

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

EXTASE ET TRANSE

DU MARDI **31** JANVIER AU SAMEDI **18** FÉVRIER 2006

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

- 4 **MARDI 31 JANVIER - 20H**
Œuvres de **Olivier Messiaen** et **Guillaume de Machaut**
- 10 **MERCREDI 1^{ER} FÉVRIER - 15H**
JEUDI 2 FÉVRIER - 10H ET 14H30
SAMEDI 4 ET DIMANCHE 5 FÉVRIER - 15H
Virga (spectacle jeune public)
- 11 **MERCREDI 1^{ER} FÉVRIER - 20H**
Œuvres de **Arvo Pärt**
et **Chants sacrés orthodoxes**
- 18 **SAMEDI 4 FÉVRIER - 20H**
Les Ailes du vent
Compagnie Le Grain - Neue Vocalsolisten Stuttgart
Vision harmonique
David Hykes & the Harmonic Choir
- 24 **MERCREDI 8 FÉVRIER - 20H**
Œuvres de **Steve Reich**
et **Chants traditionnels juifs yéménites du Diwan**
- 37 **SAMEDI 11 FÉVRIER - DE 20H À 2H DU MATIN**
Nuit indienne
- 46 **SAMEDI 18 FÉVRIER - DE 20H À 2H DU MATIN**
Nuit électronique

Dans son ouvrage *La Musique et la transe*, Gilbert Rouget propose de considérer la transe et l'extase comme deux états extrêmes et opposés : la transe s'obtient, dit-il, « *dans le bruit, l'agitation et la société des autres* », tandis que l'extase est atteinte « *dans le silence, l'immobilité et la solitude* ».

Mais, entre ces deux pôles, s'étend tout un continuum d'états intermédiaires ou impurs qui, de Messiaen à Machaut, d'Arvo Pärt aux chants sacrés orthodoxes, de Riley aux musiques indiennes, s'offrent à l'écoute, qu'elle soit recueillie ou participative.

Mardi 31 janvier - 20h

Salle des concerts

Première partie

Olivier Messiaen (1908-1992)

Visions de l'Amen

Amen de la création

Amen des étoiles, de la planète à l'anneau

Amen de l'agonie de Jésus

Amen du désir

Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux

Amen du jugement

Amen de la consommation

45'

Marie-Josèphe Jude, piano

Michel Béroff, piano

entracte

Deuxième partie

Guillaume de Machaut (v. 1300-1377)

Kyrie – extrait de la *Messe de Notre Dame*

Veni Creator

Gloria – extrait de la *Messe de Notre Dame*

Helas ! ou sera pris confors

De souspirant

Biaute peree de valour

Credo – extrait de la *Messe de Notre Dame*

Fins cuers doulz

Plange, regni respublica

Se j'aim mon loyal ami

Sanctus & Benedictus – extrait de la *Messe de Notre Dame*

Felix virgo

Agnus Dei – extrait de la *Messe de Notre Dame*

Ite Missa Est – extrait de la *Messe de Notre Dame*

50'

The Hilliard Ensemble

David James, contre-ténor

David Gould, contre-ténor

Rogers Covey-Crump, ténor

Steven Harrold, ténor

Gordon Jones, baryton

Durée du concert (entracte compris) : 1h45

Ce concert est enregistré par Radio France, partenaire de la Cité de la musique, et sera diffusé sur France Musique le dimanche 26 février à 13 heures.

Olivier Messiaen **Cette vaste partition pour deux pianos**, composée en 1943 à la demande de Denise Tual, s'inscrit davantage, par son contenu spirituel et son style, dans la succession des premiers grands cycles pour orgue (*La Nativité et Les Corps glorieux*), plutôt que dans la lignée de ses compositions précédentes pour piano (*Préludes*) ; mais elle annonce aussi ce qui sera un an plus tard et restera comme le sommet de sa production pianistique : les *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*. L'œuvre est en sept mouvements – chiffre symbolique – unis par un thème cyclique défini comme celui de la *Création*. Comme toujours chez Messiaen, la foi chrétienne s'épanouit en une dimension cosmique où les étoiles (et naturellement les oiseaux) gardent leur place au milieu des méditations théologiques. Les *Visions de L'Amen* furent créées par le compositeur et Yvonne Loriod, à Paris le 10 mai 1943.

