mais qui aurait pu être écrite par un autre, je trouve cela moins intéressant.

Comment ça va évoluer, je ne sais pas. En tout cas, je me sens proche d'une œuvre à chaque fois que j'ai l'impression qu'elle est unique. Par contre, ce qu'on peut dire c'est qu'il y a des œuvres — car, au bout de cinquante ans, on fait un inventaire quand même — qui sont emblématiques, devenues en quelque sorte des classiques. D'autres œuvres qu'on ne joue plus maintenant mais qui ont été nécessaires à un moment donné, comme un passage obligé. J'appellerais cela des paliers ; on arrive là, et puis tout d'un coup il faut des essais et, hop, on arrive à un palier supérieur.

::

Il existe désormais des groupes de percussions sur les cinq continents inspirés par votre travail et votre exemple, et un répertoire, désormais riche de centaines d'œuvres, pour le sextuor de percussions. Cinquante ans plus tard, ne serait-il pas grand temps de trouver un terme générique pour tous vous appeler, un terme aussi évident que « orchestre symphonique » ou « quatuor à cordes » ?...

JPB. Cela pourrait être « ensemble de musique de chambre symphonique » ! Mais on est avant tout par le nombre un sextuor, un sextuor de musique de chambre, qui a un côté orchestral... D'ailleurs, une petite histoire me revient. Les fondateurs, à ma connaissance, jouaient seulement deux œuvres qui n'étaient pas de leur répertoire. C'était *Ionisation* de Varèse et *First Construction in Metal* de John Cage. Quand Cage les a écoutés, il leur a dit : « Mais c'est une version symphonique ! ». Ils en avaient fait une œuvre symphonique ! Effectivement, ils étaient allés jusqu'à utiliser des grands gongs — c'était assez étonnant alors que maintenant on est redevenu un peu plus proche de la réalité de l'œuvre. Alors, effectivement, je crois qu'il y a toujours eu cette envie d'un orchestre à percussions.

J'aime bien l'idée aussi d'un groupe de rock. D'ailleurs on me demande souvent : « Mais c'est quoi les Percussions de Strasbourg ? ». Les Percussions de Strasbourg, c'est un son. Allez écouter plein de groupes de percussions merveilleux, ils ont un son. Chaque groupe a un son, et je trouve que le son des Percussions de Strasbourg est un son très typé, que je pourrais comparer avec les grands groupes de rock. Pourquoi vous aimez les musiques de rock ? Les grands groupes sont tous des musiciens qui avaient un son particulier. Prenez les Pink Floyd, c'était reconnaissable avant même qu'ils jouent un morceau ; les premiers sons, on savait que c'était Pink Floyd. Si vous prenez les Rolling Stones, ils avaient un son. Si vous prenez les Beatles, ils avaient un son. C'étaient tous des artistes, qui d'ailleurs pour certains ne jouaient pas merveilleusement bien, mais qui avaient une qualité de son incroyable. Les Percussions de Strasbourg, c'est la même chose.

Jean-Paul Bernard est membre des Percussions de Strasbourg depuis 1986 et directeur artistique depuis 1998.

Olaf Tzschoppe est membre des Percussions de Strasbourg depuis 1992.

JEAN-PIERRE DROUET : “ILS SONT DIFFICILEMENT DESTRUCTIBLES.”

« J'étais avec les fondateurs de la première équipe des Percussions de Strasbourg, on était au Conservatoire ensemble. Donc j'étais ami avec Batigne, avec Van Gucht, j'étais déjà en contact avec eux quand ils ont monté le groupe de percussions. C'était une chose tout à fait normale que j'observe de près ce qu'ils faisaient et puis je travaillais déjà pas mal au Domaine musical avec Boulez, donc j'ai suivi le mouvement à ce moment-là. Ce n'étaient pas les débuts de la percussion, mais presque. Il y avait quelques solistes, comme Christoph Caskel qui jouait des pièces solo de Stockhausen ou de Kagel, mais c'était la première fois que l'on faisait un orchestre de percussions. C'était un vrai événement, auquel j'ai réagi en tant que percussionniste. J'ai eu une réaction de percussionniste très heureux : bravo, vive la percussion, vive la France !

L'idée est venue de Jean Batigne, ça j'en suis à peu près certain et comme c'était un type qui avait un charisme formidable, tous les autres ont suivi. Ils ont dit : « oui, oui, oui ». Un enthousiasme qui s'est transmis et qu'il a su transmettre aux générations qui ont suivi. C'était un professeur formidable et il savait transmettre ça à ses élèves au Conservatoire. Mais il y a aussi le fait qu'ils ont réussi à faire un succès commercial vraiment considérable dans le monde entier. Donc, à partir de ce moment-là, ils étaient difficilement destructibles. Un groupe comme ça, qui fait un triomphe un peu partout, quel que soit le gouvernement, quelle que soit la politique du moment, on s'incline, on dit « c'est très bien ». En disant cela, je pense à Bartabas avec qui je travaille beaucoup. Je pensais aux trucs qu'il a fait quand il a un peu tout cassé au Ministère ; quand finalement on lui a demandé de s'excuser, il a répondu net en disant « non, c'est vous qui allez vous excuser » et tout le monde a dit « bon, ok d'accord ». Bartabas, on ne peut pas dire « bon, ça va maintenant ». Pour les Percussions de Strasbourg, c'est pareil ! Sans doute, ils sont repartis pour cinquante ans, ils sont en pleine forme. Ils vont se renouveler mais c'est vraiment une institution qui marche et qui marchera toujours. Je crois que les compositeurs continuent à être intéressés donc ils ont création sur création, des très bons compositeurs toujours.

Les Percussions ont toujours été caractérisées par une merveilleuse ambiance. Sauf exception : je me rappelle, au moment d'une création, on était allé arroser cela dans un bar et on a commencé à boire, surtout des cafés irlandais. Avec des proportions irlandaises. Plus la crème, enfin vraiment ça tape directement. On était tous là et c'était d'une grande gaieté et puis petit à petit, après je ne sais combien de cafés irlandais, nos foies ont commencé à réagir... En l'espace de trois heures tout le monde se détendait, s'insultait, on s'envoyait des propos orduriers à la figure. On s'est quittés stupéfaits, un peu dégrisés, et lorsqu'on a cherché à saisir ce qu'il s'était passé, on a compris que c'était le café irlandais... C'est la seule fois que j'ai vu une tension comme ça entre eux.

Jean-Pierre Drouet est compositeur et percussionniste.

FLORENT JODELET : “ILS ONT CRÉÉ UNE RELATION MAGIQUE ET UNIQUE ENTRE L'INSTRUMENTARIUM ET LA COMPOSITION.”

« Ma toute première rencontre avec les Percussions de Strasbourg, c'était un concert au Théâtre de la Ville à Paris, je devais avoir 11-12 ans, j'y suis allé avec mes grands-parents. C'était un

mercredi ou un samedi, enfin c'était eux qui s'occupaient de moi ce jour-là et ils m'avaient pris une place. « Tu vas voir, il y a un truc qui se passe avec cet ensemble de percussions... ». J'étais pianiste à l'époque et puis je commençais à jouer de la percussion dans un orchestre de jeunes, je jouais du triangle et j'étais très attiré par la batterie que j'allais commencer dans la foulée d'ailleurs. Je crois que c'est un concert qui m'a vraiment marqué. C'est juste après que je me suis dit : « il faut que je fasse de la percussion ».

C'était énorme à l'époque. Le nom des Percussions de Strasbourg était un nom qui marquait. Je pense en fait que c'était le nombre d'instruments qui m'avait le plus frappé. Et puis la musique, la musicalité qu'il était possible de tirer de cet arsenal.

Aujourd'hui, je ne suis pas sûr que le choc serait aussi grand, il serait différent. Je pense qu'il y a tellement de musiques de toute sorte, enfin il y a un brassage musical qui n'est pas le même que dans les années 1970. Le niveau de brassage musical auquel on est soumis, des fois même malgré nous, fait qu'une expérience singulière devient assez rare. En tout cas, elle ne peut plus être juste le choc d'une nouvelle forme, d'une nouvelle présentation. Je pense, si choc il y a, il est émotionnel, poétique.

Les Percussions de Strasbourg, c'est encore et toujours une référence. C'est une référence historique en premier chef, je ne sais pas si c'est la peine de développer cet aspect, ils ont tout simplement créé une formation instrumentale ! Le sextuor de percussions est un genre qui est maintenant identifié, et de ce point de vue-là, aujourd'hui c'est un groupe parmi d'autres – la réalité étant qu'il y a beaucoup d'autres groupes qui ont suivi leurs traces, leur chemin, pour autant pas forcément au niveau du choix de la programmation et de la direction artistique, ça c'est clair... Leur chemin est singulier et il me semble qu'ils restent encore à la pointe de la recherche de nouvelles musiques, de nouvelles créations avec des compositeurs, d'un travail de fond en amont sans se contenter de gérer un patrimoine ou des bonnes opportunités musicales qui pourraient se présenter.

Les œuvres les plus marquantes de leur répertoire ? En premier lieu, ce sont les pièces de Xenakis, à la fois *Pléiades* et *Persephassa* qui sont deux pièces extrêmement importantes. Ça dépasse le cadre de l'œuvre, de l'écriture pour percussions. Après ce n'est pas que le répertoire. Je pense que ce qui est intéressant surtout c'est qu'ils ont développé l'instrumentarium. Ce sont eux qui ont rassemblé, parmi les premiers – en tout cas en France et en Europe certainement – les instruments, les ont étagés par famille : pas seulement un seul gong mais douze gongs pour former une gamme, pas seulement un tambour de bois mais douze, etc. Grâce à cela ils ont pu proposer un véritable univers cohérent aux compositeurs. Chaque œuvre est donc autant une œuvre du compositeur qu'une proposition du groupe : c'est cela qui est magique et qui va rester dans l'histoire de la musique, à mon sens. »

Soliste à l'Orchestre National de France, Florent Jodelet est percussionniste.

ANDY EMLER : “ILS ONT SENTI LE GROOVE.”

« J'ai vu les Percussions de Strasbourg en concert pour la première fois il y a une dizaine d'années. Ils ont été en résidence à la Fondation Royaumont, et je les ai suivis pendant cette période. Nous nous sommes rencontrés alors que j'étais à côté, avec le MegaOctet, à l'Apostrophe exactement, Scène nationale de Cergy-Pontoise. On se connaissait de réputation avec Jean-Paul Bernard mais on ne s'était jamais rencontrés. Tout de suite on a eu une grande affinité parce qu'on s'est rendu compte qu'on avait tous les deux un parcours assez rock and

roll, jazz, musique contemporaine. J'ai été l'élève de Marius Constant avec Antoine Hervé et Jean-François Zygel ; on a donc des parcours un peu similaires et on a eu envie de monter un projet ensemble. Les Percussions de Strasbourg ne jouent pas forcément à six systématiquement et ils voulaient qu'on soit tous ensemble ; donc les neuf musiciens du MegaOctet plus les six percussionnistes avec tout l'instrumentarium dont j'avais envie. Je me suis rendu à Strasbourg, et ai passé une journée avec les musiciens dans leur salle de répétition avec l'instrumentarium autour de nous, j'étais absolument impressionné tant il y avait de choses que je ne connaissais pas ! On a passé un jour et demi à discuter et j'ai fini par leur proposer une commande entre les scènes nationales, la Fondation Royaumont et le festival Banlieues Bleues ; une œuvre créée en 2006.

MegaOctet est un orchestre qui travaille peu, qui joue beaucoup mais travaille peu. C'est une bande d'ingérables absolument géniaux, donc par rapport à la discipline des musiciens de « formation classique » comme les Percussions de Strasbourg, il y a une grande différence – ils ont beaucoup ri à travailler avec nous, c'était un tel fouillis que c'était du coup très intéressant. Après la rencontre que nous avons eue à Strasbourg, j'ai préparé l'instrumentarium et je me suis dit : « Allez, on va essayer de faire un panel de sonorités de timbres ». Ils ont cette grande souplesse de musiciens contemporains qui savent également improviser, être en rythme, dans le « groove » comme on dit en jazz, ce qui est rarement le cas pour des gens de formation classique. Ils sont pointus là-dessus et ils se sont très vite adaptés. Il faut dire aussi qu'ils ont senti le « groove » parce que nous ne sommes pas au MegaOctet dans le jazz ternaire comme on dit, dans la musique swing. On est dans des musiques binaires, donc des pulsations divisibles de manière binaire et pour des musiciens qui ont le parcours qu'ils ont, joué tous ces compositeurs, pratiqué l'aléatoire également, ce n'est pas un problème.

En écrivant la pièce, j'ai voulu être totalement vierge de leur répertoire. J'avais entendu bien sûr des pièces de Xenakis, deux, trois créations, mais je n'ai pas voulu du tout rentrer dans leur musique. Je me suis dit : « Qu'est-ce qu'on fait avec ces six virtuoses aujourd'hui quand on écrit du 'groove' pour des musiciens contemporains ? » On s'est parlé régulièrement au téléphone, je leur demandais des choses comme « Si je mets un réservoir de notes avec des rythmes écrits tout simplement, des mots rythmiques ou des parties libres par rapport à une pulsation d'un batteur, c'est bon pour vous ? » et ils me répondaient : « Parfait, il n'y a pas de souci ». Sauf qu'ils ne connaissaient pas le batteur qui est actuellement dans le MegaOctet, qui est absolument invraisemblable et génial... Il faut dire que, pour une création d'une heure et demie de musique, nous avons eu en tout et pour tout deux après-midis de répétition ! Des conditions comme on les connaît et les apprécie en jazz ! »

Andy Emler est le fondateur de l'ensemble MegaOctet.

STEVEN SCHICK : “LEUR MONDE EST DEvenu NOTRE MONDE.”

« J'ai découvert les Percussions de Strasbourg en écoutant leur enregistrement 'Americana' des années 70. Je connaissais déjà *Ionisation* de Varèse, mais les autres pièces m'étaient inconnues – et véritablement magiques. Le son des instruments, cette programmation osée, le niveau de l'interprétation : tout cela créait une effervescence dans ma tête, et je spéculais non seulement sur ce qu'était la percussion, mais sur ce qu'elle pourrait devenir. La même année, un ami proche, le compositeur Lewis Nielson, m'a littéralement obligé à aller chez lui pour écouter l'enregistrement de *Persephassa* par l'ensemble. C'est à ce moment-là sans doute,

plus qu'à aucun autre, que j'ai su que ma vie allait être consacrée à la musique contemporaine pour percussions. Rien ne saurait être plus excitant ni prometteur.

J'ai suivi ensuite à distance le travail des Percussions de Strasbourg jusqu'au jour où je me suis retrouvé en 2009 à Taipei sur le même festival qu'eux. J'étais un peu chagriné de ne pas l'avoir su auparavant, et j'avais programmé le chef d'œuvre de Grisey, *Le Noir de l'Etoile*, une des commandes les plus célèbres des Percussions. Loin d'être vexés, les membres de l'ensemble, devenus entretemps collègues et amis, étaient enchantés que d'autres musiciens se fassent les avocats de leur musique – le signe d'une formidable générosité artistique. A un certain moment, je me suis retrouvé avec Jean-Paul Bernard à l'une des réceptions données par le Festival ; je me suis adressé à lui en ces termes, certes très présomptueux, mais qui me brûlaient la langue : « Bon, que faisons-nous ensemble dans l'avenir ? ». Si quelqu'un avait l'opportunité et le tempérament artistique de prendre des initiatives d'envergure osées dans le monde de la percussion, c'était bien Jean-Paul. Cette brève conversation nous a conduit à une correspondance fournie par e-mail et à l'invitation que j'ai prodiguée à Jean-Paul de venir enseigner à 'Roots and Rhizomes', un cours de percussion que j'ai fondé au Banff Centre for the Arts dans l'Alberta au Canada. Elle a aussi mené indirectement à une semaine de concerts en commun à Glasgow autour de la musique de James Dillon.

Chaque rencontre avec les Percussions de Strasbourg a renforcé ma toute première impression. Leur monde – devenu notre monde – est véritablement magique. Il s'ouvre à nous avec la promesse de nouveaux sons et de nouveaux modes d'expression. Je suis heureux de leur adresser mes salutations affectueuses pour leur cinquantième anniversaire. Dans une activité artistique comme la nôtre, c'est une performance particulièrement remarquable ! Mais les célébrations d'anniversaire nous interpellent autant sur le passé que sur l'avenir. Adressons donc nos vœux de belles et heureuses cinquante prochaines années aux futures générations de percussionnistes qui, comme moi, recevront l'inspiration de leur vie de la part de ce groupe essentiel et si justement reconnu ! »

Directeur artistique des San Francisco Contemporary Music Players, Steven Schick est percussionniste.

:: CD1

OLIVIER MESSIAEN : SEPT HAÏKAÏ

En 1962, Messiaen épousa en secondes noces Yvonne Loriod et leur lune de miel coïncida avec leur découverte du Japon. Ce fut un vrai coup de foudre, et il en résulta le singulier chef-d'œuvre des *Sept Haïkaï*, pour piano solo et un grand ensemble de vingt-sept musiciens, créé le 30 octobre 1963 au Domaine musical, à Paris, sous la direction de Pierre Boulez, avec évidemment Yvonne Loriod au piano. Ces sept pièces brèves (un haïkaï est un poème japonais de trois vers) s'organisent en un cycle suivant certaines symétries formelles. Ainsi l'*Introduction* (I) et la *Coda* (VII), qui en est l'exacte rétrogradation rythmique, partagent le même matériau. De part et d'autre du *Gagaku* central (IV), cœur expressif de l'œuvre, on trouve deux couples de pièces semblables : une brève évocation d'un paysage (II et V), suivie d'une pièce « ornithologique » (III et VI). Tous les éléments familiers de la musique de Messiaen sont présents : rythmes grecs, *décî-tâlas* hindous, permutations symétriques, harmonies colorées, enfin, pas moins de vingt-cinq oiseaux japonais. L'*Introduction* et la *Coda*, en dépit de leur brièveté lapidaire, atteignent à une extraordinaire complexité de pensée et de structure, notamment rythmique. De la première, le compositeur dit : « Cette pièce est ouvragée et grimaçante, comme les deux rois-gardiens qui encadrent l'entrée des temples bouddhiques ». Et il ajoute qu'elle forme avec la dernière « une seule et même pièce coupée en deux moitiés, comme les deux rois-gardiens se situent à gauche et à droite de l'entrée du temple. » Le *Parc de Nara* et les *lanternes de pierre* (II), l'un des paysages les plus célèbres du Japon, avec ses milliers de cerfs et de biches se promenant en liberté, précède *Yamanaka-Cadenza*, évocation des oiseaux hantant les rives du lac de ce nom, au pied du mont Fuji. *Gagaku*, qui fait office de mouvement lent, est l'un des sommets de toute l'œuvre de Messiaen. Il s'agit d'une transposition géniale de la musique noble réservée à la cour impériale japonaise, où elle se pratique toujours, bien que remontant au VII^e siècle. Le *gagaku* traditionnel comprend une mélodie principale, confiée au *hichiriki*, sorte de hautbois primitif à anche double (remplacé ici par la trompette, constamment doublée par les deux hautbois et le cor anglais à l'unisson), une mélodie secondaire jouée par le *ryūteki*, espèce de flûte traversière (ici, piccolo et petite clarinette), et un accompagnement harmonique fourni par le *shō*, orgue à bouche aux agrégats étrangement dissonants, aux accords grinçants planant au-dessus de la mélodie « comme le ciel est au-dessus de la terre », selon les Japonais eux-mêmes (ce sont ici les huit violons jouant au chevalet, sans aucun vibrato et en raclant l'archet sur la corde). Autour de tout cela, les percussions métalliques déploient des rythmes en permutations symétriques complexes. Cette musique « statique, à la fois religieuse et nostalgique », pour citer le compositeur, n'est pas seulement un prodigieux morceau d'ambiance, mais une pièce profondément émouvante, réaction d'un chrétien contemplatif devant le hiératisme sacré d'Orient. A ce sommet en succède un autre : l'extraordinaire symphonie colorée de *Miyajima* et le *torii dans la mer*. Ici est évoqué ce qui est sans doute le plus beau paysage du Japon, un torii (portique de forme très simple et d'un rouge éclatant) planté dans la mer devant un splendide temple shintō, « s'ouvrant sur l'invisible, c'est-à-dire sur le vrai temple », comme l'explique le compositeur. Suit la deuxième grande pièce ornithologique, *Les Oiseaux de Karuizawa*, un paradis de torrents, de gorges, de forêts

de pins et surtout d'azalées roses et rouges, qui poussent là par milliers : ce lieu privilégié est le rendez-vous d'à peu près toutes les espèces d'oiseaux japonais, et le compositeur n'a eu qu'à puiser parmi tant de richesses.

Harry Halbreich (texte adapté)

OLIVIER MESSIAEN : ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM

Et expecto resurrectionem mortuorum est une vaste fresque composée en 1964 sur une commande d'André Malraux pour célébrer la mémoire des morts des deux guerres mondiales. Elle est écrite pour grand orchestre à vent (dix-huit bois, seize cuivres) et six percussions (uniquement métalliques) ; « sa composition instrumentale, nous avertit Messiaen, la destine à de vastes espaces : églises, cathédrales, et même le plein air et la haute montagne. » Son rêve eut été de l'entendre au-dessus de La Grave, face aux glaciers de la Meije, dans son cher Dauphiné. Le lieu de la création (donnée le 7 mai 1965 par Serge Baudo), la Sainte-Chapelle de Paris, compensa l'absence des blancheurs alpestres par la splendeur colorée des vitraux. La formation choisie, très étendue vers les registres extrêmes du grave comme de l'aigu, permet un travail extraordinairement élaboré sur les résonances et les sons-couleurs. Le tempo de base est lent et majestueux, à la fois à cause de la solennité du sujet et parce que les complexes d'accords colorés ont besoin de temps pour se déployer et pour être pleinement perçus.

L'œuvre, comme il ressort de son titre, revient une fois encore à la grande espérance symbolisée par la Cité céleste (Jérusalem) et les Corps glorieux qui y demeurent dans la joie éternelle (Apocalypse de saint Jean), espérance qui soutient toute l'œuvre de Messiaen jusqu'aux *Éclairs sur l'Au-Delà*. . . Ainsi qu'il s'en est expliqué lui-même à Claude Samuel : « Les cinq parties s'appuient sur des textes de l'Écriture Sainte qui traitent de la résurrection des morts, de la résurrection du Christ (cause instrumentale et gage de la nôtre), de la vie des Corps glorieux qui suivra la résurrection des morts, des applaudissements des anges et des résonances des étoiles qui accompagneront le moment de la résurrection. » Dans cette partition lapidaire en son austérité, on ne trouve que deux oiseaux, tous deux symboliques : dans la troisième pièce, l'Uirapuru du Brésil, « joyau musical de l'Amazonie », que l'on entend, selon la légende, seulement au moment de mourir ; dans la quatrième pièce, l'Alouette calandre de Grèce et d'Espagne, dont la « virtuosité alléluante et grésillante » (selon les termes de Messiaen) symbolise la joie et l'agilité des Corps glorieux. Cette quatrième pièce, la plus développée et la plus riche des cinq, partage avec la deuxième la présence de *décî-tâlas* hindous, et cite deux mélodies de plain-chant grégorien, modifiées dans leurs intervalles mélodiques : l'Introït et l'Alléluia du Dimanche de Pâques.

Les cinq parties ne portent pas de titres, mais chacune est précédée d'une citation biblique qui en éclaire le sens. La première cite le début du *De Profundis* (Psautier 130, 1-2) : « Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur : Seigneur, écoute ma voix ! » ; Messiaen nous rappelle que « l'Église l'applique aux âmes du Purgatoire qui espèrent le Paradis et à tous ceux, vivants et morts, qui attendent la résurrection ». Après le développement du « Thème de la profondeur » surgit l'extraordinaire « cri de l'abîme » en complexes d'accords résonants. La deuxième pièce illustre l'Épître aux Romains (6, 9) : « Le Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus ; la mort n'a plus sur lui d'empire. » Messiaen rappelle que, selon l'Apocalypse, le Christ est « le premier-né d'entre les morts ». La présence

du *décî-tâla Simhavikrama* (« la force du lion ») s'explique par le fait que ce rythme est dédié à Shiva, qui représente la mort de la mort, et que l'Apocalypse nomme le Christ « Lion de Juda ». La troisième pièce porte en exergue : « L'heure vient où les morts entendront la voix du Fils de Dieu... » (Jean 5, 25), « symbole de la résurrection, explique Messiaen, ordre divin dont l'exécution sera immédiate, comme la production de la grâce dans les sacrements. »

La quatrième pièce possède un exergue combinant trois versets différents (I Corinthiens 15, 43 ; Apocalypse 2, 17 ; Job 38, 7) : « Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau — dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du Ciel. » C'est ici qu'interviennent les mélodies de plain-chant, symbolisant le don de clarté des Corps glorieux. Et pour finir, « les anges et les étoiles s'unissent pour acclamer les ressuscités dans leur gloire, en superposant quatre musiques, quatre chatolements de couleurs, quatre complexes sonores. » La cinquième pièce illustre l'Apocalypse (19, 6) : « Et j'entendis la voix d'une foule immense... » par un vaste choral, dont les scansion régulières des gongs font un majestueux processionnel, que le compositeur lui-même qualifie d'« énorme, unanime et simple ». Ce dévouement grandiose se retrouvera dans la sixième partie des *Éclairs sur l'Au-Delà*. . . , *Les Sept Anges aux sept trompettes*.

Harry Halbreich (texte adapté)

OLIVIER MESSIAEN : COULEURS DE LA CITÉ CÉLESTE

Dans *Couleurs de la Cité Céleste*, Messiaen allait associer son amour des chants d'oiseau à sa foi et à sa vision extrêmement personnelle de la couleur. Ce fut un jalon important : sa première œuvre de concert religieuse depuis le milieu des années quarante. En 1960, il esquissa le plan d'une pièce inspirée de l'Apocalypse, plus spécifiquement du mur de la ville sainte de Jérusalem, orné de pierres précieuses. L'idée resta en sommeil jusqu'en décembre 1962, lorsque Heinrich Strobel lui commanda une œuvre pour le Festival de Donaueschingen. Le compositeur nota dans son journal : « Pour Strobel, écrire "Fragments d'Apocalypse". » Il se mit au travail à l'été 1963.

La création fut donnée le 17 octobre 1964 au Festival de Donaueschingen par l'Orchestre du Domaine musical sous la direction de Pierre Boulez, avec Yvonne Loriod (devenue la seconde épouse de Messiaen en 1961) en soliste. La musique des *Couleurs de la Cité Céleste*, écrites pour piano solo, trois clarinettes, cuivres et percussions, est éblouissante. Elle est peuplée d'oiseaux de Nouvelle-Zélande, du Brésil, du Venezuela, d'Argentine et du Canada, dont les chants sauvages sont canalisés par des alléluias de caractère contrastant. L'un, rapide et marqué par les couleurs brillantes des cloches à vache et des gongs, forme une espèce de refrain. L'autre — l'Alléluia du Saint-Sacrement — est un long choral qui conclut les deux moitiés de la partition. Messiaen a comparé ses *Couleurs de la Cité Céleste* à des vitraux, écrivant que la musique « tourne sur elle-même [...] comme une rosace de cathédrale aux couleurs flamboyantes et invisibles ».

Nigel Simeone (texte adapté, traduction de Dennis Collins)

:: CD2

PIERRE BOULEZ : LE MARTEAU SANS MÂÎTRE

C'est à Baden-Baden, dans le cadre du festival de la SIMC (Société internationale de musique contemporaine) qu'eût lieu (malgré l'obstruction de la section française !) la première exécution mondiale du *Marteau sans maître*, le 18 juin 1955. Les Parisiens attendirent moins d'un an pour découvrir cette œuvre-culte, que le compositeur dirigea lui-même, avec la collaboration de Marie-Thérèse Cahn pour la partie vocale, au concert du Domaine Musical (Petit Marigny) du 21 mars 1956.

Pierre Boulez entreprend la composition du *Marteau sans maître* en 1952. Son choix se porte sur trois (brefs) poèmes choisis dans *Le marteau sans maître*, un recueil de poèmes de René Char : *L'Artisanat furieux*, *Bourreaux de solitude* et *Bel Edifice* et *les pressentiments*, le compositeur faisant alterner les parties vocales et instrumentales et constituant trois cycles (enchevêtrés) de trois pièces. Cette combinaison, ainsi que le choix de l'effectif instrumental (six instruments : flûte, vibraphone, xyloimba, alto, guitare et percussion) renvoie naturellement au *Pierre lunaire* de Schoenberg (trois cycles de sept pièces chacun), mais dans un climat stylistique radicalement différent. Référence « voulue et directe », note le compositeur ; quant à l'analyste, il a relevé la citation de la septième pièce du *Pierrot* (« Der kranke Mund ») dans la troisième pièce du *Marteau*.

Le *Pierrot lunaire* avait imposé le « sprechgesang », que l'on retrouve ici, mais seulement dans le double du *Bel Edifice* ; autres modes de vocalité (cités par Dominique Jameux) : le chant mélismatique, le chant syllabique, le parlando, mais aussi la profération bouche fermée. A cette variété du chant répond la variété des combinaisons instrumentales, lesquelles évoquent parfois les « musiques exotiques », le xylophone, le vibraphone et la guitare renvoyant respectivement au balafon africain, au gamelan balinaï et au koto japonais, mais « ni la stylistique, ni l'emploi même des instruments ne se rattachent en quoi que ce soit aux traditions de ces différentes civilisations musicales » (Pierre Boulez).

