

"Le pianiste joue les notes qu'il peut" : entretien de Jacques Nicola et Jacqueline Waeber avec Claude Helffer

Autor(en): **Helffer, Claude / Nicola, Jacques / Waeber, Jacqueline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 68

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927787>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

« LE PIANISTE JOUE LES NOTES QU'IL PEUT »

Entretien de Jacques Nicola et Jacqueline Waeber avec Claude Helffer

A l'occasion de sa venue à Genève le 14 février 2001 pour la sortie de son livre Quinze analyses musicales (Éditions Contrechamps)¹, le pianiste Claude Helffer a accordé cet entretien à Dissonance, pour évoquer ses liens avec Iannis Xenakis.

Claude Helffer, votre carrière d'interprète vous a souvent amené à jouer des œuvres de Xenakis...

« Cela s'est fait petit à petit. J'ai rencontré Xenakis pour la première fois lors d'une réunion amicale chez André Boucourechliev. Je venais de participer à la création de *Signes*, une œuvre commandée à ce dernier par le Domaine Musical. C'était en 1963. Xenakis venait juste d'écrire *Herma*, que, me dit-il, un pianiste japonais se préparait à jouer. J'ai reçu une photocopie du manuscrit peu après, mais je n'y ai prêté qu'une attention distraite. Deux ans plus tard, toujours pour un concert du Domaine Musical, je devais présenter une œuvre de Gilbert Amy ; arrivant à la répétition générale, depuis les coulisses, j'ai entendu Georges Pludermacher répéter ce même *Herma* et j'ai eu le coup de foudre, spécialement fasciné par l'emploi simultané de toute l'étendue du clavier. Il m'a semblé alors que, toute ma vie, j'avais eu envie d'entendre sonner ainsi le piano, avec une plénitude qui pouvait évoquer pour moi l'écriture de Brahms. Pourtant, fortement imprégné des traditions concernant les formes musicales classiques, je manifestais encore quelques réticences vis-à-vis de ce type de musique. La séduction viendra assez vite, à l'occasion d'un concert entièrement consacré à Xenakis organisé par Claude Samuel. Quelques années passent et Gilbert Amy, qui a pris en main les destinées du Domaine Musical, me demande de jouer *Herma* lors d'une tournée en Espagne, ce que j'accepte. Je me mets au travail et pour rôder la pièce, j'obtiens de l'exécuter lors d'une émission de la radio française. Xenakis écoute la retransmission, me téléphone son approbation, et c'est ainsi que nous entrons en rapport. Ultérieurement, j'ai

