



Psappa, Rebonds, Okho

Makis Solomos

► **To cite this version:**

Makis Solomos. Psappa, Rebonds, Okho. Notice du CD Iannis Xenakis, Psappa, Rebonds a et b, Okho (P. Carneiro, M. Rich, J. Gibson percus.. 2004. <hal-00770214>

HAL Id: hal-00770214

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770214>

Submitted on 4 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *Psappha, Rebonds, Okho* »

Makis Solomos

Notice du CD Iannis Xenakis, *Psappha, Rebonds a et b, Okho* (P. Carneiro, M. Rich, J. Gibson percussions), Zig Zag Territoires, ZZT 040901, 2004, p. 2-7 et 8-13.

Les percussions chez Xenakis

Les percussions jouent un rôle fondamental chez Xenakis, tant au plan quantitatif qu'au plan qualitatif. Sur ses quelques 150 compositions, deux sont pour percussion seule : *Psappha* (1975) et *Rebonds* (1987-88) ; trois pour ensembles de percussions : *Persephassa* (1969, six percussionnistes entourant le public), *Pleiades* (1978, six percussionnistes), *Okho* (1989) ; trois pour ensembles de percussions et autre formation : *Idmen A* (1985, chœur mixte et six percussionnistes), *Idmen B* (1985, six percussionnistes et chœur éventuel), *Zythos* (1996, trombone et six percussionnistes) ; quatre sont des duos avec percussion : *Dmaathén* (1976, avec hautbois), *Komboï* (1981, avec clavecin), *Kassandra* (1987, avec baryton), *Oophaa* (1989, avec clavecin) ; enfin, deux accordent un rôle soliste à la percussion : *Aïs* (1980, avec baryton et orchestre), *O-Mega* (1997, avec ensemble instrumental) – cette dernière pièce étant également l'ultime composition de Xenakis.

Au plan qualitatif, les percussions expliquent à elles seules au moins trois des qualités majeures de Xenakis. D'abord, son extraordinaire curiosité, qui l'a conduit à s'ouvrir à des cultures musicales issues de régions du monde fort variées. À la question : « La percussion semble jouer un rôle important dans votre musique. [...] A-t-elle une place particulière dans votre esthétique musicale ? », Xenakis répond spontanément : « Oui, sans doute, même si je ne sais pas trop pourquoi. Il est vrai que j'ai été très marqué par les percussions de l'Inde, par exemple. Je pense qu'il s'agit d'une des plus importantes traditions de percussion. Mais j'ai aussi écouté de la percussion japonaise ou africaine, et j'ai été attiré par cette musique »¹. Xenakis, sans doute sous l'influence de Messiaen dont il fut l'élève, s'était intéressé très tôt au tabla, il en possédait un d'ailleurs – sa dernière composition « de jeunesse », *Anastenaria. Procession aux eaux claires* (1953, pour chœur mixte, chœur d'hommes et orchestre) requiert « un bongo ou tabla hindou », auquel il accorde un rôle substantiel. À une plus vaste échelle, on peut entendre toute sa musique comme une re-composition, *via* l'abstraction, de pans entiers d'une musique « globale » (bien loin, cela va de soi, de la globalisation uniformisante de la variété occidentale coupant/collant des petits bouts de musiques « ethniques » réduits en « échantillons » dans tous les sens possibles du terme).

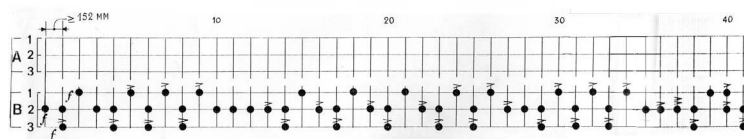
Second aspect : le rythme. Alors que la musique contemporaine s'est vivement intéressée, depuis les années 1930 (*Ionisation* de Varèse), aux percussions pour leur variété en timbres, Xenakis a radicalement innové en retournant, avec elles, à leur fonction première, le rythme – sans pour autant négliger leur richesse timbrique. Sa première pièce pour percussions seules, *Persephassa*, sonna comme un tonnerre : elle s'ouvre sur des « cribles rythmiques » (cf. *infra* : sur *Psappha*) des peaux – il est vrai que ce début joue également sur