L'œuvre a suscité d'abondants commentaires ; on notera que le compositeur poursuit, en la dépassant, sa démarche sur le sérialisme, et qu'il traduit avec des combinaisons instrumentales très raffinées la force des images de René Char, en un accord plus profond que textuel.

Claude Samuel (texte adapté)

GILBERT AMY : CYCLE

Composé en 1966 pour Les Percussions de Strasbourg.

Cycle, pour 6 percussions, a été composé à l'intention des Percussions de Strasbourg. C'est un groupe de pièces séparées dont l'ordonnance n'est pas préétablie, mais peut admettre différentes successions. Le titre des pièces – *Frontispice*, *Antiphonie*, *Variations*, *Parentèses (1 et 2)*, *Développement central* – fait apparaître celles-ci comme les facettes diverses et complémentaires d'un matériau de base défini, dans sa presque totalité, au cours du « Développement central ». L'ensemble des instruments à percussion est divisé entre individus à son déterminé (xylos, vibraphones, cloches, etc.) et individus à son déterminé ou imprécisément déterminé (tambours, bongos, tam-tams, etc.). En outre, deuxième subdivision

interne, l'ensemble apparaît comme un mélange de sonorités ligneuses, métalliques, à peaux. Ce sont ces différents mélanges, à des niveaux constamment variés mais toujours contrôlés, qui constituent l'ossature structurelle de « Cycle ». Quant au titre, il signifie avant tout qu'il s'agit d'une œuvre « non-directionnelle », le cercle étant l'image du perpétuel recommencement ou, si l'on veut, de la perpétuelle variation... Le présent enregistrement sonore adopte l'ordre suivant : *Frontispice*, *Parentèse 1*, *Développement central*, *Parentèse 2*, *Antiphonie*, *Variation*.

Gilbert Amy

PHILIPPE MANOURY : LE LIVRE DES CLAVIERS

Composé en 1987/1988 pour Les Percussions de Strasbourg. Commande du Ministère de la Culture et de la Communication. Créé au Festival Musica le 27 septembre 1988.

Le Livre des Claviers comprend six pièces, relativement brèves, destinées aux divers jeux de claviers dans la percussion. Les techniques liées aux claviers se sont assez largement développées au cours du XXe siècle.

Pendant, ces dernières années, des techniques à jeu continu avec quatre baguettes poussent encore plus loin les possibilités. Il ne s'agit pas de développer une technique, mais bien de réaliser des configurations musicales, qui étaient encore impossibles il y a quelques années : la polyphonie... Cela a grandement motivé mon choix pour les claviers.

D'autre part, la construction de nouveaux instruments acoustiques comme les sixten m'a permis d'aborder des cas de figures nouveaux en ce sens que la notion de hauteur n'est plus prédominante, ou plutôt, devient plus complexe.

Pièce I : 2 marimbas (2 joueurs par instrument), 2 fois 3 gongs thaïlandais.

Etude sur un ostinato accentué de manière irrégulière. Des accords répartis suivant six critères de densité et de polarisations harmoniques, s'alternent suivant des périodicités irrégulières. Les gongs marquent les changements de configurations harmoniques.

Pièce II : Duo de marimbas (1 joueur par instrument).

Vingt-six séquences composent cette pièce, allant de structures amorphes (simples glissandi), en passant par des états inter intermédiaires (traits brisés mais directionnels) jusqu'à des séquences complètement polarisées autour du centre. J'ai privilégié dans cette musique, faite de points reliés par des lignes, un jeu « coulé » pouvant simuler un phrasé legato par la grande vitesse avec laquelle doivent être joués certains traits.

Pièce III : Sextuor de sixten.

Les instruments n'étant pas accordés aux mêmes hauteurs (inharmonicité), c'est au niveau des mouvements mélodiques (montant et descendant) et des configurations rythmiques que se crée, parfois, l'unité. La polyrythmie et l'homorythmie sont les axes extrêmes de cette pièce jouant parfois sur les dégradés de rythmes (superposition de six couches dérivées les unes des autres, allant de la plus égale à la plus irrégulière).

Pièce IV : Solo de vibraphone.

Variation textuelle d'une structure de base, entrecoupée à plusieurs endroits par un élément virtuose et régulier. Outre les techniques à quatre baguettes, j'ai développé ici une technique qui consiste à étouffer certaines lames, tandis que d'autres résonnent encore. On peut ainsi conserver une stabilité harmonique autour de laquelle gravitent des accords plus éphémères et créer ainsi une texture polyphonique.

Pièce V : 2 marimbas (2 joueurs par instrument), 2 fois 3 gongs thaïlandais.

Amplification de la pièce I. Un même matériel de base (en vérité un canon) est vu sous des angles variés : instabilité ou stabilité harmonique, périodicités différentes.

Pièce VI : Sextuor de sixten.

Plus complexe que la pièce III, cette dernière joue principalement sur la notion d'« épaisseur du son » où un même son doublé à 2, 4 ou 6 parties créera un effet de « retenue » sur l'accord des instruments. Des séquences homorythmiques, des états polyphoniques et des textures globales s'enrichissent sans cesse, passant de l'état le plus simple au plus complexe.

Philippe Manoury

:: CD3

ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI : JEUX 6

Composé en 1960 pour Les Percussions de Strasbourg.

Dans *Jeux 6*, six groupes de percussions ont un choix libre de six points de départ différents dans un parcours « mobile » sur le plan de la forme. Il y a alors 66 possibilités de lire cette partition, du point de vue de « l'orchestration » et de la sonorité. Les détails de la partition sont entièrement fixés et il n'y a pas d'improvisation à proprement parler. La notation « proportionnelle » des structures mobiles augmente encore cette différenciation pour chaque exécution de l'œuvre. La détermination des actions musicales, l'indétermination plus ou moins étendue des temps, ainsi que certains « jeux » (breaks) dus à un hasard préparé, n'ont pour but que de provoquer la spontanéité dans l'exécution et de mettre en relief la personnalité de l'interprète, en assurant en même temps une progression claire et consciente.

D.R.

ANDRE BOUCOURECHLIEV : ARCHIPEL 3

Composé de février à septembre 1969 pour Les Percussions de Strasbourg. Commande du Ministère des Affaires Culturelles pour les Journées Internationales de Musique Contemporaine de Paris. Créé au Palais de Chaillot en 1969.

Archipel 3, comme toutes mes compositions qui portent le même nom, est une œuvre ouverte, mobile – une œuvre qui change à chaque exécution. On peut la comparer à une ville que l'on parcourt selon des itinéraires différents : à chaque fois elle apparaît nouvelle – et pourtant elle est la même, elle garde son caractère spécifique, une architecture, un style propres. On peut aussi, peut-être plus fidèlement encore, comparer l'œuvre à un archipel dont on découvre à chaque fois les îles suivant un autre cours de navigation, sous des angles de vision changeants – rives sans cesse nouvelles, mais comme surgies d'un même continent englouti, dont on s'approche, dont on s'éloigne, que l'on passe ou que l'on aborde pour y séjourner un temps plus ou moins long... Ainsi s'explique le titre.

Les explorateurs de ces terres, ce sont les interprètes. Les partitions d'*Archipel 3* leur proposent un réseau d'éléments musicaux à la fois très constitués et très

souples, repères à partir desquels imaginer l'itinéraire, tracer la route imprévisible – une forme de perpétuelle naissance. La condition de vie de cette forme est, comme dans *Archipel 1* et 2, l'écoute intense, réciproque, des interprètes à tous les instants : c'est cette *communication musicale* qui est le principe fondamental et sans doute le « sujet » profond de l'œuvre. Sans elle *Archipel 3* n'aurait pas de sens – serait inexécutable. Elle exclut toute idée de hasard (le qualificatif d'« aléatoire » serait ici impropre) : ce sont des *choix*, lucides ou intuitifs, immédiats ou pesés l'espace d'un instant, que les interprètes sont sans cesse appelés à faire dans leurs partitions. Choix libres – mais responsables : telle décision de l'un ou de l'autre engage les destinées de tous ; l'option d'un individu se répercute – pour y trouver approbation ou discussion, accord ou opposition – sur la collectivité entière. Et ainsi s'infléchit sans cesse la route, jamais deux fois la même.

Qui commence l'œuvre et par quoi ? Comment et quand s'achève le périple ? Autant de questions que les partitions laissent *ouvertes*, que résout, à chaque fois différemment, la communication musicale. Ainsi le « début », la « fin » de l'œuvre ne sont, eux aussi, que les résultats de choix imprévisibles, mais là encore, de choix responsables, *vécus* – nullement arbitraires.

Dans cette multiplicité de rapports musicaux et humains entrecroisés que propose *Archipel 3* sont impliqués, à parts égales, un *groupe* et un *individu* – en l'occurrence les Percussions de Strasbourg, collectivité puissamment unie, et un pianiste-soliste. A parts égales : car le soliste n'est plus privilégié, héros d'une communauté, mais son interlocuteur, parfois son ambassadeur, parfois son provocateur, rarement son arbitre – jamais son dominateur.

Dans ce dialogue où un individu et un groupe échangent librement leurs décisions, où s'abolissent les notions de principal et de secondaire, de « vedette » et de « comparses » et, pour tout dire, de « concerto », le soliste n'a cependant pas abdiqué tout de son rôle d'autrefois : dans sa *cadenza* (qu'il peut jouer ou ne pas jouer) il renoue même avec une tradition perdue. En effet, s'il doit y faire la preuve de sa virtuosité, de cette « vertu » qui va au-delà de la simple démonstration technique, il doit également faire état de son imagination créatrice, dans une libre improvisation dont la partition lui fournit les innombrables « modèles ». La mémoire même de l'artiste est mise en jeu : dans la *cadenza* peuvent être intégrés, au gré de l'interprète qui connaît l'œuvre, des lambeaux d'*Archipel 1*...

Trois versions d'*Archipel 3* – parmi d'autres possibles – ont été gravées sur ce disque, illustrant ainsi le principe de perpétuelle métamorphose de l'œuvre.

André Boucourechliev

:: CD4

EDGAR VARÈSE : IONISATION

Composé en 1931, transcrit pour 6 percussionnistes par Georges van Gucht en 1976, pour Les Percussions de Strasbourg.

Écrite en 1931 pour treize exécutants utilisant trente-sept percussions – dont deux sirènes (Les Percussions de Strasbourg ayant obtenu de Varèse l'accord de l'interpréter à six), *Ionisation* prend place parmi les chefs-d'œuvre de la musique du XX^e siècle. Elle est surtout la première œuvre « d'expression occidentale » conçue

exclusivement pour instruments percutants jouant le rôle de solistes et représentés ici par les trois grandes familles des bois, des peaux et des métaux. Certes, on sait qu'avant Edgar Varèse le folklore oriental (principalement chinois, japonais, indien et balinais) avait abondamment exploité le domaine des percussions, et, en ce sens, on peut dire que le musicien retrouve une tradition séculaire, sans toutefois emprunter la moindre référence, fut-elle anecdotique, à un quelconque folklore. Par le seul jeu des sonorités instrumentales qu'il varie selon des combinaisons de plus en plus complexes, il élabore une nouvelle plastique sonore où, pour la première fois, le son apparaît traité scientifiquement, avant que l'imagination ou la sensibilité de s'en empare. Aussi, *Ionisation* représente-t-elle une étape essentielle de cette incessante recherche d'un matériau instrumental nouveau, propre à alimenter et à traduire le monde sonore intérieur qui était celui du compositeur.

Françoise Vincent Malettra

CARLOS CHAVEZ : TOCCATA

Contrairement à *Ionisation* d'Edgar Varèse, la *Toccata* du compositeur mexicain Carlos Chavez (écrite en 1942) met en jeu un ensemble de percussions traditionnel semblable à celui que comprend toute grande formation symphonique. Fortement attaché au folklore de son pays, Chavez s'en inspire ici et réussit à déchaîner les forces sonores que lui donne sa nature, sans cesser, pourtant, de les maîtriser, et ceci grâce à une grande rigueur d'écriture qui lui permet, à l'intérieur d'un schéma préétabli, de donner toute leur importance à ses recherches rythmiques et d'exploiter un matériel thématique continuellement en mouvement.

Françoise Vincent Malettra

CARLOS CHAVEZ : TAMBUCO

Près d'un quart de siècle sépare *Tambuco* (1964) de la *Toccata* (1942) pour percussions. Si la *Toccata* se situe au niveau d'une expérience musicale extrêmement séduisante et originale, *Tambuco* (écrit pour six percussionnistes) est par excellence l'œuvre de la maturité qui contient toutes les recherches, tous les enseignements reçus au long d'une importante courbe de vie. En pleine possession de ses moyens, Carlos Chavez réussit à créer ici tout un monde de rythmes, de couleurs et de timbres, gravitant autour d'une idée initiale dont la permanence est à la fois génératrice de développements multiples et élément de synthèse de l'œuvre entière.

Françoise Vincent Malettra

JOHN CAGE : FIRST CONSTRUCTION (IN METAL)

L'année même de la création de *First Construction (in Metal)*, 1937, le compositeur américain John Cage, inventeur du « piano préparé », déclarait : « La musique à percussion est une révolution. Son et rythme ont été trop longtemps soumis aux restrictions de la musique du XIX^e siècle et, aujourd'hui, nous devons lutter pour son émancipation. Demain, les oreilles pleines de musique électronique, nous entendrons la liberté... Au stade actuel de cette révolution, une saine anarchie se justifie. Nécessairement, l'expérience doit se poursuivre en tapant sur n'importe quoi, en frappant, martelant, en produisant des sons de toutes les manières

possibles. Il faut, en bref, explorer les matériaux de la musique. Ce que l'on ne peut pas faire soi-même sera fait par les machines. » On est donc en droit de penser que *First Construction (in Metal)*, œuvre d'un musicien de vingt-cinq ans, écrite exclusivement pour percussions métalliques (gamelans, plaques de tôle, pièces de freins d'automobiles, etc.), représente une des premières étapes de cette libération du son, de cette volonté d'abandonner toute distinction entre le son musical et le bruit, de considérer le silence comme un élément musical et le hasard comme le fondement même de la vie.

Françoise Vincent Malettra

EDMUND CAMPION : ONDOYANT ET DIVERS

Composé en 2005 pour Les Percussions de Strasbourg. Commande du Ministère de la Culture et de la Communication. Créé le 26 novembre 2005 à Cologne.

Ondoyant et Divers est le résultat d'une coopération intégrale, une pratique qui peut mener soit au militarisme, soit à une communauté saine et équilibrée. Cette pièce requiert cinq instruments non accordés par musicien : une en peau, une en bois, une en métal, une en métal accordée, et une auxiliaire. La musique dépend à chaque instant de l'ensemble des musiciens. Retirez en un morceau, et vous détruisez le tout. *Ondoyant et Divers* repose sur une implantation spécifique spatiale et physique des musiciens. Le son ainsi composé donne l'impression d'un septième musicien invisible, qui danserait entre les six percussionnistes. L'accent est mis davantage sur les musiciens que sur le timbre, faisant de l'œuvre un véritable concerto à six.

Le titre provient d'un essai de Montaigne, « De l'Amitié ». Avant d'en découvrir l'origine, j'avais entendu l'expression « ondoyant et divers » dans différents endroits et en différentes occasions. J'avais entendu un scientifique décrire l'univers comme « ondoyant et divers », ou encore un sociologue décrire le comportement humain comme « ondoyant et divers ». Tout ceci est très éloigné de la manière dont Montaigne a employé cette expression dans son essai, ainsi que du sujet même de l'essai. Les mots de Montaigne ont été totalement dissociés de son essai, et ont eu une vie indépendante de leur utilisation originale. J'ai voulu les utiliser comme titre pour ma pièce parce qu'ils me semblent évocateurs de mes objectifs musicaux, et non en référence ou en hommage à Montaigne.

Edmund Campion

:: CD5

MILAN STIBILJ : ÉPERVIER DE TA FAIBLESSE, DOMINE

Epervier de ta faiblesse, domine due au compositeur yougoslave Milan Stibilj date de 1964. Le texte du poète belge Henri Michaux, dans sa rudesse et sa violence corrosive, dans sa dureté de diamant, garde toute sa pureté sans que jamais la musique s'essaye à l'illustrer ou à le commenter. La partition est conçue comme une Passacaille sur un thème rythmique qui éclate et se désagrège dans la partie centrale de l'ouvrage. Le « climax » se situe sur le fragment qui a donné son titre à l'œuvre :

Epervier de ta faiblesse, domine. D'un bout à l'autre, règnent des sonorités graves et inquiétantes, des fracas élémentaires qui transposent très habilement le climat viril et tendu de la poésie de Michaux. *Epervier* a été joué en première audition à la Biennale de Musique contemporaine de Zagreb en 1965 où il a obtenu le plus vif succès.

Maurice Fleuret

VALENTIN SILVESTROV : MYSTÈRES

Les *Mystères* de Valentin Silvestrov datent de 1964. Ils ont été composés à la demande du grand flûtiste italien Severino Gazzelloni. L'opposition entre la flûte en sol aux accents incantatoires et le groupe de percussions, qui représente le « cœur » à l'antique, montre bien la volonté du compositeur de rendre les contrastes symboliques et inquiétants de quelque rite magique.

Chacune des cinq parties de l'ouvrage use d'une manière particulière d'envisager les durées. On y trouve, dans la notation habituelle, des valeurs rationnelles et non mesurées, des figures rythmiques simplement dessinées dans un certain « champ chronométrique » et des épisodes libres jalonnés de quelques signaux de coordination entre les interprètes. Pour l'exécution des *Mystères* au Domaine Musical, Jean-Claude Eloy écrivait en 1966 que « ces procédés témoignent du souci d'organiser des degrés divers entre temps strié et temps lisse. Ils témoignent aussi de la pénétration sans cesse plus large de l'héritage technico-esthétique le plus actuel dans la pensée créatrice de la jeune génération soviétique ».

On notera plus simplement l'extraordinaire sensualité sonore qui se déploie dans cette pièce et la puissance d'envoûtement dont elle rayonne « mystérieusement ».

Maurice Fleuret

EDISON DENISOV : NUAGES NOIRS. APPARITIONS ET DISPARITIONS. RAYONS DES ÉTOILES LOINTAINES DANS L'ESPACE COURBÉ

Le cycle des trois œuvres pour percussion a débuté sur une commande des Editions Deutsch Verlag für Musik, Leipzig, d'une pièce pour vibrapone solo, *Nuages Noirs* ; cette pièce, écrite en 1984, est donc le début du cycle avec cette caractéristique poétique du début de l'œuvre, analogie à la lumière tendre et à la clarté de la note finale, entremêlées de fondues sonores d'une grande force. *Apparitions & Disparitions*, deuxième pièce du cycle, écrite en 1986 pour percussion à sons indéterminés (bois, peaux, métaux) est en opposition à la pièce concertante de vibrapone qui amène la naissance de la troisième pièce, *Rayons des étoiles lointaines dans l'espace courbé* (1989), où l'osmose sonore est créée par la rencontre du vibrapone, les percussions à sons indéterminés et les gongs, cloches et glockenspiel.

Extrait du livret du CD d'origine PV790112

(Edison Denissov - Percussions de Strasbourg / C. Delangle ; J.L. Haguenaier ; O. Delangle ; M. Soveral),
copyright Arion, avec l'aimable autorisation de Arion Music

MILOSLAV KABELAC : HUIT INVENTIONS

Composé en 1962 pour Les Percussions de Strasbourg. Créé le 22 avril 1965 au Théâtre Municipal Strasbourgeois avec une chorégraphie de Manuel Parrés.

Chaque *Invention* s'élabore dans un climat spécifique qui est qui est nettement déterminé par le choix du matériel sonore et son organisation. L'idée initiale du compositeur est de modeler un contenu musical en épuisant au fur et à mesure les moyens de traiter, au-delà des clichés conventionnels, le rôle de la percussion dans son devenir rythmique d'abord et des points de vue conjoints de la mélodie et du timbre.

1. *Corale*. Dans un climat très recueilli, des accords sourds scandent une mélodie peu étendue et librement inspirée du plain-chant. De mystérieux mélismes évoluent autour de ces axes sonores pour culminer dans un bref crescendo médian, n'échappant à leur attraction que pour retourner au silence.

2. *Giubiloso*. Contraste brutal avec la pièce précédente. A un appel de cloche, ne réponse assurée des xylos, prolongée sur un fond de timbale par les timbres qui empruntent, de façon fragmentaire, un thème du *Corale*, montre assez qu'il s'agit là d'une étude de colorations sonores contrastées. Le groupe rythmique initial, où peu à peu le jeu s'établit entre quatre partenaires, s'affirmera en dynamisme par le resserrement graduel des valeurs.

3. *Recitativo*. Après la jubilation, c'est de nouveau la conquête d'un univers plus intérieur que nous propose le lent trait arpégé des gongs thaïlandais, figure mélodique qui viendra interrompre périodiquement, comme une implacable fatalité, un discours rythmique qui hésite ainsi à s'imposer. Les timbres semblent transposer une écriture purement vocale.

4. *Scherzo*. Etude rythmique. Sur un fond à texture élémentaire de la caisse claire s'enlève une mélodie aux tournures très franches confiée aux xylos, qu'appuient des effets de cymbales. Une courte détente dans l'intensité, où nous parviennent les messages chiffrés du temple-block sur le roulement oppressant de la grosse caisse ; mais ce n'est qu'un ciel lourd entre deux éclairs. Une coda inopinée et discrète ponctuera dans le repos.

5. *Lamentoso*. Cette fois, le jeu s'organise autour d'un thème exposé au vibrapone qui emprunte sa démarche à la musique des îles de l'Océan Pacifique. Les tam-tams irisent de larges faisceaux de couleurs cuivrées, tandis que le caractère incantatoire s'instaure par des coups amortis et groupés avec lesquels la caisse claire va dialoguer, imposant ses durées plus brèves.

6. *Danza*. Autre étude rythmique qui évolue, elle, dans une atmosphère orientale très marquée. La permanence d'une structure simple, répartie entre toms et timbales, sert de moteur à l'action simultanée et accentuée de divers groupes de hauteurs opposées et de timbres typés comme ces gongs thaïlandais dont la mélodie archaïque emprisonne le son des hauts-plateaux désertiques.

7. *Aria*. A la recherche « mantrique » de la pièce précédente, succède une courte médiation mélodique du vibrapone évoluant sur un lointain frémissement des cymbales suspendues, des tams et de trémolos de marimbas. Dans cette forêt de timbres, les préoccupations spirituelles du *Lamentoso* (n° 5), dépouillés de leur inquiétude, gagnent ici un registre plus immatériel et serein.

8. *Diabolico*. Un diable exotique dans ses œuvres dérisoires : le thème du *Corale* (n° 1) est repris en valeurs courtes par les xylos, cette fois, qui en dénaturent le sens original de façon agressive, encouragés en cela par le martèlement aux accents obsédants des timbales et des toms. Caricature de l'effusion intérieure initiale, la danse s'installe, jusqu'à l'accelerando final, dans une allégresse panique.

Michel Bernard (texte adapté)

:: CD6

KAZIMIERZ SEROCKI : CONTINUUM

Composé en 1965/1966 pour Les Percussions de Strasbourg.

Avec *Continuum*, Kazimierz Serocki mobilise les immenses ressources de 123 instruments à percussion répartis en six groupes tout autour de la salle où se donne le concert. Cette disposition spatialisée permet de réaliser un « continuum » sonore dans l'espace acoustique choisi. Pour communiquer entre eux, alors qu'il arrive qu'ils soient très loin l'un de l'autre, les six exécutants ont mis au point un système de signaux ou de repères de synchronisation : avertissement « tempique » (battues de certaines séquences), avertissement auditif (écoute des répliques de percussion individuelle), avertissement gestuel (signe convenu entre les percussionnistes).

A l'intérieur de chacune des 36 parties dont se compose l'ouvrage (et dont la durée varie de 4 à 45 secondes), l'auteur a pris soin de ménager un éventail très large de nuances dynamiques. On passe ainsi des pianissimi les plus aériens aux cataclysmes sonores les plus violents. En outre, une certaine marge de liberté est laissée à l'interprète, à l'intérieur de chacun des fragments, sollicitant de lui des initiatives de détail qui concourent à la spontanéité du discours.

Bien entendu, le disque ne peut rendre compte des mouvements de giration ou de convergence dont Serocki joue ici avec beaucoup d'art. Néanmoins, il permet d'apprécier la vitalité sonore, tonique et convaincante d'une pièce qui est parmi les plus réussies de toutes celles suscitées par les Percussions de Strasbourg.

Maurice Fleuret

GEORGES APERGHIS : KRYPTOGRAMMA

Composé en 1970 pour Les Percussions de Strasbourg. Créé le 12 juillet au Festival du Marais à Paris.

Kryptogramma : ce qui est écrit en caractères secrets, en code, en langage chiffré. En effet, cette œuvre est construite à partir de rythmes empruntés aux chefs d'œuvre classiques qui se trouvent « codifiés », de telle sorte qu'ils deviennent indéchiffrables. Au début de la partition, un certain nombre de rythmes simples sont exposés puis, sur leurs développements, s'amorcent, d'une part un canevas de mouvements ascendants, d'autre part de grandes fluctuations de densités. A partir de ce moment, l'œuvre se développe par une série de variations (continues ou entrecoupées) sur les relations des intervalles et des rythmes découlant des mouvements ascendants.

Georges Aperghis

IANNIS XENAKIS : PERSEPHASSA

Composé en 1969 pour Les Percussions de Strasbourg. Commande du Ministère français des Affaires Culturelles et par le Festival de Persépolis, où elle a été créée le 9 septembre 1969.

Perséphassa : nom archaïque de Perséphone ou Koré, déesse de la renaissance de la nature au printemps et de l'Hades, donc femme de Pluton ; personification des forces telluriques et des transmutations de la vie à rapprocher des cultes

d'Adonis, de Dionysos, des Korybantes, de Rhéa, où les sacrifices d'animaux et d'êtres humains étaient encore assez courants. Les cycles cosmiques ainsi déifiés se rapportent aussi à ceux des espèces vivantes, à l'homme en particulier, la base étant la période, l'itération, essence même de la théorie des nombres et de la Mathématique. C'est la raison profonde du rôle de la percussion qui symbolisait également les activités telluriques et célestes (le père de Dyonisos est souvent le dieu qui rassemble les nuées : Zeus). Mais outre cette filiation magique et culturelle de la percussion qui m'a incité à donner ce nom à la pièce, il existe une autre raison que j'avance comme hypothèse à vérifier : l'étymologie de Perséphone est interprétative dès l'Antiquité, et multiple. Or j'aimerais rapprocher ce nom des racines PERS ou PARS, négligeant provisoirement le PHASSA ou PHATTA ; le culte de Perséphassa appartient à la famille plus vaste des divinités énumérées plus haut et qui ont des origines anatoliennes, sémitiques, iraniennes et hindoues de l'Indus (Dionysos). Cependant, on connaît aussi le mythe grec de Persée qui est tenu pour l'ancêtre des rois Achéménides. Il y a certainement là une trace du passage ou des contacts archaïques de la branche perse qui, venant d'Europe, a traversé le Bosphore, se répandant aussi dans l'Égée. Mon hypothèse voudrait associer Perséphassa à cette très ancienne descendance des Perses. (A remarquer l'identité des racines des mots ACHEENS et ACHEMENIDES). Il est probable aussi que le cycle celtique de PERCEVAL ou PARSIFAL indique une avancée perse vers l'Occident européen mais qui n'a point ou presque pas laissé de traces. De plus, comme le lieu de création de ma pièce a été PERSEPOLIS qui, en dépit de sa destruction, marque un nœud colossal d'échanges millénaires dans l'histoire ancienne, puis dans la période hellénistique et par conséquent romaine, puis dans celle de Byzance et des Musulmans donc dans celle de l'Europe d'Occident, j'ai voulu rassembler toutes ces lignes de force sous le titre abrégé de PERSEPHASSA.

Les six percussionnistes sont placés en anneau autour du public qui est ainsi enserré dans ces courants portés par la musique. L'œuvre exploite de nouvelle manière la Théorie des Cribles ou les fonctions logiques des classes résiduelles modulo m, ainsi qu'une cinématique sonore spatiale, comme dans *Terretektorh*, *Polytope* et *Nomos Gamma*. En outre, je propose de nouveaux instruments, les SIMANTRA de bois ou de métal, que j'ai déjà utilisés dans l'Orestie et dont l'idée d'origine se trouve dans les simandres des couvents grecs, véritables nids d'une rythmique ancestrale non encore détruite par la Radio, la Télévision ou les invasions.

Iannis Xenakis

:: CD7

PETER SCHAT : SIGNALEMENT

Composé en 1961 pour Les Percussions de Strasbourg.

Le titre de la pièce vient des signaux qu'échangent les interprètes pour coordonner leurs interventions. L'œuvre, en effet, accorde progressivement de plus en plus de libertés de choix aux musiciens et va donc de la lecture d'un texte musical absolument déterminé jusqu'à un jeu où le « hasard » intervient dans les limites prévues par le compositeur. Les signaux de coordination deviendront donc

de véritables signes de direction et les interprètes auront chacun à leur tour une responsabilité au moins égale à celle d'un chef d'orchestre.