Amen de la création Entre les registres extrêmes des deux instruments, des carillonnements s'ébauchent et le thème cyclique de l'œuvre naît en accords dans le grave. Toute la pièce est maintenue dans une homogénéité totale de l'écriture aussi bien que de l'esprit, sans contrastes, marquant simplement une amplification modérée.

Amen des étoiles, de la planète à l'anneau Totalement différente de la précédente, celle-ci est tout en contrastes. C'est une danse étrange, tournoyante, heurtée, d'une grande complexité rythmique, illustration parfaite d'un art dionysiaque, dans laquelle passent des formules obsessionnelles qui renforcent sa puissance fascinante.

Amen de l'agonie de Jésus Les accords, d'abord syncopés puis réguliers, erratiques, arpentent l'espace des claviers. L'adoucissement est apporté par une mélodie toute en courbes, empruntée à *La Vierge et l'Enfant* (n° 1 de *La Nativité*). Une figure répétitive précède la reprise des accords du début, qui débouchent sur un martèlement de plus en plus angoissé et dramatique. Un arrêt sur des chocs violents, que l'on croirait être la fin de la pièce, n'est qu'une pause avant la coda sur le thème cyclique de l'œuvre, dans un esprit qui réaffirme l'espérance par-delà la douleur.

Amen du désir Les quatre premières pièces du cycle vont en augmentant leurs dimensions. Celle-ci constitue donc un premier aboutissement et une culmination, mais moins dans la force que dans la ferveur. Un ancrage tonal assez net (*sol* majeur), ainsi que la simplicité des accords établissent d'emblée un sentiment de paix et de confiance. Retour du motif mélodique issu du mouvement précédent. La montée vers l'apothéose s'effectue en entrechoquements d'accords irradiant une luminosité intense, après quoi les sonorités se décantent dans un apaisement qui conserve, à travers les égrègements dans l'aigu, une sensation de sérénité parfaite. Un nouvel épisode marque un regain de dynamisme, pour retourner, à la fin, à des sonorités impalpables.

Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux Le début est surprenant dans le contexte sonore de l'œuvre, avec une phrase monodique, en octaves. Un choral s'ensuit, puis le mouvement prend corps, libérant une vitalité pulsionnelle, frémissante, irisée, sertie de chants d'oiseaux dont Messiaen indique les appartenances. La phrase du début revient, ornée de giboulées d'arpèges. L'écriture pianistique de la dernière partie présente une prodigieuse complexité de superpositions rythmiques.

Amen du jugement C'est la pièce la plus brève du cycle. Les sonorités sont percutantes, abruptes, glaçantes. Une rigidité implacable y domine, en l'absence voulue de toute diversité. Les grappes de sonorités, si pleines d'un feu vivifiant dans d'autres pièces, acquièrent ici une dureté minérale.

Amen de la consommation Après la première culmination de la quatrième pièce, c'est à présent l'apothéose de toute l'œuvre, dominée par le thème cyclique, dans une solennité de carillonnements, où Messiaen atteint les sonorités les plus grandioses. Certaines formules répétitives exercent, là encore, une fonction de fascination incantatoire, dont le but et l'effet sont d'ancrer l'auditeur dans la communion de joie totale qui est celle du compositeur.

André Lischke

Guillaume de Machaut *Messe de Notre Dame* **La modernité de la Messe de Notre Dame** de Guillaume de Machaut défie les siècles et les écoles, au point d'avoir été prise comme référence par Pierre Boulez et les sériels français qui y trouvaient comme un pressentiment légitimant leurs propres recherches de créateurs.

Première messe d'auteur, ce monument polyphonique nous apparaît aussi comme un geste fondateur dans la naissance d'une conscience « verticale » et harmonique de la musique.

Mais d'abord, quelques points d'histoire. *La Messe de Notre Dame*, à 4 voix, prend place, dans la carrière du musicien, après la trépidante période de voyages passés au service de Jean de Luxembourg, mort à la bataille de Crécy en 1346.

