HAL
open science

Notes sur Elisabeth Chojnacka et les œuvres pour clavecin de Xenakis

Makis Solomos

To cite this version:

Makis Solomos. Notes sur Elisabeth Chojnacka et les œuvres pour clavecin de Xenakis. Hommage à Elisabeth Chojnacka. Autour du clavecin moderne, 2007, France. p. 51-58. hal-00770157

HAL Id: hal-00770157

https://hal.science/hal-00770157

Submitted on 7 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.

Makis Solomos

Université Paul Valéry-Montpellier 3, Makis.Solomos@univ-montp3.fr

NOTES SUR ELISABETH CHOJNACKA ET LES ŒUVRES POUR CLAVECIN DE XENAKIS

Makis Solomos

in *Autour du clavecin moderne. Hommage à Elisabeth Chojnacka*, textes réunis et édités par Danièle Pistone, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série « Hommages » n°2, 2008, p. 51-58.

Abstract. It is fascinating to know that an old instrument such as the harpsichord found in a music that is still new, the so-called "contemporary" music, the occasion for an extraordinary revival. Elisabeth Chojnacka, which belongs to the performers thanks to whom was created contemporary music's repertoire for harpsichord, is the favourite performer for Iannis Xenakis's pieces for/with harpsichord, pieces that are of central importance for this repertoire.

LE CLAVECIN, LA MUSIQUE CONTEMPORAINE ET ELISABETH CHOJNACKA

On ne soulignera sans doute jamais assez combien un instrument ancien comme le clavecin a su trouver dans une musique nouvelle – la musique dite « contemporaine » – l'occasion d'un extraordinaire renouveau[1]. En effet, nombre de qualités propres à cet instrument, qualités que les époques classique et romantique avaient mises de côté, ont été adroitement exploitées par la musique contemporaine : aspect mécanique et sonorité non passionnelle, attaques bruiteuses, variabilité de timbre, etc. Il y a dans cette rencontre entre un instrument ancien et la musique contemporaine une preuve parmi bien d'autres du fait que cette dernière n'est pas nécessairement une musique du « progrès » au sens de la fuite impitoyable en avant, fuite qui écraserait toute humanité sur son passage. Et rien n'empêche précisément de voir dans cet intérêt pour un instrument ancien, de même par exemple que dans l'intérêt pour l'espace – également mis à l'écart pendant les époques classique et romantique –, une manière pour la musique contemporaine d'exorciser l'« ange du progrès » qu'évoquait Walter Benjamin… Pour en rester au clavecin, on sait que des compositeurs majeurs de la musique contemporaine ont écrit pour cet instrument des pièces déterminantes pour leur évolution personnelle comme pour celle, plus générale, de toute la musique. Aussi, on peut s'étonner que, à l'exception de quelques travaux pionniers tels que la thèse

[1] Ce renouveau a bien sûr été préparé par la redécouverte de l'instrument pendant l'entre-deux-guerres et l'écriture de quelques pièces pour clavecin durant cette époque (Francis Poulenc, *Concert champêtre* ; Manuel De Falla, *Concerto pour clavecin*).

d'Emmanuelle Tat[2], la recherche sur le clavecin et la musique contemporaine reste encore à construire. Il en va de même, sinon encore davantage, du rôle joué par les interprètes déjà historiques de la musique contemporaine qui, fort souvent, sont à l'origine de ce répertoire touchant et important, tant quantitativement que qualitativement.

Parmi ces interprètes, Elisabeth Chojnacka se situe au tout premier plan. Le répertoire des œuvres dont elle a assuré la création, qui démarre en 1967[3], est extraordinaire. En nous fondant sur le catalogue publié à l'occasion de la journée d'études qui lui est dédiée[4] – lequel distingue neuf catégories d'œuvres[5] –, on peut dénombrer un total de 153 pièces composant ce répertoire, un chiffre déjà impressionnant. Plus impressionnant encore : 117 de ces œuvres ont été créées par elle (le catalogue en question distingue entre trois types de création : œuvres « écrites pour » elle, « œuvres écrites pour et dédiées à » elle, créations mondiales qui n'entrent pas dans les deux catégories précédentes). Pour nous limiter aux œuvres pour clavecin seul, elles sont au nombre de 88 et 71 ont été créées par notre interprète. Parmi les 17 pièces restantes, six ont été composées à des époques antérieures à son entrée en activité et elle en a assuré la création française[6] ; trois constituent des créations françaises de pièces contemporaines à son activité[7]. Par conséquent, seules les huit pièces restantes n'eurent pas le qualificatif de « création » lorsqu'Elisabeth Chojnacka les joua pour la première fois (on distinguera parmi elles une pièce plus ancienne à ses débuts[8] et sept pièces contemporaines à son activité[9]). Cette petite arithmétique, comme on l'aura compris, a pour propos d'insister sur le goût totalement immodéré d'Elisabeth Chojnacka pour la création ! Et peut-être faudrait-il ajouter un dernier chiffre pour clore les comptes : parmi les 88 pièces solo mentionnées, seule une (Ferruccio Busoni, *Sonatine*, 1916) ne