¹ « Iannis Xenakis in Conversation : 30 May 1993 », entretien transcrit et édité par James Harley, *Contemporary Music Review* vol. 21 n°2/3, 2002, p. 13.

un autre élément, une rotation spatiale autour du public. Le début de *Psappa*, *Rebonds b*, certains passages d'*Okho*, etc. pourraient rivaliser avec les meilleures improvisations de musiciens africains². Cependant, il ne s'agit pas d'un « retour » : le rythme chez Xenakis connaît une définition particulière. Dans la tradition occidentale, on distingue trois éléments : la pulsation, les rythmes proprement dits et la métrique. Cette dernière ordonne les pulsations en temps forts (accentués) et faibles selon de brèves périodicités (deux, trois, quatre, etc. temps). Les rythmes, qui constituent le niveau intermédiaire, organisent les pulsations, leurs sous-divisions et leurs multiplications en figures, cellules, phrases, etc. selon le modèle du langage. Chez Xenakis, les figures rythmiques sont rares ; lorsqu'elles existent, elles se limitent à des cellules minimales (rythmes de la poésie antique, par exemple). La pulsation, elle, ne vaut que comme repère pour les musiciens (à l'exception de pièces comme *Rebonds*). La métrique, enfin, a disparu ou s'est considérablement complexifiée et rallongée si on l'identifie aux cribles rythmiques. En quelque sorte, Xenakis construit ses « rythmes » (entre guillemets puisqu'il ne s'agit pas de rythmes au sens traditionnel du terme) sur de longues durées qui combinent des éléments minimaux : il n'y a, chez lui, au niveau rythmique, qu'une seule couche temporelle³.

On dira enfin que les percussions témoignent par excellence d'une des qualités majeures de la musique de Xenakis : son caractère gestuel. Il ne s'agit pas de gestes surajoutés (comme par exemple ceux du théâtre musical) : ils émanent de la partition elle-même. Écouter les percussions xenakiennes en disque ne constitue que la moitié du plaisir. Il faut les voir jouer (d'où l'intérêt du vidéo-clip du présent enregistrement), pour s'apercevoir que l'extrême virtuosité qu'elles exigent de l'interprète dessert une succession de gestes bien ordonnée, comme un rite antique passé en accéléré dont on aurait perdu la signification, et qui constituerait désormais une énigme, un hiéroglyphe⁴.

Psappa



Début de la partition de Psappa © Éditions Salabert

Psappa (1975) renouvelle totalement le répertoire pour percussion et en est devenu un « classique ». Dans la partition, Xenakis utilise une notation qui peut évoquer des transcriptions utilisées par certains ethnomusicologues : cf. l'exemple donnant la partition du

² Dans mon imagination de xenakien connaissant le côté « défi » du personnage, j'aime penser que Xenakis aurait découvert le djembé un jour où il aurait pris le métré parisien. Fasciné par les improvisations sans fin qu'on y entend, il serait rentré chez lui en se disant : « Je peux faire pareil ! » et aurait composé *Okho* !

³ Sur la notion de rythme chez Xenakis, cf. Anne-Sylvie Barthel-Calvet, *Le rythme dans l'œuvre et la pensée de Xenakis*, thèse de doctorat, Paris, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2000.

⁴ Sur le rôle du geste dans *Persephassa*, cf. Makis Solomos, « *Persephassa* : durée, geste et rythme », *Percussions* n°33, Chailly-en-Bière, 1994, p. 11-19.

début de la pièce. L'espace entre deux barres verticales, que l'on appellera ici « mesure » même s'il s'agit en fait de l'unité rythmique de base, équivaut à 152 battements par minute. L'œuvre ne met en jeu que des attaques sur ces barres, c'est-à-dire des pulsations, ou des divisions par deux, à quelques exceptions près. L'instrumentarium fait appel à l'inventivité de l'interprète (et, par contrecoup, démontre l'importance du rythme pour Xenakis, puisque, sur ce point, l'interprète n'a aucune latitude). En effet, c'est l'instrumentiste qui doit choisir la composition exacte de cet instrumentarium. La partition indique six groupes d'instruments, nommés de « A » à « F », et la notice explicative précise que ceux des trois premiers correspondent à des peaux ou des bois et ceux des trois derniers à des métaux. Cette notice fournit également une liste d'instruments dans laquelle l'interprète choisit, avec la possibilité de changer en cours de route. Seul impératif : respecter une distribution par registre. En outre, les accents indiqués sur la partition peuvent avoir plusieurs interprétations : « intensité plus forte » bien entendu, mais aussi « changement brusque de timbre », « ajout brusque d'un autre son » et « combinaison simultanée des significations précédentes ».

