
A PROPOS DE JONCHAIES

Iannis XENAKIS

La musique commence avec l'acoustique. Ainsi *Jonchaies* est le résultat d'une analogie, d'un transfert. C'est la traduction d'un travail mené dans le domaine de la synthèse des sons, travail que j'ai conduit depuis 15 ans selon une méthode nouvelle, très exactement depuis *La légende d'Eer*, musique du Diatope du Centre Pompidou.

Dans cette œuvre, il y a un travail sur ce que j'appelle les échelles. Je fais une différence entre les *modes* (qui sont des réalités dans le temps) et les *échelles* (qui sont des données statiques hors temps). Une échelle est un choix de hauteurs dans un continuum approximatif, selon un principe indépendant de son usage dans le temps. Par exemple l'ensemble des touches blanches du piano constitue une échelle. Cette échelle, la gamme majeure, est le résultat de plusieurs siècles qui l'ont pétrie.

*
**

Il est très important en musique de se poser le problème de l'échelle ; or, peu de compositeurs le font, excepté Messiaen. Quand pour une pièce donnée on a résolu le problème de l'échelle de manière satisfaisante, on a alors résolu la moitié des problèmes de composition.

Qui dit échelle, dit nécessité d'une formalisation et possibilité (grâce à l'informatique) d'une mécanisation des problèmes posés par la construction de telles échelles. J'utilise pour cela la théorie des cribles qui sont des sortes de filtres ne retenant du continuum des hauteurs que certains points ou degrés.

Mais cependant, je n'utilise pas uniquement des échelles de hauteurs mais également des échelles de durées, de timbres, de densités, de degrés d'ordre et de désordre, d'intensités... bref des échelles de tout ce qui constitue les composantes du son.

Je parle ici de théorie. En effet, pour ce qui est du plan esthétique, je préfère renvoyer à la partition et à l'écoute. La convention esthétique est toujours la convention d'un sujet ; il faut donc se méfier des valorisations esthétiques, d'autant qu'un compositeur n'est pas un imitateur ou un singe ; mais il est vrai que cela coûte moins cher d'imiter que d'inventer.

Je préfère parler de rationalité car elle est un savoir-faire transportable.

*
**

Examinons la partition de *Jonchaies* : la première page commence avec 6 groupes de cordes qui s'enchevêtrent. On a toujours les mêmes notes qui sont soit tenues, soit traitées en glissandi. Ceci engendre un flou sonore qui est également rendu par une échelle non octavante. Ce halo sonore de la première partie s'achève mesure 63 ; après un pont, on passe à un enchevêtrement de lignes qui cette fois ne sont plus basées sur des cribles mais sur des échelles chromatiques. Ces lignes sont réparties en 5 groupes clairement distinguables (p. 15) : 2 groupes de bois : l'un regroupe clarinettes, trompettes et cors, l'autre le reste des cuivres et le 5^e groupe des cordes. Il y a dans cette partie un enchevêtrement rythmique difficile à exécuter qui s'arrête page 18. Une brusque césure entame alors un jeu de décalage rythmique tantôt accéléré, tantôt ralenti, d'où émergent les cordes page 20. Ce jeu crée une rugosité et une montée irrégulière. On passe ensuite à une séquence aux cuivres : d'abord 6 cors bouchés (que j'utilise pour leur capacité de glissando continu et pour leur timbre), bientôt remplacés par des trombones qui se trouvent page 27 amplifiés par des trompettes et des cors. Durant ces périodes, la rythmique régulière de la percussion est là pour soutenir les décalages rythmiques et les rendre perceptibles ; il faut en effet l'équivalent d'une horloge pour donner la cadence et ainsi mettre en relief les jeux rythmiques.

Suit, à partir de la page 28, un passage avec percussions d'où émergent des traits rapides de cordes qui aboutissent mesure 213 à des arborescences de glissandi. L'exode commence alors mesure 219 avec les cors qui réalisent ces ponctuations très aiguës ; elle se termine avec les piccolo. Par rapport à d'autres de mes œuvres, *Jonchaies* est une pièce que j'ai composée de façon très subjective. Chaque séquence y est formée soit d'un amalgame, soit d'une pensée unique, tel ce qui se passe entre les mesures 71 et 124 et qui est globalement d'un type unique. Après la mesure 124, cette idée de fluide est reprise mais de façon à la fois plus simple et plus compliquée. L'élément de rupture entre ce qui précède et ce qui suit cette mesure est ici plus faible ; par contre, un élément étranger intervient mesure 138. Ceci est un exemple des contrastes sur lesquels je joue entre les sections ; je peux également, pour donner un exemple cette fois intérieur à une section, interrompre une montée de cordes pour changer en cours de route l'évolution.