---

[2] Emmanuelle Tat, *Présence du clavecin dans la musique française des années 1970 à nos jours*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 2002.

[3] Les deux premières œuvres créées par Elisabeth Chojnacka sont la *Suite dans le goût ancien* (1967) de Simon Laks et *Chiffres* (1969) de Maurice Ohana. Cf. *Elisabeth Chojnacka. Chronologie-Répertoire-Discographie-Écrits-Bibliographie*, établi avec l'aide du Centre de documentation de la musique contemporaine (notamment avec Corinne Monceau) et d'Emmanuelle Tat, Paris, Observatoire Musical Français, 2007.

[4] *Elisabeth Chojnacka. Chronologie-Répertoire…*, *op. cit*.

[5] Œuvres pour clavecin seul, clavecin et orchestre symphonique, clavecin et orchestre de chambre, clavecin et orchestre à cordes, clavecin et ensembles instrumentaux divers, clavecin et bandonéon, clavecin et flûte, clavecin et orgue positif, clavecin et percussions.

[6] Luciano Berio, *Rounds* (1963), Ferruccio Busoni, *Sonatine* (1916), Aldo Clementi, *Intavolatura* (1963), Henry Cowell, *Set for Harpsichord* (1960), Franco Donatoni, *Doubles* (1960), Hans Werner Henze, *Six absences* (1961).

[7] György Ligeti, *Continuum* (1968), Aldo Clementi, *B.A.C.H.* (1971), Kaija Saariaho, *Jardin secret II* (1986).

[8] Maurice Ohana, *Carillons pour les heures du jour et de la nuit* (1960).

[9] Louis Andriessen, *Ouverture pour Orphée* (1982), Marius Constant, *Siletes* (1973), Mark Kopytman, *For Harpsichord* (1976), Alain Louvier, *Etude pour agresseur n° 18* (1971), Grant McLachlan, *Shingalana* (avec bande, 1995), Michael Nyman, *The Convertibility of Luke String* (1992), Ton-That Tiet, *A1 van 1 et 2* (1972).

relève pas de la musique contemporaine – et encore, à l'époque ou elle fut créée (1985), certains classaient peut-être encore son compositeur dans la musique contemporaine…

Il faudrait enfin souligner combien les pièces créées par notre musicienne sont le fait de compositeurs de premier plan et appartenant à plusieurs générations. Citons, par ordre alphabétique, en recourant désormais à tout le répertoire de créations (c'est-à-dire aux neuf catégories d'œuvres), mais sans être exhaustif cette fois : Georges Aperghis, André Boucourechliev, Sylvano Bussotti, Marius Constant, Michael Daugherty, Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Luc Ferrari, Graciane Finzi, Karel Goeyvaerts, Henryk Mikolaj Gorecki, Sofia Goubaïdulina, Francisco Guerrero, Christobal Halffter, Betsy Jolas, Thomas Kessler, Wlodzimierz Kotonski, Zygmunt Krauze, György Ligeti, François-Bernard Mâche, Tomas Marco, Martin Matalon, Michael Nyman, Maurice Ohana, Jean-Claude Risset, Martial Solal, Toru Takemitsu, Akira Tamba, Iannis Xenakis.