Depuis 1340 environ, Machaut mène une vie beaucoup plus paisible à Reims, attaché comme chanoine à la cathédrale. Reste que la date exacte de composition de la Messe n'est pas connue, le « créneau » chronologique le plus vraisemblable semblant se situer vers les années 1360-1364.

Telle quelle, il s'agit de la première messe mettant en musique l'intégrale de l'Ordinaire : soit le *Kyrie*, composé dans le style du motet (mais les 4 voix utilisent le même texte), le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei* et l'*Ite Missa est*. Le *Gloria* et le *Credo* sont écrits dans le style du *conduit* homorythmique à 4 voix (*triplum*, *motettus*, *ténor* et *contra-ténor*). Mais ce qui fait la singularité de ce chef-d'œuvre d'architecture rythmique, c'est le recours, pour le *Kyrie*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei* et l'*Ite Missa est*, au style isorythmique ; un fragment de chant grégorien, correspondant aux premiers mots de la prière, est confié à la voix de ténor (ou teneur), puis répété et varié mélodiquement, mais toujours sur le même profil rythmique, servant ainsi de pivot à l'ensemble polyphonique. Et les audaces de l'écriture – dissonances, syncopes, hoquets et effets de « dopage » de la densité rythmique dans le *Kyrie* – installent ici l'auditeur dans un espace quasi hypnotique où la spiritualité n'est pas, tant s'en faut, sacrifiée.

Reste que Machaut, qui ne fut pas indifférent au sentiment amoureux (rappelons la passion qu'il éprouva, la soixantaine passée, pour Péronne d'Armentières, de 40 ans sa cadette), a laissé tout un répertoire largement ouvert au siècle. Ainsi de ses Motets, majoritairement profanes et dont le Hilliard Ensemble présente, en complément de la Messe, un judicieux assortiment où l'élan dévot (l'hymne *Veni Creator*, l'oraison mariale *Felix Virgo*) côtoie le culte courtois de la dame (*Biaute preee de valour*, *Fins cuers doulz*, *Se j'aim mon loyal ami*, etc.). Un dernier don à la postérité du maître champenois, figure de proue d'une *Ars Nova* qui va triompher également dans l'Italie du *Trecento* avec le Florentin Landini, le poétique « aveugle aux orgues ».

Roger Tellart

Mercredi 1^{er} février - 15h
Jeudi 2 février - 10h et 14h30
Samedi 4 et dimanche 5 février - 15h
Amphithéâtre

Virga
Chants du Moyen Âge

Yaël Taï et Meirav Ben-David (Jérusalem)

Deux jeunes chanteuses interprètent et révèlent avec virtuosité la richesse musicale du Moyen Âge : musique religieuse et profane, poèmes d'amour, chants célestes, chansons traditionnelles populaires... Chaque chant est l'occasion d'une surprenante métamorphose des costumes et des personnages issus d'une imagerie médiévale : saintes, sorcières, paysannes, chevaliers, animaux étranges... La beauté des langues chantées (latin, français, italien, sicilien, hébreu et suédois) contribue au mystère de l'art vocal. L'univers visuel fascinant de ce spectacle, sa scénographie dépouillée, servent la beauté de ce répertoire ancien.

Durée du spectacle : 55 minutes (sans entracte)

Photographies d'Alain Baczynecky

Ce spectacle est proposé aux enfants à partir de 10 ans.

Mercredi 1^{er} février - 20h
Salle des concerts

Première partie

Arvo Pärt (1935)
Two Slavonic Psalms
Most Holy Mother of God
Es sang vor langen Jahren
Summa
And One of the Pharisees
Stabat Mater

50'

The Hilliard Ensemble
Sarah Leonard, soprano
David James, contre-ténor
Rogers Covey-Crump, contre-ténor
Steven Harrold, ténor
Gordon Jones, baryton

