



ARN 68189



# CLAUDE BALLIF

Prière à la Sainte Vierge • Chapelet

Les battements du coeur de Jésus

Prière au Seigneur • Fragment d'une ode à la faim

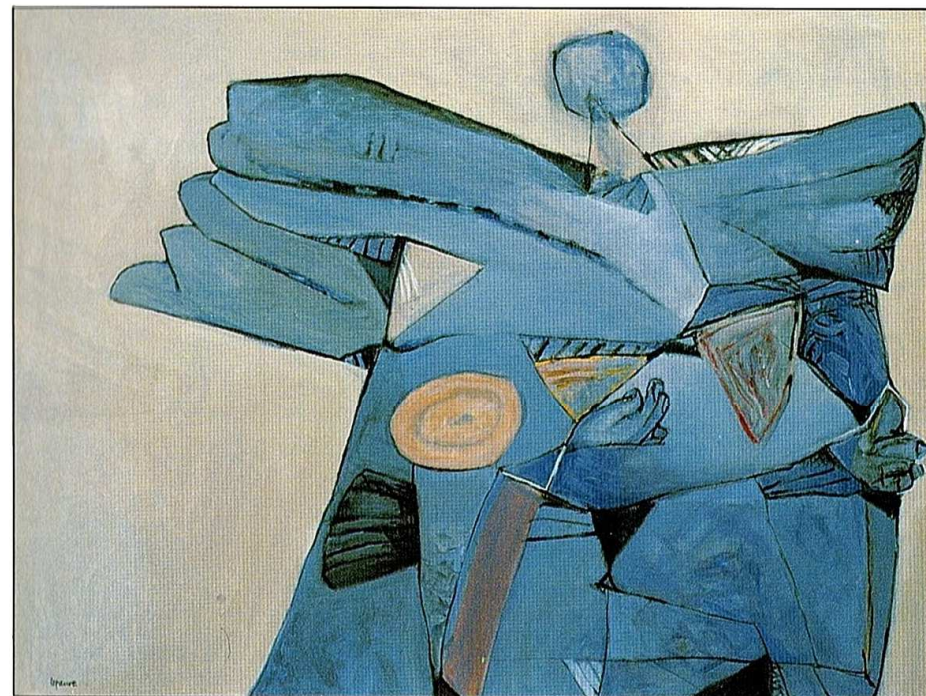
ENSEMBLE CHORAL ARSÈNE MUZERELLE

Direction : ARSÈNE MUZERELLE

UN ENSEMBLE VOCAL DE RADIO FRANCE

Direction : DOMINIQUE DEBART

Texts  
in  
French, English



CLAUDE BALLIF :

*un arbre de musique, plongeant ses racines dans l'humus des grands siècles de la Polyphonie de l'Occident, déployant sa couronne dans le ciel infini et multiple des chants et des couleurs d'aujourd'hui... un esprit, et qui conçoit la musique comme la forme la plus directe d'une révélation spirituelle.*

ANTOINE GOLEA

On n'a plus à se demander qui est Ballif, comme le faisait Martine Cadieu dans l'introduction à ses pièces pour piano (Compact ARION : ARN 68177). Maintenant, tout le monde le connaît, lui et sa musique subjuguante où le corps et l'esprit, le concret et l'imaginaire semblent coopérer à parts égales. La face de lui-même qui reste plus ignorée est sa foi, dans laquelle avec ce disque nous allons entrer d'un coup et au plus profond :

Claude Ballif n'est pas l'homme des détours : *Prière à La Sainte Vierge - Chapelet - Les battements du cœur de Jésus - Prière au Seigneur* - prières, vieilles paroles, lancées d'un trait en plein cœur de la cible divine et aussi en plein cœur du XX<sup>e</sup> s. Il est chrétien comme on respire, sans phrases et sans prédication, peut-être n'a-t-il pas été conscient de l'audace de son entreprise. Et cependant, pour l'audition de la première intégrale de ces quatre pièces à la Maison de la Culture de Reims, un millier de jeunes et de moins jeunes, assis par terre comme ils le pouvaient dans le grand hall sonore, ont fait silence en eux-mêmes pendant que pleuvait sur eux la chaude cataracte de ses effusions chrétiennes. Pourquoi Reims ? La Maison de la Culture avait demandé à Ballif de pourvoir au programme d'un concert, sans lui imposer d'autres directives. Il avait enseigné au Conservatoire de cette ville pendant six ans avant d'être nommé à la chaire d'analyse au Conservatoire de Paris, et y avait laissé de chers souvenirs. Entre autres, il avait trouvé un frère en la personne d'Arsène Muzerelle.

Arsène Muzerelle ? Maître de Chapelle et titulaire des Grandes Orgues de la Cathédrale, directeur de la Maîtrise Notre-Dame, Professeur au Conservatoire de Reims — oui — et surtout sentant la musique et vibrant à la musique et dirigeant l'Ensemble Vocal, qui porte

son nom, comme Ballif aime qu'on le fasse, en s'oubliant soi-même, titres et respectabilité compris, pour infuser aux choristes ce je ne sais quoi de passionné, de fou qui l'habite lorsqu'il travaille à interpréter par le dedans la pensée des autres. Cette chorale d'amateurs — quel beau mot, c'est par amour qu'elle s'est formée — groupe des jeunes gens et des jeunes filles avec quelques aînés qui s'astreignent en-dehors de leur métier à de harassantes répétitions. Elle ne fait qu'un avec son chef — elle ne suit pas, comme le troupeau suit le berger, elle est l'outil qui prolonge la main maîtresse, avide de parfaire. Il y a parfois des heurts, des difficultés qui semblent insurmontables, et ce fut le cas pour la musique de Ballif qui est d'une très grande complexité d'écriture, mais c'est dans une atmosphère de joyeuse amitié que l'on commence et recommence à défricher le champ sonore, jusques à quand ? jusqu'à ce qu'Arsène Muzerelle, une mèche en bataille et ses bons yeux bleus cherchant à se faire pardonner tant de subtilités, soit satisfait. C'est cet esprit d'équipe et cette exceptionnelle qualification qui ont décidé Ballif à écrire des pièces pour chœurs. Avec un pareil chef et ces interprètes de choix, il pouvait y aller franc jeu en exprimant ses aspirations spirituelles dans ce qu'elles ont de plus exigeant.

Le Ciel n'appartient pas aux tièdes, et Ballif est un violent — il est aussi doux et plein d'humour — humble et ayant au plus haut point le sens de sa valeur d'homme et de musicien — et comment mettre en équations son sourire de jeune fille, ses yeux malins tout à coup froncés sous des sourcils de Jupiter, son côté instinctif allié à tant de distinction d'esprit ? Mais tout cela va bien se lire dans sa musique et dans les textes qui lui servent de tremplin. Il ne cherche rien d'actuel mais choisit les prières les plus catholiques ou les visions d'une nonne du Moyen Âge ou une drôlerie

marginale du XVI<sup>e</sup>s. pour les monter très haut, afin que leurs échos en réveillent le monde. Nous lisons ces textes sans y rien voir et lui, comme en soufflant sur une braise, va en attiser le côté mystique jusqu'à l'extase et nous les rendre brûlants d'un feu secret, après leur trajectoire qui va des cimes à nos profondeurs.

Il commença en 1953 les quatre *Antiennes à la Sainte Vierge* qui furent chantées intégralement en 1970 sous les voûtes de Saint-Séverin par l'ensemble polyphonique Charles Ravier. Elles s'élèvent, aériennes et délivrées, comme une louange perpétuelle qui ne veut pas connaître les luttes et les enlacements de la terre. Au contraire, les pièces que nous allons entendre ne vont gagner l'altitude qu'en passant par les inquiétudes et les divisions qui sont le propre de la nature humaine, comme si Ballif avait mesuré ces dernières années l'importance dans le monde actuel de ce mot démodé, oublié, raillé, le péché, et qu'il redonnait acuité au problème du mal, senti comme une opacité à la grâce. Les *Antiennes* étaient chantées par des anges, à peine s'ils frôlaient de leurs robes nos yeux levés — les *Prières* et *Les battements du cœur de Jésus* vont toucher en nous tous les niveaux de la conscience, évoquer la souffrance et la solitude, mesurer notre délivrance au temps qui nous est départi, parler de justes et de pécheurs, donner voix à la mort, C'est de ce remuement dans l'ombre que jaillira le besoin de secours et le vol de la pensée vers l'espoir. Il y a ici descente et remontée, comparaison de l'être avec son double ténébreux qui donne au surgissement de l'amour ses racines dans la précarité de la condition humaine.

Les textes pour Ballif ne sont pas seulement des départs d'inspiration ; construction et inventions s'appuient sur eux pas à pas. Chaque mutation de pensée reçoit sa correspondance musicale et il fait un sort aux mots majeurs, les enrichissant de prolongements insoupçonnés. Mais c'est du vin nouveau qu'il coule dans ces jarres anciennes, il en fait éclater les parois sous le bouillonnement de son jeune sang. Les grands mots usés «amour», «charité», «éternité», prennent chair et flamme — devenus musique, ils abordent indiscrètement nos derniers refuges pour y réveiller des aspirations étouffées, ils nous font croire à la facilité de l'abandon à la grâce, nous conduisent à d'extatiques transports, et nous nous retrouvons si haut que la dernière note qui s'éteint nous laisse démunis. Cette musi-

que est viol de l'âme, elle la force à se souvenir de ses origines, et c'est bien le langage extrême qui convenait à ce siècle épuisé pour lui donner le goût de la guérison. Qui ne sent avec Bernanos que «l'homme moderne a tort de se croire si parfaitement à l'abri, dans son sac de peau, des entreprises de l'âme ?»... «A chacun son cri pour transmettre l'émotion», dit Ballif. Il rejoint Michel Seuphor qui parle du «style du cri» pour caractériser l'art plastique du XX<sup>e</sup>s. Mais pour que son *cri* devienne un *style*, notre musicien avoue avoir travaillé pendant de longues années. Il s'est forgé un système personnel, qu'il a appelé *métatonalité*, dont je ne dirai que quelques mots. Il emprunte à la musique dodécaphonique la richesse des douze sons — en réalité il n'en garde que onze — et conserve de la gamme traditionnelle des sept sons la possibilité de moduler, tout en refusant l'espace octaviant. Ici il construit ses enchaînements de tonalités par tons ou demi-tons ascendants (*La Prière au Seigneur* et *Les battements*) ou sur un schème (l'étoile à six branches pour la *Prière à la Sainte Vierge*).