ELISABETH CHOJNACKA, IANNIS XENAKIS ET LA QUESTION DE L'INTERPRÉTATION

Étant donné l'énormité de ce répertoire de créations, nous traiterons d'une toute petite partie, mais néanmoins substantielle. Il s'agit des œuvres du dernier compositeur nommé, Xenakis, œuvres qui sont au cœur du répertoire d'Elisabeth Chojnacka, car, d'une part, elles sont au nombre de cinq et parce que, d'autre part, quatre d'entre elles appartiennent à cette catégorie particulière des pièces *écrites pour et dédiées à* elle. Ces cinq pièces comprennent deux œuvres solistes, deux duos avec percussions et un concerto pour clavecin et petit ensemble. Il s'agit respectivement de : *Khoaï*, que notre musicienne créa le 5 mai 1976 à la Westdeutscher Rundfunk[10], et *Naama*, qu'elle créa le 20 mai 1984 au studio RTL du Luxembourg[11] ; *Komboï*, co-dédié à Sylvio Gualda, que le duo créa le 22 décembre 1981 au Festival de Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz, et d'*Oophaa*, créé par le même duo le 17 septembre 1989 au Festival d'Automne de Varsovie[12] ; et, enfin, d'*À l'île de Gorée*, pour clavecin amplifié et douze musiciens, la seule pièce qui ne porte aucune dédicace, et qui a été créée par Elisabeth Chojnacka et le Xenakis Ensemble de Middleburg, sous la direction de Huub Kerstens, le 4 juillet 1986 à Amsterdam[13].

Nous ne ferons pas ici une analyse de ces œuvres, car cela demanderait une étude à part entière : notre sujet est l'interprète. L'interprétation des œuvres de Xenakis est un sujet qui reste encore largement à creuser. Il existe actuellement quelques écrits

---

[10] Le catalogue *Elisabeth Chojnacka. Chronologie-Répertoire…*, *op. cit.*, indique le 15 mai. Nous nous basons ici sur le catalogue Salabert établi par Radu Stan.

[11] 19 mai selon le catalogue mentionné.

[12] 24 septembre selon le catalogue mentionné.

[13] La création eut lieu à Middleburg selon le catalogue mentionné.

émanant d'interprètes[14]. Xenakis lui-même s'est parfois exprimé sur ce point dans quelques entretiens. Enfin, Elisabeth Chojnacka a rédigé un beau texte sur *Khoaï* pour le livre collectif de 1981, *Regards sur Iannis Xenakis*[15].

Dans cet article, elle explique que c'est elle qui a sollicité Xenakis pour l'écriture de cette première pièce pour clavecin[16]. À l'occasion de ses entretiens avec Bálint A. Varga, le compositeur précise pourquoi il ne pensait pas, *a priori*, composer pour le clavecin :

> « *Varga*. Je me demandais si vous aviez écrit pour clavecin parce que vous en aimiez le son ou encore parce que vous pensiez qu'il possède un corps sonore particulier, ou bien parce qu'Elisabeth Chojnacka vous a demandé d'écrire de la musique pour elle.
> *Xenakis*. Lorsqu'elle me l'a demandé, il y a plusieurs années, je n'étais pas sûr que je le souhaitais. Puis je l'ai entendue jouer – il s'agit probablement d'une pièce de Luc Ferrari – et je fus captivé par le son. J'écrivis une pièce avec ce son acéré, comme des points en tête. J'ai aussi été attiré par le fait que le clavecin possède deux claviers et des pédales, et par la combinaison de timbres qu'elles permettent. J'étais particulièrement intéressé par le son de luth ainsi que par la tessiture de l'instrument – une des plus aigus des instruments à clavier »[17].

Comme il l'a souvent fait à chaque fois qu'il écrivait pour la première fois pour un instrument donné, Xenakis ne se contenta pas d'un savoir théorique puisé dans un traité d'organologie. Il éprouva le besoin de se construire l'équivalent de l'instrument pour en sentir les possibilités et les limites :

> « Ensemble, écrit Elisabeth Chojnacka, nous avons parlé longuement des possibilités de l'instrument avant qu'il [Xenakis] ne se mette à la composition afin d'éviter l'irréalisable. Par exemple : pouvais-je changer très vite les pédales ? Et si je changeais cette pédale-là,