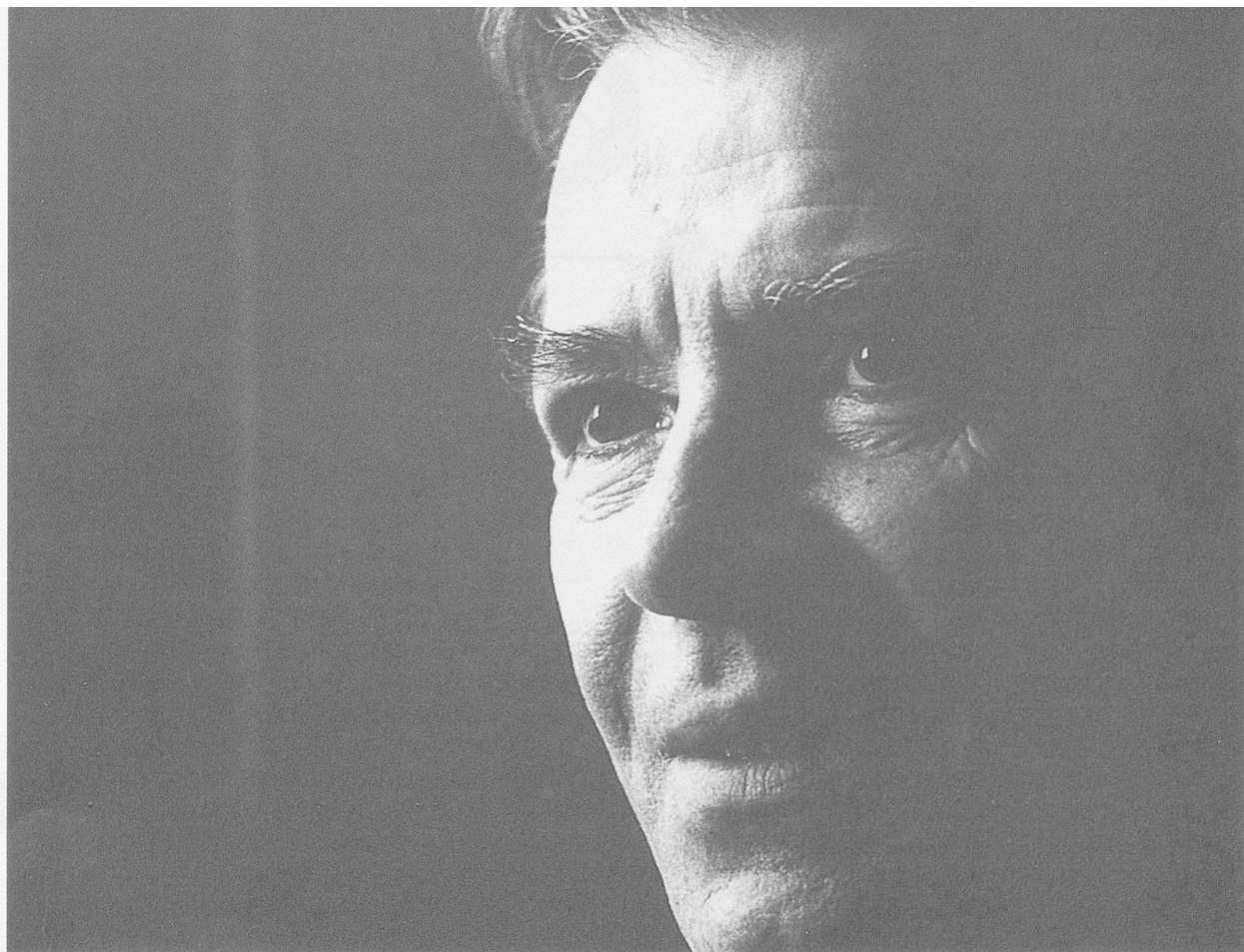
beaucoup joué cette pièce, notamment lors de tournées des Jeunesses Musicales à travers la France. J'insiste sur le fait que j'ai été toujours accroché par le caractère volcanique des sonorités et par les oppositions entre masses sonores différenciées. Du fait de ma formation scientifique, j'aurais pu être séduit par l'aspect mathématique et formel de beaucoup d'œuvres de Iannis, mais cela n'a été pour moi qu'accessoire, même si le travail sur *Herma* m'a donné l'occasion de me familiariser avec la théorie des ensembles.

Quelle proximité avez-vous eu par la suite avec la musique de Xenakis ?

En 1973, Radio France (ORTF à l'époque) commande pour moi à Xenakis un concerto pour piano et orchestre, *Erikhthon*, que je créerai en mai 1974 au Parc floral de Vincennes avec le Nouvel Orchestre Philharmonique sous la direction de Michel Tabachnik. La première version de la partition que Iannis me remet début avril se résume en quelques feuilles de papier millimétré couvertes d'arborescences. « Oui, me dit-il, il faut encore les transcrire sur papier à musique. » J'ai reçu ma partie de soliste par bribes, jamais plus de deux feuilles à la fois ; la partition complète ne fut prête que dix jours avant la création. C'était quasiment illisible, du fait que Xenakis, ayant perdu un œil durant la guerre civile grecque, avait une vision monoculaire : rien n'était aligné verticalement.

J'ai eu l'occasion d'effectuer de nombreuses tournées avec la musique de Xenakis en compagnie notamment du percussionniste Silvio Gualda, de la claveciniste Elisabeth Chojnacka et du Quatuor Arditti. L'événement le plus marquant fut, lorsqu'au cours de l'été 1985, invités par le Centre Acanthes, nous nous sommes retrouvés, six semaines durant, à Aix-en-Provence, à Salzbourg et à Delphes. Le contact avec le compositeur fut étroit. Nos discussions ne portaient pas seulement sur ce que je pourrais appeler « l'artisanat » du compositeur à propos des œuvres que nous

1. Cf. le compte-rendu consacré à cet ouvrage dans ce même numéro, p. 38.



interprétions. Dans les conversations que j'ai pu avoir avec Xenakis (comme aussi parfois avec Stockhausen), il pouvait s'agir de sujets beaucoup plus personnels de notre vie affective, familiale, de politique, de philosophie, et pas seulement de doubles croches.