Aux contrebasses, qui n'apparaissent qu'épisodiquement, s'ajoute un piano traité en percussion et dont les cordes ont été préalablement « préparées » par l'introduction de divers objets. Dans la dernière partie de l'ouvrage, le timbre particulier émis par le piano détermine les répliques des autres pupitres sur tel ou tel groupe d'instruments. « Suivant qu'on aura entendu une corde de piano pincée par une pièce de monnaie, étouffée par un morceau de caoutchouc ou frappée par des baguettes, les percussionnistes joueront la séquence correspondante uniquement sur les instruments de métal, de bois ou de peaux », précise l'auteur.

Signalement est donc une œuvre « ouverte » dont la vie sonore ne se dément pas un instant. On peut suivre ici non seulement la pensée du compositeur, mais les réactions les plus personnelles des interprètes qui ont loisir d'infléchir le discours dans la direction de leur sensibilité propre. On a souvent accusé la musique de notre temps d'être *déshumanisée*, on ne saurait le reprocher à celle-ci !

Maurice Fleuret

MICHEL PUIG : PROVISOIRES AGGLOMÉRATS

Les *Provisaires agglomérés* est un poème à mettre en scène, sur un texte de Georges Malte. Le sujet évoque les horreurs consécutives à une explosion atomique. D'après les études scientifiques de Jacques Rémy, Georges Malte a conçu un livret qui, plus que d'une quelconque action dramatique, se nourrit d'une profusion d'images et de cris situés dans un univers intemporel mais qui pourrait tout aussi bien être le nôtre demain. Michel Puig, à son tour, a opéré une véritable transmutation de ce matériau en se servant à la fois d'une bande magnétique préalablement réalisée et de six groupes de percussions. A cet élément de base, s'ajoutent une percussion solo (batterie jazz et « tapan » yougoslave), une voix de femme qui fait entendre des gémissements, des hurlements et des sons inarticulés, et un récitant qui clame ou chante le texte.

La bande magnétique ouvre et conclut par une sorte de « cœur » qui donne fort bien l'impression de la multitude. Au milieu, deux parties principales, l'une construite, l'autre ouverte, libre comme un récit. Les percussions ne font pas que déclencher d'apocalyptiques cataclysmes, mais déploient un commentaire sonore de métal, de bois ou de peaux, d'une profusion saisissante. Les voix, porteuses ou non de mots, donnent à ces visions d'un cauchemar possible une dimension humaine qui nous fait mieux mesurer les dangers qui nous menacent et notre péché d'indifférence. Devant une œuvre d'une telle puissance, d'une telle générosité, on renonce à l'analyse. On se laisse porter, écarteler par les visions terribles. Avec « Le grand combat » que Witold Lutoslawski a mis en musique dans ses « Trois poèmes d'Henri Michaux », les *Provisaires agglomérés* de Michel Puig sont parmi les créations les plus drues et les plus émouvantes qui aient puisé dans l'inquiétude de l'homme contemporain les ressorts d'un nouvel expressionnisme dramatique.

Maurice Fleuret

EDISON DENISOV : CONCERTO PICCOLO

Le *Concerto Piccolo*, commandé et créé en 1979 par le saxophoniste Jean-Marie Londeix et les Percussions de Strasbourg, est une pièce pour quatre saxophones

(un seul exécutant : Jean-Marie Londeix avait demandé à Denisov d'écrire ainsi) et six percussions. Elle demande un matériel de percussion important, et se compose d'un seul mouvement (21 minutes). Le titre a été délibérément choisi en opposition avec *Concerto Grosso*.

Extrait du livret du CD d'origine PV790112

(Edison Denisov - Percussions de Strasbourg / C. Delangle ; J.L. Haguenauer ; O. Delangle ; M. Soveral),
copyright Arion, avec l'aimable autorisation de Arion Music

:: CD8

TONA SCHERCHEN : SHEN

Shen est un essai de pénétrer les mystères et les profondeurs de la vie. Elle se présente tout d'abord sous l'aspect solennel du RITE, du MYSTÈRE ; au RITE s'oppose sa dualité complémentaire, l'élément d'une danse gaie et espiègle. Sur la base des battements du tambour chinois – comme les battements d'un cœur, Rythme de Vie – s'amorcent peu à peu des « influences extérieures » :

son du métal, son des membranes
son du bois, son du grain coulant
son de la pierre, son du silence.

Le rythme s'intensifie et s'accélère jusqu'à l'éclat – presque la mort – de l'Extase totale ; reste, doucement, une petite queue qui frétille.

L'auteur de Shen a simplement essayé d'écrire de la musique ; au public de l'interpréter comme il voudra.

Tona Scherchen

MAKOTO SHINOHARA : ALTERNANCES

Composé en 1961 / 1962 pour Les Percussions de Strasbourg.

Alternances est une pièce qui comporte neuf « événements » musicaux ou séquences, dont cinq sont de caractère calme et fixe et les quatre autres plus agités. Des différences de timbre distinguent également ces neuf éléments de base avec, parfois, des groupes axés sur les « peaux » (timbales), les claviers (célesta, vibraphone), les « métaux » (cymbales, triangles, grelots, crotales, etc.). Certaines de ces « événements » sont de forme déterminée, d'autres peuvent prendre plusieurs aspects. Leur ordre de succession est laissé au libre arbitre des interprètes, avec cependant comme obligation de maintenir tout au long de l'ouvrage le principe d'alternance entre les deux catégories principales. Il résulte de cette méthode de permutation un discours aéré d'une très grande mobilité sonore, dont les contrastes s'articulent suivant une logique nouvelle à chaque exécution et qui laisse une part importante d'initiative aux interprètes. La percussion acquiert ainsi une possibilité expressive tout à fait convaincante et qui s'ajoute à sa séduction strictement sonore.

Maurice Fleuret

MAURICE OHANA : QUATRE ETUDES CHORÉGRAPHIQUES

Les *Quatre Etudes* de Maurice Ohana, dans leur version primitive conçue pour quatre instrumentistes en 1955, furent écrites à la demande de la Norddeutscher Rundfunk. La formation du Groupe de Strasbourg fournit à l'auteur l'occasion de remanier son œuvre en 1962, confiant alors à six percussionnistes ces Etudes qui furent ainsi représentées pour la première fois au Festival de Strasbourg en 1963, le prolongement chorégraphique, dû à Manuel Parrès, conviant danseurs et musiciens à évoluer ensemble sur la scène.

« Les percussions réalisent ce qui a été longtemps l'objet inconscient de ma recherche avec celle de nombreux musiciens contemporains : la libération des cadres diatoniques, impropres à exprimer la sensibilité contemporaine... Ici, dans la *Première Etude*, les périodes sont essentiellement mélodiques et où l'harmonie se transmute en densité, les résonances harmoniques des gongs et cymbales apportant l'élément de libération par rapport à la gradation diatonique. Dans la *deuxième Etude*, la densité règne de bout en bout, sur un environnement rythmique et de densités aussi ambiguës que les rumeurs d'une foule. Le solo de caisse claire est un « spectre » réduit à l'articulation seule d'une ligne vocale. A la fois improvisé, libre et inspiré, il demande à l'interprète une sorte d'état de transe : il atteint son paroxysme expressif. Rythme imperturbable d'accompagnement comme dans les cérémonies primitives et rumeur d'une sorte de chœur en répons. *Etude 3* : déformation d'un son unique FA avec irisation de tout son spectre harmonique. Selon le point de la cymbale chinoise où l'on frappe, le son se déforme, se dédouble, etc., devient une goutte de rosée sonore en arc-en-ciel ou un point lumineux fixe. La *Quatrième Etude* est une étude de rythme à caractère néanmoins mélodique et de forme strophique, procédant par renversements et juxtapositions de sections différentes. Elle affecte une particulière recherche dans les couleurs mates des peaux frappées par les baguettes et s'achève encore sur une vibration de timbres, mats aussi, qui s'estompe en roulement dans une dernière vibration de densité. » (Maurice Ohana).

Michel Bernard (texte adapté)

ALAIN LOUVIER : CANDRAKĀLA. SHIMA

Candrakāla et *Shima* sont composés exclusivement à partir de rythmes hindous tirés du traité de Çarṅgadeva, dont Olivier Messiaen a su avec tant de perspicacité découvrir l'immense importance musicale.

Candrakāla signifie « la beauté de la lune ». Ce rythme comprend trois noires (la Terre), trois noires pointées (le Soleil) et une croche isolée (la Lune), ce qui respecte les rapports astronomiques, au moins qualitativement. L'œuvre est exactement calquée sur ce principe, chacune des sept parties – Terre 1, 2 et 3, Soleil 1, 2 et 3 et Lune – étant elle-même divisée dans le rapport décrit plus haut. On n'entendra ici que les percussions métalliques, le son ne devant jamais s'arrêter de vibrer depuis les premières « clarines » jusqu'aux dernières notes attaquées à l'archet sur les claviers métalliques.

Shima signifie à la fois le Lion et peut-être aussi Shiva, la divinité, par rapprochement. L'œuvre utilise 6 rythmes du traité dans lesquels apparaît « Shima ». Il s'agit là d'une sorte de poème évoquant divers aspects léonins. Cinq parties bien distinctes : le réveil du lion, le eu du lion, la puissance du lion, le jeu du lionceau, le repos du lion ou la nuit sur la savane.

Alain Louvier

YOSHIHISA TAÏRA : HIÉROPHONIE V

Composé en 1975 pour Les Percussions de Strasbourg. Commande du Ministère de la Culture et du Festival de Royan. Créé au Festival de Royan en mars 1975.

Cette œuvre, qui commence par les actes primitifs de la Percussion et du Cri, se poursuit, en deuxième partie, par la négation de ce même acte ; Ici, l'acte de percuter est très limité. Ne pourrait-on pas percevoir la sérénité de l'Âme dans la vibration continue des instruments ?

De loin en loin, on entend à peine les tambours de la fête populaire, comme si les hommes se rejoignaient en frappant eux-mêmes les instruments et réalisaient ainsi le chant du souffle de vie.

De même, les six percussionnistes retrouvent librement la respiration du corps. A travers l'ostinato rythmique répété, j'ai voulu confirmer à ma manière, le plaisir essentiel du corps.

Je dédie cette œuvre aux Percussions de Strasbourg avec lesquelles j'ai vécu pendant les répétitions une expérience musicale inoubliable.

Yoshihisa Taïra

:: CD9

HUGUES DUFOURT : EREWTHON

Erewhon a été composé sur une période de quatre années (1972-1976). Cette œuvre comprenait à l'origine cinq parties ; l'une d'elles deviendra ultérieurement *Sombre Journée*. Le cycle des quatre volets qui composent l'œuvre a été créé lors du 14ème Festival International d'Art Contemporain de Royan, le 2 avril 1977, par les Percussions de Strasbourg (à qui l'œuvre est dédiée) sous la direction de Giuseppe Sinopoli. C'est une commande du Ministère des Affaires Culturelles Françaises.

L'œuvre emprunte son titre au livre de Samuel Butler, roman satirique, décrivant une civilisation et un monde imaginaire : « Erewhon », anagramme de « Nowhere » – nulle part.

L'instrumentation est basée sur l'utilisation de 150 instruments de percussion provenant de tous les continents : Afrique (tambours sahariens, bongos, tumbas), Amérique du Sud, Moyen Orient (cymbales turques), Asie (cymbales chinoises, gongs thaïlandais et philippins).

L'objectif, qui donnait au projet sa valeur symbolique, était de fondre en un seul creuset des systèmes de production de sons utilisés par des civilisations totalement différentes.

Maurice Fleuret a justement écrit en 1977 : « l'œuvre marque une date dans l'assimilation d'une famille instrumentale que l'Occident n'avait pas encore réussi à intégrer totalement comme matériau abstratif ».

Sur le plan formel, Hugues Dufourt opère une mutation radicale dans la manière de traiter le milieu sonore spécifique à chaque instrument, prenant ses distances avec un contenu exotique, voire folklorique, et puisant à la source du timbre et de la résonance un nouveau langage.

Sur le plan de l'écriture, cette concentration apparemment hétéroclite devait s'exprimer dans une donnée unique unificatrice, celle de la notation maîtrisant les

problèmes de durée, d'intensité, de résonances, d'expression – notation qui soit lisible et explicite universellement.

Ces instruments étant coupés de leur mode de jeu traditionnel, la traduction graphique de ces techniques nouvelles nécessitait la création de nouveaux modes ludiques dans un milieu sonore encore inédit.

Les exécutants formés aux modes de jeu classiques se trouvaient astreints à inventer des comportements et à renouveler toute la gestuelle traditionnelle.

Les quatre mouvements s'articulent en deux pièces centrales aux amples développements (32 et 21 minutes) encadrées par deux pièces de moindres proportions (10 et 15 minutes) :

Dans *Erewhon I*, la percussion des peaux se prête particulièrement aux métamorphoses brutales ; libérées de contraintes d'échelle, elles ne s'attachent qu'à l'aspect énergétique du son.

Rythmique, métrique et dynamique sont totalement dissociées. C'est leur imbrication forcée qui crée la tension de l'œuvre.

Hugues Dufourt analyse et synthétise *Erewhon II* en « un essai de stéréo dynamique fantastique ». Basés sur l'utilisation des métalphones : cymbales, gongs, tam-tams, plaques de tôle, les sons composent un univers de heurts, de fractures, de tensions extrêmes où la complexité rythmique induit des phases chaotiques mais toujours scrupuleusement ordonnancées.

Erewhon III « est un paysage imaginaire à la manière d'Edgar Poe, résurgence lointaine d'un écho rémanent » (Hugues Dufourt). Les instruments à clavier : vibrapone, marimba, xyloimba, donnent la couleur du son à hauteur définie comme un concert de voix dans un monde oppressant, chargé d'angoisse, que soulignent encore les cloches et les gongs.

Erewhon IV est dépeint par Hugues Dufourt « comme un fourmillement imperceptible, un état dynamique extrêmement ténu, formé d'une grêle d'attaques sèches et incisives sur les peaux ; cette matière est animée de gonflements très lents, de fluctuations à peine marquées, traversées çà et là de coulées métalliques diffuses ».

D.R.

HUGUES DUFOURT : SOMBRE JOURNÉE

Sombre Journée (1976/1977) de Hugues Dufourt a été composée pour Les Percussions de Strasbourg et créée à Paris (par Les Percussions de Strasbourg) en mars 1979.

A l'origine, cette page en sextuor faisait partie du vaste cycle utopique et délirant intitulé *Erewhon* (1972-1976), mais très vite, l'auteur a compris que l'essai de poétique instrumentale qu'il était en train d'écrire devenait à proprement parler une entité autonome.

Sombre Journée tient le milieu entre le concept de sons-bruits hérité d'Edgar Varèse et l'hybridation du musical obtenu par le truchement des techniques électro-acoustiques et informatiques.

Écrite avec des moyens réduits (peaux et métaux principalement au service du grain et de la couleur sonores), *Sombre Journée* va jouer sur la mise en miroirs déformants de flux, de densités et de volumes acoustiques. « J'ai précisément conçu cette pièce comme un effort incessant de réorganisation, conquis sur des antagonismes contenus et des déséquilibres compensés » nous dit l'auteur.

Pierre-Albert Castanet

:: CD10

MARC MONNET : BIBILOLO

Les pièces 1 à 5 ont fait l'objet d'une commande des Percussions de Strasbourg et de la Cité de la Musique à Paris. Créées le 17 janvier 1998 à la Cité de la Musique. Les pièces 6 à 14 ont fait l'objet d'une commande du Ministère de la Culture et de l'Hippodrome de Douai. Créées le 5 mai 2000 à l'Hippodrome de Douai. Pièce écrite pour les Percussions de Strasbourg et dédiée à mon fils Jules, initiateur de cette pièce ludique.

Bibilolo est un jeu. Babillages, jeu de sons, jonglage, le plaisir domine.

Des sons propres, animaliers, ou totalement saturés. Il y a aussi des sons de « mémoire », ceux qui peuvent rappeler les pygmés ou la musique irlandaise.

Je voulais un espace libre, quelque chose qui s'invente. Je n'avais plus peur et j'oubliais la nécessité de justifier un travail « sérieux ». Je n'en suis pas moins conséquent. Je redevenais l'enfant (dédicace de cette pièce à mon premier fils), celui qui joue avec les objets sans se poser la question de savoir d'où cela vient, et même si certaines pseudo mélodies ont déjà été entendues quelque part, je les reprend, les retourne, les transforme, en joue. Je rêvais d'un autre enfant avec d'autres sortilèges...

L'emploi des sons électroniques apporte une réponse satisfaisante à ce besoin d'imaginaire. Il s'agit de « modeler » le son, de l'inventer (plus de 400 sons différents dans la pièce...). J'ai choisi une synthèse qui n'est plus à la mode : la synthèse FM (modulation de fréquence), la fameuse synthèse des DX7. Ce choix participe de la même volonté de jeu : même avec des jouets passés, je peux jouer du jeu, et il est, me semble-t-il possible, de faire une musique neuve avec des outils qui sentent les années 80/90. Je ne confonds pas conception et outil. Je peux prendre n'importe quel outil, du moment qu'il se plie à ma conception.

J'ai joué aussi avec les Percussions de Strasbourg. Ils souhaitaient une pièce pour eux, pour leurs instruments (peaux, claviers...), et j'ai proposé un autre chemin : inventer des instruments pouvant être touchés et produisant des sons électroniques. Il existe dans le commerce de nombreux « pads » pour les percussionnistes, mais je souhaitais beaucoup plus de sensibilité, particulièrement pour les mains. Nous commençons à découvrir les « capteurs » de pression. J'ai donc fait fabriquer des instruments spécifiques pour eux grâce à l'association Attentat dont le soutien du Ministère de la Culture de l'époque en permettait l'existence. Il est à noter que ces instruments possèdent une grande sensibilité d'attaques (127 degrés !). La fabrication de ces boîtiers électroniques (conçu par Emmanuel Fléty) a été reprise et commercialisée par l'Ircam.

Bibilolo est donc une pièce assez « spéciale », pour les petits et pour les grands qui ont envie de se laisser aller à un imaginaire sans frontières, à la fois léger, heureux et parfois tragique !

Marc Monnet

:: CD11

ENTENTE PRÉALABLE

Composé en 2000/2001. Commande des Percussions de Strasbourg et de Radio France. Œuvre dédiée aux Percussions de Strasbourg dans le cadre de leur 40^{ème} Anniversaire. Création Mondiale à Strasbourg le 19 janvier 2002.

MICHAEL JARRELL : INCIPIIT

Incipit entonne l'œuvre collective écrite pour et avec les Percussions de Strasbourg. J'ai trouvé parfaitement originale l'idée de ce « cadavre exquis », chaque compositeur écrivant l'un à la suite de l'autre et reprenant à son compte le legs de son ou de ses prédécesseur(s). Etant le premier de la liste, il m'appartenait d'ouvrir la voie, trouver quelques pistes, créer un préalable à ce qu'allaient devenir nos futures ententes. Comme son titre l'indique, *Incipit* se veut l'amorce d'une pièce en jachère dont je ne maîtrise pas la fin. Le dictionnaire dit la chose suivante : « *incipit*, troisième personne du singulier du verbe latin signifiant « commencer », jadis employée pour annoncer le titre d'une lecture ou d'une copie ; on l'a conservée en français comme substantif pour désigner les premières paroles d'un texte littéraire ou les premières notes d'un texte musical. » Les six musiciens commencent avec un simple diapason. Ils donnent le ton : une interrogation à peine voilée sur le devenir des quelques figures musicales énoncées à tâtons, en attente d'immanquables éclosions...

Michael Jarrell

FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE : VECTIGAL LIBENS

Vectigal Libens est le résultat d'une commande destinée à honorer les Percussions de Strasbourg, avec qui je ne me lasse pas de travailler, après avoir écrit pour eux six œuvres. C'est d'ailleurs le sens du titre, qui dit avec quel plaisir je me suis acquitté de ma contribution à l'hommage collectif qui leur est rendu !

François-Bernard Mâche

CHRISTIAN LAUBA : KUPANG

Kupang est le nom d'une petite ville sur l'île de Timor.

Cette pièce est un double hommage, aux musiques indonésiennes qui ont particulièrement marqué les compositeurs français du début du siècle, notamment Debussy, et aux formations comme les Percussions de Strasbourg qui ont transcendé et perpétué cette influence.

Cet anniversaire est le prétexte idéal pour synthétiser en quatre minutes l'esprit de ces musiques dont les rythmes et les instruments sont devenus inévitables.

Christian Lauba

FAUSTO ROMITELLI : CHORUS

L'idée pour cette pièce vient de l'informatique musicale, de mon travail sur la synthèse croisée, la convolution, l'hybridation des timbres, c'est-à-dire la transformation de deux timbres différents dans un seul timbre, nouveau. Les musiciens jouent des instruments métalliques (crotales, vibraphones, gongs...) et, en même temps, des instruments-jouets (harmonicas à bouche, kazoo, guitar pitch pipe...) pour créer, sans l'aide de traitements électroniques, des effets de réverbération, chorus, distorsion, filtrages, flanger, écho, sons additionnels et différentiels, etc. Au début de la pièce une phrase mélodique de quatre notes tirées de la pièce de Michaël Jarrell (et qui termine aussi celle de François-Bernard Mâche) devient, après deux simples inversions d'intervalle, l'« *incipit* » d'un chef d'œuvre de la musique pop des années 70.

Fausto Romitelli

PHILIPPE LEROUX : RHEUMICS

Rheumics est une commande des Percussions de Strasbourg et du Festival Présences.

S'intégrant dans un projet commun à 12 compositeurs pour les 40 ans des Percussions de Strasbourg, l'œuvre se construit peu à peu à partir d'éléments tirés des pièces qui l'ont précédée, à savoir celles de Michaël Jarrell et François-Bernard Mâche pour les hauteurs et les rythmes, et celle de Fausto Romitelli pour les timbres. Elle utilise essentiellement des objets n'appartenant pas à la panoplie habituelle des instruments de percussion: kazoo, bouteilles, diapasons, harmonica, aiguilles à tricoter, pots de fleurs... Commencant par explorer cette matière sonore elle la théatralise progressivement jusqu'à faire basculer cet instrumentarium déjà peu ordinaire dans un délire bricoleur qui en repousse encore les limites. *Rheumics* est une réflexion sonore sur la percussion elle-même, où le verbe percuter ne représente plus à lui seul l'activité des musiciens, mais doit être enrichi par ceux de froter, secouer, souffler, malaxer...

La pièce est bien évidemment dédiée aux Percussions de Strasbourg ainsi qu'à Michaël Jarrell, François-Bernard Mâche et Fausto Romitelli.

Philippe Leroux

MARC MONNET : MORT ET TRANSFIGURATION POUR 40 BALAIS

Mort et transfiguration pour quarante balais est une pièce réagissant aux pièces précédemment écrites de cette commande collective. Ma pièce a suivi celle de Philippe Leroux, et la fin de cette partition fut sans aucun doute le détonateur de ce travail. La "percussion" reste pour moi une difficulté.

L'écriture pour percussions implique soit un travail sur le rythme, soit sur le timbre et ainsi m'expose à une redondance du déjà entendu, ou tout du moins, confirme ma difficulté à dominer ces instruments sans être dans la répétition.

C'est pour cette raison que ma première pièce pour percussions était avec deux pianos (« musiques en boîte à retour à... »), que la seconde - solo pour Jean Pierre Drouet - avec électronique et scène ("tapotages et exutoires"), et la troisième - pour les Percussions de Strasbourg - exploitait des instruments nouveaux avec capteurs (*Bibilolo*).

Pour cet hommage anniversaire, j'ai voulu éviter ce qui était dit auparavant dans les pièces qui m'ont précédées, en partant de l'idée de bruit mécanique de Leroux (perceuse) et en l'amplifiant dans une dramaturgie : un percussionniste meurt, ressuscite, les autres meurent en employant divers bruits, et le texte du psaume 48 détourné de sa volonté croyante au profit d'une pure poésie, accentue la mise en scène de ces bruits. Le texte du psaume favorise l'écart entre les

percussionnistes qui s'adonnent au sadomasochisme du jeu percutant et l'effet imprécatore de celui-ci, texte qui camoufle mal une volonté de domination des hommes. Ainsi, pour sublimer ces 40 années, les percussionnistes ont le choix entre mourir ou ressusciter. Ils peuvent faire évoluer leur propre concept de « groupe de percussionnistes » sans se prendre trop au sérieux.

Marc Monnet

JEAN-MARC SINGIER : SALMIGONDIS

Ce *salmigondis* est la 9ème « portion » du gâteau d'anniversaire composé pour célébrer les 40 ans des Percussions de Strasbourg. On y trouve, pêle-mêle :

quelques bouts de sons (de mes prédécesseurs) réassaisonnés à la sauce mézigue, des fragments de fruits (de collaborations antérieures), des thèmes « épicés » (évoquant de joyeux moments passés en compagnie de ces musiciens délicieux),

le plaisir d'avoir d'autres projets avec eux, et de les retrouver encore et toujours ... Bon anniversaire et longue vie à toute l'équipe.

Jean-Marc Singier

GERARD PESSON : GIGUE

La gigue, avant ses développements dans la suite baroque, a été une forme dansée burlesque et même satirique de l'Angleterre élisabéthaine. Le nom de la danse se confond étymologiquement avec l'instrument qui la jouait : une sorte de vièle. De même, à la fin du *Rheumics* de Philippe Leroux, l'instrument devient la musique. C'est donc, au moment où il me passe le relais selon la technique du cadavre exquis, avec ce méta-instrument fait d'outils de menuiserie que commence la danse. À Christian Lauba est emprunté un rythme, à Michael Jarrell et Fausto Romitelli un accord, à François-Bernard Mâche un patem qui a servi à l'élaboration de la « section de verre ». Le début de la 6ème Symphonie de Mahler, très rythmiquement scandé, est utilisée comme matériau/accessoire sous forme de sample. Des tubes résonnants, joués sur le corps et sur le sol, relient les jambes et les bras de cette chorégraphie qui veut être fidèle au premier esprit parodique de la gigue.

Je n'avais pas treize ans quand j'ai entendu mon premier concert des Percussions de Strasbourg, et je sais qu'après Mozart et Webern, c'était une troisième sommation de la musique.

Gérard Pesson

MICHAEL LEVINAS : TIC, TAC...

Cette pièce, dédiée aux Percussions de Strasbourg à l'occasion de l'anniversaire de cette formation qui a marqué les années de la Musique Contemporaine, s'organise autour du Tic-Tac d'une horloge.

Ce Tic-Tac qui chante la succession des instants, est exprimé par une crécelle géante qui tourne lentement son crénelage. Chaque saccade occasionnée par le mouvement de l'axe de la crécelle est prolongée par une série d'échos provoqués par des maracas et une grande variété de bruits blancs. Cette « orchestration » du « temps strié » s'accompagne d'un bruit maniaque du tiroir d'une caisse enregistrée et du balancier d'une « cloche fêlée ».

Michaël Levinas

MARTIN MATALON : CARAMBA(LES)

Une pièce pour célébrer les quarante ans des Percussions de Strasbourg : des caisses claires (parfois une, parfois quatre), jouées dans une dynamique pianissimo, qui s'enchevêtrent dans des phrases et des rythmes frétilants et dessinent une légère texture qui se veut une métaphore des bulles de champagne... au dessus, les claviers dessinent quelques artifices... au dessous, une timbale (elle aussi pianissimo) marque le temps comme celui qui a bu une coupe de trop...

Martin Matalon

PHILIPPE HUREL : ECART EN TEMPS

Lorsqu'on pense aux Percussions de Strasbourg, on songe à l'instrumentarium imposant, au son puissant, au déchaînement des timbres et des rythmes.

Pourtant, quand on travaille avec ces six musiciens, on est en face d'un véritable groupe de musique de chambre. Oubliant le désespérant service de trois heures, le compositeur peut enfin essayer, corriger, transformer et chercher avec les percussionnistes le bon instrument, la bonne baguette, la belle attaque, la pulsation juste, le timbre adéquat. Ce travail précis de musique de chambre s'apparente aussi à la pratique de répétition des groupes de rock ou de jazz qui ne regardent pas leur montre et qui veulent jouer « ensemble », ce qui n'est pas toujours le cas en musique.

C'est ensemble, encore, que l'on prend les repas, que l'on plaisante la nuit, tard après les concerts, réveillant par quelque « bœuf » bien arrosé les bon bourgeois endormis.

Alors, quand les percussions de Strasbourg fêtent leur quarante ans, on se réjouit d'écrire et l'on est prêt à interrompre la pièce en cours pour leur rendre hommage, d'autant plus que l'œuvre est collective et que les bons amis ont pris la plume. Le pari était de développer les idées de chacun et lorsque Jean-Paul Bernard m'a demandé, presque en « fin de liste », de commencer à écrire, il m'a proposé de m'éloigner du sujet pour créer une rupture dans cette « entente préalable ».

Il était temps et j'ai fait un écart. Seule, une réminiscence à la caisse claire de la pièce de Martin Matalon permet de faire la jonction avec la musique qui précède. Mais ce motif, inséré par instant et « rongé » peu à peu, est lui aussi un écart dans le temps de la pièce et en fait basculer l'écoute.

Les quarante ans, Ecart en temps, écart/ententes.

Philippe Hurel

JEAN-PIERRE DROUET : LA FUITE

Après une telle richesse sonore, rythmique, dynamique, après tant de virtuosité, tant d'énergie, une seule solution : la fuite. Il s'agit donc bien de cela : fuir l'aire de jeu, fuir les instruments, fuir le concert, pour se retrouver dans l'intimité, avec des objets quotidiens, et se raconter de petites anecdotes inoffensives avant d'aller se reposer. On se méfierait cependant de certaines histoires d'apparence légère qui, trop gonflées, peuvent exploser comme un ballon.