*
**

La synthèse des sons peut se réaliser grâce à la décomposition en séries de Fourier. En effet, une variation périodique peut se représenter comme la somme, éventuellement très grande, de sinusoides. Avec ce type d'opération et en l'étendant jusqu'à l'infini, on peut même aller jusqu'à synthétiser le bruit : il suffit de concevoir une longueur d'onde suffisamment grande qui corresponde hypothétiquement à la répétition périodique de ce bruit. Ainsi on peut passer du simple au complexe et ce type de parcours du simple au complexe se retrouve d'ailleurs dans tous les domaines, dans les sciences comme dans la théologie. C'est le principe même de l'axiomatique. Par cette synthèse, je peux alors engendrer des familles différentes de bruits, chaque famille correspondant à un type de perturbation probabiliste.

Cette frontière entre le son et le bruit est ainsi très mouvante ; d'ailleurs la frontière entre le musical et le non-musical n'a jamais cessé de se déplacer par incorporation du non-musical dans le musical.

Un de mes problèmes est celui-ci : peut-on arriver à construire un automate parfait (quasi-divin) qui marche tout seul et qui produise indéfiniment quelque chose d'intéressant quant au résultat ? C'est, ainsi posé, le problème de la vie qui invente constamment. La Fugue est, elle aussi, un automate. Je vise à construire ainsi ce que les musiciens appellent une Forme c'est-à-dire quelque chose qui soit valable simultanément aux deux niveaux : micro et macro-

scopique. Une telle Forme est une structure (je n'aime pas parler de modèles car cela sous-entend l'idée d'imitation, de copiage ; je préfère parler de structures) et une telle conception de la Forme peut être alors représentée par un programme. C'est ce que j'ai fait avec ma série d'œuvres intitulées *ST* : j'ai ainsi une famille d'œuvres où la Forme est telle une boîte noire et se trouve figée par le programme. Mon intérêt aujourd'hui se porte sur le fait d'inventer des structures suffisamment fondamentales qui puissent servir à engendrer des choses très variées et très vastes.

*
**

Vous me demandez : comment est-ce que je passe de la théorie (telle que je l'expose) à la pratique de l'écriture orchestrale ? J'aimerais bien le savoir ! Quand on compose, il faut décider de se jeter à l'eau ; à partir de là une mécanique s'enclenche qui vous fait aller quelque part. Il faut alors savoir être lucide, observer ce que l'on produit tout en continuant de progresser dans l'obscurité. On est obligé de s'éduquer tout seul ; le propre de l'homme est en effet de faire des choses non pas nouvelles mais différentes ; il faut donc de l'autopédagogie pour que ces différences deviennent les plus grandes possibles. Quand on compose, il faut être comme un sphincter : à la fois large pour laisser sortir quelque chose et serré pour retenir ce sur quoi on doit garder un esprit critique.

*
**

Nomos Alpha est une pièce où j'explore une technique jusqu'au bout (celle des groupes). Goléa a dit que c'était ce qu'il avait entendu de plus laid dans toute son existence. Cela ne m'a pas empêché d'aller jusqu'au bout de mon idée. Il faut faire attention aux théories qui apparaissent formidables mais qui ne sont pas efficaces, c'est-à-dire où vous ne ressentez rien au niveau des résultats sonores. Dans une autre pièce (*Evryali* pour piano), il n'y a ainsi qu'une seule idée que j'exploite de façon univoque : celle d'arborescence.

*
**

Pour moi l'acte de composer ne relève pas d'un moment particulier du processus ; il existe tout au long du travail. L'architecture musicale rappelle beaucoup l'architecture tout court car cette dernière doit toujours penser à la fois au global et aux détails (aux fonctions, aux matériaux...).

Le musicien a le même temps que le physicien ; comme lui, il compte le temps, avec des battues et avec le chronomètre ; une structure temporelle peut également être hors-temps. Ainsi un rapport de durées brève-longue est l'équivalent d'un rapport de distance qui est hors-temps.

La partition est une notation intermédiaire que l'on peut assimiler à la partie immergée d'un iceberg ; on ne peut retrouver, sans l'aide du Compositeur et sans une tradition orale ce qui a engendré la partition et qui est ensuite immergé ; il y a toujours quelque chose qui échappe à l'analyse.