---

[14] Cf. quelques uns des articles parus aux lendemains de la mort de Xenakis : articles d'Irvine ARDITTI et Roger WOODWARD, in *Xenakis studies : in memoriam*, sous la direction de James Harley, *Contemporary Music Review* vol. 21 n°2-3, Oxfordshire, Routledge, 2002 ; articles d'Irvine Arditti et Yuji TAKAHASHI in *Iannis Xenakis = MusikTexte* n°89, n°90, Köln, 2001. Cf. également quelques articles plus développés, notamment : Marc COUROUX, « Dompter la mer sauvage : réflexions sur *Evryali* de Iannis Xenakis », *Circuits* vol.5 n°2, 1994, p. 55-67 ; Claude HELFFER, « La Méditerranée en tempête », *Entretemps* n°6, 1988, p. 105-108 ; Claude HELFFER, « Sur *Herma* et autres », in *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 195-204 ; Philip HOWARD, « *Evryali* : Beyond the Surface (What I Learned from *Evryali* by Performing It) », *Perspectives of New Music* vol.42 n°2, 2004, p. 144-157 ; Robert W. PECK, « Toward an Interpretation of Xenakis's *Nomos Alpha* », *In memoriam Xenakis*, sous la direction de John Rahn, *Perspectives of New Music*, vol. 41 n°1, 2003, p. 66-118.

[15] Elisabeth CHOJNACKA, « Sur *Khoaï* », dans *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, 1981, p. 227-235.

[16] « *Khoaï* […] fut commandée en 1975 par Wolfgang Becker (de la W.D.R.) sur mon initiative. *Synaphaï*, pour piano et orchestre, m'avait frappée […] et j'eus alors envie de demander une œuvre à Xenakis. Pour ce faire, il faut évidemment sentir une disponibilité de la part du compositeur : l'écriture pour clavecin n'a rien à voir avec l'écriture pour piano. Il ne me viendrait pas à l'idée de m'adresser à tel ou tel musicien, si grand soit-il, si je ne vois pas ce que son style propre pourrait apporter à l'instrument. J'ai donc exprimé ce désir auprès de Xenakis : il est venu, a ausculté méthodiquement l'instrument de tous côtés, écouté les registres, et dit qu'il réfléchirait. J'ai alors suggéré à Wolgang Becker de lui demander l'œuvre. Radio-Cologne lui passa commande, et Xenakis accepta. On image mon bonheur. Quand j'eus la partition sous les yeux, je fus complètement affolée devant cette écriture diabolique » (*ibid.* p. 227).

[17] Bálint A. VARGA, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. 176-177 ; nous traduisons.

que se passait-il ? Ainsi, pour obtenir un de ces effets de glissando qui lui sont si chers, d'un grave très profond vers l'extrême aigu, il est nécessaire d'aller du 16 pieds au 5 pieds. Du reste, Xenakis s'est construit deux petits claviers pour se rendre compte de ce qui est faisable physiquement (quand il a écrit la pièce, il a d'ailleurs pris les mesures exactes des touches et de ma main, pour s'assurer que ce qu'il ferait serait réalisable : sauts d'un clavier à l'autre, pédales, etc.) »[18].

On sait combien les pièces solistes de Xenakis sont difficiles : pensons à *Herma* que Yuji Takahashi mit beaucoup de temps à maîtriser[19], à la séquence finale de *Nomos alpha* que plusieurs interprètes ne réalisent vraiment qu'en studio (montage), à *Synaphaï* où le pianiste doit jouer souvent jusqu'à 10 portées simultanément, pour ne donner que quelques exemples. Il est important de noter que Xenakis, comme il vient d'être dit, consulte ses interprètes pour savoir ce qui est possible. Voici ce qu'il dit à propos de la seconde pièce pour clavecin seul, *Naama* :

« *Varga*. Avez-vous consulté Chojnacka pour les difficultés techniques considérables de *Naama* ? Cette pièce constitue un sommet dans la virtuosité instrumentale : chaque doigt devrait avoir en lui un ordinateur, car il joue des figures rythmiques particulières. *Keqrops*, bien sûr, est similaire.

Xenakis. Oui, la pièce est très difficile, car les rythmes variés se mêlent dans des situations conflictuelles. C'est un jeu de pédales et de claviers […]

La maîtrise de la pièce a demandé beaucoup de temps à Chojnacka. Mais je crois qu'elle aime *Naama* »[20].