Jean-Pierre Drouet

:: CD12

GERARD GRISEY : LE NOIR DE L'ÉTOILE

Composé en 1989/1990. Commande conjointe du Ministère de la Culture et des Percussions de Strasbourg à Gérard Grisey. Avec le soutien de la Caisse des Dépôts et Consignations. Créé le 16 mars 1991 à Bruxelles, Halle de Schaarbeek dans le cadre du Festival Ars Musica.

Le ciel est un espace de bruit, de rythme et de violence.

Les grands nuages moléculaires se fissurent pour accoucher de nouveaux astres, les étoiles usées d'avoir trop brillé explosent en supernovae, les pulsars craquent et cliquent en tournoyant, les galaxies font gicler leur gaz en immenses jets de millions d'années-lumière. Les astres ont un destin façonné par la lutte entre la gravitation et la lumière. Dans cinq milliards d'années, le Soleil aura épuisé ses réserves d'hydrogène alimentant le feu thermonucléaire qui brûle en son centre. Il se dilatera en une étoile géante rouge qui calcinera les planètes, puis se ratatinera sur lui-même en une petite étoile mourante appelée naine blanche.

Les étoiles plus massives que le Soleil connaissent une fin plus spectaculaire. Elles explosent dans une cataclysmique explosion de supernova ; leur enveloppe est soufflée dans l'espace à des vitesses de plusieurs milliers de kilomètres par seconde, tandis que leur cœur s'effondre sur lui-même pour former des résidus fantastiquement concentrés, tournant sur eux-mêmes à une vitesse folle : des étoiles à neutrons, qui se révèlent aux astronomes sous forme de pulsars en émettant de brèves impulsions périodiques dans le domaine radio. Parfois, les étoiles effondrées peuvent engendrer des trous noirs, dont même la lumière ne peut plus sortir.

Les pulsations électromagnétiques d'un pulsar reçues par un radiotélescope tel celui de Nançay peuvent être transformées en signaux sonores ; il s'agit là d'une opération de décodage simple, exempte de manipulations de studio. L'auditeur perçoit alors le rythme brut d'un pulsar qui a mis plusieurs milliers d'années pour parvenir sur Terre. L'expression « son des pulsars » est bien entendu métaphorique. Les ondes acoustiques ne se propagent pas dans le quasi-vide interstellaire. En revanche, les ondes électromagnétiques - lumière visible ou invisible à nos yeux - nous parviennent des astres les plus lointains et jouent le rôle du son. Le chant du ciel est un chant de lumière. Les astronomes ont des oreilles géantes pour écouter le ciel et enregistrer son cri. Ils ont construit des télescopes pour capturer la lumière visible ; puis ils ont inventé des radiotélescopes, ils ont lancé en orbite au-dessus de l'atmosphère des détecteurs de rayonnement X, gamma et infrarouge.

Si l'œil humain ne perçoit que deux octaves de rayonnement électromagnétique, les instruments modernes en détectent cinquante-deux. Le magnétophone de l'astronome embrasse donc aujourd'hui tout le spectre. C'est comme si l'on pouvait écouter tous les sons de la planète : un arbre qui craque dans la forêt de Sibérie, un robinet qui fuit dans un appartement de San Francisco ou une sagaie qui siffle dans une vallée de la Nouvelle-Guinée.

La musique de Grisey est bien à l'image des astres : tour à tour rythmique, violente, lancinante, hoquetante, incessamment recommencée. Parfait reflet de l'astronomie moderne, qui a dévoilé la fureur cosmique et renvoyé la fragile harmonie des sphères de Pythagore et de Kepler dans la cohorte des illusions d'une humanité innocente et ignorante.

L'univers n'est pas nécessairement confortable, la musique d'aujourd'hui non plus. Mais ce sont notre univers, notre musique. Il faut savoir les reconnaître ;

comprendre leur structure, puis oublier toute analyse, toute dissection, et ne plus laisser fonctionner que la peau, les nerfs, le cœur, les serviteurs physiques. Car l'être est dans ce lieu mystérieux - minuscule mais ô combien important - où se niche la sensibilité... Une nouvelle harmonie est enfouie dans cette trépidation des sons et des rythmes, dans cette incessante fécondation des étoiles par les étoiles, des sons par les sons.

Jean-Pierre Luminet

Le Noir de l'Étoile est dédié à mon fils Raphaël affectueusement et aux Percussions de Strasbourg.

Lorsqu'en 1985, je rencontrai à Berkeley l'astronome et cosmologiste Joe Silk, il me fit découvrir les sons des pulsars.

Je fus séduit par ceux du pulsar de Vela et immédiatement, je me demandai à la manière de Picasso ramassant une vieille selle de bicyclette : « Que pourrais-je bien en faire ? ».

La réponse vint lentement : les intégrer dans une œuvre musicale sans les manipuler, les laisser exister simplement comme des points de repère au sein d'une musique qui en serait en quelque sorte l'écrin ou la scène, enfin utiliser leurs fréquences comme tempi et développer les idées de rotation, de périodicité, de ralentissement, d'accélération et de « glitches » que l'étude des pulsars suggère aux astronomes. La percussion s'imposait parce que comme les pulsars, elle est primordiale et implacable, et comme eux cerne et mesure le temps, non sans austérité. Enfin, je décidai de réduire l'instrumentarium aux peaux et métaux à l'exclusion des claviers.

Le Noir de l'Étoile était né ou presque...

Il restait à imaginer un complément lumineux de la partition, à élaborer une scénographie, à convaincre la communauté des astronomes de Nançay de transmettre un pulsar dans une salle de concert, enfin à réunir une équipe qui fût autant que moi passionnée par le projet.

Lorsque la musique parvient à conjurer le temps, elle se trouve investie d'un véritable pouvoir chamanique, celui de nous relier aux forces qui nous entourent. Dans les civilisations passées, les rites lunaires ou solaires avaient une fonction de conjuration. Grâce à eux, les saisons pouvaient revenir et le soleil se lever chaque jour. Qu'en est-il de nos pulsars ? Pourquoi les faire venir ici, aujourd'hui à l'heure où leurs passages dans le ciel boréal les rend accessibles ?

Bien sûr, nous savons ou croyons savoir qu'avec ou sans nous, 0359-54 et le pulsar de Vela continueront leurs rondes interminables et, indifférents, balayeront les espaces intersidéraux de leurs faisceaux d'ondes électromagnétiques. Mais n'est-ce pas en les piégeant dans un radiotélescope, puis en les intégrant dans un événement culturel et sophistiqué - le concert - qu'ils nous renvoient alors plus que leurs propres chants ?

En effet, le moment du passage d'un pulsar dans le ciel nous astreint à une date précise et en rivant le concert sur cette horloge lointaine, il devient un événement *in situ*, plus exactement *in tempore* donc relié aux rythmes cosmiques. Ainsi, les pulsars détermineront non seulement les différents tempi ou pulsations du Noir de l'Étoile, mais également la date et l'heure précise de son exécution.

Musique avec pulsar obligé !

Que l'on n'en déduise pas cependant que je suis un adepte de la musique des Sphères! Il n'est d'autre Musique des Sphères que la Musique Intérieure.

Celle-là seule pulse encore plus violemment que nos pulsars et oblige de temps à autre un compositeur à rester à l'écoute.

Gérard Grisey

Synopsis

Introduction

Texte original de Jean-Pierre Luminet (astrophysicien).

Voix off spatialisée

Percussions de Strasbourg disposées autour du public et sonorisées.

Naissance d'une pulsation sonore et lumineuse.

Rotations, périodicités, accélération, décélération.

Découverte de l'espace acoustique et visuel.

Lent parcours de la macrophonie à la microphonie.

Attente de l' " objet céleste " .

Première fenêtre

Transmission du Pulsar de Vela diffusé et spatialisé par 12 haut-parleurs disposés autour du public.

Contamination de la vitesse du pulsar aux percussionnistes.

Rotations, irrégularité, rapidité.

Deuxième fenêtre

Arrivée en direct du pulsar 0359-54 capté par le radiotélescope de Nançay et spatialisé.

OU

Diffusion d'une captation enregistrée

Interruption brutale par les percussionnistes.

Découverte d'un autre espace sonore : les métaux.

Chaos granuleux, fusion, coagulations, émergences, bouffées rythmiques analogues aux sons que nous transmet le soleil.

Troisième fenêtre

Pulsar imaginaire.

Final

Déchaînement progressif des forces centrifuges sonores.

Variations de vitesse et accélération.

Quatrième fenêtre

L'instrument-pulsar...

:: CD13

JUAN PAMPIN : ON SPACE

Le plaisir de l'espace : cela ne peut se traduire en mots, c'est de l'ordre de l'implicite. Approximativement : il s'agit d'une forme d'expérience - la « présence de l'absence » ; exaltant les différences entre une surface plane et une cavité, entre la rue et votre salon ; mettant l'accent sur les symétries et les dissymétries liées aux propriétés spatiales de votre corps : la droite et la gauche, le haut et le bas. Poussé à l'extrême, le plaisir de l'espace s'apparente à la poétique de l'inconscient, et mène aux frontières de la folie.

Bernard Tschumi, *Architecture et Disjonction*

On Space (Sur l'espace) est à l'origine une commande des Percussions de Strasbourg et du GRAME (Centre National de Création Artistique). Elle a été créée le 7 mars 2000 dans le cadre du concert d'ouverture du festival Musique en Scène de Lyon, en France. Avec On Space Juan Pampin, vient clôturer son *Cycle de Percussion*, une suite de quatre œuvres explorant la matérialité des différentes familles instrumentales de percussions (métaux, bois et peaux). Elle fait suite aux pièces *Métal Hurlant* (1996), *Toco Madera* (1997), et *Skin Heads* (1998). *On Space* extrapole à partir du matériel musical de ces trois pièces antérieures pour élaborer l'espace sonore comme une sorte de matière continue, capable d'inflexions et de variations dramatiques. Pour parvenir à cet effet les six instrumentistes et l'installation sonore électronique englobent littéralement l'auditoire. Pampin utilise un système sonore 3D Ambisonic pour à la fois localiser de manière dynamique les sons dans l'espace et donner au public l'impression d'être totalement immergé dans une sorte de bain sonore. La partie électronique de la composition a également pour fonction d'assurer une sorte de lien entre les différentes familles d'instruments de percussion répartis en 6 groupes. Présentant des caractéristiques spectrales identiques à celles des instruments elle permet tout au long de l'œuvre de mélanger leurs timbres mais aussi de les transformer dans des processus savants d'anamorphose.

Divisée en quatre sections continues (Nord, Ouest, Est et Sud), la forme de *On Space* est adaptée librement de la nouvelle de Jorge Luis Borges « La mort et le compas ». Chacune de ces sections explore une strate de temps différente, en utilisant jusqu'à trois tempi habilement enchevêtrés pour créer des textures musicales d'une grande complexité. Certaines des idées ayant présidées à l'élaboration de cette conception spatiale fondée sur la superposition de plans sonores dérivent directement des concepts exposés par Bernard Tschumi dans son livre « Architecture et disjonction ».

Une révision importante de *On Space* (et plus particulièrement des sections Ouest et Sud) a été réalisée en 2005, en vue de l'enregistrement ambiophonique de la totalité du *Cycle de Percussion* par Les Percussions de Strasbourg en janvier 2006.

Juan Pampin (traduction de Stéphane Olivier)

MARTIN MATALON : LE SCORPION

Composé en 2001, commande des Percussions de Strasbourg et de l'IRCAM - CentrePompidou). Version discographique (l'ordre et la durée de cette version sont légèrement modifiés par rapport à la version avec film). Première audition le 5 octobre 2002 au théâtre Le Maillon de Strasbourg, France, par les Percussions de Strasbourg, Dimitri Vassilakis, piano, la technique IRCAM, et Tom Majs, assistant musical, dans le cadre du Festival Musica.

Le Scorpion est le contrepoint musical du film de Luis Buñuel, *L'Age d'or*. Cette œuvre clôt le triptyque dédié par Martin Matalon à la période surréaliste (1927-1932) du cinéaste aragonais. Les premiers volets en sont *Las Siete vidas de un gato*¹ (pour *Un Chien Andalou*) et *Traces II (la Cabra)*², futur contrepoint à *Las Hurdes (Terre sans pain)*.

La palette instrumentale très spécifique du *Scorpion* est particulièrement propice au travail sur la matière sonore. Le mot matière peut être pris ici de manière littérale. A cet égard, les percussions rassemblent toute la diversité que peut offrir la nature : le bois (marimbas, bamboo chimes, guiro), le métal (vibraphones, bols japonais et tibétain, gongs thaï, crotales), la peau (caisses claires, bongos, timbales, timbalés...), la terre cuite (udu, pot de fleurs), le sable (maracas, arbre à

pluie), l'eau (calebasses) et la pierre. On y trouve également des instruments digitaux traditionnels comme les tablas, le zarb, le rek et l'udu, déjà cité. La liste n'est pas exhaustive. Ces instruments de toutes provenances géographiques, à hauteur fixe ou non, et servis par des modes de jeux tout aussi variés, mettent à la disposition du compositeur un nombre considérable de couleurs en rendant possible une complexité sonore sans fin, qui répond à celle de l'écriture. L'instrumentarium comprend également deux pianos et un dispositif électronique. Celui-ci démultiplie le potentiel sonore par le biais de la spatialisation (elle-même dynamique, complexe), ainsi que par la transformation de timbres (filtrages et synthèses granulaires, modulation de fréquences...) et le travail exhaustif sur la durée (extension des sons par des modèles de résonances, granulations, *delays* polyphoniques etc...). L'activité du dispositif électronique se déroule en temps réel : le son produit par les instruments est capté, transformé par l'ordinateur et rendu par les haut-parleurs à une vitesse qui donne l'illusion de l'instantanéité.

La partition suit globalement le découpage du film et son articulation générale très dynamique entre grandes, moyennes et petites formes. Chacune des treize scènes ou mouvements qui la constituent est une forme complète en soi. Autonome et possédant une spécificité complète, y compris celle de la matière sonore, elle n'est reliée à la forme qui la précède et à celle qui la suit que par un fort principe de complémentarité, comme le sont les pièces d'un puzzle. Le passage entre les mouvements se fait selon le procédé cher au cinéaste, qui consiste à «agrafer» deux scènes consécutives avec un détail commun parfois très anodin. « J'ai totalement épousé le principe buñuelien d'une forme dont chaque section débouche sur une autre, les deux n'ayant que peu ou pas de relation entre elles, déclare Martin Matalon. C'est sans doute la forme musicale qu'on retrouve la plus souvent dans mon travail ».

On peut voir ce principe à l'œuvre dans les deux premières scènes.

Le prologue est bâti sur deux niveaux simultanés. Le premier est une toile de fond rythmique tissée par les wood-blocks, la caisse claire, le güiro et la timbale. Elle se déroule simultanément au générique du film, et tout comme lui, créé l'expectative. Lors de la scène suivante, cette trame passe au premier plan par « magnification » : la caisse claire se démultiplie en quatre caisses claires, la timbale s'augmente de gongs thaïlandais et balinais.

C'est l'«agrafe», la pièce commune qui sert de passerelle entre les deux séquences.

Le second niveau est le domaine des deux pianos « préparés » électroniquement, dont chacune des notes déclenche des petites percussions utilisées en « touche pure » ou mélangées. Dans un tempo rapide, jaillit un foisonnement de lignes aux trajectoires rapides, un monde sonore fourmillant et vertigineux, métaphore de la fascination vénéneuse qu'exerce l'arachnidé.

Pour le cinéaste comme pour le compositeur, cette conduite de la forme, « ouverte et en constante progression », ce « voyage dans le temps et l'espace » (Buñuel) se substitue au « développement », à la narration. « Cette dernière, déclare M. Matalon, ne m'intéresse pas en tant que linéarité, mais plutôt par les entrelacs qu'on peut tisser entre la narration et ses digressions, voire son abolition ».

Les relations complexes de la musique et des images explorent les dialectiques entre tension et détente, densité et légèreté, complémentarité et divergence, sans exclure la relation la plus simple, celle de cause à effet. Elle ne retrouve ses droits, et de manière d'autant plus comique, que lors des coïncidences entre les univers cinématographique et musical. Comme, par exemple, lorsque le héros du film se cogne la tête au son éloquent d'une cymbale tournante. Qu'on ne voie pas là une

simple anecdote : ce son va devenir un des objets constitutifs de l'avant-dernier mouvement, pendant lequel ce même héros jette par la fenêtre les objets les plus incongrus. De même, le compositeur « jette » à pleine brassée des « objets musicaux » tout aussi hétéroclites, certains propres à la partition (dont le son de cymbale tournante évoqué plus haut), d'autres empruntés aux panneaux précédents du triptyque. Comme les éléments d'un système planétaire, ces vingt objets reviennent à occurrences régulières selon une période qui leur est propre. Ainsi se crée un complexe polyrythmique géant qui devient la métaphore musicale de l'image.

Dans la dernière scène ne restera de ces objets qu'une présence fantomatique. Le déterminisme régissant ce polyrythme est rendu caduc par l'utilisation d'un procédé aléatoire électronique : les objets musicaux, passés au laminer de la transformation en temps réel, changent totalement de physionomie pour se confondre en une nappe lisse et flottante, un halo, un souvenir imprécis...

Pascal Ianco

Note 1 : pour 8 instruments et électronique (1996).

Note 2 : pour alto et dispositif électronique en temps réel (2005)

Glossaire

Synthèse granulaire : l'ordinateur échantillonne quelques millisecondes du son pour le reproduire en boucle, créant une résonance à la texture granuleuse.

Modèles de résonances : chaque instrument possède une résonance propre, due à sa forme et à sa matière. À l'aide de certains logiciels créés à l'IRCAM, on peut reproduire ces modèles physiques et donner à un instrument une autre résonance que la sienne, transformant ainsi sa nature acoustique.

:: CD14

FRANÇOIS-BERNARD MACHE : MARAÉ. AERA. KHNOUM. LE PRINTEMPS DU SERPENT

L'emploi de la percussion seule est pour notre culture musicale une conquête assez récente. Après les précurseurs que furent Milhaud, Varèse et Bartók, la seconde moitié du XX^e siècle a vu très vite grandir l'intérêt pour ce domaine instrumental et se multiplier ses timbres. Ce phénomène doit beaucoup au groupe des Percussions de Strasbourg, qui a été le premier à exploiter et surtout à susciter tout un nouveau répertoire. Personnellement, outre une dizaine de pièces où les percussionnistes jouent un rôle de solistes, c'est dans les œuvres qui composent le présent panorama que j'ai le plus exploré les immenses ressources du monde de la percussion, et bénéficié du talent exceptionnel des interprètes auxquels elles sont dédiées. De 1974 à 2001, j'ai composé pour eux six pièces, dont ce CD livre l'essentiel.

Maraé, créée le 25 mars 1975 au Festival de Royan, combine six percussions amplifiées et deux pistes magnétiques. De nombreux instruments insolites, comme des nacaires, des blocs à boules, des rhombes, des papiers froissés etc. illustrent la définition prophétique de Berlioz en 1844 : « Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique ». L'œuvre prolonge des recherches inaugurées en 1969 par *Rituel d'oubli*, et jalonnées entre autres par *Korwar* (1972) et *Naluan* (1974). Il s'agit de pièces où des sons bruts enregistrés,

et montés pratiquement sans manipulation, sont colorés par une écriture instrumentale qui en est pour l'essentiel une transcription en synchronisme rigoureux avec son modèle. La frontière conventionnelle entre nature et culture perd ainsi beaucoup de son importance, et s'efface même parfois complètement. Les œuvres précédentes utilisaient surtout des sons d'origine animale, et les hauteurs étaient dominantes. Ici, les sons choisis sont caractérisés par leur structure harmonique complexe et leur animation rythmique interne. La percussion exclut de même les instruments à hauteurs fixes.

Le mot *Maraé*, emprunté à la Polynésie, désignait un lieu de culte, et évoque aussi en français la mer, par le hasard d'une ressemblance phonétique. L'œuvre que ce mot désigne est elle-même une sorte de voyage initiatique à travers le vent, la mer, une grotte, de nouveau le vent, et pour finir, le feu.

Aera est une commande de l'État écrite en septembre 1978 et créée le 30 mars 1979 à Paris. En grec, le titre signifie *l'air* ; en latin : *bronzes*. Par ailleurs il sonne avec *Maraé*. Mais tandis que *Maraé* n'utilisait que les bruits blancs, cette œuvre-ci ne fait au contraire appel qu'aux instruments à sons déterminés : gongs thaïlandais, cloches, marimbas, vibraphones, jeux de timbres et timbales. Elle repose essentiellement sur la dimension harmonique et sur les superpositions de tempi. Cette harmonie n'a rien à voir avec les fonctions au sein d'un système tonal ou modal auxquelles la tradition nous a accoutumés. Elle est plutôt un jeu sur les couleurs résultant du mélange des sons comme autant de composants chimiques. La loi qui régit le mouvement de ces composants est celle d'une expansion toujours recommencée, tantôt en homorythmie, tantôt par la superposition de deux à six tempi différents. L'absence d'*idées* au sens discursif du terme, et l'aptitude particulière des timbres utilisés à court-circuiter en quelque sorte la réflexion situent *Aera* dans la mouvance des musiques sacrées, sans que l'œuvre se réfère cependant ni au Tibet ni à Bali. Par l'action sensorielle immédiate de son geste, elle tend à créer une lucidité particulière, aussi étrangère à l'hypnose qu'à l'analyse. Si le mot *voyance* avait un équivalent dans le domaine sonore, on pourrait dire que c'est là ce dont j'ai recherché l'éveil.

Khnum est une œuvre commandée par le Festival Musica pour les Percussions de Strasbourg, qui l'y ont créée le 28 septembre 1990.

L'œuvre est à nouveau très différente des deux précédentes, bien qu'on y retrouve l'atmosphère d'une cérémonie sacrée comme par exemple un rituel shinto. Un échantillonneur solo s'y combine aux cinq autres percussions. La plupart des sons échantillonnés ont été empruntés à l'instrumentarium du groupe, et ainsi cette sorte de concerto pour clavier et percussions associe bien plus qu'il n'oppose l'instrument numérique et ses voisins acoustiques.

Khnum est un dieu-bélier égyptien qui a façonné l'humanité sur son tour de potier. Son nom sonne comme une onomatopée percussive, et c'est une des raisons qui me l'ont fait choisir comme titre, en plus d'un intérêt permanent pour toutes les mythologies. L'œuvre est dédiée à ma fille Danaé.

Les 12 lunes du serpent est une commande de l'État composée en 2001.

En 2000, les Percussions de Strasbourg m'ont proposé de participer à un projet de collaboration avec le Groupe de percussion Ju, de Taïwan, et j'ai aussitôt accepté. Au cours d'un voyage sur place, en février 2001, nous avons défini les modalités de cette collaboration franco-chinoise : une heure de concert confiée pour moitié à un Français, et pour l'autre moitié à une Chinoise, Chien Hui-Hung. Comme nous étions dans l'année du Serpent, et que le projet impliquait 12 musiciens, j'ai eu

l'idée de l'appeler *Les 12 lunes du serpent*. Deux saisons, - soit six "lunes" - ont été confiées à chaque compositeur, et pour ma part j'ai opté pour le printemps et l'automne, qui peuvent aussi se jouer comme des pièces autonomes.

Le *printemps du serpent* reprend le travail sur les sons naturels que j'avais entrepris au début des années 70, et qu'il illustre ici même *Maraé*, mais en allant encore plus loin dans leur minutieuse transcription, et en choisissant des sons associés au printemps. Le défi que représente une notation goutte par goutte de la pluie, et phonème par phonème des chants animaux, a été relevé, pour aboutir à une fusion totale des enregistrements et de l'écriture instrumentale.

La création mondiale de cette œuvre a eu lieu à Grenoble, au Festival « les 38èmes rugissants », le 1er décembre 2001.

François-Bernard Mâche

:: CD15

GILLES RACOT : SUBGESTUEL

Composé en 1991. Commande de Radio France et de l'Ina-GRM. Créé le 28 mars 1992, concert Radio France, par Les Percussions de Strasbourg.

La grandeur d'une authentique œuvre d'art est dans sa capacité à susciter un doute, une surprise, un questionnement sur les certitudes ou habitudes de la pensée, de ceux qui la regardent ou qui l'écoutent (...). L'hommage rendu à travers *Subgestuel* est un petit témoignage personnel de cette dette initiatique, envers l'œuvre de Zao Wou-Ki (...). L'espace, les lumières picturales de Zao Wou-Ki, ses jeux de transparences, de fluidités, d'opacité, de textures, les vides, les énergies suggérées... ont particulièrement influencé mon apprentissage de la composition et demeurent probablement de manière subconsciente des références. Le titre s'accorde évidemment au mode de production sonore éminemment gestuel : la percussion. Toute partition de musique écrite est une notation de gestes (...). Soucieux du matériel humain... et amené à traiter d'une certaine volubilité et densité de détails, il me plut alors à réfléchir à des solutions économiques de virtuosités et de gestualités contrôlées comme parties intégrantes des idées musicales. Une des toiles de Zao Wou-Ki a pour titre « Hommage à Edgar Varèse », penser à cet hommage amène évidemment à quelques sous-entendus lorsqu'on écrit pour les percussions.

Gilles Racot

MICHAEL LEVINAS : VOÛTES

Composé en 1988 pour Les Percussions de Strasbourg. Commande du Ministère de la Culture et de la Communication.

La percussion n'est-elle pas la compagne attitrée de la musique européenne ? De compagne, la voilà devenue autonome au XX^e siècle. Autonomie ambiguë. Qu'entendons-nous dans la percussion seule ? Certes, toute la richesse combinatoire qui est signifiée par le cantonnement percussif - comme une sorte de musique « abstraite », litote du musical - mais aussi l'euphorie et la spontanéité

sonore d'un langage qui naquit dans l'influence des premières musiques concrètes inventées au studio. Nous avons assisté aussi à une inflation d'instruments particuliers venus de cultures extra-européennes.

Cette irruption de la percussion dans la musique contemporaine confirmait l'évolution de plusieurs siècles d'écriture occidentale, et la libération d'un matériel apparemment trop souvent limité à un rôle de machine à rythmes, encombré de souvenir de marches viriles et de folklore. Mais aujourd'hui la progressive maîtrise du son par la technologie pourrait peut-être nous amener à reconsidérer le rôle de cet instrumentarium. Comment appréhender le matériau brut d'instruments souvent créés dans des civilisations musicales qui ne sont pas basées sur la pensée de l'écriture ? Utilisés pour eux-mêmes, ces instruments signifient aussi la limite d'un matériau fondamentalement non occidental, c'est-à-dire conçu sans technique combinatoire. C'est là peut-être la différence irréductible entre un violon et un piano d'une part, et un gong balinais d'autre part. Quelles que soient les richesses harmoniques de ce gong, sa « malléabilité » est limitée par essence. A moins que les virtualités sonores de ce gong soient explicitées par un orchestre.

Mais n'y a-t-il pas justement dans ce matériau brut offert aux compositeurs de nouvelles manières d'explorer la mise en vibration de la matière qui ne se cantonneraient plus à la frappe ?

Dans *Voûtes*, j'ai travaillé sur l'idée de l'éclat du cuivre provoqué par des chutes tournoyantes sur des surfaces réfléchissantes. Il s'agit d'une étude sur de nouvelles transitoires d'attaques non restreintes au percussif. De plus, de par son caractère limité, la percussion exprime au delà de la percussion : ce que l'on pourrait appeler l'énigme du son. Ainsi la chute, l'éclat du cuivre dans la résonance d'une voûte m'évoque - par litote acoustique - l'éclat de la voix et le rire. Cette orchestration de cuivre est soutenue en pédale par de grands vases chinois mettant en vibration, par sympathie sur des fréquences très précises, des caisses claires. Je retrouve dès lors ce privilège du matériau « percussion », l'interférence d'un corps sonore sur un autre, le phénomène d'un ébranlement et l'évocation du souffle.

Tout au long de cette œuvre, ces nouvelles transitoires d'attaques deviennent comme des structures de développement. Il en résulte une variation continue sur trois modes (trois courtes pièces : Tournement du cuivre = sanglot, voûte, pulvériser) obtenus par l'utilisation contrôlée des diamètres des métaux, des caractéristiques des surfaces réfléchissantes, des temps de résonances et des vitesses des chûtes circulaires. La polyphonie rythmique n'est plus limitée à la scansion. Avec *Voûtes* je tente de nouvelles écritures du « faire-sonner ».

Michaël Levinas

DANIEL AUGUSTO D'ADAMO : DIE RUNDE ZAHL

Composé en 1998/1999 pour Les Percussions de Strasbourg. Créé en septembre 1999 au Festival Musica par Les Percussions de Strasbourg.

Die Runde Zahl - le nombre rond - fait référence à la disposition particulière avec laquelle la pièce a été conçue dès le départ : les musiciens disposés en six points équidistants autour du public, formant ainsi un cercle imaginaire. L'espace est donc maître du jeu, les possibilités praticables qui s'en dégagent sont presque infinies. La composition de la pièce est totalement basée sur le calcul d'un nombre limité de combinaisons - espace fixe - et de trajectoires - espace temporel - entre ces six points. La composition de cette pièce se serait avérée beaucoup plus difficile sans les rencontres de travail que nous avons faites avec les musiciens : la

spéculation nécessite, à un certain moment, d'être confrontée aux possibilités réelles de l'écriture exécutable. Dernière conclusion, paradoxale : les contraintes disparaissent, forcément, quand l'espace se fait matière ; d'écriture, de forme d'écoute.