Le titre de l'œuvre constitue une forme archaïque du nom de la poétesse antique, de l'île de Lesbos, Sappho : Xenakis travaille ici avec les rythmes de la poésie antique. Par exemple, le début de la pièce (ligne B2) se fonde sur la cellule brève-longue (rythme iambique). Ces rythmes sont travaillés pour donner naissance à des « cribles » rythmiques. Pour simplifier, on dira qu'un crible consiste à sélectionner certains des points équidistants formant une droite. Dans le cas présent, la « droite » est la ligne B2 et les « points équidistants » sont délimités par les mesures. La distribution est donnée par une équation assemblant des classes de points (classes qui sont établies selon la théorie des congruences modulo z) selon les opérations de la logique des ensembles. Voici l'équation du crible rythmique du tout début de la pièce (mesures 0-39), joué par la ligne B2 :

$$[(8_0 \cup 8_1 \cup 8_7) \cap (5_1 \cup 5_3)] \cup [(8_0 \cup 8_1 \cup 8_2) \cap 5_0] \cup [8_3 \cap (5_0 \cup 5_1 \cup 5_2 \cup 5_3 \cup 5_4)] \cup [8_4 \cap (5_0 \cup 5_1 \cup 5_2 \cup 5_3 \cup 5_4)] \cup [(8_5 \cup 8_6) \cap (5_2 \cup 5_3 \cup 5_4)] \cup [(8_1 \cap 5_2) \cup (8_6 \cap 5_1)]$$

Ce crible assemble plusieurs classes fondées sur les modules 5 et 8 : 8_0 , par exemple, signifie que, dans notre ligne composée de points que l'on numérottera 0, 1, 2, 3..., on ne prend que les points 0, 8, 16, 24... ; autre exemple, avec 5_1 , on prend les points 1, 6, 11, 16, ... Les signes \cup et \cap symbolisent respectivement l'union et l'intersection ; avec l'union entre deux classes, on prend tous leurs points, avec l'intersection, on ne prend que leurs points communs (s'ils existent). L'équation des mesures 0-39 donne un crible rythmique composé des points suivants : 0, 1, 3, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 35, 36, 37, 38, comme on peut le vérifier sur l'extrait donné de la partition. Durant ces mêmes mesures, la ligne B1 joue tous les points que ne joue pas B2, tandis que la ligne B3 joue sur toutes les valeurs longues de B2⁵.

⁵ Pour une étude détaillée des cribles de *Psappha*, cf. Ellen Flint, « The experience of time and *Psappha* », in M. Solomos (éd.), *Présences de / Presences of Iannis Xenakis*, Paris, Cdmc, 2001, p. 163-172.

Rebonds

Rebonds, composé en 1987-89 et créé comme *Psappha* par le fidèle percussionniste « de » Xenakis, Sylvio Gualda, fait partie des rares œuvres où le compositeur a choisi un titre qui semble évident, du moins pour le public francophone. L'œuvre est formée de deux pièces, « a » et « b », qu'on ne peut jouer l'une sans l'autre, mais dont on peut choisir l'ordre.

Rebonds a regroupe les quelques instruments choisis par Xenakis en sept hauteurs (relatives) ; de l'aigu au grave : deux bongos, trois toms, deux grosses caisses. La pièce est fondée sur un processus de densification progressive. Elle s'ouvre sur une cellule rythmique simple, composée d'une brève et d'une longue (rythme iambique), qui se transforme en brève-brève-longue (anapeste). Puis, la densification progresse avec des sous divisions rythmiques de plus en plus petites (doubles croches, triolets de doubles croches, triples croches et triolets de triples croches). La pièce tend vers le moment où la discontinuité pourrait se transformer en continuité – les rebondissements ne pouvant alors déboucher que sur des roulements –, mais ne l'atteint jamais : cela reste des rebonds. Tout le long de ce processus, une pulsation sous-jacente régulière reste clairement audible, comme s'il s'agissait de mesurer à son aune la virtuosité déployée par le musicien pour mener les multiples étapes de cette densification. Peu avant la fin, la texture se dédensifie brutalement et la pièce se conclut par un long silence déchiré par deux ultimes bonds.