Quelle particularité observez-vous dans l'écriture de piano de Xenakis ?

Dans le répertoire pianistique, en règle générale, l'écriture est conçue en fonction des possibilités de l'instrument. Ainsi en est-il de la musique depuis les classiques jusqu'à Messiaen, Boulez, etc. Prenons deux exemples : dans la *Sonate en fa mineur op. 5* de Brahms, au début du 5^e mouvement, entre les mesures 25 et 32, la main droite exécute des traits qui donnent l'impression d'une succession de sixtes répétées deux par deux. Brahms les a transformées en un passage de doubles-croches parfaitement jouable et qui sauvegarde à la fois l'impression harmonique et le *molto agitato* indiqué. Regardons maintenant le commencement de *Ondine* de Ravel. Lorsque le motif mélodique se fait entendre à la main gauche, dans exactement le même registre que l'accompagnement en notes ou accords répétés de la main droite, le compositeur supprime dans les battements de celle-ci les notes qui appartiennent à la mélodie de façon à ne pas perturber le développement linéaire de celle-ci, laquelle est intercalée dans l'accompagnement de telle sorte que les deux mains ne se gênent pas. Xenakis n'a cure de tout cela ; pour lui, la musique est faite de lignes ou de masses qu'il dispose selon son plan, sans réfléchir aux possibilités, et le pianiste doit se débrouiller pour réordonner ces éléments, beaucoup plus importants que le détail des notes. D'ailleurs, Xenakis avait écrit dans la préface de *Synaphai*, œuvre pour piano et orchestre où il y a parfois une portée correspondant à chaque doigt : « le pianiste joue les notes qu'il peut ». Il était mécontent lorsque le pianiste Peter Hill avait publié dans la revue de Boosey&Hawkes sa propre version de

certains passages de *Evryali*, qui arrange justement ce qui semble injouable. Pourtant, il y a eu des exceptions ; était-ce pour le clavecin ou certaines percussions, Xenakis avait construit des modèles en carton pour essayer certains passages. Mais globalement, je dirais qu'il faut toujours aborder ses œuvres dans une optique générale et éviter de se noyer dans les détails. Dans le cas de *Evryali*, j'ai eu la chance de recevoir de Iannis une photocopie du brouillon qui consiste en une dizaine de feuilles de papier millimétré. Cela m'a été très utile pour comprendre la répartition des masses et des silences. On distingue ainsi un premier niveau fait de blocs sonores, un second où des ensembles de sons se trouvent répartis conformément à des distributions de probabilités et enfin un troisième relatif à des arborescences. En fait, les superpositions rythmiques sont finalement assez simples : il s'agit d'un phénomène d'illusion musicale qui joue sur un effet multiplicatif. C'est un mécanisme similaire à celui utilisé par Ravel dans *Noctuelles*. Lorsqu'au début de la pièce, on entend ce qui donne l'impression de bruissements, on se dit qu'il y a une complexité rythmique extrême. En réalité, c'est très facile et se ramène souvent à des 4 pour 3.

Justement : un pianiste qui n'aurait pas connaissance de ces esquisses ni n'aurait pu contacter le compositeur a-t-il moyen de s'en sortir ?

Oui, je le pense. On peut s'imprégner de l'effet « coup de poing » qui caractérise souvent sa musique, spécialement au début des pièces, et qui me fait parfois penser à Beethoven : prenez les premières mesures de la *Sonate* « Pathétique » ou de la *Sonate* op.111. Cette idée de frapper d'emblée l'auditeur est tout à fait courante chez Xenakis.

Je pourrais faire un autre rapprochement, cette fois entre le Beethoven du *Cinquième Concerto* pour piano et orchestre et *Herma*. Le premier mouvement du concerto s'ouvre sur un accord de tonique de mi bémol énoncé par l'orchestre. Le pianiste enchaîne immédiatement une

cadence de virtuosité sur cette tonique. Lui succèdent un accord de sous-dominante avec une autre cadence, puis un accord de dominante avec encore une cadence. Le système tonal de mi bémol majeur étant établi clairement, le concerto peut vraiment commencer sur le tutti de l'orchestre.