Sa conception du chant choral n'est pas moins personnelle ; il manie les voix sans recourir à l'ancienne manière qui voulait que l'importance fût donnée aux soprani soutenus par les basses, les autres registres considérés comme mineurs coopérant à l'équilibre et à la richesse de l'ensemble. Il libère les voix de tout assujettissement à une hiérarchie en leur donnant valeur égale, elles sont inventées mélodiquement dans leur déroulement propre et s'équilibrent par rapport à un point central, non selon les exigences de la ligne maîtresse des soprani. C'est par spéculation mélodique qu'elles se placent dans l'espace sonore les unes par rapport aux autres et leur mariage crée des accords extrêmement complexes, déroutants à la première audition, qui constituent comme les points névralgiques ou sensibles de l'œuvre.

Il est passionnant de suivre à quel point la musique de Ballif organise intimement sur la trame du texte son écriture si audacieuse, mais une fois goûtées ces délectations d'analyse — et c'est l'avantage du disque qui permet d'entendre et de réentendre — il ne nous reste plus qu'à tout oublier, à laisser sur le seuil nos routines d'audition et, tel Moïse se déchaussant sur le Mont Horeb, à pénétrer, nous aussi, au cœur d'un Buisson ardent.

## PRIÈRE À LA SAINTE VIERGE

pour six voix mixtes

«O Mère Bien-Aimée, vous qui connaissez si bien les voies de la Sainteté et de l'Amour, apprenez-nous à élever souvent notre esprit et notre cœur vers la Trinité, à fixer sur Elle notre respectueuse attention. Et puisque vous cheminez avec nous sur le chemin de la vie éternelle, ne demeurez pas étrangère aux faibles pèlerins que votre charité veut bien recueillir. Tournez vers nous vos regards miséricordieux, attirez-nous dans vos clartés, inondez-nous de vos douceurs, emportez-nous dans la lumière et dans l'amour, emportez-nous toujours plus loin et très haut dans les splendeurs des cieus. Que rien ne puisse jamais troubler notre paix, ni nous faire sortir de la pensée de Dieu, mais que chaque minute nous emporte plus avant dans les profondeurs de l'auguste mystère, jusqu'au jour où notre âme, pleinement épanouie aux illuminations de l'Union divine, verra toutes choses dans l'éternel Amour et dans l'Unité». (Anonyme du XX<sup>e</sup>s.).

Ballif, attaché à cette prière dans son quotidien, en a vécu par le dedans la ferveur secrète, mais le langage parlé ne peut rendre compte de ces états de contemplation qui pénètrent, comme le dit Jean de la Croix «là où il n'y a plus de chemin». La musique a ce pouvoir d'éveil de l'indéterminé, elle fait naître en nous de puissants remous mais ne cerne rien de ses découvertes. Je ne sache pas cependant d'autre musicien que Ballif pour faire sortir des marges inaccessibles de l'être une pareille charge émotive. Elle rejoint, dans le domaine des analogies, les auto-confessions de Dostoïevsky ou les dessins tourbillonnants de Van Gogh.

Que son écriture musicale soit d'une terrible complexité trouve sa correspondance dans les zones quasi viscérales qu'elle touche en nous. Musicien intransigeant, grand intellectuel à ses heures, il a un côté qu'il appelle lui-même «moujik» qui donne à sa sensibilité de profondes racines dans la chaleur de sa terre humaine. Il n'y a pas chez lui conflit entre la liberté de l'esprit et la fatalité de la constitution physique, mais soutien réciproque. Ce je ne sais quoi de direct et d'affectif qu'il garde au plus sublime de ses élans frappe juste en nous, et au plus profond. Il ne me semble pas que l'on puisse goûter sa musique seulement «en esprit», encore moins en esthète, tout son être y est engagé et par

réverbération tout le nôtre.

Le manuscrit de la *Prière à la Sainte Vierge* est implacablement construit pour six voix sur une gamme de six tons, suivant le dessin d'une étoile à six branches, figure symbolique de la perfection mariale, ou Sceau de Salomon. Mais l'ouvrage déborde de partout son armature, comme on s'étonne à voir sortir du plan rectiligne d'une cathédrale l'élan suppliant des voûtes, la folie des pinacles et tout un peuple de saints. Car il va bien faire de cette prière une Notre-Dame et, passant de l'ombre à la lumière, nous entraîner à parcourir les architectures sonores jusqu'au dernier ange du clocher qui s'appuie sur le vide. Cette cathédrale imaginaire, faite de sons, a la mobilité des nuages, mais nous en gardons dans l'oreille les reliefs saisissants et dans le cœur l'intime atteinte.

Nous nous sentons adhérer aux profondeurs de sa conception dès l'entrée du chœur. *O Mère...* austère invocation psalmodiée par les basses, rumeur balancée et recommencée comme le bruit de la mer. Sur ces deux mots, la houle sévère s'enfle et s'attendrit d'accents sensibles avant de se laisser fléchir sur le chavirant *Bien-Aimée* repris par les altis. Les plages de l'amour se découvrent et s'approfondissent sous nos pas, *O Mère Bien-Aimée*, dans la grande consolation des berceaux. Ballif a situé ce grave prologue en quelque sorte hors du temps en le rompant par un silence. Le *Vous*, qui se prolonge sur la note si (jamais entendue jusque là) nous ramène à nous-mêmes et à la vie du discours. Une admirable et lente séquence nous introduit au cœur de la *Sainteté* et de l'*Amour* de Marie, que les voix graves creusent et approfondissent sur le *si bien*. Et nous nous trouvons devant cette *Trinité* redoutable dont l'ambiguïté est traduite avec des pétrisures d'ombre — le mot mystère reste bien en-deça de cette obscure harmonie où se mêlent la transcendance et la paternelle mansuétude. Le dialogue se fait plus animé entre les voix qui s'en reviennent au chemin de la terre où nous perdrons nos pas sans la médiatrice, il s'exalte en modulations heureuses sur le mot *recueillir*, comme élan de reconnaissance qui ne peut plus être contenu: Ballif ne cède jamais à l'attendu d'un développement: pour échapper à ce qui ne pourrait être maintenant qu'ascensionnel, il se saisit du mot *douceurs* pour y embaumer les voix, elles se frôlent et s'étreignent en un suave entremêlement de parfums. Il les

lance alors dans le sillage virginal — les sons montent, reviennent et remontent, comme arrachés à la pesanteur par les *emportez-nous* jaillissants, et pénètrent de force dans le ciel absolu sur l'assaut du chœur au *très haut*, dont un cri des soprani assure l'ultime conquête. A ce point pur d'altitude, l'impensable *splendeur des cieus* se découvre. Ballif lui a donné la consistance et la fermeté d'une falaise abrupte de lumière. Mais le vertigineux éblouissement n'a pas cessé de retentir en nous que déjà la ligne musicale reprend terre et convertit la consumante vision en douceur étale. La *paix* du cœur s'insinue et s'établit en une sereine harmonie dont nous mesurons plus encore la quiétude au jeu des *riens*, lancés comme des oiseaux qui montent et redescendent au-dessus du calme courant. Ballif va rompre le lent balancement de la paix en sortant du texte le mot insignifiant *minutes* pour lui donner valeur vivante et symbolique. Légères, multipliées et tic-taquantes, ces *minutes*, enrôlées dans notre salut, servent de départ concret au vol de l'esprit vers l'idéal séjour de la réconciliation. Le musicien tire un parti quasi physique du mot *illuminations*, il retentit ici, là, partout, comme éclairs dans un ciel d'août, jusqu'à la brutale cassure sur *verra* — les cieus ouverts, le «*Nous verrons Dieu face à face*» de Saint Paul.

Et c'est la dernière phrase du poème musical, elle n'est plus mouvement du désir, mais certitude de l'accomplissement.

## LE CHAPELET

Un «*Notre Père*» et dix «*Je vous salue, Marie*»

Le *Chapelet* est aux antipodes de ces développements visionnaires, il se veut simple et limpide, afin que nous puissions nous y accorder dans le quotidien — ce n'est pas à proprement parler une pièce de concert, mais d'église du dimanche. Ballif avait déjà composé en 1965 un *Pater noster*, guidé par son souci constant d'accorder le mouvement musical à celui du texte où il voyait une alternance de montées et de descentes:

*qui es in coelis sicut in coelo*  
*Pater noster fiat voluntas tua et in terra*  
*etc. «Echelle de Jacob, dit-il, relation du céleste et du terrestre, incarnation et révélation».*

Il voulait surtout désencombrer cette prière essentielle de tout ronron pieux et de tout caractère prédi-

cant, qu'elle soit chantée sans apprêt avec une joie légère — ainsi pourrait-on la redire pour soi, un jour où elle vous reviendrait en mémoire.