Rebonds b échelonne en hauteurs relatives cinq wood-blocks et cinq peaux. La pièce démarre avec un jeu très rebondissant sur les peaux – un peu comme le début de *Psappha* –, où des accents se déplaçant sans cesse d'un instrument à l'autre donnent l'impression d'un mouvement spatial de type circulaire, mais irrégulier. Puis, les wood-blocks font une brève apparition et le rebondissement initial reprend, en incluant cette fois des sortes de parenthèses où le jeu devient très dense (jusqu'au roulement). Une dernière section débute avec une autre brève apparition des woods-blocks, qui émettent à présent des mélodies pentatoniques ; cette section est ensuite composée de bonds rapides du musicien qui doit passer rapidement d'un instrument à l'autre ; elle conduit à une fin très virtuose marquée par une impression de vif mouvement circulaire entre tous les instruments, qui évoque, comme un ultime rebondissement de la pièce, la fin grandiose de *Persephassa*.

Okho

Okho, dont le titre constitue une pure combinaison de phonèmes, a été achevé en juillet 1989 et est dédié au trio de percussions Le Cercle (Willy Coquillat, Jean-Pierre Drouet, Gaston Sylvestre) qui l'a créé. La pièce résulte d'une commande pour la célébration du bicentenaire de la Révolution française. Cette circonstance pourrait conduire à interpréter le choix de l'effectif comme une référence ironique au colonialisme que déploiera l'État français moderne : trois djembés – instruments africains par excellence – et une « peau africaine de grande taille », comme l'indique la partition.

Cependant, on serait sans doute plus proche de l'intention de Xenakis en disant que, poussé par son insatiable curiosité et son goût pour la nouveauté, il eut l'envie d'exploiter à fond un instrument qu'il découvrit dans le studio des trois dédicataires (les Archives Xenakis contiennent des photos de djembés ainsi qu'une lettre de Jean-Pierre Drouet détaillant les techniques de jeu du zarb et du djembé). Comme souvent chez Xenakis, *Okho* est construit

autour d'une combinatoire complexe d'éléments simples : un ensemble de sons préalablement définis. Ceux-ci sont déterminés, d'une part, par la position des mains sur le djembé, sur le bord ou sur le centre, et, d'autre part, par trois modes de jeu pour chacune de ces positions. Ce qui donne six sons, associés à des nuances : « bord clair, mf », « bord claqué sec, f », « bord claqué résonnant, ff », « basse étouffée, mf », « basse normale, f », « basse claquée, ff ». Il va de soi que ces sons correspondent également à six hauteurs (relatives). En outre, Xenakis différencie ces sons par des accents et demande également, dans certains passages, de jouer avec les ongles – on rencontre aussi, quoique ponctuellement, des « ondulations (glissandi) avec le poing ». La « peau africaine de grande taille », elle, jouée par le premier musicien, n'intervient que dans deux passages, qui sont cependant capitaux : un peu avant le milieu et dans la toute fin, sur un coup résonnant – son utilisation définit une ponctuation de la forme qui rappelle *Psappha*.

La forme de la pièce se déroule en cinq temps. Une première partie développe un canon entre les trois musiciens, sur des valeurs rythmiques égales. Puis, alternent des fragments de ce canon avec des superpositions rythmiques irrégulières. Une transition mène de coups rapides réguliers aux glissandi avec les poings, puis à une texture aérée où intervient la grande peau africaine (grosse caisse dans le présent enregistrement). La quatrième partie, la plus longue, développe un dialogue entre jeu collectif et soli, et peut être décomposée en trois sections du fait de changements importants de tempo. *Okho* se conclut sur une sorte de coda.