Mon principal problème est d'arriver à discuter de tout cela avec les mathématiciens ou les scientifiques. En effet ils ne s'intéressent pas au transfert de leurs notions dans d'autres domaines.

Pourtant, la pensée musicale a été souvent en avance sur le reste de la pensée et lui a permis de progresser. Ainsi l'invention de la portée au X^e siècle liant les hauteurs (un phénomène du temps) à une notation spatiale a précédé de plusieurs siècles la première géométrie analytique. Et s'il n'y avait pas eu la musique et l'harmonie des sphères, il n'y aurait pas eu Copernic et Kepler.

Pour ma part, les solutions que j'ai trouvées ailleurs que dans le domaine musical, je les ai transposées mais sans jamais les plaquer.

*
**

Vous me demandez : De quel droit peut-on traiter les structures du temps comme des structures d'espace, par exemple d'intervalles ? Tout simplement parce que la coupure « avant/après » fait de la structure du temps une structure ordonnable, qui a donc la même logique que d'autres structures d'ordre.

Propos recueillis par François NICOLAS
(CNSMP 11 Mars 1986)

CATALOGUE DES ŒUVRES

Editions Salabert, sauf indications contraires
(B&H, Boosey & Hawkes)

Metastasis ; orchestre (61 instruments), B&H (1953-54)
Pithoprakta ; orchestre (50 instruments), B&H (1955-56)
Achorripsis ; 21 instruments, Bote und Boke (1956-57)
ST/4 ; quatuor à cordes, B&H (1956-62)
Diamorphoses ; électro-acoustique (1957)
Concret PH ; électro-acoustique (1958)
Duel ; jeu pour 2 orchestres (1959)
Syrmos ; 18 ou 36 cordes (1959)
Analogique A et B ; 9 cordes et bande magnétique (1959)
Orient-Occident ; électro-acoustique (1960)
Atrées ; 10 instruments (1960)
Herma ; piano, B&H (1960-61)
ST/10 ; 10 instruments (1962)
Morsima-Amorsima ; piano, violon, violoncelle, contrebasse, B&H (1962)
ST/48 ; orchestre (48 musiciens), B&H (1962)
Stratégie ; jeu pour deux orchestres, B&H (1962)
Polla ta dhina ; chœur d'enfants et orchestre, B&H (1962)
Bohor ; électro-acoustique (1962)
Eonta ; piano, 5 cuivres, B&H (1963-64)
Hiketides ; (Les Supplantes d'Eschyle) musique de scène pour chœur de femmes et ensemble instrumental. Suite instrumentale pour 2 trompettes, 2 trombones et cordes (1964)
Akrata ; 16 instruments à vent, B&H (1964-65)
Oresteia ; musique de scène pour chœur mixte et orchestre de chambre, B&H (1965-66). Suite de concert pour chœur mixte et orchestre de chambre, B&H (1965-66)
Terretéktorh ; orchestre (88 musiciens disséminés dans le public) (1965-66)
Nomos Alpha ; violoncelle, B&H (1966)
Polytope de Montréal ; spectacle lumineux et sonore, musique pour 4 orchestres, B&H (1967)
Nuits ; 12 voix solistes mixtes (1967)
Medea ; musique de scène pour chœur d'hommes et ens. instrumental (1967)
Nomos Gamma ; orchestre (98 musiciens disséminés dans le public) (1967-68)
Kraanerg ; musique de ballet pour bande et orchestre, B&H (1968-69)
Anaktoria ; 16 instruments à vent (1969)
Synaphai ; piano et orchestre (1969)
Persephassa ; 6 percussionnistes disposés autour du public (1969)
Hibiki-Hana-Ma ; électro-acoustique (1969-70)
Charisma ; clarinette et violoncelle (hommage à Jean-Pierre Guezec) (1971)
Aroua ; 12 cordes (ou un multiple) (1971)
Persepolis ; spectacle sonore et lumineux, musique électro-acoustique (1971)
Antikhthon ; musique de ballet pour orchestre (1971)
Mikka ; violon solo (1971)
Linaïa-Agon ; jeu musical pour cor, trombone, tuba (1972)
Polytope de Cluny ; spectacle lumineux et sonore, musique électro-acoustique (1972)
Eridanos ; 6 cuivres et cordes (1973)
Evryali ; piano (1973)
Cendrées ; chœur mixte (72 voix) et orchestre (1973)