D.R.

FRANÇOIS PARIS : LES ARPENTEURS (EXTRAITS)

Composé en 2005-2007. Conçu pour 7 danseurs et 6 percussionnistes par Michèle Noiret et François Paris. Créé le 2 mai 2007 au Théâtre National de Bruxelles, en coprésentation avec De Munt/La Monnaie.

Le projet *Les Arpenteurs* réunit le chorégraphe Michèle Noiret, le compositeur François Paris et les Percussions de Strasbourg dirigées par Jean-Paul Bernard, dans une scénographie d'Alain Lagarde.

L'arpentage, depuis toujours, a lié le corps et l'espace. Quand l'arpenteur mesurait les distances avec son pouce, sa main, son coude, son bras ou sa foulée, il utilisait son corps pour connaître les limites de son espace. Les danseurs des *Arpenteurs* ont gardé à l'esprit le sens de cette démarche. Ils s'approprient aussi, à leur façon, l'espace dans lequel ils évoluent par les mouvements de leur corps et l'énergie de leur gestuelle, dans une ville qui laisse voir l'intimité des êtres. Une ville qu'ils arpentent, tantôt solitaires, à la recherche d'eux-mêmes, tantôt dans d'étranges rencontres.

La ville dont il s'agit est une métaphore pour accéder à l'humain, pour interroger sa vie intérieure, ses perceptions, sa sensualité, mais aussi ses failles, ses doutes, ses angoisses. Plus que de simples interprètes, les sept danseurs tentent d'ajouter à leur virtuosité technique une capacité expressive, un rayonnement qui en font de véritables « personnages chorégraphiques ». Ils ne sont pas seuls sur scène. Parmi eux, autour d'eux, les six musiciens des Percussions de Strasbourg interprètent la partition que François Paris a créée spécialement pour ce spectacle. Sa composition ouvre des mondes musicaux d'une étonnante richesse et tire du parc instrumental des Percussions de Strasbourg, formé notamment des fameux sixten inventés pour eux par le compositeur Xenakis, des sonorités et des accords qui font vivre cette ville imaginaire et les êtres qui la traversent. Danse et musique se mêlent, se répondent et se stimulent.

Les six membres actuels des Percussions de Strasbourg, légende vivante de la modernité d'après-guerre, s'ingénient à réinventer l'avenir - par voie notamment pluridisciplinaire - de cette formation de musique de chambre contemporaine, légataire d'un vaste répertoire composé à son intention et joué sur un instrumentarium intégralement percussif. Pour *Les Arpenteurs*, François Paris compose une musique originale et invente avec la chorégraphe Michèle Noiret un mode de relation croisée qui lui en fait cosigner la conception. Cette présence musicale *live* confère déjà une valeur d'exception à une pièce qu'on écoute autant qu'on la regarde.

D.R.

Les Percussions de Strasbourg is a sound. ■

:: Interview with Jean-Paul Bernard and Olaf Tzschoppe

Testimonies by
Jean-Pierre Drouet,
Andy Emler,
Florent Jodelet, and
Steven Schick.

Les Percussions de Strasbourg: already, the name sounds like an achievement. Indeed, rarely in the history of music, a fortiori in the most recent (the ensemble is celebrating its fiftieth anniversary in 2012), have two terms been so closely associated: 'Percussions' and 'Strasbourg'. One says 'Percussions' and one hears 'de Strasbourg'; one mentions Strasbourg and one thinks almost immediately of its 'Percussions'.

The great witnesses that we questioned (*see below the tributes of percussionist-composer Jean-Pierre Drouet, jazzman Andy Emler, and eminent contemporary percussion soloists Steven Schick and Florent Jodelet*) confirm it: the achievement occurred very early in the group's history. Les Percussions de Strasbourg is therefore the story of a conviction, that of the founders in the 1960s, which almost immediately became an evidence and a reference for those who are carrying on their work. It would doubtless be necessary to seek in the force of this evidence the attraction of the greatest composers of our time for this ensemble: those of the generation born in the 1920s (Xenakis), 1930s (Amy, Mâche), 1940s (Aperghis, Dufourt, Grisey, Levinas), 1950s (Fedele, Manoury, Matalon) up to the youngest, such as Adámek and Mantovani – an attraction that allowed for creating, in a few decades, a repertoire *ex nihilo* worthy of claiming its place in the history of written music on the same level of reference and demands as that of the string quartet or symphony orchestra.

This set, bringing together some of the most important milestones in this half-century's history, seeks to bear audible witness to this unique, exemplary success by offering a varied panorama of works that came into being at the instigation of Les Percussions de Strasbourg, sometimes defended for several decades in the leading international venues. Because the ensemble is more alive than ever, and its skyline in 2012 remains innovation, questioning and creation, it went without saying that this panorama had to be introduced by the players who embody it today, beginning with the ensemble's artistic director, Jean-Paul Bernard, and one of his fellow travellers, Olaf Tzschoppe. Our thanks to them, as well as to the great witnesses to their adventure, for their generosity and complicity.

ERIC DENUT

::

Could we begin by going back to the origins of Les Percussions de Strasbourg?

JEAN-PAUL BERNARD. It's not possible to talk about Les Percussions de Strasbourg without mentioning the percussion professor who symbolises the French school: Félix Passerone, professor at the Paris Conservatoire. Beginning with the first percussion competition that he organised, musicians such as Jean Batigne were enrolled, then Georges Van Gucht. Someone like Jean-Pierre Drouet also came through, and even Jean-Claude Casadesus if I'm not mistaken, and Claude Ricou. In fact, it all started there, with that first percussion competition at the Paris Conservatoire. Félix Passerone had already told his students, in a premonitory form: 'Percussion is a spectacle, so you must absolutely come to the competition dressed in tails with bow tie, and I'm going to manage to get Paris society to come listen to you'. It was a triumph! From there, someone like Jean Batigne left the Conservatoire, and Félix Passerone sent him to Strasbourg: 'You can go there – there's room in an orchestra'. And as Jean Batigne states very well: 'I got on Félix Passerone's nerves so much, stirring up such ill-feeling, that he was delighted to see me go to Alsace!'. And quite quickly, Jean Batigne found himself in Strasbourg. I no longer remember whether it was the radio orchestra or the municipal orchestra, as there were two orchestras at the time, and to students who graduated from Paris, Félix Passerone said: 'Go to Strasbourg, go out there because something grand is going to happen for percussion'.

The proximity of Germany with festivals and towns like Darmstadt and Donaueschingen, Frankfurt, and Baden-Baden, where Pierre Boulez was, gave real energy and great desire for new repertoires. And it's true that the radio orchestra and municipal orchestra really took risks with their conductors. In those two orchestras, there were three percussionists on the one side and three on the other who were used to playing together – depending on the repertoire to be played, the radio orchestra might need more percussionists and they complemented one another. Legend has it that one day Pierre Boulez came to conduct one of his works (*Le Visage nuptial*), which brought the six percussionists together. During a rehearsal, Jean Batigne is supposed to have said: 'And what if we formed a percussion group?' And so the group was founded. It quickly became necessary to create the repertoire, as Boulez related, for there was no repertoire or practically none, and even less for six percussionists. The group of Les Percussions de Strasbourg thus urgently needed a repertoire, but that situation quickly reversed itself: in the musical world of composers discovering percussion, the group of Percussions de Strasbourg had become necessary: it was no longer the repertoire that was, it was Les Percussions!

::

What role did the city of Strasbourg play and still plays? Is Strasbourg proud of its Percussions?

JPB. One might say that 'no man is a prophet in his own country' and that is somewhat the case, even though we owe so much to Strasbourg, the City and its inhabitants. We are criticised – less so now, but we were quite often criticised – for not being sufficiently present in the region, of having an international and national career but not necessarily in Alsace. Yet, as far as I'm concerned, the City of Strasbourg could only be proud of its ensemble, for we've carried its name across all the continents whereas no other Strasbourg institution had done so with the same scope and constancy.

Strasbourg is, of course, a fundamental city for the ensemble and has been since its creation – in itself, as well as from its proximity with Germany and extremely pronounced, longstanding

cultural dimension. I'd say we're lucky to come from and be in this city. We have, for example a rehearsal space, in which we get together, that is lent to us but, basically belongs to us completely; and when you know the difficulties that ensembles can have for a rehearsal space, I find that fantastic. Nor must it be forgotten that the city has put a lot of effort into the 50th anniversary festivities.

::

Let's get to the heart of your activity and begin with the instruments. Among the percussion instruments that we have here in your work space, are there any that are directly linked to the history of Les Percussions de Strasbourg or is it that, before 1962, the beginning of Les Percussions, everything could have already been found in front of us?

JPB. The instrumentarium of Les Percussions de Strasbourg has been enriched, increased in number and in type of instruments through trips that the ensemble has made. The group has gone to practically all the continents, visited many countries and, at the outset, many instruments were brought back from those countries. I think, for example, of a gong that came from Bali and has a very strong identity even though, nowadays, one can find it almost anywhere, or else other gongs from Thailand. Of course, at the beginning, there were far fewer instruments, but one found certain types such as congas, tumbas, side drums, and drums.

The instrumentarium has also been enriched by composers who have worked with the ensemble. For example, with Messiaen, the group developed what is called the set of cowbells. You can also say that the group was the initiator of the development of the set of crotales. Originally, crotales were antique cymbals or finger cymbals such as can be found in India. The group developed a set of crotales where, as with a keyboard, you can have two octaves.

OLAF TZSCHOPPE. The best known and most remarkable instrument resulting from the development of the instrumentarium with composers is the *sixxen*, an instrument that was created in contact with Xenakis for the work *Pléïades*. 'Sixxen' is 'six' like six percussionists and 'xen' as in Xenakis.

JPB. It has to be thought that every time Les Percussions brought back instruments – for example, Thai gongs, Philippine gongs, Chinese finger cymbals, crotales, cowbells –, at once a sound world opened up to composers, a world that was incredible. If you go back fifty years in time, symphony orchestras did not necessarily have Thai gongs; now it's current, all or almost all orchestras have them. So somewhere, thanks to the group, composers have discovered a whole instrumentarium.

At the outset, the founders told me, when a composer arrived and saw the instrumentarium, he immediately wanted to write for all the instruments. Everything attracted him since it was obviously a new sound world for him. Now, after fifty years precisely, composers have learnt to know percussion instruments; now if you say 'Thai gong', they know what it is and what it sounds like. As a result, the scores themselves have evolved: before, you could have anarchistic works with dozens and dozens of instruments, but nowadays composers, through the knowledge of all the instruments, use fewer of them and in a more controlled way.

OT. It must also be said that writing has changed: at the time, to have a new sound, you had to have a new instrument whereas today, to have a new sound, the challenge is rather to find a new way of treating the instrument; that reduces the number of instruments, the equipment, a bit. Take a work like *Erewhon*, written by Hugues Dufourt in four movements and lasting

approximately 70 minutes. The composer used everything that the group had at the time. When we reprised it a few years ago after a hiatus of twenty years, our instrumentarium had changed considerably, and certain instruments were no longer a part. We had to look for and find other combinations amongst the new existing instruments.

JPB. If we again take the example of *Erewhon*, I remember that, at the first performance, since the group did not have enough instruments, between each movement we had to pass such and such instrument to another percussionist, we lost a bit of time. It wasn't always practical. We used Philippine gongs that were not necessarily accurate, and other skins – Saharan drums, animal skins – that broke every time.

I'll take just one example to show in what way the instrumentarium can thus help to develop music: originally, *Erewhon* lasted approximately 95 minutes; when we play the piece today, it lasts 70. We have 'gained' 25 minutes because we practically no longer need to change instruments. It's easier: we were able to double instruments, which facilitates playing. Technique has also evolved, and having evolved, we approach music differently; finally, the instruments are much more reliable than they were in the past.

It must not be forgotten that when the founders formed this group, they said: 'We are going to build a percussion orchestra'. That idea is still valid today. Now, all over the world, you can find other percussion groups. Some of them have specialised: some play only on keyboards, yet others have decided to play only with skins, whereas Les Percussions de Strasbourg have always decided to be considered an orchestra and to do so, developed several families of instruments. We could not imagine a gong for one colour, we needed one-two octaves. At the time, cowbells had two octaves, today we have four; with Thai gongs we've arrived at five.

OT. At the time, the Internet didn't exist, we had to physically go and look for instruments on the five continents. We have since exploited all the continents, the whole world, and far more traditional, historical instruments are known to us; all or most have been noted down and indexed. But we still want to work with composers in order to create new things and achieve different sonorities.

JPB. Philippe Manoury said that the last acoustic instrument in history – he wasn't even speaking solely about percussion instruments but any kind of instrument – was the sixten. For him it was the last acoustic-instrument making; after that, we went on to making electronic instruments. Sometimes someone asks us something, and we don't know what it is, so we look it up on the Internet and almost always manage to find traces. Moreover, I'm often asked: 'What is a percussionist?' I answer: 'A percussionist is a handyman'. Originally, he's a handyman, an artisan in sound, for quite often you have to adapt; you have to tinker. Olaf, for example is an extraordinary handyman. He has often found practical solutions for playing what is written. You might say that we have our own little workshop here for developing a certain number of practical solutions to musical questions.

..

I would like to discuss the artistic partnerships that you've been able to carry out; for example, with electronics. At what moment did Les Percussions embark on the great adventure of the mixed work, and, in light of your experience, what are the challenges? Did your universes 'harmonise' easily? Is it still an adventure?

JPB. In relation to history, I would tend to say, unless I'm very much mistaken, that one of the

first pieces of music for mixed percussion must have been François-Bernard Mâche's *Maraé*, and it's true that, at the time, we weren't yet into real-time electronics or computing as it has developed today, but rather into mixed works, i.e., works where percussion played on a tape.

OT. For me, the work by Gilles Racot, *Subgestuel*, was the opportunity for a magnificent encounter between percussion and electronics. The challenge is a question of colour. Everything depends on the way in which one perceives a tape: should it be complementary to our acoustic percussion or can it enlarge the sonority? Gilles Racot's work opens up possibilities for sonorities different from percussion alone.

JPB. One of the pieces that changed quite a few things was Marc Monnet's *Bibilolo*. When we had asked the composer: 'Would you be willing to create a piece for percussion?', his initial reaction was to say: 'There are so many works that have been written, I'm not going to manage to do anything fundamentally new and will find myself repeating. What would interest me would be to invent another form of instruments or, in any case, to get away from the sonority of classic percussion and write a piece that goes towards something else.' And from there, he made keyboards that were sensors, his idea remaining, beyond the similarity with the 'piano', to strike with the fingers, to pursue the idea of a percussion instrument that triggers sounds. The nuance of the stroke or blow giving the sound's timbre, and the sound coming only when the finger was released. That necessitated a great deal of work: technology being what it was, if we went too fast, the sensor was unable to follow. It was quite interesting because that posed the problem of the percussionist's gesture and, at the same time, was literally a real adventure. We had another sound universe that 'traditional' percussion instruments could never have given us, and I consider this piece somewhat like a step, necessary for going somewhere else.

..

After the world of electronics, let's look at your encounters with other types of instruments or artistic universes. We easily imagine the acoustic difficulties in the encounter of percussion with the world of strings or woodwinds, but that did not prevent you from working with MegaOctet, Andy Emler's jazz ensemble, or doing musical theatre with Heiner Goebbels and others, or collaborating with the choreographer Alban Richard and his dancers... Was this opening an immediate intention?

JPB. I think there's been an evolution over the past ten years or so: from the percussion recital, we gradually moved towards forms that were a bit more 'show-like' even though I'm wary of the term. Fifty years after our creation, Les Percussions de Strasbourg can doubtless no longer consider things in the same way as the founders. The percussion recital is still important, necessary because thanks to it, we develop a repertoire. But things evolve, perhaps primarily because composers of today are no longer the same as those of fifty years ago. The younger generation that is coming up is used to the Internet and the image, video, the connection with dancers, the theatre... I hope, as such, our group can be federative for other percussion groups by seeking paths that are a bit different, also because we're a real group, always the same artistic forces with the same musicians. It is almost like a troupe, which means that when we put together a project with dancers, we can, for example, spend a month together to see what can be achieved. It is in that sense that I find there has been an evolution, enabling an ensemble to both have the major repertoire that continues to be recognised year after year, as well as forms that are a bit 'show-like', allowing for playing a work of contemporary music not two or three times, but dozens of times – such as, for example, *Les Arpenteurs*, Michèle Noiret's show to music by François Paris, that we championed 35 times on stage.

::

Let's now go into the 'kitchen', the daily life that is so fascinating with a group like yours. How does the organisation happen and singularly the scheduling of rehearsals, for example, in the case of a premiere?

JPB. First of all, we get together to know who is taking the musical responsibility for the work, a decision that changes every time. It's bit according to our affinities. You're going to say to yourself: 'Hey, I really like that. I'd be interested in being the one in charge.' From the moment someone is in charge, he's like the leader or conductor, and it's he who has to run the rehearsals. Of course, each of us intervenes, but we always have this referent who collects everyone's questions, maintains a special contact with the composer and can ask him questions if need be. We naturally spend the necessary time in rehearsal, all the more so if the composer is present. Often we have him come a few weeks prior to the premiere then a few days just beforehand. It is generally desirable to have collaboration work well ahead because percussion requires a lot of adaptation.

::

If there are differences in interpretation, tempo, scores a bit sparse, who decides? Is it the person in charge of the music who has worked on the piece beforehand, the composer when he is present, or the result of a democratic decision, where everyone contributes his arguments?

OT. There's a bit of all that. We often agree that here or there something has to be changed; for example, because there are too many instruments resonating. It happens that we have discussions amongst ourselves to know how to do it, and afterwards, when he is with us, it is the composer who finally validates.

::

In the large pieces of your repertoire, performed by three generations of musicians, what is most important: the somewhat 'virgin' contact with the score, the oral transmission that you received as co-soloist at the time of this system when each soloist of the group was 'understudied' in a way, or the Philips recording from such and such a year that you listen to again together?

OT. There are two things in your question. If we reprise a work, that can mean we haven't touched it for ten or fifteen years, for example; in that case, we give a re-premiere. If the work has always been played except that, after a while, the musicians have changed, in that case it is an oral transmission to keep the same idea of interpretation as at the time. This can, of course, evolve a little – that's normal because the new musicians always contribute other ideas – nothing more than another drumstick, and already the sound changes...

::

The repertoire of Les Percussions de Strasbourg for the next fifty years: how will it be decided?

OT. Many composers of this repertoire are not yet born, so it's difficult to answer!

JPB. My role is precisely to make those choices, of composers and projects that will be carried out in the future. It's obvious that we are a group even though it sometimes happens that I make choices without having the time to consult with all the musicians. However, we live together a lot, especially on tours, so as a result, quite often we are not obliged to ask each other: 'Do you like this or that?' We begin to know the desires of each one of us quite well... But it's true that I have more of a role prior to the conception of a project or in the choice of

composers, and through my role, I am regularly in contact with institutional directors. At the beginning of my duties, I established a real collegiality in which we discussed everything: I can affirm to you that, even with only six, that became hellish!

Since I often found myself faced with a situation in which I had to decide, gradually that turned like that, and it was necessary that choices be endorsed, at least at the outset, at my level. Moreover, I am beginning to increasingly enjoy thinking up a project. For example, we have a project for a contemporary operetta that I initiated and for which I am going to choose such-and-such a director, such-and-such a composer. I constantly have meetings with all these people and, at a given moment, the choices are made, and I explain to everyone what is going on and what I'm doing.

::

Most often (in truth, all the time, with the exception of Dufourt's *Erewhon* and Nunes's *Clivages*), you play without a conductor – one of your great particularities, spectacular when one knows the spatial sweep of the arrangements that you mobilise... What are the major challenges of being 'sans conductor'?

JPB. The fact of having no conductor is really the foundation of chamber music work. If we had a conductor in front of us, his role would be to provide a direction, his own feeling, even though we can contribute our points of view. When you play without a conductor, there's another kind of listening, the music 'moves' differently. Playing without a conductor means developing another quality of listening that, in the final analysis, obliges us – and also permits us – to have another type of sonority, another type of interpretation. Depending on the venue where we are playing, we can modify lots of things; we always have acoustic rehearsals, which are *real* acoustic rehearsals in which each one in turn, according to what he has to play, is going to say: 'That's OK, that's not OK' and modify, sometimes radically, the initial position.

::

In your opinion, does your huge instrumentarium (often) get in the way of an immediate relationship with your audience or, to the contrary, is it so fascinating that it literally 'sweeps them away' with enthusiasm?

OT. We generally have very good audiences, yes. You have to imagine that we are playing contemporary music in full halls before several hundred people and sometimes before several thousand. I don't forget that it's something extraordinary! The chance that we have with this group is to have this broad audience and be recognised and solicited after the concerts.

JPB. Percussion gives something to see and hear. Take, for example, a string quartet: it can play a marvellous work, and the audience – I'm talking about a neophyte audience – does not fully understand how the sound it is hearing is produced. With a percussionist, it immediately becomes visual: when you suddenly hear a cry or a crunching or rustling, you see the percussionist who is producing an action. It is something that carries you precisely because there is a visual side; it's as if you gave the key to 'how does it work?'.

::

Fifty years have passed – what will the next fifty years consist of and what will be the principal challenges?

JPB. Let us disregard percussion in general and Les Percussions de Strasbourg in particular. Perhaps one simply has to ask oneself: 'What is contemporary music going to be like in the next

fifty years?' It is not only Les Percussions de Strasbourg that are at stake, but more general questionings such as: What is going to be the place of contemporary music in our society? What will be the possibilities for making it heard? I'm not talking about the media: we're almost completely excluded from television, even though we recently had the chance to have a documentary on Arte¹, and even on the radios, contemporary music is not given much play. Yet it is a demanding music that has to be presented and needs media coverage. One of the underlying questions is: 'Who will be the composers of contemporary music in fifty years? In what directions are they going to work? We have evolved because the composers evolved in turn, and moreover, when I ask myself the question 'Why have Les Percussions de Strasbourg lasted for fifty years? What accounts for their longevity?', that the longevity of an ensemble, it's the composers who found it – and this will be the same thing in the future. We never placed the group so as to push the musicians, the soloists, to the fore to say: 'Here, I do this or that'. We have always defended the music and the composer.

::

I noted aesthetics that are obviously quite different over fifty years of repertoire: the great Xenakis aesthetic, a committed avant-gardist approach; a spectral aesthetic – let us mention Dufourt, Grisey, Levinas, Leroux, Hurel, who work primarily on resonance; a third, Boulezian aesthetic, that of an Amy or a Manoury; and finally the moderns, from Mantovani to Adámek by way of Cendo or Strasnoy, to whom we could also link Matalon. I am simplifying enormously, of course. Amongst these aesthetics, from experience, do some of them seem better adapted to the instrumentarium of Les Percussions than others? Do you sense orientations of writing arriving in this early 21st century that let other aesthetic scenarios appear?

JPB. I'm quite sensitive to works that have a very pronounced sound, an aesthetic where, when it starts, you know that you are playing a given work by a given composer. If you play *Le Noir de l'Etoile*, you know that you are in Grisey's universe and it cannot be the universe of anyone else. If you take Levinas, whom I adore, you are immediately in the sound matter, you're in something that I don't find elsewhere. If you take the work of Xenakis, there are no others alongside or else we're into repetition. With the work of Varèse, the same is true. Somewhere, the writing is fairly basic but it's brilliant because, when it 'takes off', you're in a universe that you cannot find elsewhere.

Take Adámek. Why do we like this music? Because he has found something, a sound, that belongs to him. So then it truly becomes interesting. Now, if I play a piece of music that is perfectly well written, which functions quite well but could have been written by someone else, I find that less interesting.

How it's going to evolve, I don't know. In any case, I feel close to a work every time I have the impression that it is unique. On the other hand, what you can say is that there are works – for, after fifty years, you still make an inventory – that are emblematic, having become classics in a way. Other works that we no longer play now but that were necessary at a given moment, like you have to go through. I would call that stages: you arrive there and then, suddenly, trials are necessary and, off you go, you arrive at a higher stage.

::

Henceforth, there are percussion groups on the five continents, inspired by your work and your example, and a repertoire for percussion sextet now boasting hundreds of works. Fifty years on, would it not be high time to find a generic term to call you all, a term as obvious as 'symphony orchestra' or 'string quartet'?

JPB. It could be 'symphonic chamber music ensemble!' But, above all, owing to the number, we're a sextet, a chamber music sextet that has an orchestral side... Moreover, that reminds me of a little story. To my knowledge, the founders played only two works that were not from their repertoire: Those were Varèse's *Ionisation* and John Cage's *First Construction in Metal*. When Cage heard them, he told them: 'But that's a symphonic version!' They had turned it into a symphonic work! Indeed, they went so far as to use large gongs – it was rather astonishing, whereas now we've come back a bit closer to the reality of the work. So, in fact, I think there has always been this desire for a percussion orchestra.

I also quite like the idea of a rock group. Moreover, I'm often asked: 'But what exactly is Les Percussions de Strasbourg?' Les Percussions de Strasbourg is a sound. Go listen to lots of wonderful percussion groups; they have a sound. Every group has a sound, and I find that the sound of Les Percussions de Strasbourg is a very typical sound, which I could compare with the great rock bands. Why do you like rock music? The great groups are all musicians who had a particular sound. Take Pink Floyd: it was recognisable even before they played a piece; as of the first notes, you knew it was Pink Floyd. If you take the Rolling Stones, they had a sound. If you take the Beatles, they had a sound. They were all artists who, moreover in certain cases, did not necessarily play marvellously well but who had an incredible quality of sound. With Les Percussions de Strasbourg, it's the same thing.

Jean-Paul Bernard has been a member of Les Percussions de Strasbourg since 1986 and artistic director since 1998.
Olaf Tzschoppe has been a member of Les Percussions de Strasbourg since 1992.

JEAN-PIERRE DROUET: 'IT WOULD BE HARD TO DESTROY THEM'

'I was together with the founders of the first team of Les Percussions de Strasbourg at the [Paris] Conservatoire. So I was friends with Batigne and Van Gucht and was already in contact with them when they put together the percussion group. It was something completely normal that they were doing and which I observed close up, and then I was already working a fair amount with the Domaine musical and Boulez, so I followed the movement at that time. These were not the beginnings of percussion but almost so. There were a few soloists like Christoph Caskel who played solo pieces by Stockhausen and Kagel, but it was the first time that someone made a percussion orchestra. It was a real event, to which I reacted as a percussionist. I had a very happy percussionist's reaction: *Bravo! Vive la percussion! Vive la France!*

The idea came from Jean Batigne – I'm fairly certain of that – and as he was a guy with tremendous charisma, all the others followed, saying: "*oui, oui, oui*". This was an enthusiasm that was passed on and that he managed to pass on to the generations that followed. He was a fantastic professor and knew how to pass that on to his students at the Conservatoire. But there was also the fact that they managed to pull off a really considerable commercial success all over the world. So, from that moment on, it would be hard to destroy them. With a group like that, which triumphs just about everywhere, regardless of the government, regardless of current policy, you bow, you say "That's really good". Saying that, I think of Bartabas² with whom I work a lot. I was thinking of the stuff he did when he more or less smashed everything at the Ministry; when finally he was asked to apologise and he replied sharply: "No, it's you who are going to apologize", and everyone said "OK, fine". With Bartabas, you can't say "Right, everything's OK now". And with Les Percussions de Strasbourg, it's the same thing! They're doubtless off for another fifty years, they're on top form. They are going to renew themselves, but it really is an institution that works and will always work. I think that composers continue to be interested, so they premiere new work after new work, and always by very good composers.

Les Percussions have always been characterised by a wonderful ambiance. Without exception. I remember, on the occasion of a first performance, we went to celebrate it in a bar and started drinking – especially Irish coffees. With Irish proportions. The more the cream, in the long run that really goes directly to your head. We were all there and it was very merry and then gradually, after I don't know how many Irish coffees, our livers began to react... In the space of three hours, everyone hated each other, insulted each other with really nasty remarks. We broke up, stupefied and somewhat sobered up, and when we tried to figure out what had happened, we understood that it was the Irish coffee... It was the only time I ever saw tension like that amongst them.'

Jean-Pierre Drouet is a composer and percussionist.

FLORENT JODELET: 'THEY'VE CREATED A MAGICAL, UNIQUE RELATIONSHIP BETWEEN THE INSTRUMENTARIUM AND COMPOSITION.'

'My very first encounter with Les Percussions de Strasbourg was a concert at the Théâtre de la Ville in Paris. I must have been 11 or 12 and I went with my grandparents. It was a Wednesday or a Saturday; in any event, it was they who were taking care of me that day and they had bought me a ticket. "You're going to see: there's something that happens with this percussion

ensemble..." I was a pianist at the time and then I began playing percussion in a youth orchestra. I played triangle and was quite attracted by the drums, which, moreover, I was soon going to begin. I think this was a concert that really, truly marked me. It was just afterwards that I told myself: "I've got to do percussion".

It was absolutely amazing at the time. The name "Les Percussions de Strasbourg" was a name that left an impression. In fact, I think it was the number of instruments that struck me the most. And then the music, the musicality that it was possible to draw from this arsenal.