Xenia Ensemble
Eilis Cranitch, violon
Michèle Minne, alto
Elisabeth Wilson, violoncelle

entracte

Seconde partie : Chants sacrés orthodoxes**Chant polyphonique ancien***Notre Père***Chant byzantin***Louons le Seigneur des Cieux***Chant polyphonique ancien***Dès ma jeunesse***Chant byzantin (Hieromonk Athanasius de Rila)***Hymne des Chérubins***Collection du Monastère de Solovetsk***Dans la Mer Rouge de jadis***Chant polyphonique russe***Joyeuse Lumière***Chant syrien***Noël (Hululo)***Nektarios d'Aegina***Ô Vierge pure***Valery Petrov***À toi, berger victorieux***Chant serbe (arr. K. Stankovitch)***Il est bon***Alexandre Gretchaninoff***Credo (Credo de Nicée)***Pavel Chesnokov***Toute la création se réjouit en toi***M. Lagunov***Tous les anges se réjouissent au Ciel***Alexandre Arkhangelsky***La Grande Doxologie*

45'

Orthodox Singers (Estonie)**Juganson Juliana**, soprano**Dotsenko Anna**, soprano**Tumanova Zoya**, alto**Swarczewskaja Margarita**, alto**Genri Tron**, alto**Maksimov Stanislav**, ténor**Medvedev Anton**, ténor**Seliverstov Grigori**, baryton**Peljovin Aleksandr**, basse**Valery Petrov**, direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h55

Arvo Pärt Depuis leur première rencontre, à l'occasion d'un enregistrement réalisé pour la BBC à l'automne 1985, l'Ensemble Hilliard et Arvo Pärt ont entretenu une collaboration étroite et fructueuse. Au mois d'octobre de cette même année, ils ont créé ensemble le *Stabat Mater* (j'étais moi-même chanteur invité lors de ce concert) et l'année suivante, nous avons joué *Passio* pour la première fois à Londres. Depuis cette époque, nous avons enregistré et interprété des centaines de fois des œuvres d'Arvo Pärt, parmi lesquelles les deux grandes pièces pour chœur et orchestre qu'il a composées pour nous : *Miserere* et *Litany*.

Plus récemment, en octobre 2003, nous avons chanté *Most Holy Mother of God* à la Cathédrale de Durham pour célébrer le titre de Docteur Honoris Causa décerné à Arvo Pärt par l'Université de la ville. Cette pièce s'apparente à une litanie où les lignes vocales alternent avec des accords répétitifs et hypnotiques, lesquels accords sont interprétés par les quatre voix sur le même fragment de texte. Parmi toutes les œuvres qu'Arvo Pärt a écrites pour nous, c'est étrangement la seule qui ne soit pas *a cappella*.

And One of the Pharisees (1990) est un arrangement pour trio vocal relativement simple d'apparence, mais terriblement dramatique. Le texte provient du septième chapitre de l'Évangile selon saint Luc. Les passages au cours desquels les trois voix chantent en homophonie (rôle du récitant) alternent avec les solos du haute-contre (les Pharisiens) et ceux du baryton qui chante les paroles de Jésus. En écho aux derniers mots prononcés par l'Évangéliste dans *Passio* de Pärt, les derniers mots de Jésus (« Votre foi vous a sauvés, allez en paix ») sont chantés non pas par le baryton solo, mais par les trois voix en octave.

Es sang vor langen Jahren, un chant de séparation et de désir mélancolique sur des paroles de Clemens Brentano, a été composé en 1984. Le trio formé par le haute-contre, le violon et l'alto dépeignent un paysage qui se réduit à la froide lumière de la lune et au chant pénétrant du rossignol. À propos de *Summa*, qu'il a composé en 1977 et révisé en 1996, Arvo Pärt a déclaré : « Je voulais écrire une musique sur

les textes du Credo, mais en raison de la censure en Union Soviétique, je n'ai pas pu utiliser ce titre. *Summa* est par conséquent un titre codé pour Credo. » L'œuvre est écrite pour deux groupes de deux voix (soprano et ténor, ténor et basse) qui interviennent à tour de rôle, se chevauchent et finissent par se fondre sur « Amen ». Il en existe deux versions plus récentes, l'une pour cordes seules, l'autre pour orchestre à cordes. Le texte interdit étant totalement absent de ces arrangements, la seule indication quant à l'origine de la pièce est son titre énigmatique.