Pour le *Chapelet*, il refait dans cet esprit un *Notre Père* pour voix d'hommes, qu'il compose sur cette même ligne ondulante, sans faille et sans rupture, si ce n'est le *aussi*, détaché par les ténors et la profondeur qu'il donne au mot *tentation*. Un souvenir du grégorien flotte sur cet unisson qui se veut sans fioritures, mais nous sommes là en-dehors du couvent, dans la vie vivante qui se mêle à la piété.

Le musicien va jouer des différents registres des voix comme un peintre des couleurs pour composer les tableaux de la salutation angélique. Dix fois il pense le thème sous un autre éclairage, autant d'Annonciations diverses, depuis l'Angelico jusqu'à Rembrandt. Le métier sera plus ou moins complexe, le personnage de Marie paré de grâces sensibles ou tout ému de grâce intérieure, mais il y aura toujours le bouquet de lys pour dire la virginité, l'arrangement des plis et la présence d'un ange, devant lequel la discrétion du sentiment est de mise. Il y aura toujours aussi le passage à l'arrière-plan de notre sœur *la mort* et de son *heure*, identique dans le texte, à laquelle la musique pourra donner chaque fois nouveau visage. La simplicité préservée de l'œuvre lui donnera son unité, elle nous convie à des promenades successives dans le jardin clos où Marie, au milieu des fleurs symboliques de ses vertus, attend que l'ange la révèle à elle-même dans ses profondeurs. Les voix d'hommes et de femmes traitent chacune à leur tour ces apparitions sur le tableau sonore, puis elles alternent ou mêlent leurs tonalités différentes, ce qui développe le sentiment de la perspective, évité dans les premières Annonciations délicatement archaïques.

Ce sont les soprani qui lancent la première louange. Les volutes de leurs voix, comme les phylactères des tableaux primitifs où s'inscrit le *Ave Maria* en lettres d'or, se déroulent dans l'air printanier. Aucun brocart n'alourdit les draperies virginales, les prémices de la passion sont écartées, l'*Heure de la mort* passe sans faire fléchir la pure ligne sonore, elle est donnée avec le reste, comme allant de soi. Marie et l'ange ne sont-ils pas encore adolescents?

C'est aux basses, enrichies des ténèbres de la voix, que revient de prier sur le second grain du rosaire.

Le jardin s'efface et fait place à la crypte où s'énonce la grave élection. Le pécheur s'enfonce de lui-même dans l'ombre et le bref silence avant l'Heure de la mort dit l'effroi.

Les ténors modulent et nuancent en poètes la troisième séquence. Ils saluent Marie en style fleuri et lui font hommage de leur respectueux amour. Le *Béni* se prolonge, le *Priez pour nous* est suppliant, l'*Heure de la mort* est sévère, mais soutenue avec virilité — et c'est avec l'élégance des anciens trouvères qu'ils sortent sur un *Ainsi soit-Il* fleuroné d'heureuses flexions vocales.

Pour le quatrième Ave, les alti nous proposent une sévère méditation, dont la monotonie dépouillée permet de laisser jaillir le lys unique du *Priez pour nous*. Mais les fruits émouvants de cette ascèse nous sont donnés à la fin: l'*Heure de notre mort* et le *Ainsi soit-Il* filent leur chemin de soie, en continuo, sans heurt et sans faiblesse, au plus haut des voix comme au plus profond de l'acceptation intérieure.

La cinquième comparaison de l'ange avec Marie est dialoguée par les soprani et les alti. Cette disposition sur deux plans permet aux voix aiguës de lancer au-dessus des plus graves le *pleine de grâce* comme un bouquet, le *Béni* comme un parfum, élan musical qui semble venir de la surabondance du cœur. Les alti vont s'étendre sur *maintenant* où Ballif semble avoir inclus le poids doux-amer de notre existence et ce sont eux aussi qui nous font méditer sur l'*Heure de notre mort* où s'allie un vieux fond d'angoisse avec l'indestructible espérance. Ce passage de l'inquiétude est renouvelé sur le *Ainsi soit-Il*, aussitôt proféré qu'évanoui.

La sixième salutation, chantée par les ténors, est une mélodie sereine, d'une seule venue, sous un éclairage, à la Zurbaran. Chaque phrase musicale repose en ses formes pures et aucune ne tire à soi, pour coopérer à une harmonie concertante et raffinée.

Les ténors et les basses manient le clair-obscur dans la septième composition, aussi est-elle d'un métier plus savant. Elle part d'une diaphonie pour serrer en nœud les cinq voix sur *Priez pour nous*. La profondeur spatiale s'étend avec la valeur expressive dans ces traits de lumière émergeant de rembranesques accords.

Ce n'est pas un dialogue mais un partage égal dans le temps qui fait se succéder les alti et les soprani dans la huitième annonce. Ombre et lumière. Gravi-

té de ton tout d'abord qui donne à chaque mot son poids de pensée, puis jaillissement des voix hautes qui prennent le relais des aïeules sur le mot *Marie*. Juvéniles, elles glorifient leur Sœur en pureté et laissent passer sur leurs lèvres une *Heure de la mort* mélancolique mais lointaine, qu'elles ne peuvent pas imaginer dans ses obscurs retraits.

Ballif réalisera jusqu'au bout dans le *Chapelet* son projet de donner à chaque grain une forme différente; non seulement sa dizaine n'est pas monotone, mais encore la variation d'un unique thème excite son inépuisable génie d'invention. La neuvième louange emploie les soprani, les alti et les ténors dans une disposition plus complexe. Chaque mot de la prière, que se reprennent de voix en voix les exécutants, reçoit ici une intention et un relief particuliers. Comme est lointaine la Vierge toute lisse et simple que suscitait le premier Ave!

La dernière offrande se veut un bouquet de toutes les voix, afin d'ajouter gloire et plénitude à la prière méditée grain à grain. Mais le compositeur, loin de céder à la brillance ou aux éclats, concentre le volume sonore dans l'expression de l'intériorité. C'est l'acquiescement de Marie aux paroles de Gabriel qui va permettre le développement de la Rédemption, ce cœur pur doit peser le poids du monde dans la balance de nos destins.

La célébration sur laquelle s'achève le clair dizain donne ses dimensions théologiques à l'Annonce faite à Marie, elle est toute empreinte de gravité religieuse et promeut la Vierge au rang de Majesté.

## LES BATTEMENTS DU CŒUR DE JÉSUS

pour trompette, trombone et double chœur

«*Que chacun des deux battements de votre cœur, ô Jésus, opère de triple manière le salut des hommes: celui des pécheurs et celui des justes.*

*Par le premier battement, adressez-vous d'abord, Seigneur, à Dieu le Père, le suppliant sans relâche afin de l'apaiser et de le rendre bienveillant au pécheur, en l'inclinant à la miséricorde. Puis adressez-vous à tous vos saints, excusant le pécheur à leurs yeux avec un dévouement paternel, et les excitant à prier pour lui. Enfin, adressez-vous au pécheur lui-même, le provoquant miséricordieusement au repentir, puis attendez sa conversion avec un désir ineffable.*

*Par le second battement de votre cœur, adressez-*

*vous encore à Dieu le Père, Seigneur, l'invitant à se réjouir avec vous de ce que vous avez payé si utilement, au prix de votre sang, le rachat des justes, et de ce que désormais vous prenez dans leurs cœurs vos délectations les plus variées. Puis adressez-vous à toute la milice céleste, l'invitant à se réjouir avec vous de l'admirable vie de ces justes, rendant grâce pour tous les bienfaits que vous leur avez dispensés et dont vous les gratifierez de nouveau à l'avenir. Enfin, adressez-vous aux justes eux-mêmes pour les encourager par mille caresses, les excitant avec zèle à progresser de jour en jour, d'heure en heure.*

*De même que les pulsations du cœur de l'homme ne sont pas arrêtées par ce qu'il voit et ce qu'il entend, ou par n'importe quel travail de ses mains, et qu'il est capable de poursuivre toujours son mouvement propre, ainsi en est-il de vous, Seigneur: ni le gouvernement ni les évolutions du ciel et de la terre et de tout l'univers ne pourront, jusqu'à la fin des temps, suspendre ni ralentir, ni empêcher d'aucune façon ces deux battements de votre cœur divin».* (Tiré des *Révélation*s de Sainte-Gertrude, mystique cistercienne saxonne du XIII<sup>e</sup>s.).

Le texte des *Battements du cœur de Jésus* n'est rien moins que du surréalisme religieux. Dans un climat de claustration et d'exaltation tout ensemble, la contemplative échafauda une glose sur les deux battements du cœur divin, se figurant au propre que chacun tour à tour, dirigé de trois manières, assure la conversion du pécheur et le réconfort des justes, et cela avec la mathématique de la certitude et l'hallucinante précision des visionnaires... Identifiée à son Dieu, c'est le mouvement de son propre cœur de chair qu'elle transpose avec sublimité dans la poitrine du rédempteur, par-delà l'arrêt de sa mort. Car, ainsi que Pascal dira de Jésus «*qu'il est en agonie jusqu'à la fin du monde*», Gertrude le voit vivant jusqu'à la consommation des siècles. Elle semble, s'adressant à son Seigneur en style direct, le prier de diriger ses pulsions, incontrôlables à vues humaines, sur *Dieu le Père* et sur les *saints*, afin de leur donner plus encore d'efficacité sur les hommes — mais en vérité c'est à la respiration du monde qu'elle pense, son amoureuse transposition grandit à l'échelle cosmique sa propre charité, et ces battements qu'elle entend en touffes choses rythment le flux d'une fontaine d'amour.