Nowadays, I'm not sure if the shock would be as great; it would be different. I think that there are so many different kinds of music, in actual fact, there is a musical mixing that is not the same as in the 1970s. The level of musical mixing to which we are "subjected", sometimes even in spite of ourselves, means that a singular experience becomes rather rare. In any case, it can no longer just be the shock of a new form or a new presentation. I think that if there is a shock, it is emotional or poetic.

Les Percussions de Strasbourg, is still and ever a reference. First of all, it is an historical reference. I don't know whether it is worth developing this aspect – they quite simply created an instrumental ensemble! The percussion sextet is a genre that is now identified and, from that point of view, today it is one group amongst others – the reality being that there are many other groups that have followed in their footsteps, their path, but for all that, not necessarily on the same level of choice of programming or artistic direction, that's clear... Their path is singular, and it seems to me that they still remain at the forefront in the search for new kinds of music, new creations with composers, in-depth preliminary work without settling for just managing a heritage where good musical opportunities could arise.

The most outstanding works in their repertoire? First of all, there are the pieces by Xenakis, both *Pléïades* and *Persephassa*, which are two extremely important pieces. That goes beyond the context of the work and writing for percussion. But it is not only the repertoire. I think that above all what is interesting is that they have developed the instrumentarium. It is they who were amongst the first – at least in France and certainly in Europe – to bring together instruments, setting them out in tiered rows by family: not just a single gong but twelve gongs to form a scale; not just one wood drum but twelve, etc. Thanks to that, they were able to offer a veritable coherent universe to composers. So each work is as much a work by the composer as it is a proposal of the group: that's what is magical and, in my opinion, is going to remain in the history of music.'

Soloist with the Orchestra National de France, Florent Jodelet is a percussionist.

ANDY EMLER: 'THEY FELT THE GROOVE.'

'I saw Les Percussions de Strasbourg in concert for the first time about ten years ago. They were in residence at the Fondation Royaumont, and I followed them during that period. We met when I was next door with the MegaOctet, at l'Apostrophe to be precise, the national theatre in Cergy-Pontoise. We knew each other by reputation, with Jean-Paul Bernard, but had never met. Immediately there was a great affinity because we realised that both of us had an itinerary that was rather rock 'n' roll, jazz, contemporary music. I was a student of Marius Constant with Antoine Hervé and Jean-François Zygel; so we had pretty similar itineraries and wanted to set up a project together. Les Percussions de Strasbourg do not necessarily play systematically as six and they wanted us all to be together; so the nine musicians of the MegaOctet plus the six

² Translator's note: Creator of elaborate equestrian spectacles, often in collaboration with classical musicians including Pierre Boulez.

percussionists with the whole instrumentarium that I wanted. I went to Strasbourg and spent a day with the musicians in their rehearsal room with the instrumentarium all around us. I was absolutely flabbergasted because there were things I wasn't familiar with! We spent a day and a half discussing, and I ended up proposing a commission between the national theatres, the Fondation Royaumont and the Banlieues Bleues festival; a work premiered in 2006.

MegaOctet is an orchestra that does not work much – it plays a lot but does not work much. It's a band of brilliant blokes who are absolutely unmanageable, so in relation to the discipline of "classically trained" musicians like those of Les Percussions de Strasbourg, there's a big difference. They laughed a lot working with us; it was such a jumble that, as a result, it was really interesting. After the meeting we had in Strasbourg, I prepared the instrumentarium and told myself: "Come on, we're going to try to make a panel of timbre sonorities". They have this great flexibility of contemporary musicians who also know how to improvise, be in rhythm – in the "groove" as we say in jazz –, which is rarely the case with people who have had classical training. They are specialised in that and adapted very quickly. I must also say that they "felt the groove" because in MegaOctet we are not into ternary jazz as they say, in swing music. We're into binary music, so beats divisible in binary fashion, and for musicians who have the experience they have, having played all these composers and also practiced aleatory music, it's not a problem.

In writing the piece, I wanted to be totally "virgin" in regard to their repertoire. I had, of course, heard pieces by Xenakis, two or three first performances, but I had not at all wanted to get into their music. I said to myself: "What do you do with these six virtuosos today when you write about 'groove' for contemporary musicians?" We spoke regularly on the phone; I asked them things like "If I put a reservoir of notes with rhythms written very simply, rhythmic words or free parts in relation to the beat of a drummer, is that OK for you?", and they answered me: "Perfect, there's no problem". Except they didn't know the drummer who is currently in the MegaOctet, who is absolutely incredible and brilliant... I have to say that, for a premiere of an hour and a half of music, all we had was two afternoons of rehearsal! Conditions as we know and appreciate them in jazz!

Andy Emler is the founder of the ensemble MegaOctet.

Translated by John Tyler Tuttle

STEVEN SCHICK: 'THEIR WORLD HAS BECOME OUR WORLD.'

'I first encountered Les Percussions de Strasbourg by listening to their recording from the year 1970, "Americana." I had known Varèse's *Ionisation*, but everything else was new to me – and utterly magical. The sounds of the instruments, the adventurous programming, the level of the playing! All of this set my head spinning with the possibilities, not only of what percussion was but also what it might be. In the same year a close friend, the composer Lewis Nielson, practically dragged me to his home to hear the Strasbourg recording of *Persephassa*. And in that moment, perhaps more vividly than in any other, I knew that my life would be engaged with contemporary percussion music. Nothing else could be as exciting; nothing else as promising.

Years later having followed Les Percussions de Strasbourg from a distance, I found myself in Taipei on the same festival with the 2009 version of the Strasbourg percussionists. I was a little chagrined that I did not know they would also be on the festival, and I had programmed

Gérard Grisey's masterpiece, *Le Noir de l'Etoile*, one of Les Percussions de Strasbourg's most famous commissions. Far from being piqued, the Strasbourg percussionists, now friends and professional colleagues, were pleased that others had taken up advocacy of their music. This is the sign of great artistic generosity. At one point Jean-Paul Bernard and I found ourselves standing together at one of the many social receptions at the festival. I turned to him and asked, "So, what are we going to do next?". It was a presumptuous question but I couldn't resist. If anyone would have the possibility and artistic temperament to make a bold gesture in the percussion world it would be Jean-Paul. That brief conversation led to an on-going e-mail correspondence that led to my invitation to Jean-Paul to teach at "Roots and Rhizomes," a percussion course I founded at the Banff Centre for the arts. It also led indirectly to a week of performing the music of James Dillon together in Glasgow.

Each occasion, each opportunity to encounter Les Percussions de Strasbourg has reinforced my first impressions. Their world – now our world – is truly magical. It opens towards us with a promise of new sounds and new modes of expression. I am happy to send my birthday greetings for the group's 50th anniversary. In an art as young as ours, this is truly a remarkable feat! But birthday celebrations look forward as well as back. So, here's to the next 50 years, and to the future generations of percussionists who, like me, will take the inspiration of a lifetime from the work of this seminal and celebrated group.'

Artistic director of the San Francisco Contemporary Music Players, Steven Schick is a percussionist.

: CD1

OLIVIER MESSIAEN : SEPT HAÏKAI

The *Sept Haïkai* were written in 1962 after a visit Messiaen made to Japan for the first performance there of the *Turangalîla Symphonie*, a visit which was also in the nature of a delayed honeymoon for the composer and his second wife, Yvonne Loriod.

Although Messiaen never admitted to the existence of any "love interest" in the *Sept Haïkai*, their Japanese ceremoniousness is audibly softened at times by what sounds like a more personalized sensibility. The first and last movements act, in the composer's words, like "the two guardian-kings flanking the entrance to Buddhist temples", and here all is order and ritual; Messiaen actually warns conductors that the long *legato* theme on eight violins, to which their training in the 19th-century repertoire might lead them to attach overriding importance, is no more than one voice among many. In the two other pairs of movements (II and V, III and VI), the interest lies respectively in the colours of the natural world and in the beauties of the songs of 25 Japanese birds. In II the three clarinets and marimba predominate, the marimba playing in Messiaen's *style oiseau* but with the species not identified, while in V Messiaen responds to what he calls "perhaps the most beautiful landscape in Japan" by, for the first time in his works, naming the colours to which chords and phrases "belong": the opening string chords, for example, begin "grey and gold" and then modulate through "red" to "orange".

Movements III and VI correspond not only in their reliance on birdsong, but in their form — in III we hear a threefold repetition of orchestra answered by piano, while in VI the final piano answer is aborted by an orchestral *rallentando*, sounding as though the mechanism has run down. The return of a version of the "guardian-kings" restores momentum and order. But the heart of the work is the central "Gagaku", evoking the court music of 7th-century Japan, in which the *hichiriki* is imitated by trumpet, two oboes and cor anglais in unison and the *shô*, an acerbic kind of mouth organ, by the eight violins playing dissonant chords near the bridge without vibrato. Around all that, the metal percussion spread rhythms in complex, symmetrical permutations.

The *Sept Haïkai* were first performed at the Domaine Musical, in residence at the time at the Odéon-Théâtre de France, on 30 October 1963, with the participation of Yvonne Loriod for the concertante part, and conducted by Pierre Boulez.

Roger Nichols (text adapted)

OLIVIER MESSIAEN : ET EXPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM

The instrumentation of *Et expecto resurrectionem mortuorum* — for orchestral woodwind and brass with bells and gongs — fits the work, as the composer noted, "for large spaces: churches, cathedrals, and even out of doors and among high mountains". Its first performance was given in the Sainte Chapelle in Paris, whose medieval stained-glass windows offered "an ideal environment, because of the marriage of the colours of the timbres and sound complexes with the dazzlement of blues, reds, golds, violets". This again, then, is coloured time: a requiem whose

words are obliterated by colours and volumes of sound.

There are five sections, beginning with a prayer from the depths of which this monumental orchestra is capable. The second section has three kinds of music: a six-note streak of lightning followed by a chord, from which the same six notes (but two octaves down) are successively removed in a "melody by losses"; a litany of imitations and answers played by solo woodwinds; and a trumpet-led chorale overlaid by bells in an ancient Indian rhythm. The third part, too, is threefold, representing the voice of Christ as that of an Amazonian bird on the full woodwind ensemble, as a pattern of change ringing on bells, and as a massive chord in crescendo. More complex is the fourth section, though again this is music in grand blocks. Triple strokes from tam tams "symbolize at once the solemn moment of resurrection and the distant melody of the stars". Bells play the Easter introit and trumpets the alleluia; the Calandra lark sounds from woodwinds, like the song thrush of *Chronochromie*, as an image of joy. Finally the chants are combined with the melody of the first part, and a sequence of chords prepares for the chorale of the last, "enormous, unanimous and simple".

Paul Griffiths (text adapted)

OLIVIER MESSIAEN : COULEURS DE LA CITÉ CÉLESTE

With *Couleurs de la Cité Céleste*, Messiaen was to unite his love of birdsong with his faith and his acutely personal depiction of colour. It was an important landmark: his first religious concert work since the mid-1940s. In 1960, Messiaen jotted down a plan for a piece inspired by the Book of Revelation, and specifically the wall of the holy city Jerusalem, garnished with precious stones. The idea lay dormant until December 1962 when Heinrich Strobel asked Messiaen to write a new piece for the Donaueschingen Festival. The composer noted in his diary: "For Strobel, compose *Fragment from the Apocalypse*." Work began in the summer of 1963.

The first performance was given at the Donaueschingen Festival on 17 October 1964 by Yvonne Loriod (who had become Messiaen's second wife in 1961), with the Orchestra of the Domaine Musical, conducted by Pierre Boulez. Scored for solo piano, three clarinets, brass and percussion, the music is dazzling. *Couleurs* contains birdsong from New Zealand, Brazil, Venezuela, Argentina and Canada, and their wild songs are anchored by contrasted Alleluias. One is rapid and brilliantly coloured by cowbells and gongs, and this acts as a kind of refrain. The other — the Alleluia of the Blessed Sacrament — is an extended chorale which closes the two halves of the work. Messiaen emphasized the parallels in *Couleurs* with stained glass, writing that the music "turns on itself... like the rose window of a cathedral with its brilliant and its invisible colours".

Nigel Simeone (text adapted)

:: CD2

PIERRE BOULEZ : LE MARTEAU SANS MÂÎTRE

It was in Baden-Baden, in the framework of the ISCM (International Society for

Contemporary Music) festival that — despite the obstruction of the French section! — the world premiere of *Le Marteau sans maître* took place on 18 June 1955. Parisians had less than a year to wait before discovering this cult work, which the composer conducted himself with the collaboration of Marie-Thérèse Cahn for the vocal part, at the concert of Domaine Musical (Petit Marigny) on 21 March 1956.

Pierre Boulez undertook the composition of *Le Marteau sans maître* in 1952. Boulez's choice fell on three (brief) poems taken from *Le Marteau sans maître*, a collection of poems of René Char: "*L'Artisanat furieux*", "*Bourreaux de solitude*" and "*Bel Edifice et les presentiments*", the composer alternating vocal and instrumental parts and making up three (entangled) cycles of three pieces. This combination, as well as the choice of the six instruments (flute, vibraphone, xylophone, guitar and percussion) naturally refers to Schoenberg's *Pierre lunaire* (three cycles of seven pieces each) but in a radically different stylistic atmosphere. An 'intended and direct', reference, noted the composer; as for the analyst, he quoted the seventh piece of *Pierrot* ("*Der kranke Mund*") in the third piece of *Le Marteau*.

Pierrot lunaire had imposed *sprechgesang*, which is found here but only in the double of *Le Bel Edifice*; other vocal methods (enumerated by Dominique Jameux) include melismatic singing, syllabic singing, *parlando*, as well as *bouche fermée*. This variety of singing matches the variety of instrumental combinations, which sometimes evoke "exotic musics", the xylophone, vibraphone and guitar referring respectively to the African balafon, the Balinese gamelan and the Japanese *koto*, but "neither the stylistics nor even the use of the instruments is attached in any way to the traditions of those different musical civilisations" (Pierre Boulez).

The work has provoked abundant commentaries; it will be noted that the composer pursued his work on serialism whilst going beyond it, and that with highly refined instrumental combinations, he translated the force of René Char's images in a harmony that is more profound than textual.

Claude Samuel (translated by John Tyler Tuttle)

GILBERT AMY : CYCLE

Composed in 1966 for the Percussions de Strasbourg.

Cycle, for 6 percussion instruments, was composed for the Percussions de Strasbourg. It is a group of separate pieces that do not have a pre-established order but can be played in different sequences. The titles of the pieces — *Frontispice*, *Antiphonie*, *Variations*, *Parenthèses (1 et 2)*, *Développement central* — show them as the various complementary facets of basic material that is almost wholly defined during the "Central Development". The entire group of percussion instruments is divided into those giving a determined sound (xylophones, vibraphones, bells, etc.) and those giving an undetermined or imprecisely determined sound (drums, bongos, tam-tams, etc.). A second internal subdivision also shows the group to be a mixture of woody, metallic, and skin-produced sonorities. It is these different mixtures, at constantly varied yet controlled levels, that make up the structural framework of *Cycle*. The title means primarily that this is a "non-directional" work — the circle being the symbol of perpetual commencement, that is of perpetual variation.

The present recording adopts the following order: *Frontispice*, *Parenthèse 1*, *Développement central*, *Parenthèse 2*, *Antiphonie*, *Variation*.

Gilbert Amy

PHILIPPE MANOURY : LE LIVRE DES CLAVIERS

Composed in 1987/1988 for Les Percussions de Strasbourg. Commissioned by the French Ministry of Culture and Communication. First performed at the Musica festival on 27 September 1988.

Le Livre des Claviers ("The Keyboard Book") consists of six relatively brief pieces for the diverse kinds of keyboard playing in percussion. The techniques linked to keyboards developed fairly largely in the course of the 20th century. However, over the past few years, continuous playing techniques with four sticks have pushed the possibilities even further. It is not a matter of developing a technique but indeed of achieving musical configurations that were still impossible even a few years ago: polyphony... That largely motivated my choice for the keyboards.

On the other hand, the building of new acoustic instruments like the sixteen enabled me to tackle new scenarios in the sense that the notion of pitch is no longer predominant, or rather it becomes more complex.

Piece I: 2 marimbas (2 players per instrument), 2 times 3 Thai gongs

Etude on an irregularly accentuated ostinato. Chords, divided up according to six criteria of harmonic polarizations and density, alternate according to irregular periodicities. The gongs mark the changes in harmonic configurations.

Piece II: marimba duet (1 player per instrument)

This piece is made up of 26 sequences, going from amorphous structures (simple *glissandi*), by way of intermediary states (broken but directional runs), up to sequences completely polarized round the centre. In this music, consisting of points linked by lines, I favoured a slurred playing able to simulate a legato phrasing by the great speed with which certain runs must be played.

Piece III: sextet of sixteen

The instruments not being tuned to the same pitches (inharmonic), it is on the level of melodic movements (ascending and descending) and rhythmic configurations that unity will sometimes be created. Cross rhythms and homorhythm are the extreme axes of this piece that occasionally plays on rhythmic gradations (superimposition of six layers derived from one another, going from the most equal to the most irregular).

Piece IV: vibraphone solo

Textual variation of a basic structure, interspersed in several places by a virtuosic, regular element. In addition to the four-stick techniques, here I developed a technique that consists of damping certain bars while others are still resonating. One can thereby maintain a harmonic stability round which more ephemeral chords gravitate, thereby creating a polyphonic texture.

Piece V: 2 marimbas (2 players per instrument), 2 times 3 Thai gongs

Development of Piece I. The same basic material (in truth, a canon) is seen from different angles: harmonic instability or stability, different periodicities.

Piece VI: sextet of sixteen

More complex than Piece III, this last one plays primarily on the notion of 'thickness of the sound' hence the same sound doubled in 2, 4 or 6 parts will create an effect of 'restraint' on the instruments' chord. Homorhythmic sequences, polyphonic states and overall textures are constantly enriched, going from the simplest to the most complex state.

Philippe Manoury (translated by John Tyler Tuttle)

:: CD3

ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI : JEUX 6

Composed in 1960 for the Percussions de Strasbourg.

In *Jeux 6*, six groups of percussion instruments have their free choice of six different points of departure in a path that is "mobile" as far as form is concerned. There are thus 66 ways of reading this score from the point of view of its "orchestration", its sonority. However the details of the score are entirely worked out, and properly speaking there is no improvisation. The "proportional" notation of the mobile structure increases this differentiation even more for each performance of the work. The determination of the musical actions, the more or less extensive non-determination of time, and certain "breaks" (*jeux*) caused by carefully prepared "chance" have the purpose merely of giving rise to spontaneity in performance and of throwing into relief the interpreter's personality, meanwhile assuring a clear, conscious progression.

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV : ARCHIPEL 3

Composed between February and September 1969 for the Percussions de Strasbourg. Commissioned by the French Ministry of Cultural Affairs for the International Days of Contemporary Music in Paris. First performed at the *Palais de Chaillot* in 1969.

Like all my compositions bearing the title, *Archipelago 3* is an open, mobile work that changes at every performance. It can be compared to a city we take various itineraries to cross; each time it seems new; it is nevertheless the same and keeps a specific character, an architecture and a style of its own. It can also be compared even more closely to an archipelago the islands of which we sight differently from different navigational courses, under changing visual angles – shorelines that are always new, but part of the same sunken continent that we come closer to or go farther from, that we pass by or stop at for a more or less long stay. This explains the title.

The explorers of this landfall are the interpreters. The part-scores of *Archipelago 3* offer them a network of highly organized but very flexible musical elements, milestones from which they can imagine the itinerary and trace the unforeseeable path – a form of perpetual birth. As in *Archipelago 1* and *2* the condition of life of this form is that the interpreters listen intensely to each other: this *musical communication* is the basic principle and probably the profound "subject" of the work. Without it *Archipelago 3* would be meaningless – and unplayable. It excludes any notion of chance or uncertainty: in their scores the players are constantly being called up to make choices, whether lucid or intuitive, immediate or momentarily reflected upon. Free but responsible choices: every decision by each performer engages the destiny of the others; the option of the individual has repercussions – whether of approval or discussion, agreement or opposition – on the entire collectivity. Thus the route changes all the time and is never the same twice.

Who begins and by what? How and when does the journey finish? These are questions that the part-scores leave unanswered, to which musical communication finds a different reply each time. The "beginning" and "ending" of the work are thereby only the results of unforeseeable choices – but again responsible, living

choices that are in no way arbitrary.

In the multiplicity of crisscrossing human and musical relationships offered by *Archipelago 3*, a group and an individual are equally prominent: in the present case the Strasbourg Percussionists, a very cohesive collectivity, and a solo pianist. I say "equally" because the soloist is no longer a privileged being, the community hero, but rather its interlocutor, often its ambassador, sometimes its *agent provocateur*, rarely its arbitrator, and never its dominator.

In this dialogue in which an individual and a group freely exchange their decision, abolishing the concepts of main and secondary, of "star" and bit-parts – in sum of "concerto" – the soloist has not given up everything of his former role: in his *cadenza* (which he plays *if he wishes*) he bridges the gap to a lost tradition. In fact, he is here supposed to improve his virtuosity, his "virtu", which goes beyond a mere display of technique, he is also expected to show his creative imagination in a free improvisation for which the score offers him countless "models". Even his artistic memory is called into play: he can integrate into the *cadenza* snatches of *Archipelago 1* if he knows that work and wishes to use them.

Three from among the many possible versions of *Archipel 3* are recorded here, illustrating the principle of perpetual metamorphosis of this work.

André Boucourechliev

:: CD4

EDGAR VARÈSE : IONISATION

Composed in 1931, transcribed for 6 percussionists by Georges van Gucht in 1976, for Les Percussions de Strasbourg.

Written for thirteen performers playing thirty-seven percussion instruments – including two sirens (The Percussion de Strasbourg obtained Edgar Varèse's authorization to play *Ionisation* with six performers rather than the thirteen indicated in the score) –, *Ionisation* is now looked upon as one of the masterpieces of the twentieth century. It is, above all, the first work of Western music conceived exclusively for solo percussion instruments, represented here by the three basic wood, skin, and metal families. Of course we all know that long before the birth of Edgar Varèse oriental folklore – and particularly Chinese, Japanese, Indian and Balinese – had abundantly exploited the percussion field, and in this sense it can be said that the composer went back to a tradition many centuries old, without however making the slightest reference (even in passing) to any folklore whatsoever. By the mere interplay of instrumental sonorities varied to form increasingly complex combinations, Varèse elaborated a new sonic architecture in which for the first time we have the impression that sound has been treated scientifically, without the intervention of imagination or sensitivity. This *Ionisation* represents an essential step in the never-ending search for new instrumental material able to nourish and translate the composer's inner sound world.

Françoise Vincent Malettra

CARLOS CHAVEZ : TOCCATA

Unlike Edgar Varèse's *Ionisation*, the *Toccata* by Mexican composer Carlos Chavez (written in 1942) calls for the traditional percussion group included in every large symphonic formation. Chavez is strongly attached to his country's folklore and was particularly inspired by it in his work. Here he manages to unleash sound forces drawn from nature without ever letting them out of his control thanks to the tremendous precision of his writing, which allows him, within a pre-established scheme, to give all its value to his rhythmic research and make the most of thematic material in constant movement.

Françoise Vincent Malettra

CARLOS CHAVEZ : TAMBUCO

Nearly a quarter-century separated *Tambuco* (1964) from the *Toccata* (1942) for percussion. Although the *Toccata* is extremely attractive and original, *Tambuco* for six percussion players is par excellence a mature work summing up all of the composer's research, all of his acquisitions across an important period of his life. In full possession of his means Carlos Chavez succeeds in creating a world of rhythms, colours and timbres gravitating around an initial idea which generates numerous developments and provides cohesion for the entire piece.

Françoise Vincent Malettra

JOHN CAGE : FIRST CONSTRUCTION (IN METAL)

During the year in which *First Construction (in Metal)* was first performed, 1937, the American composer John Cage, inventor of the "prepared piano", declared: "Percussion music is revolution. Sound and rhythm have too long been submissive to the restrictions of nineteenth century music. Today we are fighting for their emancipation. Tomorrow, with electronic music in our ears, we will hear freedom... At the present stage of revolution, a healthy lawlessness is warranted. Experimental must necessarily be carried on by hitting anything – tin pans, rice bowls, iron pipes – anything we can lay our hands on. Not only hitting, but rubbing, smashing, making sound in every possible way. In short, we must explore the materials of music. What we can't do ourselves will be done by machines and electrical instruments which we will invent." We thus have every reason to think that *First Construction (in Metal)*, the work of a twenty-five year old composer written exclusively for metal percussion instruments (gamelangs, sheets of iron, automobile break pars, etc.), represents one of the first stages in this liberation of sound, in this will to abandon any distinction between musical sound and noise, to consider silence as an element of music and chance as the very basis of life.

Françoise Vincent Malettra

EDMUND CAMPION : ONDOYANT ET DIVERS

Composed in 2005 for the Percussions de Strasbourg. Commissioned by the French Ministry of Culture and Communication. First performed on 26 November 2005 in Cologne.

Ondoyant et Divers (Wavelike and Diverse) was commissioned by Les Percussions de Strasbourg in 2005 with a *Commande d'Etat* from the French Ministry of Culture. The piece uses the most economical ensemble imaginable: five non-pitched percussion instruments per musician (one skin, one wood, one metal, one pitched metal, and one auxiliary). The music depends equally on the six musicians at all times. To remove one part is to destroy the whole. The placement of the musicians on the stage and the resulting visual choreography are important. Hidden inside the composite sound is a "ghost", a musical part which dances above and between the six musicians. The focus is on the players and not the timbres, it is a concerto for six.

I first heard a cosmologist describe the Universe as *Ondoyant et Divers* and then later I heard a sociologist describe human behavior as *Ondoyant et Divers*. Sometime after that I discovered that the original pair of words were from the essay by Montaigne, *On friendship* (27/Book I). It was a wonderful coincidence that the subject of the Montaigne essay is on friendship, as I have so treasured the friendship that I have shared with the Percussion de Strasbourg Ensemble and its director Jean-Paul Bernard.

Edmund Campion

:: CD5

MILAN STIBILJ : ÉPÉRIER DE TA FAIBLESSE, DOMINE

Épérier de ta faiblesse, domine was written by the Yugoslav composer Milan Stibilj in 1964. The rough, corrosive violence and diamond hardness of Belgian poet Henri Michaux's text retains all its purity without the music attempting to illustrate or comment on it. The score is conceived as a passacaglia on a rhythmic theme that explodes and disintegrates in the central part of the work. The "climax" comes on the fragment that gives its title to the work: "Sparrowhawk of your weakness dominate!" From start to finish, low, disturbing sonorities reign, elementary crashes that skilfully transpose the tense, virile atmosphere of Michaux's poetry. *Épérier* was first performed at the Zagreb Biennale of Contemporary Music in 1965 and enjoyed great success.

Maurice Fleuret

VALENTIN SILVESTROV : MYSTÈRES

Valentin Silvestrov's *Mystères*, dating from 1964, was composed at the request of the great Italian flautist Severino Gazzelloni. The opposition between the flute in G with its incantatory accents, and the percussion group, which represents the ancient-style "chorus", clearly shows the composer's desire to render the symbolic, disturbing contrasts of some magical rite.

Each of the five parts of the work uses a particular way of envisaging the durations. Here we find, in customary notation, rational and non-barred values, rhythmic figures simply drawn in a certain "chronometric field" and free episodes punctuated by a few signals of coordination between the performers. For the

performance of *Mystères* at the Domaine Musical in 1966, Jean-Claude Eloy wrote that "these processes attest to the concern for organizing various degrees between striated time and smooth time. They also attest to the ever-broader penetration of the most current techno-aesthetic heritage in the creative thinking of the young Soviet generation."

One will note more simply the extraordinary sensuality of sound displayed in this piece and the power of enchantment that it radiates "mysteriously".

Maurice Fleuret (translated by John Tyler Tuttle)

EDISON DENISOV : NUAGES NOIRS. APPARITIONS ET DISPARITIONS. RAYONS DES ÉTOILES LOINTAINES DANS L'ESPACE COURBÉ

The cycle of three works for percussion began with a commission from the Leipzig publishers Deutsch Verlag für Musik for a piece for vibraphone solo. This piece, *Nuages Noirs*, written in 1984, is thus the start of a cycle characterized by the poetic expression of the start of the work – both the suggestion of a soft-hued light and the clarity of its ending, intermixed with a powerful blend of sounds. The second piece of the cycle, *Apparitions & Disparitions*, written in 1986, is for unpitched percussion (wood, skin and metal), while the third, *Rayons des étoiles lointaines dans l'espace courbé* (1989) owes more to the first – since the sound diffusion here results from the vibraphone in conjunction with unpitched percussion and with gongs, bells and glockenspiel.

Excerpt from the original liner notes, CD PV790112
(Edison Denissov - Percussions de Strasbourg / C. Delangle ; J.L. Hagenauer ; O. Delangle ; M. Soveral),
copyright Arion, courtesy of Arion Music

MILOSLAV KABELAC : HUIT INVENTIONS

Composed in 1962 for Les Percussions de Strasbourg. First performed on 22 April 1965 at the *Théâtre Municipal* in Strasbourg with choreography by Manuel Parrès.

Every *Invention* is elaborated in a specific atmosphere that is clearly determined by the choice of the sound material and its organization. The composer's initial idea was to model a musical content by gradually exhausting the means of treating the role of percussion beyond the conventional clichés, first in its rhythmic evolution, and from the related points of view of melody and timbre.

1. *Corale*. In a very meditative atmosphere, muffled chords accentuate a melody that is not very extended, freely inspired by plainchant. Mysterious melismas evolve round these sound axes before culminating in a brief median crescendo, escaping from their attraction only to return to silence.