Dans *Herma*, Xenakis fait apparaître petit à petit les quatre-vingt-huit sons du clavier puis successivement les notes d'un ensemble A (puis toutes celles qui ne font pas partie de A), les notes de B (puis toutes celles en dehors de B), de même pour C. Les bases de l'œuvre étant posées, le développement peut suivre.

Et son rapport à Brahms ?

Il aimait spécialement les dernières œuvres de Brahms et, lors d'un festival de Royan, pour une « Carte blanche à Xenakis », il avait programmé le premier mouvement du *Quintette avec clarinette*. Il m'avait confié qu'il affectionnait les derniers opus des œuvres de piano où subsistent, quoique plus en finesse, les caractéristiques générales du style de Brahms. Aussi, lors d'un récital que j'ai fait à Paris auquel il assistait, je me rappelle avoir rapproché *Mists* et la *Sonate en fa mineur*.

Quel était le rapport de Xenakis à la musique occidentale ?

Je ne veux pas trop m'avancer, mais j'ai rarement vu Iannis assister à un concert pour son propre plaisir et je ne crois pas qu'il s'intéressait à la production de ses pairs ou des jeunes compositeurs. Sa musique incarne surtout une philosophie du dépassement. C'est pour cela que *Herma* n'est pas écrit pour piano à quatre mains ou pour deux pianos et qu'une version réalisée par ordinateur qu'on lui avait soumise et où toutes les notes et les durées étaient forcément exactes ne l'intéressait pas. L'analyse peut bien mettre à jour certaines constantes du langage comme par exemple la superposition de rythmes irrationnels (dans *Herma*, 5 contre 6) mais ce n'est pas ainsi qu'il faut l'aborder. Je partage l'avis

du musicologue Max Noubel lorsqu'il affirme que la musique de Xenakis présente un côté sauvage qui échappe à l'analyse. Elle est bâtie sur les idées de superposition mais aussi de silence. Il y a cependant un trait spécifique à l'esthétique de Xenakis : son caractère pythagorien, en particulier l'idée qu'il y a interpénétration entre tous les domaines ; par exemple, ce qui est beau sur le plan mathématique conservera ce caractère esthétique s'il est transposé dans d'autres secteurs de la connaissance ou de l'art.

Dans *Herma*, la beauté qu'un mathématicien sait voir dans l'énoncé d'un théorème concernant trois ensembles ABC doit se retrouver lorsque A, B, C se transformeront en ensemble de sons ; la beauté des arborescences dessinées sur du papier se conservera en écrivant *Evyali* ou *Erikkhthon*.