Two Slavonic Psalms a été composé en 1984 et révisé en 1997. Le premier de ces deux psaumes est écrit pour cinq voix (quoiqu'elles ne chantent jamais à plus de trois ou quatre). Il s'agit d'une mise en musique joyeuse, dans le style d'un rondo, du *Psaume 117*. Le second, une adaptation sensible du *Psaume 131*, est quant à lui écrit pour trois voix : haute-contre, ténor et basse.

Le *Stabat Mater* (1985) est une œuvre de musique de chambre de près de 25 minutes. Elle utilise également la forme rondo et elle est arrangée pour trio vocal (soprano, haute-contre, ténor) et trio à cordes (violon, alto, violoncelle). Malgré la longueur de l'hymne (attribué par certains à Jacopone da Todi), la pièce s'apparente à une sorte de stase, le début et la fin des phrases tombantes interprétées par les cordes et par les voix évoquant l'ouverture et la fermeture de portes sur un tableau accablé de douleur de la Passion.

Gordon Jones
Ensemble Hilliard

Musique orthodoxe traditionnelle de différents pays

Le chant byzantin

Le chant byzantin est la musique liturgique des églises orthodoxes du bassin méditerranéen. Il descend en droite ligne de formes musicales apparues il y a bien longtemps en Grèce, en Syrie et en Terre Sainte. Le chant byzantin est toujours (ou plutôt, devrait toujours être) interprété *a cappella*. À l'origine, il était monodique (c'est-à-dire non-harmonisé) mais au fil des siècles, un bourdon (*l'ison*) a été ajouté sous la mélodie pour renforcer la tonalité. De nos jours, il arrive qu'un « *ison* changeant » soit utilisé (dans ce cas, le bourdon évolue avec les notes de la mélodie de manière à s'harmoniser avec elles). Le chant byzantin prend sa source en Occident – dans la Grèce antique et dans le chant romain ou chant « sacré » – mais aussi en Orient – dans le chant syriaque.

Le chant *znamenny*

Le chant *znamenny* (la musique d'église russe) a vu le jour à Byzance. À peine arrivé en Russie, il a commencé à évoluer et à se transformer au contact de la sensibilité musicale, des coutumes et de la culture locales. Le chant *znamenny* est le plus vieux chant de l'Église orthodoxe de Russie. Son nom est dérivé du mot slave *znamia* (« signe »), qui désigne une forme de notation non-linéaire utilisée au Moyen Âge.

Alexandre Gretchaninoff (1864-1956) est né à Moscou et il a étudié la musique avec Rimski-Korsakov au Conservatoire de Saint Pétersbourg. Jusqu'à son départ pour Paris, peu après la Révolution Soviétique, il a partagé sa carrière entre ces deux villes. Traditionnellement, *La Foi de Nicene* est interprétée comme un récitatif accompagné par quelques motifs harmoniques. Mais dans la deuxième de ses quatre liturgies, Gretchaninoff a choisi une approche tout à fait novatrice en adoptant un style mélodique et en donnant aux mots « Je crois » une envergure qu'ils n'avaient jamais atteinte auparavant. De fait, la pièce est probablement plus adaptée à une salle de concert qu'à une église.

Pavel Chesnokov est né en 1877 dans une famille de maîtres de chapelle héréditaires originaire de la région de Moscou. Après des études à l'École Synodale de Moscou (dont il est sorti diplômé en 1895), il a travaillé avec le célèbre compositeur Sergueï Taneïev, qui était à l'époque directeur du Conservatoire de Moscou. Pavel Chesnokov était un grand polyphoniste, or il se trouve que la musique d'église russe telle que nous la connaissons aujourd'hui est essentiellement polyphonique – en Russie, les arrangements polyphoniques ont fait leur apparition dans la liturgie au XVII^e siècle. Dans les années 1890, Pavel Chesnokov a étudié la composition avec Sergueï Taneïev. Il a également travaillé avec Mikhaïl Ippolitov-Ivanov au Conservatoire de Moscou, où il a obtenu une médaille d'argent en 1917. Après la Révolution bolchevique, son travail favori de maître de chapelle est devenu nettement moins rémunérateur ; il a donc décidé de compenser ce manque à gagner en dirigeant de nombreux chœurs et en enseignant à l'École Synodale de Moscou – qui venait d'être rebaptisée « Chœur Laïque ». Il a également dirigé le Chœur de l'Académie de Moscou et le Chœur du Théâtre du Bolchoï tout en enseignant au Conservatoire de Moscou et dans un établissement du secondaire administré par ce dernier. En parallèle, il écrivait, bien sûr, de la musique... De nos jours, les experts continuent d'admirer le travail de chef de Chesnokov. En Russie, son livre sur les chœurs et la direction de chœurs est une source d'inspiration quotidienne pour les plus grands chefs. Après plusieurs tentatives infructueuses dans les années 1930 et 1940, Pavel Chesnokov a finalement réussi à le publier grâce au soutien de Serge Rachmaninov, qui vivait alors aux États-Unis.