On comprend que Ballif le poète ait goûté le lyrisme fou de cette vision et que Ballif le compositeur se soit lancé sans crainte à l'assaut d'une interprétation qui se hausse à sa mesure — en réalité elle la dépasse. Sans cesse, il passe avec la sainte du cœur de chair au cœur d'amour et des plus hauts concepts aux abîmes du péché en un brassage fulgurant d'images concrètes et d'effusions spirituelles. Il brosse une sorte de fresque à la Tintoret où nous apparaissent le trône de Dieu au milieu des éclairs, les nuées lumineuses où se pressent les saints, la pénombre où se recroqueville le pécheur sous les traits de feu d'un soleil invisible — et toujours la lancinante diastole et systole divine qui lie de son rythme souverain les phases de la dramaturgie.

Les cuivres ont dans cette pièce un rôle majeur, ce sont eux qui sont chargés d'évoquer le pouls du monde. Ballif les emploie dans leur registre le plus bas, leur donnant la qualité sépulcrale et comme viscérale qui convient à l'aspir et au respir de l'Homme-Univers. Il obtient avec ces sons non-humains glissant, filant, meuglant, se rompant et s'engageant enfin dans l'immanquable dualité du battement, une densité de silence, une attente, un suspens qui nous projettent dans les temps primordiaux. Dans le grand prologue, le trombone en solo libère la plainte des espaces, comme s'ils erraient, vides et douloureux, soupirant après l'ordre du monde. Ces bruitages antédiluviens donnent un relief saisissant et comme valeur de naissance à l'ébranlement des premières pulsions de l'amour.

Pour l'exposition du thème, l'octuple chœur va superposer son lent et grave récitatif aux battements affermis du cœur divin, et entre chacune des quatre parties de l'œuvre un duo de trombone et de trompette nous dépaysera de nouveau dans ses sons inouïs de conque originelle.

Gertrude attend du premier battement la conversion du pécheur, mais elle adresse Jésus par relais à Dieu le Père que les voix viriles font sortir des nuées dans sa transcendence, soulignée par un appel de trompette. Il s'agit de transformer sa juste colère en miséricorde, séquence d'une admirable et persuasive profondeur — avec cette si étreignante demande de recours en grâce, la musique réveille en nous des culpabilités enfouies, particulièrement sur le mot *bienveillant*, creusé par les basses jusqu'à nos hontes. L'invocation aux *saints* a en elle quelque chose de plus délivré, l'in-

dulgence nous est acquise des cohortes sereines, penchées de leur ciel sur qui? sur nous, sur le *pécheur lui-même*, maintenant directement interpellé, fouillé jusqu'au tréfonds par le regard dénudant de l'amour. Là où les mots restent descriptifs, la sensibilité du musicien pénètre plus avant dans l'épaisseur, comme s'il connaissait en nous des chemins que nous n'osons pas prendre et qu'il nous contraignait à les aborder. Et pendant que la musique tient l'âme du pécheur immobilisée comme sous un charme, les douces pulsions persévèrent...

Ballif a donné au *désir ineffable* avec lequel Jésus guette le retournement du cœur chez l'égaré une tension affective inexprimable, elle fait fondre en nous les dernières barrières, comme certains autres chefs d'œuvre: le «Retour de l'enfant prodige» de Rembrandt ou «Les Larmes» de Saint Pierre de La Tour. Me reviennent en mémoire, pour en donner une équivalence, le poème d'un mystique musulman que cite Massignon au décours de sa conversion brutale au catholicisme:

«Celui-là, dont la beauté rendit jaloux les anges, est venu au petit jour et il a regardé dans mon cœur».

«Il pleurerait, et je pleurerai jusqu'à la venue de l'aube, puis il m'a demandé: «De nous deux, dis qui est l'ami?»».

Le triple envoi du second battement est repris par les voix de femmes après un intermède des cuivres, il concerne l'encouragement donné aux justes. La coloration sombre qui nuance la dédicace au pécheur se mue en richesse profuse, les soprani montent sans crainte jusqu'au Père qui a perdu son caractère sourcilieux. La prière aux *milices célestes* ne peut être lancée qu'en toute confiance, c'est pour des frères en esprit, hélas encore sur terre, qu'on demande leur secours. Les *justes* vont alors comparaître à leur tour devant le regard divin. *Les justes!* Nous les croyons nés justes, et visités gratuitement de la grâce. Ballif va retrouver symétriquement pour les évoquer la compréhension en profondeur qu'il avait déployée à l'égard du pécheur. Il va nous faire mesurer leur état de lutte constante et que c'est «à l'arraché» qu'ils conservent leurs vertus, et cela par la seule puissance de son langage musical.

*De jour en jour et d'heure en heure* va être répété, accéléré, confondu dans le harcèlement des voix qui se suivent sur les talons les unes des autres et montent quand même, montent encore, soutenues par les cuivres, jusqu'à perte de souffle... Le mimétisme d'un

mouvement de hâte le conduit à cette écriture brève et serrée, mais il n'en tire pas seulement parti pour glisser dans sa construction un motif surprenant, il nous fait participer à la passion de perfection prise à la gorge par le temps — *memento mori* — cette folie des justes! Le rapport étroit du concret au spirituel est ici éblouissant, nous le sentons à cette touche directe en nos cœurs.

Pour la conclusion du long poème, Gertrude va conduire sa vivante parabole jusqu'au bout. Aux écoutes du moteur du monde, elle en projette dans le futur le bruit obsessif et régulier, lancé à jamais dans les siècles des siècles. «*Et ce cœur divin, quel est-il? C'est notre propre cœur*», écrit Edgar Poe dans *Eureka*. Vivant la même pensée, la sainte ne peut parler du cœur sacré qu'en sentant le sien remuer à son insu dans sa propre poitrine, et Ballif avec elle donne réalité et passion aux *pulsations du cœur de l'homme*, maintes fois réitérées allègrement par toutes les voix. Elles sont mises en opposition dans leur fièvre avec le calme battement du cœur de Jésus que rien ne peut hâter ni arrêter, pas même les évolutions des astres et des planètes que la mélodie dansante sur ces mots rend légers comme fétus. Le mouvement musical se gonfle de lyrisme jusqu'à sa culmination sur les mots *fin des temps*. Là, le volume sonore est coupé net comme la Mer Rouge par *Moïse - brèche - abîme - altitude...* Et le cœur divin continue inlassablement à battre, à mezzo-voce et comme très loin de nous. Le trombone s'est tu qui mimait les élancements d'un cœur charnel, la tendresse de la dernière phrase ne parle que d'amour.

#### PRIÈRE AU SEIGNEUR

pour cinq voix mixtes, trompette et trombone

«*Donnez-moi une bonne digestion, Seigneur, et aussi quelque chose à digérer.*

*Donnez-moi la santé du corps avec le sens de la garder au mieux.*

*Donnez-moi une âme sainte, Seigneur, qui ait les yeux sur la beauté et la pureté, afin qu'elle ne s'épouvante pas en voyant le péché, mais sache redresser la situation.*

*Donnez-moi une âme qui ignore l'ennui, le gémissement et le soupir.*

*Ne permettez pas que je me fasse trop de souci pour cette chose encombrante que j'appelle moi.*

*Seigneur, donnez-moi l'humour pour que je tire quel-*

*que bonheur de cette vie et en fasse profiter les autres. Amen».*

La *Prière au Seigneur* fut écrite par Thomas More, chancelier d'Angleterre, qui fut décapité sur l'ordre de Henri VIII en 1535 pour sa fidélité à l'Eglise catholique et son refus de reconnaître au roi une puissance spirituelle. On lui prête cette devise: «*Ne rien faire contre la conscience et rire, sur l'échafaud inclusivement*». Il l'illustre à la lettre en disant au bourreau: «*Mon cou est court; prends garde de viser juste pour préserver ta bonne réputation*» En soulevant sa barbe: «*Celle-ci n'a fait aucune offense au roi*».

Ballif, en interprétant cette prière, va exprimer son goût personnel pour l'humour. Il hait la solennité, la pose, et pour lui le rire, voire le calembour, est le meilleur antidote au tragique de la vie. Mais s'installer à côté de soi pour se regarder vivre d'un œil amusé trahit une très grande tentation de se prendre au sérieux... Que de titres suspects de ce retrait intérieur dans son œuvre: *Airs comprimés - Voyage de mon oreille - A cor et à cri - Ceci et celà* - alors que les pièces en elles-mêmes ne répondent pas à ce ton léger! Sa musique n'est pas humoristique au sens où l'est celle de Satie, il y a lutte en lui entre la distanciation de l'humour et le très grand sérieux de sa réponse à sa vocation de musicien. Nous allons en juger par la *Prière au Seigneur*. Ce texte le ravit mais aussi Thomas More est-il un bienheureux, toutes garanties sont prises sur l'authenticité de la grandeur qui se cache sous le masque de la désinvolture...

Les mutations musicales vont refléter ce va et vient de la pensée entre l'expression de la transcendance et le sourire. L'entrée joyeuse des cuivres donne le ton gaillard qui convient à l'exposé particulièrement paradoxal de la première phrase, dont les cinq voix mixtes se saisissent d'un seul coup. Elles réclament abruptement cette *bonne digestion* irrévérencieuse et, impénitentes, continuent la facétie sur *quelque chose à digérer*, rendu furtif et délicieusement moqueur. Mais entre ces deux requêtes se place un *Seigneur* nanti de toute la noblesse qui convient — l'homme de foi sait à qui il s'adresse. Et comme le ton s'élève lorsqu'il s'agit de demander *une âme sainte*, lancée par toutes les voix comme dans un assaut! Les soprani maintiennent le mot *pureté* comme un fil de lumière bien au-delà de ces contingences terrestres qui feignaient tout à l'heure de

nous combler. Le trombone, mandaté pour les soutenir et les prolonger, nous empêche de les suivre jusqu'à leur résorption dans le silence, si bien que ce désir de *pureté* n'a jamais de fin.