Il n'en reste pas moins que les difficultés sont parfois insurmontables. Aussi, nombreux sont les commentateurs qui ont cherché une raison d'être à cette quête de l'extrême. Tout d'abord, s'agit-il de virtuosité au sens classique du terme ? D'habitude, on juge la virtuosité au degré d'adresse du musicien par rapport à un contenu musical parfois banal, en tout cas dont tout le monde peut juger de la difficulté. Avec Xenakis, le public est souvent dans l'impossibilité véritable de juger du degré de difficulté par rapport au contenu musical : « Des discussions avec le public m'ont persuadée que souvent il ne s'aperçoit même pas de la difficulté », note Elisabeth Chojnacka[21]. Par contre, il parvient à suivre parfaitement la dépense physique, extrême, de l'interprète. Il en va ainsi de toute musique contemporaine, mais Xenakis accentue à l'infini cet affranchissement du geste physique. La virtuosité coupe alors tout lien avec la notion d'interprétation au sens classique du terme – à l'opposé, peut-être, se situe celle d'un Ferneyhough qui écrit des parties impossibles à jouer afin d'obliger l'interprète à opérer un choix, à « interpréter ». Xenakis vise la pression physique : qu'il réserve une portée pour chaque doigt du pianiste de *Synaphaï* signifie la volonté de l'obliger à se dépasser.

---

[18] Elisabeth CHOJNACKA, « Sur *Khoaï* », *op. cit.*, p. 231-232. Ailleurs, Elisabeth Chojnacka dit : « […] il était venu chez moi. Il a ausculté le clavecin car il ne connaissait pas cet instrument. Il a écouté chaque registre, la rapidité des notes répétées, les changements de pédales, vraiment tout : quelle étendue de mains je possède, les possibilités de sauts sur un clavier et entre les deux claviers. Tout était pris en compte par rapport à mes possibilités mais surtout par rapport aux possibilités intrinsèques de l'instrument » (Elisabeth Chojnacka *in* Emmanuelle Tat, *op. cit.*, p. 439).

[19] Cf. Yuji TAKAHASHI, *op. cit.*, p. 25-26.

[20] Bálint A. VARGA, *op. cit.*, p. 177-178 ; nous traduisons.

[21] Elisabeth CHOJNACKA, « Sur *Khoaï* », *op. cit.*, p. 234.

L'interprète est appelé à réaliser un exploit : « Xenakis a souvent comparé l'interprète à un athlète », note Marc Couroux[22]. À travers l'exploit, le compositeur met en scène le corps qui tente de se dépasser, voire à sortir de lui-même, tendant vers *l'ek-stase*. Comme le notait Daniel Charles à propos des gestes des interprètes de *Herma*, de *Eonta* et de *Nomos alpha*, mais aussi à propos des masses sonores de *Terretektorh* ou de *Nuits* : « Il y a là de grands moments d'extase corporelle, dont la violence tantôt aiguisée tantôt diluée restitue l'auditeur à l'extrême sauvagerie de l'origine »[23]. Et comme le rapporte Mâkhi Xenakis, le compositeur demandait aux interprètes, lors des répétions, « d'être au plus sauvage, au plus authentique, sans fioritures »[24].

On pourrait également dire que, à travers cette extraordinaire gestualité et ce fauvisme manifeste, Xenakis recherche le déploiement d'énergie, et l'on sait combien la notion d'énergie est au cœur de son univers, car elle lui a permis de situer la musique du côté des « mouvements de l'âme » plutôt que du côté des combinaisons linguistiques. Pour reprendre et continuer le texte de Marc Couroux :

> « Xenakis a souvent comparé l'interprète à un athlète qui s'efforce toujours de se dépasser. Il a fait sien cet état d'esprit dans *Evryali* en créant des situations qui ne pourront jamais être réalisées. L'interprète doit entretenir une attitude positive et ouverte qui le mènera peut-être éventuellement à la perfection, sachant simultanément que c'est une illusion. Mais c'est cette conscience paradoxale qui investit *Evryali* de tant d'énergie »[25].