Alexander Arkhangelsky (1846-1924) est l'un des grands compositeurs russes de la période précédant la Révolution. Il a laissé environ quatre-vingts compositions de musique ecclésiastique, mais la plus célèbre d'entre elles est sans aucun doute la *Grande Doxologie*, qui fait aujourd'hui partie du répertoire de la plupart des chanteurs d'église.

Valery Petrov

Samedi 4 février - 20h

Salle des concerts

Première partie

Les Ailes du vent

D'après *Indianer Lieder* (« *Am Himmel wandere ich* »)

de **Karlheinz Stockhausen**

60'

Musique de **Karlheinz Stockhausen**

Création **Compagnie Le Grain**

Neue Vocalsolisten Stuttgart, direction musicale et interprétation

Stéphanie Field, mezzo-soprano

Martin Nagy, ténor

Andreas Fischer, basse

Guillermo Anzorena, baryton

Compagnie Le Grain

Christine Dormoy, conception et mise en scène

Denise Laborde, collaboration artistique

Philippe Marioge, scénographie

Dominique Mabileau, lumière

Cidalia Da Costa, costume

Sophie Niesserou, coiffure et maquillage

Dominique Carpentier, régie générale

Marie-Hélène Pinon, régie lumière

Marc Rodriguez, régie plateau

Élodie Brémaud, assistanat à la mise en scène

Coproduction Compagnie Le Grain, Grand Théâtre de Reims et Scène Nationale d'Évreux-Louviers, ARCADJ.

Avec le soutien du Ministère de la culture, de la DRAC Aquitaine, de la DRAC Champagne-Ardenne, du Conseil Régional d'Aquitaine, du Conseil Général de Gironde, de la Ville de Bordeaux, de Musik der Jahrhunderte de Stuttgart, de l'Accademia Filarmonica di Roma et du CDR Colmar.

entracte

Seconde partie

Vision harmonique

60'

David Hykes

Harmonic Opening et *Spectral Path* (avec **Bruno Caillat**)

David Hykes et **Timothy Hill**, avec **The Harmonic Choir**

Brotherhood

The Harmonic Choir

Ocean of Breath et *Om Mani Padma Hum* (Mantra Harmonique)

The Harmonic Choir

Le Souffle du Seigneur

Poèmes soufis de **Rumi**, **Hafez** et **Eraqi** sur le souffle divin

de Yeshua (Le Christ) – traduction française **David Hykes**

et **Joanna Raphael**

The Harmonic Choir

À l'écoute des vents solaires

The Harmonic Choir et le public

Harmonic Meeting

David Hykes & the Harmonic Choir

David Hykes, compositeur, direction, voix, *svarsangam*

Timothy Hill, voix

Seth Markel, voix

Joël Bluestein, voix

Stéphane Gallet, voix, flûte *ney*, *tambur* à archet

Bruno Caillat, voix, percussions

Durée du concert (entracte compris) : 2h20

Karlheinz Stockhausen *Indianer Lieder* « C'est dans une anthologie éditée par Margot Astrov, *American Indian Prose and Poetry*, que j'ai choisi douze petits poèmes, ou prières, comme on voudra bien les nommer. Il s'agit donc ici de poèmes qui furent récités, et probablement aussi chantés par des Indiens américains. Aussi c'est pourquoi j'ai choisi le sous-titre "Chants indiens", quoique le livre en question ne transmette pas de mélodies de ces chants. Bien que j'aie transformé et complété ces poèmes (pour composer un nouveau texte plus complexe) en observant strictement les lois musicales, l'exécution des douze poèmes dans l'ordre que j'ai composé est significative. Ce qui importe ici, c'est le passage d'une ambiance à une autre : Rêve – Amour – Guerre – Amour – Mort – Danse au soleil – Danse de la mort – Contre le brouillard – Oiseau quetzal – Beau temps – Amour – Vision. (...) »

Karlheinz Stockhausen (1977)

Texte rédigé en introduction à la partition de 1972.