Même opposition de nature entre le relief donné au mot *péché* et la *situation redressée* qui s'esquive. La littéralité de l'expression musicale qui «colle» aux moindres inflexions du texte semblerait devoir entraver l'imagination du compositeur; il n'en est rien — c'est paradoxalement son souci d'adéquation qui lui fait dépasser le modèle. Ainsi, la phrase qui implore d'échapper à l'*ennui* et au *gémissement* lui fait trouver dans un grave balancement qui s'éternise les langueurs et les complaisances d'un spleen baudelairien, heures grises où le temps s'étire sur un *soupir* brisé.

Nous sommes au cœur de la prière qui ne vise à rien moins, sous son aspect de familiarité bonhomme, qu'à faire le vide en nous de toute égoïcité. Avec quelle pénétration est sentie par la musique l'opposition entre cette *chose* arrondie, caressée, et le *moi* méprisable, esquivé, moqué par un plouc dérisoire du trombone!

Un solo de cuivres, dans la meilleure des traditions de chevalerie, annonce le Maître auquel on va adresser la dernière supplique. La traduction musicale sur *Seigneur* y inclut l'éclat de la gloire et la distance d'un infini respect, afin de laisser en creux, en neutralité l'objet de la demande, l'*humour*, dernière ressource qui permet aux pauvres humains de garder quelque *bonheur* — ce mot traité avec tout l'effacement qui convient à sa relativité. Mais le *Amen* qui ne cesse d'engendrer de lui-même d'autres développements ne joue plus «pour rire» avec les choses de la foi, il a la gravité réfléchie d'une méditation.

MARGUERITE GUY

#### FRAGMENT D'UNE ODE À LA FAIM

Composée en 1974 pour 12 voix solistes sur un poème de Jean Wahl, l'œuvre est créée le 19 Mars 1977 par un ensemble vocal de Radio-France sous la direction de Dominique Debart. Jean Wahl, philosophe, élève de Bergson et auteur de plusieurs ouvrages philosophiques, a été un véritable maître à penser pour Claude Ballif qui lui voue une grande admiration.

Pour la première fois dans sa musique vocale, Ballif introduit ici des micro-intervalles, très précisément

des quarts de tons qui sont là pour nuancer les douze sons, «pour casser le côté impérieux de la carte». En effet, Ballif utilise les quarts de tons pour «dé-tempérer» la gamme, pour obtenir des quarts «majeures» et des «grands tons». Le quart de ton lui permet de diviser certains intervalles, chose impossible à réaliser dans la densité douze. Il affirme qu'il a ressenti ce besoin de «dé-tempérer» sa musique dès 1946, alors qu'il travaillait au Musée de l'Homme et qu'il eut l'occasion d'écouter des musiques africaines. Il insiste sur le fait qu'il n'utilise pas les micro-intervalles mais plutôt qu'il écrit une musique non-tempérée.

Préalablement au travail de composition de *Fragment d'une ode à la faim*, Claude Ballif inscrit sur sa feuille cette règle de conduite: «supprimer toute pesanteur». Puis la structure du poème lui suggère une structure temporelle de l'œuvre musicale — qui commencera non pas par le premier vers, mais par le septième: *Quelles cordes — les plus profondes cordes — dois-je frapper*. Il obtient le schéma suivant:

A, B, C, D, E, F, A', C', F', E', B', A''

Puis il décide des densités et des registres de chaque partie: A, par exemple, n'utilise que les sept voix les

plus aiguës; B couvre tous les registres, avec les douze voix; C joue sur l'antiphonie qui s'établit entre les six voix d'hommes et les six voix de femmes, etc...

Il adopte ensuite une forme d'écriture propre à figurer chaque idée du poème: A est écrit en canon circulaire sur des lignes mélodiques; B utilise le glissando tout en jouant sur les accents et sur les fondus enchaînés entre les différents blocs sonores; D jouera sur les diagonales, alors que E agencera les masses, d'abord graves — *sombre divinité* — puis aiguës — *lumière* —. Dans F, les sept voix — pas de soprani — «tressent» des vocalises qui se taisent l'une après l'autre. La coda fait un nouvel appel au système des ostinati «en boucles»: chacun des trois groupes vocaux possède sa formule rythmique propre et la répète un nombre différent de fois, ce qui provoque des superpositions polyrythmiques.

L'œuvre se termine en homorythmie — *universelle* — sur un accord qui superpose les secondes majeures et donne ainsi le total chromatique.

MICHÈLE REVERDY

Parution en avril 1992 :

Claude Ballif : *L'Habitant du labyrinthe*. Conversations avec Alain Galliani. (Isles-lès-Villenoy : Pro Musica, 1992. ISBN : 2-909269-01-9)

Dans ce livre de réflexion, Claude Ballif retrace sa trajectoire musicale, examine son œuvre, témoigne de son temps.

CLAUDE BALLIF:

*a tree of music, with his roots deep in the humus of the golden age of Western Polyphony, spreading his highest branches in the infinite and multiple heaven of the songs and colours of today... a spiritual mind which understands music as being the most direct form of spiritual revelation.*

ANTOINE GOLÉA

It is no longer necessary to ask who Ballif is, as Martine Cadieu did in the introduction to his piano pieces, issued by Arion (CD ARN 68177). Now he is well-known, as is his subjugating music where body and mind, the concrete and the imaginary, seem to cooperate on an equal basis. The aspect of the man which does remain obscure to most people is his faith, and the music on this disc leads us straight to the heart of the matter:

Claude Ballif is not a man to make detours: *Prayer to the Holy Virgin - Rosary - The heartbeats of Jesus - Prayer to the Lord*; these prayers and old words are projected straight to the centre of the divine target and also to the heart of the XXth century. His is an instinctive Christian, without phrases or predication and perhaps he was unaware of the boldness of this undertaking. However, for the first complete performance of these four pieces at the Maison de la Culture de Reims, an audience of about a thousand of the young and not so young, seated on the floor of the hall, were silent within themselves while the warm cataract of his Christian effusion rained down upon them. Why Reims? Ballif had been requested by the Maison de la Culture to plan a concert; the programme was to be his own initiative. He had already taught at the Conservatoire in the town for six years before being appointed to the Chair of Music Analysis at the Paris Conservatoire, and had left a good impression upon many people. He had found, among others, a kindred spirit in the person of Arsène Muzerelle.

Arsène Muzerelle? He was the Choirmaster and Organist at the Cathedral, Director of the Notre Dame Choir School and teacher at the Reims Conservatoire, who felt music, reacted to music and led the Ensemble Vocal Muzerelle in a manner much appreciated by Ballif, making little of his own position, titles and respect-

ability, in order to instil the choristers with the passion and the folly which inhabited him when working on interpreting the essential elements of others' thoughts. In this amateur choir — and the term «amateur» is fitting, in the sense of the Latin root of the word «amare» (to love), for the singers joined together for the love of music — there were mainly young singers with a few older members who all found time to attend exacting rehearsals in their free time. They were as one with their choirmaster — they did not follow their shepherd like a flock of sheep — but were the tool which is the extension of the hand of the master, hungry for perfection. There were sometimes conflicts and difficulties which seemed impossible to resolve, and this was the case when they were working on Ballif's music which is so complex, but, in an atmosphere of joyous friendship, new ground was broken and the area worked on again and again, until when? Until Arsène Muzerelle, his hair on end and his kind blue eyes seeking forgiveness for his constant demands on the choir to produce ever more subtle detail, should be satisfied, it was this team spirit and the exceptional qualification which persuaded Ballif to write these pieces for the choir. With such a leader and the best of performers, he could seek unhesitatingly to express his spiritual aspirations in their most exacting form.

Heaven is not a domaine for the insipid, and Ballif has a violent nature — he is also gentle and humorous — but he is also humble and intensely aware of his value as a man and a musician. How can one make equations with factors such as his sweet smile, his knowing eyes suddenly frowning under his bushy eyebrows, his instinctiveness alongside such a fine mind? All this can be read in his music and in the texts which are its inspiration. He has used nothing contemporary but has chosen the most Catholic of prayers or the visions of a Mediaeval nun or a XVIth century oddity to carry the

words aloft, so that their echoes fall and awaken the world. The ordinary reader may approach these texts and find nothing, but he enlivens their mystic qualities as if he were blowing on the embers of a fire, until ecstasy ensues and they burn with their own secret fire, after an itinerary which covers their zenith and our depths.

The four *Antiphons to the Virgin* were begun in 1953 and the complete work was performed in 1970 in the Paris church of Saint-Severin by the Ensemble Polyphonique Charles Ravier. They rise, aerial and unfettered, like a perpetual psalm which does not wish to be acquainted with the struggles and snares on earth. On the contrary, the pieces that we are about to hear can only rise in altitude by passing through the anxieties and divisions which are part of human nature, as if in these last years Ballif had measured the importance in the world today of this unfashionable, forgotten and mocked word, sin, and as if he had put back into focus the problem of evil, considered as an obstacle to obtaining grace. The *Antiphons* were sung by angels who hardly touched our raised eyes with the hem of their robes — the *Prayers* and *The heartbeats of Jesus* will touch our consciousness at all levels, evoking suffering and solitude, measuring our deliverance by the time we are allotted, speaking of the righteous and of sinners, giving death a voice. It is from this movement in the shadows that the need for help and the flight of thought towards hope will rise. Here there is descent and rising, here the being, followed by its uncertain shadow, makes its appearance and gives the upsurge of love its roots in the precariousness of the human condition.