2. *Giubiloso*. An abrupt contrast with the previous piece. A call on the chime, a response from the xylophones, prolonged over a timpani roll by timbres that borrow, fragmentarily, a theme from *Corale*, shows clearly enough that this is an etude in contrasting sound colorations. The initial rhythmic group, in which the playing is gradually established between the four partners, will assert itself in dynamism by the gradual narrowing of values.

3. *Recitativo*. After the jubilation, it is again the conquest of a more inner universe that the slow arpeggiated run of Thai gongs proposes us, a melodic figure that, like an implacable fate, will periodically interrupt a rhythmic

discourse that thus hesitates to impose itself. The timbres seem to transpose writing that is purely vocal.

4. *Scherzo*. Rhythmic etude. Against a background with the elementary texture of the side drum, a melody comes off with very straightforward turns entrusted to the xylophones, underscored by cymbal effects. A short relaxation in intensity, in which coded messages of the temple-block come to us over the oppressive roll of the bass drum, is only a heavy sky between two flashes of lightning. A discreet, unexpected coda will punctuate in the rest.

5. *Lamentoso*. This time, the playing is organized round a theme stated by the vibraphone, which borrows its approach from music of the islands of the Pacific. The tam-tams produce large iridescent beams of coppery colours, whereas the incantatory character is established by muffled, grouped blows with which the side drum is going to carry on a dialogue, imposing its shorter durations.

6. *Danza*. Another rhythmic etude that evolves in a very pronounced oriental atmosphere. The permanence of a simple structure, divided up between toms and timpani, serves as a driving force for the simultaneous, accentuated action of the various groups of contrasting pitches and typical timbres such as those Thai gongs whose archaic threnody imprisons the dream on the barren high plateaus.

7. *Aria*. The “mantric” research of the previous piece is followed by a short melodic meditation on the vibraphone evolving over a distant quivering of suspended cymbals, tam-tams and marimba tremolos. In this forest of timbres, the spiritual preoccupations of the *Lamentoso* (no. 5), lacking their restlessness, here take on a more immaterial, serene register.

8. *Diabolico*. An exotic devil in his derisory works: the theme of the *Corale* (no. 1) is taken up in short values by the xylophones this time, which aggressively distort the original sense, encouraged in that by the obsessive hammering of the timpani and tom-toms. A caricature of the initial inner effusion, the dance settles in up to the final accelerando, in a panic elation.

Michel Bernard (text adapted, translated by John Tyler Tuttle)

:: CD6

KAZIMIERZ SEROCKI : CONTINUUM

Composed in 1965/1966 for Les Percussions de Strasbourg.

With *Continuum*, Kazimierz Serocki mobilizes the tremendous resources of 123 percussion instruments divided into six groups located round the hall where the concert is being given. This *spatialized* arrangement allows for achieving a sound “continuum” in the chosen acoustic space. To communicate amongst themselves, when it happens that they are very far from one another, the six performers finalized a system of signals or reference points of synchronization: “tempic” warning (beats of certain sequences), auditory warning (listening to the replies of individual percussion), gestural warning (agreed-upon sign between the percussionists).

Within each of the 36 parts making up the work (and whose durations vary from

4 to 45 seconds), the composer took care to organize a very broad range of dynamics. We thus go from the most ethereal *pianissimi* to the most violent sonic cataclysms. In addition, a certain margin of freedom is left to the performer, within each of the fragments, soliciting from him initiatives of detail that contribute to the spontaneity of the discourse.

Of course, a disc cannot reproduce the gyratory or convergence movements on which Serocki plays very artfully here. Nonetheless, it allows for appreciating the vitality of sound, stimulating and convincing, of a piece that is one of the most successful of those created for Les Percussions de Strasbourg.

Maurice Fleuret (translated by John Tyler Tuttle)

GEORGES APERGHIS : KRYPTOGRAMMA

Composed in 1970 for the Percussions de Strasbourg. First performed on 12 July 1972 at the *Festival du Marais* in Paris.

Kryptogramma means what is written in secret characters, in cipher or code. In point of fact this work is built upon rhythms drawn from classical masterpieces codified in such a way as to make them undecipherable. At first a certain number of simple rhythms are presented, then their developments lead on the one hand into a tapestry of ascending movements and on the other into great fluctuations of density. Thereupon the work develops through a series of variations (whether continuous or interrupted) on the relationships of the intervals and rhythms evolving out of the ascending movements.

Georges Aperghis

IANNIS XENAKIS : PERSEPHASSA

Composed in 1969 for Les Percussions de Strasbourg. Commissioned by the French Ministry of Cultural Affairs and by the Persepolis festival. First performed at the Persepolis festival on 9 September 1969.

Persephassa: the archaic name of Persephone or Core, goddess of the renaissance of nature in Spring and also of Hades (thus the wife of Pluto); the personification of telluric forces and of transmutations of life, to be compared with the cults of Adonis, of Dionysus, of the Corybantes, of Rhea, in which animal and human sacrifices were still rather frequent. The cosmic cycles deified in this way refer as well to the cycles in living species and particularly in man, being based upon the period, the iteration, the very essence of the theory of numbers and of mathematics.

This is the deep-seated reason for the role of percussion instruments, which also symbolized telluric and celestial activities (the father of Dionysus is often given as the thunder-wielding god Zeus). But aside from the magic, religious relationship with percussion instruments I propose another reason for the name of this piece as a hypothesis in need of verification. The etymology of Persephone is multiple and has been interpretative since antiquity. I should like to consider the root PERS or PARS of this name, momentarily neglecting the PHASSA or PHATTA part; the cult of Persephassa belongs to that of the larger family of divinities enumerated above of Anatolian, Semitic, Iranian and Indus Hindu (Dionysus) origin. We also, however, know the Greek myth of Perseus, who is considered the ancestor of the

Achaemenidae kings. Here there is certainly a trace of the passage of the archaic contacts of the Persian branch that crossed the Bosphorus from Europe and spread across the Aegean. I should like to link Persephassa with this very distant lineage of the Persians (notice the identity of root of the words Achaeans and Achaemenidae). It is likewise probable that the Celtic cycle of PERCEVAL or PARSIFAL indicates a Persian outpost in Western Europe that has otherwise left little or no trace.

Finally, since this piece was first performed in PERSEPOLIS — despite its destruction a tremendous center of culture across thousands of years : in ancient times, in the Hellenistic and Roman period, in the Byzantine and Moslem period, and as a result in the Western European period — I wished to collect all these lines of force into the short title of PERSEPHASSA.

The six percussion players perform in a ring surrounding the audience, which is thereby hemmed in by the musical flow. The piece exploits in a new manner the Screen Theory or the logical functions of residue classes modulo m, together with space-sound kinematics, as in *Terretektorh*, *Polytope*, and *Normos Gamma*.

I also offer new instruments: wooden or metal SIMANTRA (already called for in my *Oresteia*), the original idea for which came from the simanders of the Greek monasteries, which are gold-mines of ancestral rhythm still not destroyed by radio, television or the invasions.

Iannis Xenakis

:: CD7

PETER SCHAT : SIGNALEMENT

Composed in 1961 for Les Percussions de Strasbourg.

The piece's title comes from the signals exchanged by interpreters to co-ordinate their interventions. In fact, the work progressively grants more and more freedom of choice to the musicians and thus goes from an absolutely determined reading of a musical text to playing wherein “chance” intervenes within the limits foreseen by the composer. The coordination signals therefore become veritable direction signs, and the performers will each in turn have a responsibility at least equal to that of a conductor.

To the double basses, which appear only episodically, is added a piano treated as percussion, the strings having been “prepared” beforehand by the introduction of various objects. In the last part of the work, the particular timbre emitted by the piano determines the responses of the other sections on a given group of instruments. “Depending on whether having heard a piano string plucked with a coin, muffled by a piece of rubber or struck with sticks, the percussionists will play the corresponding sequence only on metal, wood or skin instruments,” specifies the composer.

Signalement is therefore an “open” work whose sound life does not fail for an instant. Here one can follow not only the composer's thinking but also the more personal reactions of the performers who are at leisure to re-orientate the discourse in the direction of their own sensibility. The music of our time has often been accused of being “dehumanized”, but that criticism could not be applied to this work!

Maurice Fleuret (translated by John Tyler Tuttle)

MICHEL PUIG : PROVISOIRES AGGLOMÉRATS

Provisoires agglomérats is a poem to be staged, on a text by Georges Malte evoking the horrors of an atomic explosion. Based on Jacques Rémy's scientific studies, Georges Malte conceived a libretto that, more than just any dramatic action, feeds on a profusion of images and cries placed in a timeless universe but which might just as well be ours tomorrow. Michel Puig, in turn, carried out a veritable transmutation of this material, using both a previously recorded tape and six groups of percussion. To this basic element are added a percussion solo (jazz drums and Yugoslavian tapan), a female voice moaning, screaming and emitting inarticulate sounds, and a narrator who declaims or chants the text.

The tape opens and concludes with a sort of "chorus" that clearly gives the impression of the multitude. In the middle are two principal parts: one constructed, the other open, free as a narrative. The percussions do not merely trigger apocalyptic cataclysms but unfurl a sound commentary of metal, wood or skins in a gripping profusion. The voices, whether uttering words or not, give a human dimension to these visions of a possible nightmare and make us better measure the dangers threatening us and our sin of indifference. Considering the tremendous power and generosity of a work like this, we renounce analysis and let ourselves be carried, torn by the terrible visions. With "Le grand combat", which Witold Lutosławski set to music in his "Three Poems by Henri Michaux", Michel Puig's *Provisoires agglomérats* is one of the densest and most moving creations that have drawn the motives of a new dramatic expressionism from the anxiety of contemporary man.

Maurice Fleuret (translated by John Tyler Tuttle)

EDISON DENISOV : CONCERTO PICCOLO

The *Concerto Piccolo* was commissioned and first performed in 1979 by the saxophonist Jean-Marie Londeix and Les Percussions de Strasbourg. Scored for 4 saxophones (a single player, as requested by Jean-Marie Londeix) and with important parts for six percussionists, it comprises a single 21-minute movement. The title was deliberately chosen to contrast with that of *Concerto Grosso*.

Excerpt from the original liner notes, CD PV790112
(Edison Denissov - Percussions de Strasbourg / C. Delangle ; J.L. Haguenauser ; O. Delangle ; M. Soveral),
copyright Arion, courtesy of Arion Music

:: CD8

TONA SCHERCHEN : SHEN

Shen is an attempt to penetrate the mysteries and profundities of life. It presents itself first in the solemn aspect of the RITE, of MYSTERY; to the RITE is opposed its complementary duality, the elements of a gay, merry dance. Above the beating of a Chinese drum – like the beating of a heart, the Rhythm of Life – are gradually built up "exterior influences":

the sound of metal, the sound of membranes
the sound of wood, the sound of grin flowing
the sound of stone, the sound of silence.

The rhythm becomes stronger and accelerates until the explosion – almost Death – of total Ecstasy; there remains only the gentle sound of a little tail wriggling.

The composer of *Shen* sought merely to write music; listeners may "interpret" it as they like.

Tona Scherchen

MAKOTO SHINOHARA : ALTERNANCES

Composed in 1961/1962 for Les Percussions de Strasbourg.

Alternances is a piece consisting of nine musical "events" or sequences, five of which are calm and settled, the other four more agitated. Differences in timbre also distinguish these nine basic elements with groups occasionally centring on "skins" (timpani), keyboards (celesta, vibraphone) or "metals" (cymbals, triangles, small spherical bells, crotales, etc.). The form of some of these "events" is determined, whereas others can take on various aspects. Their order of succession is left up to the performers with, however, the obligation of maintaining the principle of alternation between the two main categories throughout the work. From this method of permutation results an airy discourse of great mobility of sound wherein the contrasts are organized according to a new logic with every performance, this leaving considerable initiative to the musicians. The percussion thereby acquires a thoroughly convincing expressive possibility that adds to the strict sound appeal.

Maurice Fleuret (translated by John Tyler Tuttle)

MAURICE OHANA : QUATRE ETUDES CHORÉGRAPHIQUES

Maurice Ohana's *Four Etudes*, in their original version for four instrumentalists, were written at the request of the Norddeutscher Rundfunk. The formation of the Groupe de Strasbourg provided the composer with the occasion for revising his work, then entrusting to six percussionists these Etudes that were thus played for the first time at the Strasbourg Festival in 1963, the choreographic extension, due to Manuel Parrès, inviting dancers and musicians to move together on the stage.

"Percussion achieves what was long the subconscious object of my research and that of numerous contemporary musicians: the liberation of diatonic frameworks, unsuited for expressing the contemporary sensibility... Here, in the *first Etude*, the periods are essentially melodic, and where the harmony transmutes in density, the harmonic resonance of the gongs and cymbals contribute the liberating element in relation to the diatonic gradation. In the *second Etude*, density reigns from start to finish over a rhythmic environment and densities as ambiguous as the sounds of a crowd. The side drum solo is a 'spectre' reduced to the sole articulation of a vocal line. Simultaneously improvised, free and inspired, it demands of the performer a sort of trance-like state: and reaches its expressive climax. Imperturbable rhythm of accompaniment as in primitive ceremonies and rumbling of a sort of chorus in response. *Etude 3*: deformation and distortion of a single sound (F) with an iridescence of its whole harmonic spectrum. Depending on the point of the Chinese cymbal where it is struck, the sound is deformed, doubled, etc., and becomes a dewdrop in rainbow sound or a fixed spot of light.

The *fourth Etude* is a rhythmic etude but nonetheless of a melodic nature and in strophic form, proceeding by inversions and juxtapositions of different sections. It affects a particular research in the dull colours of the skins struck by the sticks and again ends with a vibration of timbres, also dull, which fade out in a roll in a final vibration of density" (Maurice Ohana).

Michel Bernard (text adapted, translated by John Tyler Tuttle)

ALAIN LOUVIER : CANDRAKĀLA. SHIMA

Çandrakāla et *Shima* sont composés exclusivement à partir de rythmes hindous tirés du traité de Çarṅgadeva, dont Olivier Messiaen a su avec tant de perspicacité découvrir l'immense importance musicale.

Çandrakāla and *Shima* are based exclusively on Hindu rhythms drawn from the treatise of Çarṅgadeva, the immense musical importance of which Olivier Messiaen had the acumen to discover.

Çandrakāla means "the beauty of the moon". This rhythms consists of three quarter-notes (the Earth), three dotted quarter-notes (the Sun), and an isolated eighth-note (the Moon), thereby respecting the astronomical relationships at least qualitatively. The work is very exactly traced on this principle, each of the seven parts – Earth 1, 2 and 3, Sun 1, 2 and 3, and Moon – being itself divided in the fashion just described. Only metal percussion instruments are heard, and the sound should never stop vibrating from the opening "cow bells" to the final notes, which are struck with a bow on metal keyboards.

Shima means the lion, and also perhaps, because of the resemblance, Shiva, the goddess. The work makes use of six rhythms drawn from the treatise of Çarṅgadeva, in which "Shima" appears; it is a sort of poem evoking various aspects of the lion. The five very distinct parts are the lion's awakening, his playing, his power, the lion cub's playing, and the lion's rest, or night on the savannah.

Alain Louvier

YOSHIHISA TAÏRA : HIÉROPHONIE V

Composed in 1975 for Les Percussions de Strasbourg. Commissioned by the French Ministry of Culture and the Royan festival. First performed at the Royan festival in March 1975.

This work, which begins with the primitive acts of Percussion and the Cry, continues, in the second part, with the negation of this same act. Here, the act of striking is quite limited. Mightn't-one perceive the serenity of the Soul in the continuous vibration of the instruments?

Here and there, one barely hears the drums of the folk celebration, as if the men joined each other by striking the instruments themselves and thereby achieved the song of the breath of life.

Similarly, the six percussionists freely rediscover the respiration of the body. Through the repeated rhythmic ostinato, I wanted to confirm, in my own way, the essential pleasure of the body.

I dedicate this work to Les Percussions de Strasbourg with whom I lived an unforgettable musical experience during the rehearsals.

Yoshihisa Taira (translated by John Tyler Tuttle)

:: CD9

HUGUES DUFOURT : EREWTHON

Commissioned by the French Ministry of Cultural Affairs, *Erewhon* was composed over a period of four years (1972–76). The work takes its title from Samuel Butler's satiric novel describing a civilisation and an imaginary world: *Erewhon*, an anagramme of "Nowhere". Originally, this work consisted of five parts; one of them eventually became *Sombre Journée* ('Dark Day'). The definitive cycle of four parts was first performed at the 14th International Festival of Contemporary Art in Royan, on 2 April 1977, by Les Percussions de Strasbourg (to whom the work is dedicated), under the direction of Giuseppe Sinopoli.

The instrumentation is based on the use of 150 percussion instruments coming from all the continents: Africa (Saharan drums, bongos, tumbas), South America, the Middle East (Turkish cymbals), Asia (Chinese cymbals, Thai and Filipino gongs).

The aim, which gave the project its symbolic value, was to blend systems of sound production used by completely different civilisations in a single crucible.

Maurice Fleuret rightly observed in 1977: "the work marks a date in the assimilation of an instrumental family which the West had not yet succeeded in fully integrating as abstractive material".

On the formal level, Hugues Dufourt carries out a radical mutation in the manner of treating the sound environment specific to each instrument, distancing himself from an exotic, or even folk, content and drawing a new language at the source of timbre and resonance.

On the writing level, this seemingly heterogeneous concentration had to express itself in a sole, unifying element: that of notation overcoming the problems of duration, intensity, resonances, expression – a notation that would be universally legible and explicit

With the instruments being cut off from their traditional modes of playing, the graphic translation of these new techniques necessitated the creation of new playing methods in a novel sound environment.

The classically-trained performers found themselves obliged to invent behaviours and renew all the traditional hand movements.

The four movements are organised into two central pieces with broad developments (32 and 21 minutes) framed by two pieces of lesser proportions (10 and 15 minutes):

In *Erewhon I*, the percussion of skins lends itself particularly well to brutal metamorphoses; freed from the constraints of scale, they are attached only to the energetic aspect of the sound.

Rhythmics, meter and dynamics are totally dissociated. It is their forced overlapping that creates the work's tension.

Hugues Dufourt analyses and synthesises *Erewhon II* as "an essay in fantastic stereodynamics". Based on the use of metallophones – cymbals, gongs, tam-tams, metal sheets – the sounds make up a universe of collisions, fractures and extreme tensions in which the rhythmic complexity induces phases that are chaotic yet always scrupulously organised.

Erewhon III "is an imaginary landscape in the style of Edgar Allan Poe, the far-off resurgence of a residual echo" (H. D.). The keyboard instruments – vibraphone, marimba, xyloimba – give the colour of the sound at fixed pitch like a concert of voices

in an oppressive world, full of anguish which is further emphasised by the bells and gongs.

Erewhon IV is described by Hugues Dufourt as "like an imperceptible swarming, an extremely tenuous dynamic state, made up of a hail of sharp, incisive attacks on the skins; this matter is animated with very slow swellings, barely marked fluctuations, occasionally run through by diffuse metallic flows".

(translated by John Tyler Tuttle)

HUGUES DUFOURT : SOMBRE JOURNÉE

Hugues Dufourt's *Sombre journée* ("Gloomy Day", 1976–77) was first performed in Paris by Les Percussions de Strasbourg in March 1979.

At the outset, this piece for sextet was part of the vast, extravagant utopian, cycle entitled *Erewhon* (1972–76), but the composer quite quickly realized that the essay on instrumental poetics that he was in the process of writing was becoming, strictly speaking, an autonomous entity.

Sombre journée holds the middle ground between the concept of raw sounds – inherited from Edgar Varèse and the hybridization of the musical obtained through the means of electro-acoustic and computing techniques.

Written with limited means (skins and metals primarily at the service of sound grain and colour), *Sombre journée* plays on the distorting mirrors of flux, densities and acoustic volumes. "I precisely conceived this piece as an incessant effort at reorganization, won over on contained antagonisms and compensated imbalances," the composer writes.

Pierre-Albert Castanet (translated by John Tyler Tuttle)

:: CD10

MARC MONNET : BIBILOLO

Pieces 1 to 5 were written in response to a commission from Les Percussions de Strasbourg and *La Cité de la Musique* in Paris. First performed on 17 January 1998 at *La Cité de la Musique*. Pieces 6 to 14 were written in response to a commission from the French Culture Ministry and the *Douai Hippodrome*. First performed on 5 May 2000 at the *Douai Hippodrome*. The work is written for Les Percussions de Strasbourg and dedicated to my son Jules, initiator of this playful piece.

Bibilolo is a game: babbling, the play of sounds, juggling... Pleasure holds sway. Sounds are "clean", animal-like or totally saturated. There are also "memory" sounds that can recall pygmies or Irish music.

I wanted a free space, something that invents itself. I was no longer afraid and forgot the need to justify "serious" work. I am no less rational about it. I became a child again (dedication of this piece to my first son), one who plays with things without asking where they come from, and even if certain pseudo-melodies have already been heard elsewhere, I take them up again, turn them around, transform them, play with them... I dreamt of another child with other magic spells¹...

The use of electronic sounds brings a satisfying answer to this need for the

imaginary. It is a matter of "modelling" sound, of inventing it (more than 400 different sounds in the piece...). I have chosen a synthesis that is no longer fashionable: FM (frequency modulation), the famous synthesis of the DX7². This choice is linked to the same desire to play: even with past toys, I can still enjoy the game, and to me it seems possible to make new music with tools that smack of the Eighties and Nineties. I am not confusing conception with tool. I can take any tool whatsoever, as long as it yields to my conception.

I also played with Les Percussions de Strasbourg. They wanted a piece for themselves, for their instruments (skins, keyboards...), and I suggested another path: inventing instruments that can be touched and produce electronic sounds. There exist numerous "pads" for percussionists on the market, but I wanted much more sensitivity, particularly for the hands. We were beginning to discover pressure sensors. I therefore had instruments built specifically for them, thanks to the *Attentat* association, which existed thanks to support from the Ministry of Culture at the time. It should be noted that these instruments are quite sensitive to attacks (127 degrees!). The making of these electronic cases (conceived by Emmanuel Fléty) has been resumed and marketed by IRCAM³.

Bibilolo is therefore a rather "special" piece, for the young and the less young who want to let themselves go to an unbounded imaginary, light, happy and sometimes tragic!

Marc Monnet (translated by John Tyler Tuttle)

:: CD11

ENTENTE PRÉALABLE

Composed in 2000/2001. Commissioned by Les Percussions de Strasbourg and Radio France. Dedicated to Les Percussions de Strasbourg on the occasion of their 40th Anniversary. World premiere in Strasbourg, 19 January 2002.

MICHAEL JARRELL : INCIPIT

Incipit begins the collective work written for and with Les Percussions de Strasbourg. I found the idea of this "cadavre exquis" perfectly original, with each composer writing one following the other and taking up, in his own name, the legacy of his predecessor(s). Being the first on the list, it was up to me to open the way, finding a few tracks, creating a prior to what was going to become our future understandings. As indicated by its title, *Incipit* is meant to be the opening part of the piece lying fallow, the end of which I have no control over. The dictionary gives the following definition: "incipit, third person singular of the Latin verb meaning "to begin", previously used to announce the title of a reading or a copy; it has been preserved in French as a noun for designating the opening words of a literary text or the first notes of a musical text." The six musicians begin with a simple diapason. They set the tone: a barely veiled interrogation on the evolution of a few musical figures stated gropingly, awaiting the hatchings that are bound to occur...

Michael Jarrell

¹ a reference to Ravel's *L'Enfant et les sortilèges*. ² a Yamaha synthesizer ³ The Institute for Acoustics and Musical Research and Co-ordination came into being in 1970, upon the initiative of French President Georges Pompidou who entrusted the mission to Pierre Boulez.

FRANCOIS-BERNARD MÂCHE : VECTIGAL LIBENS

Vectigal Libens is the result of a commission intended for honouring Les Percussions de Strasbourg, with whom I never tire of working, after having written six works for them. That is, moreover, the meaning of the title, which expresses the pleasure I had in carrying out my contribution to the collective tribute that is paid them!

François-Bernard Mâche

CHRISTIAN LAUBA : KUPANG

Kupang is the name of a small town on the island of Timor.

This piece is a dual homage: to the Indonesian music that particularly marked French composers at the beginning of the last century, notably Debussy, and to ensembles like Les Percussions de Strasbourg which have transcended and perpetuated that influence.

This anniversary is the ideal pretext for synthesising in four minutes the spirit of those musics whose rhythms and instruments have become inescapable.

Christian Lauba

FAUSTO ROMITELLI : CHORUS

The idea for this piece comes from musical computing, my work on crossed synthesis, convolution and the hybridization of timbres, that is to say, the transformation of two different timbres into a single new timbre. The musicians play metal instruments (crotales, vibraphones, gongs...) and, at the same time, toy instruments (harmonicas, kazoo, guitar, pitch pipe...) to create, without the use of electronic treatments, reverberation effects, chorus, distortion, filtering, Flanger, echo, additional or differential sounds, etc. At the beginning of the piece, a melodic phrase of four notes taken from Michaël Jarrell's piece (and which also concludes François-Bernard Mâche's) becomes, after two simple interval inversions, the "incipit" of a masterpiece of pop music from the '70s.

Fausto Romitelli

PHILIPPE LEROUX : RHEUMICS

Rheumics was commissioned by Les Percussions de Strasbourg and the "Présences" Festival.

Fitting into a common project of 12 composers for the 40th anniversary of Les Percussions de Strasbourg, the work gradually puts itself together starting with elements drawn from the pieces that preceded it, namely those by Michaël Jarrell and François-Bernard Mâche for the pitches and rhythms, and that of Fausto Romitelli for the timbres. It basically uses objects not belonging to the customary panoply of percussion instruments: kazoo, bottles, tuning forks, harmonica, knitting needles, flower pots... Beginning by exploring this sound matter, it progressively theatricalizes it until it makes this instrumentarium, hardly ordinary to begin with, topple over into a delirium of do-it-yourself noises which pushes the limits even further. *Rheumics* is a reflection in sound on percussion itself, in which the musicians' activity can no longer be summed up solely by the act of "striking", but

must be enriched to include bowing, shaking, blowing, kneading...

The piece is quite obviously dedicated to Les Percussions de Strasbourg as well as to Michaël Jarrell, François-Bernard Mâche and Fausto Romitelli.

Philippe Leroux

MARC MONNET : MORT ET TRANSFIGURATION POUR 40 BALAIS

Mort et transfiguration pour quarante balais ("Death and Transfiguration for 40 balais"⁴) is a piece composed in reaction to those previously written for this collective commission. My piece followed Philippe Leroux's, and the end of his score was doubtless the detonator for this work. "Percussion" remains a difficulty for me.

Writing for percussion implies work on either rhythm or timbre and thus exposes me to redundancy with "d'jà entendu" or, at the very least, confirms my difficulty in mastering these instruments without being repetitive.

That is why my first piece for percussion was with pianos (musiques en boîte à retour à...), that the second, a solo for Jean-Pierre Drouet, with electronics and stage (tapotages et exutoires), and the third, for Les Percussions de Strasbourg, exploited new instruments with sensors (*Bibilolo*).

For this anniversary homage, I sought to avoid what had been said previously in the pieces that preceded mine, starting from the idea of Leroux's mechanical noise (drill) and enlarging it into a dramaturgy: a percussionist dies, is reborn, the others die using various noises, and the text of Psalm 48, diverted from its believer's intention in favour of pure poetry, accentuates the staging of these noises. The text of the psalm favours the distance between the percussionists, who take to the sadomasochism of the percussive game and its imprecatory effect, a text that poorly conceals a desire of domination of men. Thus, in order to sublimate these 40 years, the percussionists have the choice of dying or resuscitating. They can make their own concept of "group of percussionists" evolve without taking themselves too seriously.

Marc Monnet

JEAN-MARC SINGIER : SALMIGONDIS

This "hotchpotch" is the ninth "slice" of the birthday cake prepared in celebration of the 40th anniversary of Les Percussions de Strasbourg. In it are to be found, in no particular order:

a few odds and ends of sounds (from my predecessors) re-seasoned with a sauce by yours truly,
fragments of fruits (from previous collaborations),
"spicy" themes (evoking joyful moments spent with these delightful musicians),
the pleasure of having further projects with them, and seeing them again and always...
Happy anniversary and long life to the whole crew.

Jean-Marc Singier

GERARD PESSON : GIGUE

The jig, with its development in the Baroque suite, was a comical and even satirical dance form from Elizabethan England. The dance's name has become confused etymologically with the instrument that played it, a sort of hurdy-gurdy.

Similarly, at the end of Philippe Leroux's *Rheumics*, the instrument becomes the music. It is therefore, at the moment he "passes the baton" to me, according to the "cadavre exquis" technique⁵, with that meta-instrument made of woodworking tools, that the dance begins. From Christian Lauba I've borrowed a rhythm, from Michaël Jarrell and Fausto Romitelli a chord, from François-Bernard Mâche a pattern that served for the elaboration of the "glass section". The beginning of Mahler's Sixth, articulated quite rhythmically, is used as accessory material in the form of a sample. Resonating tubes, played on the body and on the ground, link the legs and arms of this choreography that must be faithful to the jig's initial parodical spirit.

I was only thirteen when I heard my first Percussions de Strasbourg concert and I know that, after Mozart and Webern, it was a third summons of music.

Gérard Pesson

MICHAEL LEVINAS : TIC, TAC...