Erikhthon ; piano et orchestre (1974)
Gmeeoorh ; orgue (1974)
Noomena ; grand orchestre (1974)
Empreintes ; orchestre (1975)
Phlegra ; 11 instruments (1975)
Psappha ; percussion solo (1975)
N'shima ; 2 cors, 2 trombones, 2 mezzo-sopranos, violoncelle (1975)
Theraps ; contrebasse (1975-76)
Khoaï ; clavecin amplifié (1976)
Retours-Windungen ; 12 violoncelles (1976)
Epeï ; cor anglais, clarinette, trompette, 2 trombones, contrebasse (1976)
Mikka "S" ; violon solo (1976)
Dmaathén ; hautbois et percussion (1976)
Kottos ; violoncelle (1977)
Akantos ; flûte, clarinette, soprano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, piano (1977)
A Hélène ; chœur de femmes (texte d'Euripide) (1977)
La Légende d'Eer ; pour le Diatope, action de lumière et de son, musique électro-acoustique (1977)
A Colone ; chœur d'hommes, cor, trombone, contrebasse. Version pour chœur d'hommes ou chœur de femmes, 3 cors, 3 trombones, 3 violoncelles, 3 contrebasses (1977)
Jonchaies ; grand orchestre (108 instruments) (1977)
Ikhoor ; trio à cordes (1978)
Mycenes A ; bande réalisée sur l'UPIC (1978)
Pléiades ; 6 percussionnistes (1978)
Palimpsest ; 6 instrumentistes (1979)
Anemoessa ; chœur et orchestre (1979)
Dikhthas ; violon et piano (1979)
Aïs ; baryton, percussion solo et orchestre (1980)
Mists ; piano (1981)
Embellie ; alto (1981)
Nekuia ; chœur mixte et orchestre (1981)
Serment-Orkos ; chœur mixte (texte d'Hippocrate) (1981)
Komboï ; clavecin et percussion (1981)
Pour les baleines ; grand orchestre à cordes (1982)
Pour la paix ; chœur mixte, bande magnétique, récitants. Version pour chœur a cappella (1982)
Pour Maurice ; baryton et piano (1982)
Shaar ; grand orchestre à cordes (1983)
Chant des soleils ; chœur mixte, chœur d'enfants, cuivres, percussion (1983)
Khal Peer ; quintette de cuivres et percussion (1983)
Tetras ; quatuor à cordes (1983)
Lichens I ; orchestre à vent et percussions (1984)
Thallein ; 14 instrumentistes (1984)
Naama ; clavecin (1984)
Alax ; 3 ensembles instrumentaux (1985)
Idmen A ; chœur mixte et 4 percussionnistes (peut être joué conjointement avec *Idmen B*) (1985)
Idmen B ; 6 percussionnistes et interventions éventuelles de chœur (1985)
Nyûyô ; shakuhachi, sanger, 2 kotos (1985)
A l'île de Gorée ; clavecin (amplifié) et ensemble instrumental (1986)
Akea ; piano et quatuor à cordes (1986)

Keqrops ; piano et orchestre (1986)
Keren ; trombone solo (1986)
Horos ; orchestre (89 instruments) (1986)
Jalons ; 15 instruments (1986)
Xas ; quatuor de saxophones (1987)
Kassandra Oresteia II ; baryton et percussion (le baryton, amplifié, joue un psaltérion à 20 cordes) (1987)
Tracées ; grand orchestre (1987)
A r. (hommage à Ravel) ; piano (1987)
Tauriphonie ; bande magnétique (1987)
Ata ; grand orchestre (1987)

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

1) Ecrits de Xenakis

a) livres

Musiques formelles, Editions Richard Masse, Paris, 63; Stock, Paris, 81.
Musique Architecture, coll. Mutations-Orientations; Casterman, Paris, 1971
 2ème éd. revue et augmentée, 1976.
Formalized Music, Indiana University Press, Bloomington, London (U.S.A.), 1971.
Arts/Sciences, thèse de doctorat ès lettres et sciences humaines; Casterman, Paris, 1979.