Words for Ballif are not only a point of departure for his inspiration, but his construction and inventions rely on them at each step. Each mutation of thought is given its musical correspondence and he casts a spell on the important words, enriching them with an unsuspected extension of meaning. But this is new wine that he is pouring into old jars, and the force produced by the boiling of his young blood bursts them open. Those grand old, worn-out words, «love», «charity», «eternity» become flesh and flame — once they have become music; they approach our ultimate hiding places and arouse stifled aspirations, making us believe in the ease of that surrender to grace; leading us to ecstatic delight, and we find ourselves so uplifted that the last

dying note leaves us with a feeling of total deprivation. This music is the violation of the soul, it obliges the soul to recall its origins, and this extreme language does indeed seem suitable for this exhausted century, to provide the desire to be healed. Who does not feel like Bernanos «*that modern man is wrong to think that in his sack of skin, he is protected from the enterprise of the soul?*»... «*To each one his own cry to communicate emotion*», says Ballif. Michel Seuphor also used the expression «*Style of the cry*» to characterize the art of the XXth century. But for his cry to become a style, our musician admits to having had to work for many years. He created his own system, which he called metatonicity, about which I shall only say a few words. He borrowed from twelve tone music the richness of the twelve sounds — in fact he only retained eleven — and from the traditional seven tone scale he preserved the possibility of modulation, whilst rejecting the octave. Here he constructs his tonal enchainements with ascending tones and semitones (*Prayer to the Lord* and *Heartbeats*) or on a schema (the six point star for the *Prayer to the Holy Virgin*).

His conception of choral singing is no less personal, he manages the voices without recourse to the old style which dictated that predominance was given to the sopranos supported by the bass singers, the other registers being considered as a minor elements cooperating in the balance and richness of the ensemble. He liberates the parts from all subordination to a hierarchy by giving them equal value; they each are invented melodically in their own development and balanced in relation to a central point, and not according to the demands of a major soprano line. It is through melodic speculation that they take their place in the dimension of sound and in relation to each other : their marrying creates complex chord structures, which although confusing at a first hearing, constitute the nerve centres or sensitive points of the work.

It is fascinating to analyse how intimately Ballif's music organizes, on the canvas of the text, the audacity of its composition, but once one has experienced this pleasure : and this is the advantage of a disc which can be listened to again and again — then one can forget it all and leave one's listening habits on the doorstep and, like Moses removing his shoes on Mount Horeb, penetrate to the heart of the Burning bush.

## PRAYER TO THE HOLY VIRGIN

for six mixed voices

«*O dearly beloved Mother, who knows so well the ways of holiness and love, teach us often to lift up our hearts and minds to the Trinity, to turn our loving and respectful attention to it. As you walk with us on the way to eternal life, do not remain unmoved by the weak pilgrims that your charity is willing to receive. Turn your merciful eyes towards us, call us towards your brightness, shower us with your kindness, carry us to your light and love, carry us always further and higher in the magnificence of heaven. May nothing ever disturb our peace and may our thoughts always be set on God; may every minute cast us deeper and deeper into the profoundness of the august mystery, until the day when our soul, fully blossoming in the enlightenments of this divine Union, shall see everything through eternal Love and Unity.*» (Anonymous, 20th century)

Ballif was found of this prayer and experienced its secret fervour from the interior, but spoken language cannot convey these states of contemplation which penetrate, as Jean de la Croix has said, «*there where there is no more path*». Music has the power to arouse the indeterminate factor, it awakes powerful movement in us but it does not encompass its discovery. However I know of no other musician apart from Ballif who can extract such an emotive charge from the inaccessible margins of the being. To use analogy, it is aligned with Dostoyevsky's confessions or the whirling contours of Van Gogh's paintings.

The fact that his musical writing is of such terrible complexity corresponds to the almost visceral regions it attains within us. This uncompromising musician, extremely intellectual at times, also has, as he describes it himself, a «*moujik*» side to him, which gives his sensitivity deep roots in the warmth of his humanity. He sees no conflict between the liberty of the mind and the fatality of physical being, but a mutual support. I do not know what constitutes the direct and emotional power that he maintains in the most elevated moments and that reaches right out to us, right to our hearts. It seems to me that one cannot appreciate his music solely «*in the mind*», still less as an aesthete; all his being is concerned and, by reverberation, so is all of ours.

The manuscript of *Prayer to the Holy Virgin* is rele-

ntlessly constructed for six voices on a six tone scale, following the design of a six point star, the symbol of marial perfection, or Solomon's seal. But the piece overflows from its framework and in the same way it is astonishing to see the entreating force of cathedral arches, the folly of high pinnacles and the whole tribe of saints emerging from the straight lines of a cathedral plan. Because he is indeed making this prayer into a Notre Dame Cathedral, by going from the shadow to the light, he leads us through this architecture of sound right up to the topmost angel on the steeple who is leaning over the parapet. This imaginary cathedral, built of sounds, has the mobility of the clouds, but in our ears the impressive reliefs remain and in our hearts, the intimate touch.

We are attached to the depths of his conception as soon as the choir enters. *O Mère*, (O Mother)... an austere invocation chanted by the bass singers, a lilting and repeated murmur like the sound of the sea. On these two words, the strong swell grows and is softened by sensitive accents before bending to the unsteady *Bien Aimée* (Dearly Beloved) taken up by the altos. The expanses of love are revealed and deepened as we go forward, *O Mère Bien Aimée* (O Dearly Beloved Mother), in the immense consolation of the cradles. Ballif has, in a way, situated this solemn prologue beyond time, by breaking it with a silence. The *vous* (you), which is prolonged on B (not heard until this point), brings us back towards ourselves and towards the sense of the discussion. An admirable slow sequence introduces us to the heart of the *Sainteté* (Holiness) and the *Amour* (Love) of Mary, and low voices go deeper and deeper on the *si bien* (so well). And we find ourselves in front of this fearful *Trinité* (Trinity) whose ambiguity is translated by the modelling of the shadows — the mysterious word stays well within this dark harmony where the transcendent and paternal meekness mingle. The dialogue becomes more animated between the parts which return to the path where we would lose our way without the mediator; it is exalted in happy modulations upon the word *recueillir* (receive), like a movement of gratitude which cannot be contained : Ballif never gives in to an expected development : to escape from what could only be in ascension, he siezes upon the word *douceurs* (kindness) to embalm the voices there, they stroke and embrace each other in a suave mingling of

perfumes. He then projects them in the wake of the Virgin — the sounds rise, return and rise again, as if they were removed from the pull of gravity by the *emporzonnous* (carry us) which bursts forth, and forcefully penetrates absolute heaven with the assault of the choir on *très haut* (higher), where a cry from the sopranos is proof of the ultimate conquest. At this pure point in altitude the unthinkable *splendeur des cieux* (magnificence of heaven) is uncovered. Ballif has given it the consistency and the firmness of an abrupt cliff of light. But the dizzy splendour is still echoing within us when the musical line comes to earth again and changes the consuming vision into steady gentleness. The *paix* (peace) of the heart insinuates and establishes itself in a serene harmony which we can measure even better compared to the tranquillity of the play on *rien* (nothing), projected like birds rising and falling above the calm currents. Ballif then breaks the slow peaceful rocking by bringing the insignificant word *minutes* from the text to give it a lively and symbolic value. These light, multiplied and ticking *minutes*, enrolled for our salvation, constitute the material departure of the flight of the spirit towards the ideal abode of reconciliation. The musician makes almost physical use of the word *illuminations* (enlightenment) which resounds here, there, everywhere, like lightning in a summer sky, until the brutal break on *verra* (shall see) — the heavens open, the «*We shall see God, face to face*» of Saint Paul. And it is the last phrase of the musical poem, which is no longer a movement of desire, but the certitude of accomplishment.

## THE ROSARY

One «Our Father» and ten «Hail, Mary».

The *Rosary* is in complete opposition with the previous visionary development described, and assumes an air of simplicity and clarity, so that we may attune to it in our daily prayers — it is not really a concert work, but rather a church piece for Sundays. In 1965, Ballif had already composed one Pater noster, guided by his constant preoccupation to attune the musical movement with the text where he was an alternance of ascensions and descents:

*qui es in coelis . . . sicut in coelo*  
*Pater noster . . . fiat voluntas tua . . . et in terra*  
*etc. Jacob's ladder», he noted, «the relation between*

*the celestial and terrestrial, incarnation and revelation».*

*He especially wished to relieve this essential prayer of all pious murmurings and of all preaching, that it could be sung unaffectedly and with a light joyfulness — and thus be repeated to oneself, one day when it comes to mind.*

In the same spirit he wrote a *Notre Père* (Our Father) for the *Chapelet* (Rosary), for male voices, which is composed on the same undulating line, without cracks or breaks, unless one considers the *aussi* (also) detached for the tenors, and the depth that he gives to the word *tentation* (temptation). A vague souvenir of Gregorian chant floats above this purposely unadorned unison, but we are outside the convent, where daily life mixes with piety.