This piece, dedicated to Les Percussions de Strasbourg on the occasion of the 40th anniversary of this ensemble that marked the years of contemporary music, is organized around the ticking of a clock.

This "Tic-Toc", which chants the succession of instants, is expressed by a giant rattle turning slowly in its milling. Each jerk occasioned by the movement of the rattle's axis is prolonged by a series of echoes produced by maracas and a large variety of white noise. This "orchestration" of "striated time" is accompanied by the maniacal noise of a cash register drawer and the pendulum of a "cracked bell".

Michaël Levinas

MARTIN MATALON : CARAMBA(LES)⁶

Une pièce pour célébrer les quarante ans des Percussions de Strasbourg : des caisses claires (parfois une, parfois quatre), jouées dans une dynamique pianissimo, qui s'enchevêtrent dans des phrases et des rythmes frétilants et dessinent une légère texture qui se veut une métaphore des bulles de champagne... aux dessus, les claviers dessinent quelques artifices... au dessous, une timbale (elle aussi pianissimo) marque le temps comme celui qui a bu une coupe de trop...

Martin Matalon

PHILIPPE HUREL : ECART EN TEMPS

When one thinks of Les Percussions de Strasbourg, one thinks of their imposing instrumentarium, the powerful sound, the eruption of timbres and rhythms.

However, when working with these six musicians, one is dealing with a real chamber music group. Able to forget the maddening three-hour "service"⁷, the composer can finally try out, correct, transform and, with the percussionists, find the right instrument, the right stick, the right attack, the exact beat, the suitable timbre... This precise chamber music work is also related to the rehearsal practice of rock and jazz groups that do not keep an eye on their watches but who want to play together, this not always being the case in "classical" music.

Again, it is together that we eat meals, that we joke late at night after concerts, that we have jam sessions accompanied by liberal amounts of alcohol, and which risk waking up the good citizens who are trying to sleep...

⁴ Another pun. *balais* means the wire brushes used with drums, but is also slang 'years', in reference to the 40th anniversary being celebrated. ⁵ Among Surrealist techniques exploiting the mystique of accident was a kind of collective collage of words or images called the *cadavre exquis* (exquisite corpse). Based on an old parlour game, it was played by several people, each of whom would write a phrase on a sheet of paper, fold the paper to conceal part of it, and pass it on to the next player for his contribution. The technique got its name from results obtained in initial playing. "Le cadavre exquis boira le vin nouveau" (The exquisite corpse will drink the young wine). In William S. Rubin, *Dada & Surrealist Art* (New York, 1968). ⁶ Yet another pun, this one combining the Spanish *icaramba!* and the previously seen *quarante balais*.

So, when Les Percussions de Strasbourg celebrate their fortieth anniversary, we are delighted to write and are ready to interrupt other work in progress in order to pay them tribute, even more so since this is a collective work and because good friends have taken up their pens. The challenge was to develop each person's ideas, and when Jean-Paul Bernard asked me, almost at the "end of the list", to begin writing, he suggested that I get away from the subject in order to create a break in this "prior understanding".

It was time, and I swerved. Only a reminiscence on the side drum of the piece by Martin Matalon allowed for making the connection with the music that precedes. But this motif, inserted at times and gradually "eaten away", is also a gap in the time of the piece and, in fact, upsets the listening.

Quarante ans, Ecart en temps, écart/ententes.

Philippe Hurel

JEAN-PIERRE DROUET : LA FUITE

After such richness of sound, rhythm and dynamics, after so much virtuosity and energy, there was only one solution: flight. It is therefore indeed a matter of that: fleeing the playground, fleeing the instruments, fleeing the concert to get together in private with everyday objects and tell each other innocuous little anecdotes before going off to rest. However, one must be wary of certain stories of light appearance which, if blown up too much, can pop like a balloon.

Jean-Pierre Drouet

:: CD12

GERARD GRISEY : LE NOIR DE L'ÉTOILE

Composed in 1989/1990. A joint commission of the Ministry of Culture and Les Percussions de Strasbourg, with the support of the *Caisse des Dépôts et Consignations*. First performed on 16 March 1991 at the *Halle de Schaerbeek*, Brussels, in the framework of the *Ars Musica* festival.

The sky is a space of noise, rhythm and violence.

Great molecular clouds fissure to give birth to new stars; stars worn out from having shone too much explode into supernovae; swirling pulsars crack and clink; the galaxies spray their gas in immense flows of millions of light-years. Stars have a destiny shaped by the struggle between gravitation and light. In five billion years, the Sun will have used up its reserves of hydrogen fuelling the thermonuclear fire that burns at its centre. It will dilate into a gigantic red star that will reduce the planets to a cinder, then shrivel up into a small, dying star called a white dwarf.

Stars more massive than the Sun meet a more spectacular end, exploding in a cataclysm of supernovae. Their covering is blown into space at speeds of several thousands of kilometres per second, whereas their core collapses in on itself to form fantastically concentrated residues, spinning round and round at tremendous speed: neutron stars, which reveal themselves to astronomers in the form of pulsars, periodically emitting brief impulses in the radio sphere. Sometimes, the collapsed stars engender black holes whose light can no longer escape.

The electromagnetic pulsations from a pulsar received by radio telescopes such

as the one in Nançay, France can be transformed into sound signals; it is a simple matter of decoding, free from studio manipulations. The listener then perceives the unprocessed rhythm of a pulsar that has taken several thousand years to reach Earth. The expression "sound of the pulsars" is, of course, metaphorical. Acoustical waves are not propagated in the interstellar quasi-void. On the other hand, electromagnetic waves — light visible or invisible to our eyes — reach us from the most distant stars and play the role of sound. The song of the heavens is a song of light. Astronomers have giant ears for listening to the sky and recording its sounds. They built telescopes to capture visible light; then they invented radio telescopes and launched into orbit above the atmosphere detectors of X, gamma and infrared radiance.

Although the human eye perceives only two octaves of electromagnetic radiance, modern instruments detect 52. Thus today, the astronomer's tape recorder encompasses the whole spectrum. It is as if one could listen to all the sounds of the planet: a tree cracking in the Siberian forest, a faucet leaking in a San Francisco flat, or an assegai whistling in a New Guinea valley.

Grisey's music is indeed in the image of the stars: in turn rhythmic, violent, haunting, spluttering, incessantly starting over again. A perfect reflection of modern astronomy, which has unveiled the cosmic frenzy and sent back the fragile harmony of the spheres of Pythagoras and Kepler in the cohort of illusions of an innocent and ignorant humanity.

The universe is not necessarily comfortable, nor is today's music. But this is our universe, our music. We must learn to recognise them; understand their structure, then forget all analysis, all dissection, and finally let only the skin, nerves and heart serve — the physical servants. For the being is in this mysterious place — minuscule but ever so important — where sensibility is nestled... A new harmony is buried in this vibration of sounds and rhythms, this incessant fertilisation of stars by stars and sounds by sounds.

Jean-Pierre Luminet

Le Noir de l'Étoile is dedicated to my son Raphaël affectionately and to Les Percussions de Strasbourg.

When I met the astronomer and cosmologist Joe Silk at Berkeley in 1985, he introduced me to the sounds of pulsars. I was seduced by those of the Vela Pulsar and immediately wondered, like Picasso picking up an old bicycle saddle, "What in the world could I do with this?"

The answer was slow in coming: integrating them in a musical work without manipulating them, letting them exist simply like points of reference within music that, in some way, would be the setting, ultimately using their frequencies like tempi and developing the ideas of rotation, periodicity, deceleration, acceleration and glitches that the study of pulsars suggests to astronomers. Percussion imposed itself because, like pulsars, it is primordial and implacable and, like them, it delimits and measures time, not without austerity. Finally, I decided to reduce the instrumentarium to skins and metals, excluding keyboards.

Le Noir de l'Étoile was born. Or nearly...

I still had to imagine a luminous complement to the score and elaborate a scenography, convince the community of astronomers at Nançay to transmit a pulsar into a concert hall, and finally bring together a crew that was as impassioned by the project as I was.

When music succeeds in conjuring up time, it finds itself vested with a veritable shamanic power, that of connecting us to the forces that surround us. In bygone civilisations, the lunar or solar rites had a conjuring function. Thanks to them, the seasons could return and the Sun rise every day. What about our pulsars? Why make them come here, today, at the time when their passages in the boreal sky make them accessible?

Of course, we know — or think we know — that with or without us, 0359-54 and the Vela Pulsar will continue their interminable rounds and sweep the intersidereal spaces indifferently with their beams of electromagnetic waves. But is it not by trapping them in a radio telescope, then integrating them into a sophisticated cultural event — the concert — that they will then send back to us more than their own songs?

Indeed, the moment of a pulsar's passage in the sky limits us to a precise date, and by pinning the concert on this faraway clock, it becomes an event *in situ* or, more exactly, *in tempore*, thereby linked to cosmic rhythms. Thus, the pulsars will determine not only the different tempi or beats of *Le Noir de l'Étoile*, but also the date and precise time of its performance.

Music with pulsar *obbligato!*

However, it should not be deduced that I am a follower of the Music of the Spheres! There is no Music of the Spheres other than Inner Music. That alone beats even more violently than our pulsars and, from time to time, obliges a composer to remain listening.

Gérard Grisey (translated by John Tyler Tuttle)

Synopsis

Introduction

Original text by Jean-Pierre Luminet (astrophysicist).

Spatialized voice off

Les Percussions de Strasbourg are arranged around the audience and fitted with a public address system.

Birth of a sound and light pulsation.

Rotations, periodicity, acceleration, decelerations.

Discovery of the acoustic and visual space.

A slow journey from macrophony to microphony.

Awaiting the 'celestial object'.

First window

Transmission from the Vela Pulsar broadcast and spatialized by 12 loudspeakers arranged round the audience.

Contamination of the speed from the pulsar to the percussionists.

Rotations, irregularity, rapidity.

Second window

'Live' arrival of Pulsar 0359-54 captured by the radio telescope of Nançay and spatialized.

OR

Broadcast of a recorded transmission

Sudden interruption by the percussionists.

Discovery of another sound space: the metals.

Granular chaos, fusion, coagulation, emergences, rhythmic gusts analogous to the sounds transmitted to us by the Sun.

Third window

Imaginary pulsar

Finale

Progressive outburst of centrifugal sound forces.

Variations of speed and acceleration.

Fourth window

The pulsar-instrument...

(translated by John Tyler Tuttle)

:: CD13

JUAN PAMPIN : ON SPACE

“The pleasure of space: This cannot be put into words, it is unspoken. Approximately: it is a form of experience — the “presence of absence”; exhilarating differences between the plane and the cavern, between the street and your living-room; the symmetries and dissymmetries emphasizing the spatial properties of my body: right and left, up and down. Taken to its extreme, the pleasure of space leans toward the poetics of the unconscious, to the edge of madness.”

Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*

On Space was commissioned by Les Percussions de Strasbourg and GRAME (Centre National de Création Artistique), and was premiered on 7 March 2000, in the opening concert of the Musiques en Scène festival in Lyon, France. *On Space* closes Pampin's *Percussion Cycle*, a cycle of four pieces exploring the materiality of the different percussion instrumental families (metal, wood, and skins); the other pieces of the cycle are *Métal Hurlant* (1996), *Toco Madera* (1997), and *Skin Heads* (1998). *On Space* extrapolates musical materials from those three pieces using them to shape space as continuous matter, capable of inflections and dramatic changes; both the sextet of performers and the electronic sounds surround the audience supporting this goal. A 3D Ambisonic sound system is used to locate sounds dynamically in space, as well as to create a sonic environment in which the audience is immersed. The electronic part also functions as a link between the different families of percussion instruments, presenting spectral characteristics analogous to those of the instruments in the six percussion sets — blending or even morphing the instruments into each other over the course of the work.

Divided in four continuous sections (*North, West, East and South*), the form of *On Space* is freely modeled after Jorge Luis Borges' short story *Death and the Compass*. Each of these sections explores a different layering of time, using up to three overlapping tempi to construct complex musical textures. Some of the ideas behind the spatial design and layering of the piece could be traced back to concepts presented by Bernard Tschumi in his book *Architecture and Disjunction*.

A large revision of *On Space* (in particular of the *West* and *South* sections) was completed in 2005, in preparation for the surround recording of the entire *Percussion Cycle* by Les Percussions de Strasbourg in January 2006.

Juan Pampin

MARTIN MATALON : LE SCORPION

Composed in 2001, commissioned by Les Percussions de Strasbourg and IRCAM–Pompidou Centre). Recorded version (the order and playing time of this version are slightly modified in relation to the version with film). First performed on 5 October 2002 at *Le Maillon* theatre in Strasbourg by Les Percussions de Strasbourg, Dimitri Vassilakis, piano, IRCAM technique and Tom Majs, musical assistant, in the framework of the Musica festival.

The Scorpion is the musical counterpoint to the Luis Buñuel film *L'Âge d'or*. This work completes the triptych devoted by Martin Matalon to the Aragonese filmmaker's Surrealist period (1927–32), the first two parts being *Las Siete vidas de un gato*⁸ (for *Un Chien andalou*) and *Traces II (la Cabra)*⁹, the future counterpoint to *Las Hurdes (Land without Bread)*.

The very specific instrumental palette of *The Scorpion* is particularly propitious to work on sound matter. The word “matter” can be taken literally here. In this respect, the percussion bring together all the diversity that Nature can offer: wood (marimbas, bamboo chimes, guiro), metal (vibraphones, Japanese and Tibetan bowls, Thai gongs, crotales), skin (side drums, bongos, timpani...), terra cotta (udu, flower pot), sand (maracas, rain tree), water (calabashes) and stone. One also finds traditional digital instruments here, such as tablas, zarb, rek and the aforementioned udu. The list is not exhaustive. These instruments of all geographic origin, definite or indefinite pitch, and served by equally-varied playing methods, placed a considerable number of colours at the composer's disposal, making possible an endless complexity of sound, which matches that of the writing. The *instrumentarium* also includes two pianos and electronics. The latter multiply the sound potential through spatialization (itself dynamic, complex and well reproduced by the 5.1 multi-channel system used in the present recording), as well as by the transformation of timbres (granular syntheses and filtering, frequency modulation...) and the exhaustive work on playing time (extension of sounds by resonance models, granulation, polyphonic delays, etc.). The activity of the electronics occurs in real time: the sound produced by the instruments is picked up, transformed by computer and reproduced over the loudspeakers at a speed that gives the illusion of instantaneity.

Overall, the score follows the film script and its very dynamic general ordering between large, medium and small forms. Each of the 13 scenes or movements of which it consists is a complete form in itself. Autonomous and having a complete specificity, including that of sound matter, it is linked to the forms that precede and follow it only by a strong principle of complementarity, like the pieces of a puzzle. The transition between movements occurs according to a process the filmmaker was fond of: linking two consecutive scenes with a common detail that is sometimes quite insignificant. “I totally espoused the Buñuelian principle of a form wherein every section opens on to another, the two having little or no relation between themselves,” states Martin Matalon. “It is doubtless the musical form that is found most often in my work.”

One can see this principle at work in the first two scenes. The prologue is built on two simultaneous levels: the first is a rhythmic background woven by the wood blocks, side drum, guiro and timpani. It unfolds at the same time as the film credits and, just like them, creates a state of uncertainty. During the following scene, this plot comes to the forefront through “magnification”: the side drum is increased to four side drums, the timpani augmented by Thai and Balinese gongs. This is the “link”, the common piece that serves as a bridge between the two sequences.

The second level is the domain of the two pianos, “prepared” electronically, of which each note sets off small percussion used “pure touch” or mixed. At a fast tempo, a profusion of lines with rapid trajectories suddenly appears, a teeming, dizzying sound world, the metaphor of the pernicious fascination exerted by the arachnid.

For both the filmmaker and the composer, this handling of form, “open and in constant progression”, this “voyage in time and space” (Buñuel) replaces

“development” and narration. “The latter,” says Matalon, “does not interest me as linearity, but rather for the intertwining that can be woven between narration and its digressions, or even its abolition.”

The complex relations of music and images explore the dialectics between tension and relaxation, density and lightness, complementarity and divergence, without excluding the simplest relationship, that of cause and effect. It regains its rights, and in an even more comical manner, only in the coincidences between the film and musical universes, as, for example, when the hero of the film knocks his head to the eloquent sound of a turning cymbal. Let this not be seen as a simple anecdote: this sound is going to become one of the constitutive objects of the next-to-last movement, during which this same hero tosses the most incongruous objects out the window. Similarly, the composer “throws” armfuls of equally diverse “musical objects”, some unique to the score (including the aforementioned sound of turning cymbal), others borrowed from previous sections of the triptych. Like the elements of a planetary system, these twenty objects return at regular intervals according to their own period. A complex polyrhythmic giant is thereby created that becomes the musical metaphor of the image.

In the last scene, only a ghostly presence of these objects will remain. The determinism governing this polyrhythm is invalidated by the use of an aleatory electronic process: the musical objects, steamrollered by the real-time transformation, totally change physiology to blend into a smooth, floating sheet, a halo, an imprecise memory...

Pascal Ianco

Glossary

Granular synthesis: the computer samples a few milliseconds of sound to reproduce it continuously, creating a resonance with a grainy texture.

Resonance models: each instrument has its own resonance due to its shape and matter. With the help of certain software programs created at IRCAM, one can reproduce these physical models and give an instrument a resonance other than its own, thereby transforming its acoustical nature.

:: CD14

FRANÇOIS-BERNARD MACHE : MARAÉ. AERA. KHNOUM.
LE PRINTEMPS DU SERPENT

In our musical culture, the use of percussion alone is a fairly recent conquest. After precursors such as Milhaud, Varèse and Bartók, the second half of the 20th century very quickly witnessed growing interest in this instrumental sphere and the multiplication of its timbres. This phenomenon owes a great deal to Les des Percussions de Strasbourg, which was the first group to exploit and, above all, inspire a brand-new repertoire. Personally, in addition to a dozen pieces in which percussionists play a solo role, it is in the works that make up the present panorama that I most fully explored the vast resources of the world of percussion, benefiting from the exceptional talent of the performers to whom they are dedicated. Between 1974 and 2001, I composed six works for them, most of which are heard on this CD.

⁸ for 8 instruments and electronics (1996). ⁹ for violas and real-time electronics (2005)

Maraé, premiered on 25 March 1975 at the Royan Festival, combines six amplified percussion and two tape tracks. Numerous unusual instruments, like *nacaires*, bullroarers, crumpled papers, etc., illustrate Berlioz's prophetic definition in 1844: "Every sound body implemented by the Composer is a musical instrument". The work carries further the research inaugurated in 1969 with *Rituel d'oubli* and punctuated by, amongst others, *Korwar* (1972) and *Naluan* (1974). These are pieces in which unprocessed taped sounds, edited practically without manipulation, are coloured by instrumental writing that is essentially a transcription in strict synchronism with its model. The conventional boundary between nature and culture thereby loses much of its importance and sometimes even disappears completely. The previous works above all used sounds of animal origin, and pitches were dominant. Here, the sounds chosen are characterised by their complex harmonic structure and internal rhythmic animation. The percussion even exclude the instruments of definite pitch.

The word "*Maraé*", borrowed from Polynesia, designates a place of worship and also evokes, in French, "the sea" by chance of a phonetic resemblance. The work designated by this word is itself a sort of initiatory voyage through the wind, the sea, a cave, wind again and, to conclude, fire.

Aera, commissioned by the State, was written in September 1978 and premiered on 30 March 1979 in Paris. In Greek, the title means "the air"; in Latin: "bronzes". Moreover, it is assonant with *Maraé*. But whereas *Maraé* uses only white noises, this work, on the contrary, calls for only instruments of determinate sounds: Thai gongs, bells, marimbas, vibraphones, glockenspiel and timpani. It is based essentially on the harmonic dimension and the superposition of tempi. This harmony has nothing to do with the functions within a tonal or modal system to which tradition has accustomed us. Rather, it is a play on the colours resulting from the blending of sounds like so many chemical components. The law that governs the movement of these components is that of an expansion constantly resumed, sometimes in homorhythmia, sometimes by the superposition of two to six different tempi. The absence of ideas in the discursive sense of the term, and the particular aptitude of the timbres used to short-circuit, in a way, the reflection place *Aera* in the sphere of sacred music without, however, the work referring either to Tibet or Bali. By the immediate sensorial action of its gesture, it tends to create a particular lucidity, which is as foreign to hypnosis as it is to analysis. If the word "clairvoyance" had an equivalent in the sphere of sound, one might say it was that which I sought to awaken.

Khnum is a work commissioned by the Musica festival for Les Percussions de Strasbourg, which gave the first performance on 28 September 1990.

Once again, the work is quite different from the previous two, even though one again finds the atmosphere of a sacred ceremony such as, for example, a Shinto ritual. Here, a solo sampler combines with five other percussion. Most of the sampled sounds were borrowed from the group's instrumentarium and thus, this sort of *concerto* for keyboard and percussion associates much more than it opposes the digital instrument and its acoustic neighbours.

Khnum is the Egyptian ram-god who crafted mankind on his potter's wheel. His name sounds like a percussive onomatopoeia, and this was one of the reasons that made me chose it as a title in addition to my endless interest in all mythologies. The work is dedicated to my daughter Danaé.

Les 12 Lunes du serpent was composed in 2001 to a State commission.

In 2000, Les Percussions de Strasbourg proposed that I participate in a

collaboration project with the Ju Percussion Group of Taiwan, and I immediately accepted. In the course of a trip there, in February 2001, we defined the modalities of this Franco-Chinese collaboration: an hour of concert with half of it entrusted to a Frenchman, the other half to a Chinese composer, Chien Hui-Hung. As we were in the Year of the Serpent, and the project involved 12 musicians, I had the idea of calling it *Les 12 Lunes du serpent* ("The 12 Moons of the Serpent"). Two seasons – or six "moons" – were entrusted to each composer, and for my part, I opted for the springtime and autumn, which can also be played as independent pieces.

Le printemps du serpent resumes the work on natural sounds that I had undertaken in the early '70s and is illustrated here by *Maraé*, but goes even further in meticulous transcription and choosing sounds associated with springtime. The challenge represented by the notation of rain, drop by drop, and of animal noises, phoneme by phoneme, was taken up and resulted in a total fusion of the recordings and instrumental writing.

The work's world premiere took place in Grenoble, at the "38^{èmes} Rugissants" Festival, on 1 December 2001.

François-Bernard Mâche (translated by John Tyler Tuttle)



:: CD15

GILLES RACOT : SUBGESTUEL

Composed in 1991. Commissioned by Radio France and Ina-GRM. First performed on 28 March 1992 at Radio France by Les Percussions de Strasbourg.

The grandeur of an authentic work of art lies in its ability to arouse doubt, surprise, or questioning about the certainties or thinking habits of those who look at it or listen to it [...]. The homage paid through *Subgestuel* is a small personal token of this initiatory debt to the work of Zao Wou-Ki [...]. Zao Wou-Ki's space and pictorial lights, his plays of transparencies, fluidities, opacity, textures, voids, suggested energies... particularly influenced my learning composition and, subconsciously, probably remain references. The title is obviously in accordance with the eminently gestural method of sound production: percussion. Every musical score is written in notation of gestures [...]. Concerned with the human material [...] and led to deal with a certain volubility and density of details, I then enjoyed thinking about economical solutions of virtuosités and body movements controlled like integral parts of the musical ideas. The title of one of Zao Wou-Ki's canvases is "Homage to Edgar Varèse"; thinking about that homage obviously leads to a few hidden meanings when you write for percussion.

Gilles Racot (translated by John Tyler Tuttle)

MICHAEL LEVINAS : VOÛTES

Composed in 1988 for Les Percussions de Strasbourg. Commissioned by the French Ministry of Culture and Communication..

Is percussion not the accredited companion of European music? It has now gone from companion to become autonomous in the 20th century. An ambiguous

autonomy. What do we hear in percussion alone? Certainly all the combinatory richness that is signified by the percussive stationing – like a sort of "abstract" music, understatement of the musical – as well as the euphoria and sound spontaneity of a language that is born in the influence of the first *musiques concrètes* invented in the studio. We have also witnessed an inflation of particular instruments coming from extra-European cultures.

This irruption of percussion in contemporary music confirmed the evolution of several centuries of western writing and the liberation of material apparently too often limited to a role of rhythm machine, encumbered by the memory of virile marches and folklore. But today, the progressive mastery of sound through technology could perhaps lead us to reconsider the role of this instrumentarium. How to apprehend the raw material of instruments often created in musical civilizations that are not based on the thought of writing? Used for themselves, these instruments also signify the limit of material that is fundamentally non-western, i.e., conceived without combinatory technique. Therein perhaps lies the irreducible difference between a violin and a piano on the one hand, and a Balinese gong on the other. Regardless of the harmonic riches of that gong, its 'malleability' is essentially limited. Unless the sound potentialities of that gong are made explicit by an orchestra.

But in this raw material offered to composers are there not precisely new ways of exploring how to set matter to vibrating that would no longer be limited to the blow?

In *Voûtes*, I worked on the idea of the burst of brass provoked by whirling falls on reflecting surfaces. This is an etude on new transitional attacks not restricted to the percussive. Furthermore, by its limited nature, percussion expresses beyond percussion: what might be called the enigma of sound. Thus the fall, the brilliance of brass in the resonance of a vault evokes for me – by acoustic understatement – the burst of the voice and laughter. This brass orchestration is supported in pedal by large Chinese vases setting side drums vibrating by sympathy on very precise frequencies. From then on, I again find the privilege of the "percussion" material, the interference of one sound body on another, the phenomenon of a shaking and the evocation of breath.

Throughout this work, these new transitional attacks become like development structures. From this results a continuous variation on three modes (three short pieces: Whirling of brass = sob, vault, pulverize) obtained by the controlled use of the diameters of the metals, characteristics of the reflecting surfaces, the resonance times and speeds of circular falls. Rhythmic polyphony is no longer limited to scansion. With *Voûtes* I am attempting new ways of writing for the "make-it-sound".

Michaël Levinas (translated by John Tyler Tuttle)

DANIEL AUGUSTO D'ADAMO : DIE RUNDE ZAHL

Composed in 1998/1999 for Les Percussions de Strasbourg. First performed in September 1999 at the Musica festival by Les Percussions de Strasbourg.

Die Runde Zahl ("The Round Number") refers to the particular arrangement with which the piece was conceived from the outset: the musicians arranged in six equidistant points round the audience, thereby forming an imaginary circle. Thus, space holds the balance of power, the feasible possibilities emerging from it being nearly infinite. The composition of the piece is based totally on this calculation of a limited number of combinations – fixed space – and trajectories – temporal

space – between these six points. The composition of this piece would have turned out to be much more difficult had it not been for the work sessions we had with the musicians: speculation necessitates, at a certain moment, being confronted with the real possibilities of performable writing. Final, paradoxical conclusion: the constraints disappear, necessarily, when space becomes matter, of writing, a form of listening.

(translated by John Tyler Tuttle)

FRANÇOIS PARIS : LES ARPENTEURS (EXTRAITS)

Composed between 2005 and 2007. Conceived for 7 dancers and 6 percussionists by Michèle Noiret and François Paris. First performed on 2 May 2007 at the National Theatre of Brussels, in co-presentation with *De Munt/La Monnaie*.

The *Les Arpenteurs* (“The Surveyors”) project brings together choreographer Michèle Noiret, composer François Paris and Les Percussions de Strasbourg, directed by Jean-Paul Bernard, in a scenography by Alain Lagarde.

Surveying has always linked the body and space. When the surveyor measured distances with his thumb, his hand, elbow, arm or stride, he was using his body to determine the limits of his space. The dancers in *Les Arpenteurs* have kept in mind the sense of this approach: they, too, in their own way, appropriate the space in which they move through the movements of their body and the energy of those movements in a city that lets people's private life be seen. A city that they survey, sometimes alone, searching for themselves, sometimes in strange encounters.

This city is a metaphor for attaining what is human, for questioning one's inner life, one's perceptions and sensuality as well as one's flaws, doubts and anxieties. More than simple performers, the seven dancers attempt to add an expressive capacity to their technical virtuosity, a radiance that makes them real “choreographic characters”. They are not alone on stage: amongst them or around them, the six musicians of Les Percussions de Strasbourg interpret the score that François Paris created especially for this show. His composition opens up musical worlds of astonishing richness and draws from the instrumental stock of Les Percussions de Strasbourg, made up in particular of the famous sixten, invented for them by composer Yannis Xenakis, sonorities and chords that bring alive this imaginary city and the beings who go through it. Dance and music combine, answering and stimulating each other.

The six current members of Les Percussions de Strasbourg, a living legend of post-war modernity, strive to reinvent the future – in particular by the pluridisciplinary path – of this contemporary chamber music group, legatee of a vast repertoire composed for it and played on an instrumentarium that is totally percussive. For *Les Arpenteurs*, François Paris composed an original score and invents, with choreographer Michèle Noiret, a mode of crossed relations making him jointly sign the conception. This live musical presence already gives an exceptional value to a work that one listens to as much as one watches it.

(translated by John Tyler Tuttle)



Coordination artistique de l'Édition :
Jean-Paul Bernard

www.percussionsdestrasbourg.com ■ www.classic-collections.fr

.....

À l'occasion des 50 ans des Percussions de Strasbourg
le musicologue Stéphane Roth retrace leur aventure musicale
dans un livre richement illustré à paraître aux Éditions MF.



LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG
par Stéphane Roth, Éditions MF, septembre 2012.

éditions
MF