Si la dépense énergétique peut aller de pair avec le plaisir – le plaisir physique de l'auditeur qui résulte de la prise de conscience de ses sens et de leurs possibilités –, elle est fréquemment liée à la tension – mais on aurait sans doute tort d'opposer les deux, en ce qui concerne Xenakis. Pour nous limiter à la tension, comme tout auditeur le sait, son univers sonore est marqué par l'idée de tension perpétuelle, les moments de détente, eux, étant très rares. Écoutons encore Elisabeth Chojnacka, toujours à propos de *Khoaï* :

> « La pièce dure environ quinze minutes. L'architecture émerge peu à peu à la première lecture pour être ensuite saisie dans sa différence fondamentale : on s'aperçoit alors que les repères classiques manquent. Pourquoi ? Essentiellement parce que ce qui existe dans toute la musique occidentale ne se trouve pas dans la musique de Xenakis. Ici, point de tension-détente. *Khoaï* n'est que tension continue, ascension sans arrêt vers la fin. Les silences y sont toujours tensions (musicalement parlant) et non chutes ; ce qui est très ardu à soutenir et tous les éléments, au fur et à mesure nouveaux, s'y ajoutent pour faire avancer l'œuvre jusqu'à son terme »[26].

On pourrait comprendre cette tension comme la quête d'un univers autre, d'un univers supérieur : « La musique de Xenakis est difficile, non par amour de la difficulté en soi, mais parce qu'il cherche, analyse, veut être conscient de tout ce qu'il fait, pour atteindre à un monde mental et sonore supérieur », note encore Elisabeth Chojnacka[27].

---

[22] Marc COUROUX, « Dompter la mer sauvage : réflexions sur *Evryali* de Iannis Xenakis », *Circuits* vol.5 n°2, 1994, p. 60.

[23] Daniel CHARLES, *La pensée de Xenakis,* Boosey and Hawkes, p. 21.

[24] Mâkhi XENAKIS, *Laisser venir les fantômes*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 25.

[25] Marc COUROUX, *op. cit.*, p. 60.

[26] Elisabeth CHOJNACKA, « Sur *Khoaï »*, *op. cit.*, p. 228.

[27] *Ibid.*, p. 232.

Mais il serait plus pertinent de souligner l'idée de prospective. En réalité, ce qui est propre au moderne qu'est Xenakis, c'est que ce « monde mental » supérieur – et sans doute également supérieur au niveau physique – dont il vient d'être question, doit être envisagé dans l'ici bas, non pas dans un ailleurs, dans un univers transcendant. Sauf qu'il s'agit du monde de demain. Écoutons Xenakis : « Je prends en considération les limitations physiques des interprètes, autrement j'aurais écrit des compositions symphoniques pour un seul interprète, pour un piano. Mais je prends aussi en considération le fait que ce qui est limitation aujourd'hui ne le sera peut-être pas demain »[28].

Tous ces éléments d'analyse de la difficulté qu'affrontent les interprètes expliquent pourquoi la complexité instrumentale des partitions de Xenakis, tout en découlant de l'univers sonore et structurel qui lui est propre, constitue également une manière de mettre en relief l'existence de l'interprète. Pour citer encore Elisabeth Chojnacka : « Je lui ai posé la question à plusieurs reprises : n'aurait-il pas préféré avoir une machine, de qui il aurait pu obtenir l'idéal ? Mais si l'interprète ne rend pas tout exactement, il obtiendra, en revanche, une tension particulière : l'être humain est irremplaçable »[29]. Et l'on en vient ainsi à la question difficile de la « présence ». La virtuosité – si l'on se décide à parler de virtuosité – est mise en valeur chez Xenakis lorsque l'interprète est doté de présence, autrement elle risque d'être pénible à l'auditeur. Bien sûr, Elisabeth Chojnacka fait partie de ces interprètes qui ont le don de la présence. Cependant, comme elle nous disait à l'occasion d'un entretien pour un autre colloque co-organisé par le Cdmc :

> « On sent immédiatement qui a ou n'a pas de la présence, que ce soit un comédien, un chef d'orchestre ou un musicien. Cette question relève un peu du mystère ! C'est quelque chose qui ne peut être rationalisé. C'est un peu comme l'amour pour une œuvre : pourquoi une attraction pour une chose et une répulsion pour une autre ? C'est de la chimie tout cela… La présence, c'est lorsque quelqu'un apparaît et que tous les regards se tournent vers lui – il agit comme un aimant, il attire. Il existe des gens formidables, qui jouent très bien dans leur domaine, mais qui n'ont pas de présence. Avec d'autres, c'est l'inverse. Et on ne sait pas pourquoi… La présence survient peut-être lorsqu'on vit complètement la chose, lorsqu'il existe une passion intérieure qui éclate ; pour un interprète, lorsqu'il vit passionnément (et non seulement intellectuellement) une œuvre et que cette passion éclate d'une manière non seulement émotionnelle, mais aussi physique