The musician plays with the different registers of the voices, like a painter with his colour, to compose the pictures of the angelic salutation. The theme is produced ten times, each one lit from a different angle, to create so many different Annonciations (Annunciations), from Fra Angelico to Rembrandt. The craftsmanship is more or less complex, the character of Mary clothed with sensitive grace or moved by interior grace, but there is always the bunch of lilies to portray virginity, the arrangement of the folds of a garment and the presence of an angel, in front of whom it is fitting to preserve a certain discretion concerning feelings. There is always the passage in the background of familiar *death* and its *heure* (hour), identical in the text, which the music can transform each time. The intentionally preserved simplicity of the work gives it its unity, inviting us for successive walks in the walled garden where Mary, amongst the symbolic flowers of her virtues, awaits the angel who will reveal her to herself in her deepest interior. The men's and women's voices each take their turn to treat these appearances in the sound picture, then they alternate or mingle their different tonalities, developing the feeling of perspective, which was avoided in the first delicately archaic Annonciations.

It is the sopranos who send forth the first praise. The waves of their voices, like the scrolls on the paintings of the early masters where the Ave Maria is inscribed in gold lettering, flow on the spring breeze. No heavy brocade weighs down the virginal robes, the premisses of passion are removed, the *Heure de la mort* (Hour of our death) passes without deforming the pure

line of sound, which is presented with the rest, flowing naturally with the tide. Are not Mary and the angel till adolescents?

The bass part, enriched with the shadows of the voices, prays on the second bead of the rosary. The garden fades away, the crypt takes its place and there the solemn election is declared. The *pécheur* (sinner) retires into the shadows and the short silence before the *Heure de la mort* (Hour of our death) expresses fear.

The tenors modulate and give poetic nuance to the third sequence. They hail Mary in flowery style and pay homage with their respectful love. The *Béni* (Blessed) is prolonged, the *Priez pour nous* (Pray for us) is entreating, the *Heure de la mort* (Hour of our death) is severe but sustained with virility — and it is with the elegance of the troubadours that they exit with an *Ainsi soit-il* (Amen) decorated with pleasing flowery vocal inflexions.

For the fourth *Ave* (Hail), the altos offer a strict meditation, whose unadorned monotony is the background for the outburst of the unique lily, *Priez pour nous* (Pray for us). But the touching fruits of this asceticism are presented to us at the end: the *Heure de notre mort* (Hour of our death) and the *Ainsi soit-il* (Amen) spin their silken thread, in continuo, without clash or weakness, to the highest note and to the depth of interior acceptance.

The fifth appearance of the angel with Mary is a dialogue between the sopranos and the altos.

This arrangement on two planes allows the high voices to project above the lower voices, the *pleine de grace* (full of grace) like a bouquet, the *Béni* (Blessed) like a perfume, a musical elan which seems to come from an overflow of the heart. The altos prolong the *maintenant* (now) where Ballif seems to have included the sweet and sour weight of our existence and they also lead us to meditate on the *Heure de notre mort* (Hour of our death) where an underlying feeling of anxiety is allied with an indestructible feeling of hope. This quiet passage is renewed on the *Ainsi soit-il* (Amen), which fades away as soon as it is offered.

The sixth Hail Mary, sung by the tenors, is a serene melody, all of a piece, illuminated in the fashion of a Zurbaran painting. Each musical phrase rests upon its own forms, none of them having more weight than an-

other, and all cooperate to form a refined and concerting harmony.

The tenors and the basses manipulate chiaroscuro effects in the seventh composition which has a more complex style of craftsmanship. It begins in diaphony in order to tie the five parts tightly together for the *Priez pour nous* (Pray for us). The spatial depth is widened with the expressive value of these shafts of light that emerge from the chords which are reminiscent of a Rembrandt canvas.

It is not dialogue, but an equal sharing of time that alternates the altos and the sopranos in the eighth announcement. Shadow and light. Firstly a solemn tone which gives each word its weight of thought, then the surging of the high voices taking the place of the elder relatives on the word *Marie* (Mary). These juveniles voices glorify their Sister in purity and let a melancholic *Heure de la mort* (Hour of our death) slip distantly from their lips, for they cannot imagine it hidden away in its dark recesses.

In the *Chapelet* (Rosary) Ballif carries out his project of giving each bead a different form, not only the ten pieces are not monotonous but the variation of a unique theme is a challenge which excites his inventive genius. The ninth praise uses the sopranos, the altos and the tenors in a more complete plan. Each word of the prayer, which the performers take up one after the other, is bestowed with a particular intention and relief. How far this is from the plain and simple Virgin created for the first *Ave*.

The last offering is intended to be a bouquet of all the voices so as to add glory and plenitude to the prayer which is meditated bead by bead. But the composer, far from succumbing to brilliance or showiness, concentrates the proportions of sound in the inner expression of feeling. It is Mary's acquiescence to Gabriel's words which will permit the development of Redemption; this pure heart must estimate the weight of the world on the scales of our destiny.

This bright decade is concluded by a celebration giving the Annunciation its theological dimensions which are imprinted with religious solemnity and which elevate the Virgin to the level of Majesty.

## THE HEARTBEATS OF JESUS

for trumpet, trombone and double choir.



«May each of the two heartbeats, O Jesus, affect in three ways the salvation of men: that of the sinners and that of the just.

With the first beat, O Lord, speak first to God the Father, imploring Him endlessly in order to appease Him and make Him benevolent to the sinner, inclining him to pity. Then, speak to all your saints, forgiving the sinner in their eyes with paternal devotion, urging them to pray for him. Lastly, speak to the sinner himself, mercifully encouraging him to repentance, and wait for his conversion with ineffable desire.

With the second heartbeat, speak again to God the Father, inviting Him to rejoice with you because you paid so usefully for the salvation of the just, with your own blood, and because henceforth you find in their hearts your most varied delights. Then speak to the whole heavenly host, inviting them to rejoice with you for the wonderful life of these, the righteous, giving thanks for all the blessings that you dispensed to them and that you shall bestow anew upon them in the future. Lastly speak to the righteous themselves in order to encourage them by a thousand caresses, zealously urging them to progress from day to day, hour by hour.

As the pulse of a man's heart is not stilled by what he sees or hears, nor by any work done with his own hands, and as he is able to proceed with his own movement, so it is with you, O Lord: neither the government nor the course of heaven and earth and of the whole universe, will ever suspend, nor hinder, nor prevent in any way, until the end of time, your two divine heartbeats». (From the «Revelations» of Saint Gertrude, 13th century)

The text of the *Battements du cœur de Jésus* (Heartbeats of Jesus) is nothing less than religious surrealism. In a climate of cloistered exaltation, this contemplative saint presents a commentary note on the two divine heartbeats, finally imagining that each one in turn, directed in three directions, ensures the conversion of the sinner and salvation of the righteous, and this with calculated certitude and the extraordinary precision of the visionary... Identified with her God, it is the movement of her own flesh and blood heart that she sublimely transposes into the heart of the redeemer, beyond the arrest of his death. For, like Pascal says of Jesus «that he is agonizing until the end of the world», Gertrude sees him as alive until the centuries of the fu-

ture are consummated. She seems, directly addressing her Lord, to ask him to direct his movements, uncontrollable in human terms, to God the Father and to the Saints, to give them even more effect on men — but in fact she is thinking of the breathing of the world, her loving transposition grows to the cosmic scale of her own charity, and these heartbeats that she hears in all things are the rhythm of the flowing of a fountain of love.

One can understand that the poet in Ballif was touched by the lyric folly of this vision and that the composer in Ballif made a fearless assault upon an interpretation which lifts itself up to the same height — in fact overtakes it. Ceaselessly, he passes with the saint from the heart of flesh and blood to the heart of love and from the highest concepts to the depths of sin, using a stunning mixture of concrete images and spiritual effusion. He paints a fresco in the manner of Tintoretto, where God's throne appears in the midst of flashes of lightning; luminous clouds gather where the saints throng, dusky shadows encroach where the sinner crouches in the tongues of flame of an invisible sun — and always the searing and divine systole and diastole which connects the phrasing of the dramatic effects to its rhythm.

In this piece the brasswind plays a major role, that of evoking the pulse of the world. Ballif employs these instruments in their lowest register, giving them the sepulchral and visceral-like quality which becomes the intake and outflow of breath of the Universe-Man. With these sliding, spinning, lowing, non-human sounds which break off and are finally engaged in the inevitable duality of the heartbeat, he achieves a density of silence, a pause, a suspense which returns us to primeval time. In the grand prologue, the solo trombone liberates the lament of spaces, as if they roamed, empty and in pain, sighing for the order of the world. The antediluvian sound effects create a sensational relief and transform the shock of the first pangs of love to give it the value of a new birth.

For the statement of the theme, the choir of eight lays a slow and solemn recitative over the strengthened beatings of the divine Heart, and between each of the four parts of the work a trombone and trumpet duet perturbs the listener with the unsettling sounds of the primeval conch shell.

Gertrude expects conversion of the sinner with the first heartbeat, but she addresses Jesus through God the Father, appearing in his transcendence from the clouds, a passage which is underlined by a call on the trumpet. It concerns the transformation of his justifiable anger into pity, a sequence of admirable and persuasive depth — with this all-embracing petition for grace, the music awakes our hidden guilt, particularly on the word *bienveillant* (benevolent) excavated by the basses right down to the depths of our shame. The invocation of the saints has something more free, and indulgence is obtained for us from the serene throng, leaning from heaven towards who? Upon us, upon the *pécheur lui-même* (sinner himself) called directly now, searched to his innermost depths by the denuding gaze of love. Where the words remain descriptive, the sensitivity of the musician penetrates further into the depth, as if he knew the paths we dare not follow and as if he were forcing us to attempt them. And while the music immobilizes the soul of the sinner as if under a spell, the gentle pulsebeat continues...