b) articles

In *Die Gravesaner Blätter*, Gravesano, Ticini (Suisse)
 - La crise de la musique sérielle, n°1, 1955
 - Brief an Hermann Scherchen, n° 6, 1956
 - Wahrscheinlichkeitstheorie und Musik, n°6, 1956
 - In Search of a Stochastic Music, n°s 11-12, 1958
 - Element of stochastic Music, n°s 18-24, 1960-62
 - Free stochastic music from the computer, n° 26, 1965
 - Towards a philosophy of music, n° 29, 1966 (cf. Vers une philosophie de la musique, in *Revue d'Esthétique*, tome 21, Paris, 1968)
 Le Corbusier, "Le Poème électronique" in *Architecture*, Ed. de Minuit, Paris, 1977.
 Genèse de l'architecture du pavillon. Le pavillon Philips à L'exposition Universelle de Bruxelles 1958. Numéro spécial de la revue technique Philips, tome 20, n°1, sept. 1958.
 La Musique stochastique : éléments sur les procédés probabilistes de composition musicale, in *Revue d'Esthétique*, tome 21; Paris, 1961.
 Vers une métamusique, *La Nef*, n° 29, Paris, 1967.
 Structures universelles de la pensée musicale, *Liberté et organisation dans le monde actuel*, Ed. Desclée de Brouwer, Paris, 1969.
 Structures hors-temps, in *The musics of Asia*, Manila, 1971.
 Des univers de son, in *Problèmes de la musique moderne*, de Marina Scriabine et Boris de Schloezer, Ed. de Minuit, Paris, 1977.
 Geste de lumière et de son : le Diatope, Centre Georges Pompidou ; catalogue, Paris, 1978.
 Les chemins de la composition, La composition et l'ordinateur ; IRCAM: Centre Georges Pompidou, Paris, février 1981.
 Musique et originalité, in *Phréatique* (revue du Groupe de Recherche Polypoétique) n° 28, Paris, 1984.

2) Ecrits sur Xenakis

a) livres, revues

Iannis Xenakis, l'Arc, n° 51, Paris, 1972.
Xenakis/les Polytopes, Olivier Revault d'Allonnes, Ed. Balland, Paris, 1975.
Regards sur Iannis Xenakis, ouvrage collectif, Stock, Paris, 1981.
Iannis Xenakis, Nouritza Matossian, Ed. Fayard/Sacem, Paris, 1981.
Entretiens avec Iannis Xenakis, Balint Andras Varga, Budapest, 1982.
Iannis Xenakis, MusikTexte, n° 13, Cologne, 1986.
Iannis Xenakis, Musik-Konzepte, N°s 54-55, München 1987.

b) articles

- Iannis Xenakis et la musique stochastique, A. Richard, J. Barraud, M. Philippot, *La Revue Musicale*, (carnet critique) n° 257, Paris, 1963.
- Xenakis, Mario Bois; catalogue, bulletin d'information Boosey & Hawkes n° 23, Paris, 1966.
- Journée Xenakis, documentation réunie sous la direction de Maurice Fleuret, dossier des Journées de Musique Contemporaine, Paris, 1968.
- La pensée de Xenakis, Daniel Charles; Boosey & Hawkes, Paris, 1968.
- Analyse de *Nomos Alpha*, Fernand Vandenbogaerd, *Mathématiques et Sciences Humaines* n°24, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, 1968.
- Xenakis's Nuits, Tim Souster, *Tempo* n° 85, Londres, 1968.
- Entretien avec Iannis Xenakis, Jacques Bourgeois; Boosey & Hawkes, Paris, 1969.
- Entretien avec Iannis Xenakis, Michel Perrot, *La Revue Musicale* n° 265-266, Paris, 1969.
- Musique et bruit de fond - Iannis Xenakis: Pithoprakta, Michel Serres, *Critique* n° 261, Paris, 1969.
- Iannis Xenakis et la musique stochastique, Nicole Lacharte, "Les Musiques artificielles" chapitre IV, *Diagrammes du Monde* n° 146, Paris, 1969.
- Xenakis, Claude Rostand, catalogue éd. Salabert, Paris, 1970.
- Rencontres avec Iannis Xenakis, Daniel Durney, Dominique Jameux, *Musique en Jeu* n°1, Paris, 1970.
- L'artiste et l'avenir: Iannis Xenakis et la modernité, Olivier Revault d'Allonnes, "La création artistique et les promesses de la liberté", Ed. Klincksieck, Paris, 1973.
- Etude statistique sur Herma, Daniel Servette (diplôme Schola Cantorum, Paris) inédit, 1973.
- Entretien avec Iannis Xenakis, François-Bernard Mâche, *La Nouvelle Revue Française*, n° 257, Paris, 1974.
- Les fondements techniques et mathématiques de la musique moderne et spécialement chez Xenakis et Penderecki, H. H. Stuckenschmidt, *Coloquio artes*, n° 18, 1974.
- A propos des lieux de signification (Xenakis, La Monte Young), H. P. Jeudy, *Musique en Jeu* n° 18, Paris, 1975.
- Aperçus d'une analyse sémiologique de "Nomos Alpha", G. Naud, *Musique en Jeu*, n° 17, Paris, 1975.
- Les mal entendus - compositeurs des années 70, F.-B. Mâche, entretien avec Xenakis, *La Revue Musicale*, n°314-315, Paris, 1978.
- Nomos Alpha, the dialectics of structure and materials, T. Delio, *Journal of Music Theory* n° 24, 1980.
- Iannis Xenakis, Michel Philippot, article in *New Grove*, Londres, 1980.
- Nomos Alpha*, Analysis and comments, Jan Vriend, in *Interface*, n°10, 1981.
- Xenakis und der Rhythmus, Rudolf Frisius, *Neue Zeitschrift für Musik*, 144 n° 4, 1983.
- Expliquez-Vous Xenakis, Anne Rey, *Le Monde de la Musique*, oct. 1984.
- Le monde en harmonie - entretien avec Xenakis; les demeures Xenakis, Jean Vermeil, *Silence*, n° 1, Paris, 1985.
- Dossier préparatoire au cours de composition et d'analyse de Xenakis au CNSMP, articles de Antoine Bonnet, Marc Laurette, François Nicolas, Alain Poirier; publication interne, 1986.
- Mists - de l'écoute à l'analyse, les chemins convergents d'une rencontre, Pierre-Albert Castanet, *Analyse Musicale* n° 5, Paris, 1986.
- Thallein de Xenakis, O. Revault d'Allonnes, *InHarmoniques*, n°1, Paris, 1986.