---

[28] Xenakis *in* Bálint A.VARGA, *op. cit.*, p. 65. Par ailleurs, Chojnacka note : « Je disposais d'un mois pour la préparation de *Khoaï*, et je frôlais la dépression nerveuse devant la difficulté de la lecture. Au premier déchiffrage tout semblait impossible. Mais ensuite, les difficultés m'apparurent plutôt aux "limites" du possible. Ayant compris la charpente, je fus à même d'en discuter avec le compositeur : ici, en l'occurrence, lorsque la pièce fut "faite" à 10%. Xenakis se rend parfaitement compte de l'état d'inaccomplissement d'une approche, mais sa grande sagesse et intelligence est de percevoir si quelqu'un est capable ou non de se mesurer avec sa musique. Je parle ici du côté mental, de l'esprit structurel de son œuvre, des problèmes que pose la technique. Xenakis est un homme généreux : livrant une partition, il saura reconnaître ouvertement qu'elle n'est pas réalisable dans l'immédiat. Peu de musiciens sont capables de faire crédit à l'interprète même quand l'œuvre telle qu'il la présente est encore dans un état provisoire d'imperfection » (Elisabeth CHOJNACKA, « Sur *Khoaï* », *op. cit.*, p. 233).

[29] Elisabeth CHOJNACKA, « Sur *Khoaï* », *op. cit.*, p. 230.

– n'oublions pas qu'un interprète se manifeste aussi par son corps. La présence, pour finir, c'est comme l'émanation d'une vérité, pas nécessairement absolue, mais d'une vérité du moment de la personne qui essaie de donner tout ce qu'elle peut donner. Peut-être la présence tient-elle du don ? Mais, là, je m'aventure sans doute trop loin… Je crois que personne ne peut définir la présence »[30].

EN GUISE DE CONCLUSION

Pour expliquer pourquoi nous nous sommes limité aux pièces de Xenakis alors que le répertoire d'Elisabeth Chojnacka est fort vaste, nous disions qu'elles étaient, en un sens, centrales à ce répertoire. La discussion menée sur les difficultés qu'elles posent à l'interprète justifie en partie cette thèse, dans la mesure où nous avons abouti à la constatation que ces difficultés valorisent la présence dont est dotée notre musicienne. Bien sûr, cette thèse devrait être examinée sous l'angle des pièces elles-mêmes et de leur qualité ; mais cet examen ne peut qu'être l'objet d'une autre communication…

En conclusion, citons à nouveau Elisabeth Chojnacka, cette fois d'après un tout petit texte publié dans la revue allemande *MusikTexte* aux lendemains de la mort de Xenakis :

> « De la crainte, d'abord, au regard de chaque nouvelle partition ! Quels nouveaux supplices pour l'interprète Xenakis aura-t-il découvert ? Quelles nouvelles techniques casse-têtes, nouvelles arborescences ou nouveaux rythmes, quelles nouvelles exigences à l'égard de l'esprit et des muscles aura-t-il imaginé ? Quelle lutte contre les habitudes, et par conséquent contre moi-même et contre l'instrument m'attend-il de nouveau ?
> […]
> Et, en même temps, une joie infinie […], une extraordinaire excitation à l'idée de tenir tête à tous ces problèmes et de se mesurer à eux, un sentiment euphorisant à l'idée de s'immerger dans cet univers sonore et découvrir d'innombrables richesses de même que des trouvailles inouïes, qui franchissent les limites du clavecin, et le font sonner comme jamais auparavant […] »[31].

---

30 Elisabetch Chojnacka *in* Makis SOLOMOS, « Entretiens sur les enjeux du concert de musique contemporaine », dans *Les enjeux du concert de musique contemporaine*, sous la direction de François Nicolas, Paris, CDMC-Entretemps, 1997, p. 31.

31 Elisabetch CHOJNACKA,, « Angst und Faszination », *MusikTexte* n°89, Köln, 2001, p. 37 ; nous traduisons.