Ballif gives the *désir ineffable* (Ineffable desire), with which Jesus awaits the return of the heart of the lost sheep, an inexpressible emotional tension, which melts the last barriers within us, in the manner of certain other chefs d'œuvre: «The return of the prodigal son», by Rembrandt or «The Tears» of Saint Peter by de la Tour. In my quest for an equivalence, I am reminded of a poem by a Muslim mystic quoted by Massignou during his brutal conversion to Catholicism: «He, whose beauty made the angels jealous, came at daybreak and looked into my heart».

«He wept, and I wept until dawn, then he asked me: «Of the two of us, say who is the lover?»»

The triple attack of the second heartbeat is taken up by the female voices after an intermezzo on the brasswind, and concerns the encouragement of the righteous. The sombre colouring which gave detail to the dedication to the sinner is transformed into profuse richness, the sopranos rising fearlessly to the *Père* (Father) who no longer has a frowning countenance. The prayer to the *milices célestes* (heavenly host) can only be attacked with supreme confidence; it is for spiritual brothers, alas still on earth, that their help is sought. It is now the turn of the *justes* (Righteous) to appear before the divine eyes. The Righteous! We think that they are

born righteous, and visited gratuitously by grace. Ballif seeks a return to the symmetry used previously for the sinner to evoke profound comprehension. He obliges us to measure their constant struggle and the effort needed to preserve their virtue, and this with the sole power of his musical language. *De jour en jour et d'heure en heure* (Day by day and hour by hour) is repeated, accelerated and mingled in the harrying of the voices which chase each other and rise even so, rise again, supported by the brasswind until all are breathless. The imitation of a movement of haste leads Ballif to this brief, tight form of writing, but he not only takes advantage of this to insert a surprising theme, he also lets us participate in the passion for perfection which is at the mercy of time — *momento mori* — this folly of the righteous. Here the close connection between the concrete and the spiritual is dazzling, we feel it in the way our hearts are touched directly. For the conclusion of this long poem, Gertrude carries her living parable right to the end. Listening to the motor of the world, she projects into the future the regular, obsessive sound, endlessly repeated in the hundreds of centuries to come. «And this divine heart, what is it? It is our own heart» wrote Edgar Allan Poe in *Eureka*. Living with this same thought, the saint can only speak of the sacred heart if she feel her own heart moving on its own in her own breast, and with her, Ballif bestows reality and passion to the *pulsations du cœur de l'homme* (Pulse of a man's heart), repeated many times by all the voices. They are placed to contrast their fever with the calm beating of the heart of Jesus which nothing can accelerate or stop, not even the evolutions of the stars and the planets that the lilting melody on these words makes as light as straws in the wind. The movement of the music progressively swells with lyricism until the culminating point of *Fin des temps* (End of time). At this point the volume of sound is cut off like the Red Sea by *Moïse* (Moses), *brèche* (parting), *abîme* (depth), *altitude*... And the divine heart still continues to beat tirelessly *mezza voce* as if far away. The trombone which was miming the pain of a living heart, falls silent and the tenderness of the last phrase expresses only love.

#### PRAYER TO THE LORD

for five mixed voices, trumpet and trombone

«O Lord, give me a good digestion and also something to digest.  
 Give me health with the common sense to keep it at its best.  
 Give me a soul sanctified. O Lord, that views beauty and purity, so that it does not fear to look on sin, but is able to right the situation.  
 Give me a soul that knows nothing of tediousness, of moaning and sigh.  
 Do not allow me to worry too much about this encumbering thing that I call ego.  
 Lord, give me a good sense of humour so that I can derive some happiness from this life and help te others to enjoy it. Amen».

This prayer was supposedly written by Thomas More, Lord Chancellor of England, who was beheaded in 1535 at the order of Henry VIII, for remaining faithful to the Catholic church and refusing to acknowledge the spiritual power of the king. His motto is reported to have been «Do nothing against one's conscience, and laugh, even on the gallows». He put this into practise himself by saying to the executioner «my neck is very short; take heed therefore thou strike not awry, for saving of thine honesty» and drawing back his beard, «this hath not offended the king».

Ballif, interpreting this prayer, expresses his own sense of humour. He detests solemnity and posing, and for him laughter, sometimes using puns, is the best antidote to the tragic side of life. But sitting next to oneself to watch one's own life with amusement betrays a great temptation to take oneself seriously... Many of the titles of his work are puns and are suspicious symptoms of this interior retreat: *Airs comprimés - Voyage de mon oreille - À cor et à cri - Ceci et cela* - whereas the works themselves do not correspond to this lightheartedness. His music is not humourous in the same manner as Satie's; there is a conflict between distancing through humour and the seriousness of his response to his vocation as a musician. We can judge this from the *Priere au Seigneur* (Prayer to the Lord). The text delights him, but also Thomas More may well be blessed, for there is every guarantee that greatness hides behind the mask of his light manner...

The musical mutations reflect this movement of thought between transcendence and laughter. The joyful attack by the brasses sets the jolly tone which fits

the paradox of the first sentence, seized upon simultaneously by the five mixed voices. They demand this irreverant *bonne digestion* (good digestion) and with the utmost impenitence continue facetiously with *quelque chose à digérer* (Something to digest) in a furtive and delightfully mocking manner. But between these two requests comes a *Seigneur* (Lord) provided with all suitable nobility — this man of faith knows who he is addressing. And how the tone is accentuated when he asks for *une âme sainte* (holy soul), a phrase which is attacked forcefully by all the voices. The sopranos maintain the word *pureté* (purity) like a shaft of light shining well beyond these terrestrial contingencies which earlier attempted to satisfy us. The trombone, chosen to support and prolong them, prevents us from following them until they are fully absorbed into the silence again, so that this desire for *pureté* (purity) has no end.

There is the same opposition between the accentuation of the word *péché* (sin) and *situation redressée* (right the situation) which fades away. It could be expected that the literal interpretation of the musical expression which «shadows» the slightest inflexions of the text might shackle the imagination of the composer, but this is not so — it is a paradox that his preoccupation with equivalence enables him to surpass the model given by the wording. Thus the phrase which implores escape from *ennui* (tediousness) and *gémissement* (moaning) provides the inspiration to find in a solemn alternation which slowly unfolds, the langour and complacency of a Baudelarian spleen, those grey hours when time hangs heavy on an interrupted *soupir* (sigh).

We are at the heart of the prayer which, under cover of familiar friendliness, aims at no less than emptying us of all egoism. The opposition between the rounded, caressed *chose* (thing) and the despicable and rejected *moi* (me), mocked by a derisory toot on the trombone, is felt strongly in the music.

A solo on the brass, in best chivalrous tradition, announces the arrival of the Master to whom the last supplication will be addressed. The musical translation on *Seigneur* (Lord) includes the flash of glory and the distance of infinite respect, to leave hollow neutrality in place of demand. Humour is the last resource which allows poor humans to keep something of *bonheur* (happiness) — the word is treated with all the discretion

which becomes its relativity. But the *Amen* continually engendering from itself other development, no longer plays «for fun» with elements of faith, it has the solemnity of meditation.

MARGUERITE GUY  
 translated by Clare Perkins

#### FRAGMENT OF AN ODE TO HUNGER

Composed in 1974 for 12 solo voices on a poem by Jean Wahl, the work was first performed on 19th March 1977 by a Radio France vocal ensemble conducted by Dominique Debart. Jean Wahl, a philosopher, pupil of Bergson and the author of several philosophical works, was a model for Claude Ballif who greatly admired him.

For the first time in his vocal music, Ballif introduces micro-intervals here, quarter tones to be precise, which are present to give nuance to the twelve tones, «to break the imperious side of the map» (Indeed, Ballif uses quarter tones to «de-temperize» the scale, to obtain «major fourths» and «whole tones». The quarter tone allows him to divide certain intervals, something which is impossible to do in the density of the twelve). He affirms that he felt this need to «de-temperize» his music as early as 1946, when he was working at the Musée de l'Homme and had the opportunity of listening to African music. (He insists on the fact that he does not use micro-intervals but rather that he writes non-tempered music).

Before working on the composition of *Fragment of an ode to hunger*, Claude Ballif wrote the following rule

of conduct at the top of his page: «remove all weightiness». Then the structure of the poem suggested to him a temporal structure for the musical work — which began not with the first line but with the seventh: «Which stirrings — the deepest strings — must I strike» He obtained the following schema:

A, B, C, D, E, F, A', C', F', E', B', A''

Then he decided upon the densities and registers of each part; A, for example, only uses the seven highest voices; B covers all the registers, with the twelve voices; C plays on the antiphony which is established between the six male voices and six female voices, etc...

He then adopted a form of writing able to convey each idea of the poem: A is written in circular canon form on the melodic lines; B uses the glissando while playing on the accents and on the fading in and out of the different sound elements: D plays with the diagonals, while E sets up the masses, first low — *sombre divinité* (sombre divinity) — and high — *lumière* (light). In F, the seven voices — no sopranos — «weave» the vocalizing and are silenced one after the other. The coda makes a new appeal to the system of the ostinati «in closed-circuit»; each of the three vocal groups possesses its own rhythmic formula and repeats it a different number of times, which provides polyrhythmic overlaying.

The work ends in homorhythm — *universal* — on a chord which superposes major seconds and thus provides the chromatic totality.

MICHÈLE REVERDY  
 translated by Clare Perkins

© ARION PARIS 1972/1992 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).

© ARION PARIS 1972/1992 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).