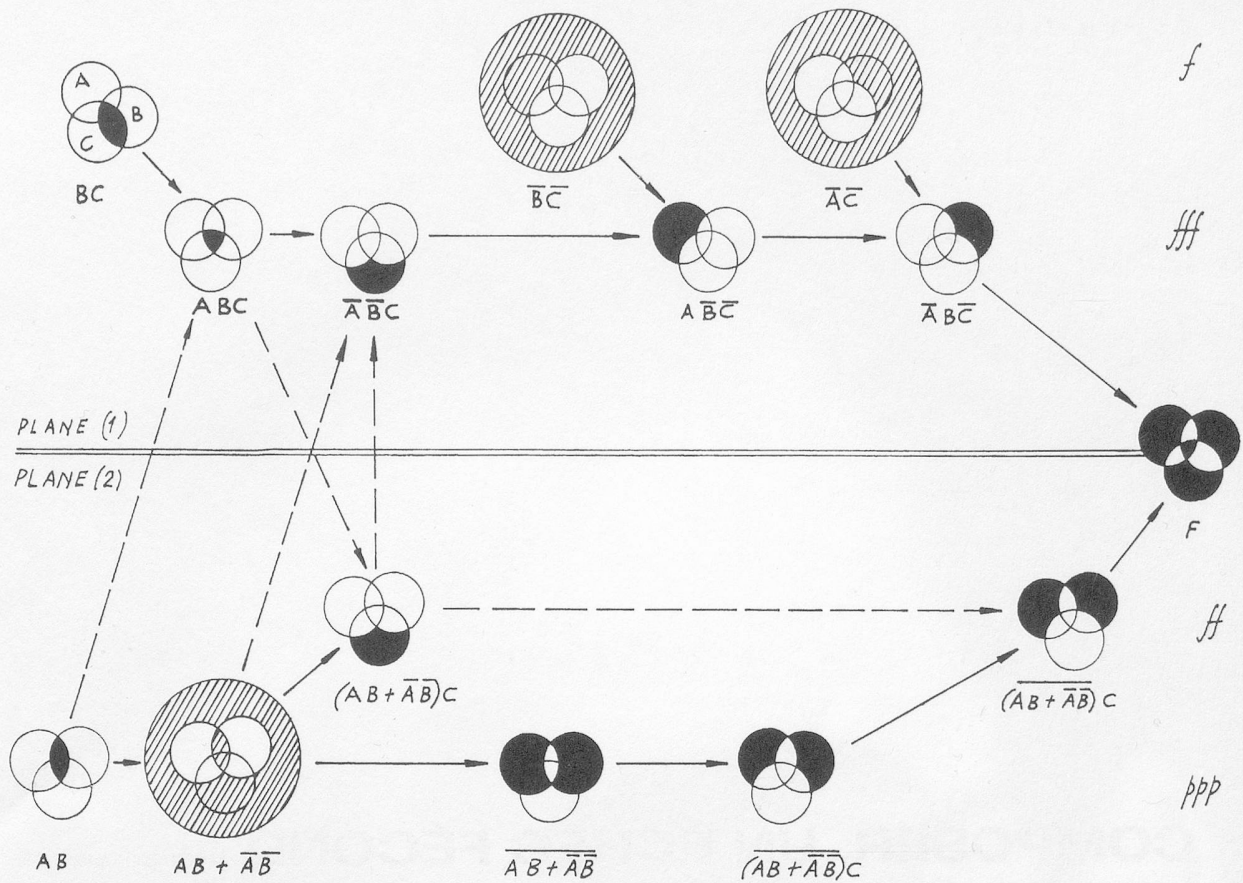
Il est donc clair que lorsque Boulez, qui avait d'abord ignoré Xenakis, lui a finalement commandé *Eonta* pour piano, 2 trompettes et 3 trombones, un choc de mentalités s'est produit.

Il ne faut pas perdre de vue le fait que Xenakis est arrivé sur la scène musicale à une époque où, pour les courants moteurs de la musique, celui qui n'écrivait pas selon le système sériel était suspecté. Le génie de Messiaen, que Xenakis a consulté lors de son installation à Paris, fut de lui déconseiller de reprendre à zéro des études classiques de composition et de lui faire confiance pour suivre sa propre voie. Il y a lieu de souligner aussi l'aide précieuse que lui apporta le grand chef d'orchestre Hermann Scherchen. C'est aussi par rapport à la rhétorique du discours musical que Xenakis était le plus en porte-à-faux avec des gens comme Boulez : la musique de Xenakis, comme celle de Cage, n'est pas une musique du discours.

Avez-vous observé un lien entre sa musique et son passé de résistant ?

Peut-être était-ce l'intransigeance. Disons qu'il y avait une force, quelque chose d'exceptionnel qui s'exprimait par sa

Iannis Xenakis:
vue globale de
l'évolution des
ensembles dans
« Herma »



musique. Iannis était tout entier dans sa musique qu'il concevait comme un dépassement de soi-même, toujours avec l'idée d'écrire en dehors des possibilités, en dehors des normes de jeu, de donner plus que ce que l'on peut donner. Il appelait cette attitude une ascèse. Pour le reste, il parlait très peu de son passé. Pourtant, il pouvait expliquer que l'idée d'appliquer les probabilités à la distribution des sons pouvait venir du souvenir des grandes manifestations contre la puissance occupante, en Grèce. Une foule bien ordonnée, martelant des slogans, commençait à défiler. Soudain les soldats tiraient et c'était le chaos, au milieu des cris et des crépitements des mitrailleuses. Et par moment on peut entendre s'exprimer dans la musique de Xenakis ce passage de l'ordre au désordre.

Pascal Dusapin est reconnu comme le fils spirituel de Xenakis. Comment voyez-vous ce lien ?

Je crois qu'avec Xenakis, Dusapin a plus appris à penser la musique qu'à la faire. Peut-être y a-t-il un héritage dans le traitement des masses sonores qu'effectue Dusapin. Pour le reste, comme il le dit lui-même, l'héritage venant de Xenakis est de l'ordre de la pensée et pas du tout de la technique musicale.