DISCOGRAPHIE SELECTIVE

- Anaktoria*, Octuor de Paris, Mus 2 RC 16 O13
- Antikhthon*, Howard, Orch. Philharmonia, DEC 591 171
- Aroua*, idem
- Cendrées*, Tabachnik, chœur Fondation Gulbenkian Lisbonne, Orch. Nat. France, ERA STU 71 513
- Concret PH (I)*, PHI 83 5487
- Concret PH (II)*, ERA STU 70 530
- Diamorphoses*, idem
- Eonta*, Simonovitch, Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris, CDM LX 78 368
- Evryali*, Takahashi, DEN CO- 1 O52
- Herma*, idem
- Herma*, G. Pludermacher, EMI CVB 2190
- Herma*, J. Mefano, Adès 16005
- Jonchaies*, Tabachnik, Orch. Nat. France, ERA STU 71 513
- Khoai-Xoai*, Chojnacka, ERA STU 71 266
- Komboi*, Chojnacka, ERA NUM 75 1O4
- Medea*, Constant, Ens. Ars Nova, Chœurs ORTF, ERA ERA 9 O68
- Metastasis*, Le Roux, Orch. Nat. ORTF, CDM LDX 78 368
- Mikka*, Le Dizes, AD 81 O42
- Mikka "S"*, idem
- Mists*, Helffer, HM HMC 5 172
- Morsima-Amorsima*, Octuor de Paris, MUS 2 RC 16 O13
- Nomos Gamma*, Bruck, Orch. Phil. ORTF, ERA STU 71 513
- Nuits*, Tranchant, Groupe Vocal France, ARI ARN 38 775
- Oresteia*, Ens. Ars Nova, Ens. Vocal Stéphane Caillat, Maîtrise Notre-Dame de Paris, Constant, ERA ERA 9 137
- Persephassa*, Percussions de Strasbourg, PHI 2 6718 040
- Pithoprakta*, Le Roux, Orch. Nat. France, CDM LDX 78 368
- Pléiades*, Percussions de Strasbourg, HM coll. MFA (1987)
- Polytope*, Constant, Ens. Ars Nova, ERA ERA 9 O88
- Psappha*, Gualda, ERA STU 71 1O6
- Stratégie*, Ozawa, Wakasugi, RCA (SJV)1513
- Synaphai*, Madge, Orch. New Philharmonia, Howarth, DEC 591 171
- Syrmos*, Constant, Ens. Ars Nova, ERA ERA 9 O88
- Terrektorh*, Bruck, Orch. Phil. ORTF, ERA ERA 9 119
- Windungen*, Violoncellistes Phil. Berlin, TEL 6 42339