<i>Dream Song</i>	Chant de rêve (Chippawa)
In the sky	Dans le ciel
I am walking	Je marche
A bird	Un oiseau
I accompany	J'accompagne

Les Ailes du vent Si l'« extase » a étymologiquement partie liée avec l'action de « faire sortir, de mettre hors de soi, de placer debout », on peut dire de la partition d'*Indianer Lieder* qu'elle intègre effectivement une dynamique du déplacement et du surgissement de l'être par l'intérieur du son. Débutant l'œuvre par la fusion des voix sur un *do*, Stockhausen procède, durant soixante minutes, à la séparation de l'unisson en intervalles par déploiements minutieux. Il décentre la ligne vocale de son territoire initial grâce à des ritournelles et des répétitions, lesquelles préparent à désirer l'apparition d'une nouvelle note polaire et à nous faire surgir dans la lumière d'une sphère toujours légèrement plus éloignée. C'est cette épiphanie régulière conduite de main de maître qui élabore une montée minutieuse vers l'extatique.

Le passage d'un chant à l'autre y est particulièrement sensible : passage d'un poème à un autre, à une ronde autre, d'autres tempis, d'autres nuances. Ces passages sont jubilatoires, qu'ils transfigurent la danse pour le soleil, l'imitation d'un loup ou la volière des oiseaux... Comme dans tout apprentissage la maîtrise nouvellement acquise confère une impression de progression rapide, de facilité et de plus grande légèreté.

Lorsqu'on atteint, dans *Indianer Lieder*, le déploiement de la série des douze sons, ayant appris à les goûter l'un après l'autre, la mélodie est à maturité. La composition rigoureusement structurée laisse respirer largement l'interprétation des chanteurs dans une fluidité d'espaces aléatoires. On pense alors à la musique des sphères, à la lumineuse transparence du brouillard en suspension dans la peinture chinoise. On se prend à imaginer que c'est peut-être cela « se placer debout » : tourner plusieurs fois de l'intérieur de soi vers l'extérieur de soi, se maintenir par des battements d'ailes, des ritournelles et des fragments poly-rythmiques avec des variations de timbres qui densifient l'espace sur lequel on s'appuie, pour se tenir au centre de cette force centrifuge et... grandir. La transe (transi de vie) désigne, elle, le trépas et l'« aller au-delà ». Dans le chant elle est ici perceptible quand, au sortir d'une ritournelle, deux voix s'accolent brusquement en huit petites syllabes suivies d'une consonne où tremblote un halo de souffle : « Ahhhhh... Watt tttt... a(souffle)... Winddddddd ». Elle devient insistante dans le battement tellurique de deux voix au demi-ton répétant « ...where, I, sit ». Elle ouvre un trou dans le ciel avec un appel de « nom magique » ou par la fulgurante mémoire d'un cri d'oiseau dans le couchant. C'est enfin l'espace même de la représentation scénique d'*Indianer Lieder* qui accède à une forme de transe quand survient notre séparation radicale d'avec les voix et la résonance de leur envol hors les murs.

Christine Dormoy

Vision harmonique **J'ai découvert et nommé le chant harmonique** à New York en 1975, l'année où j'ai créé The Harmonic Choir, porté par mes études spirituelles et musicales, l'inspiration des chants sacrés du Tibet, du chant diphonique de Mongolie (où j'étais invité en 1981) et mes contacts avec des compositeurs tels que La Monte Young, Steve Reich et Terry Riley.

Les harmoniques du son sont aussi universelles que la lumière, la gravité, la chaleur et l'espace. J'essaie de transmettre et partager le chant harmonique depuis ces 30 ans comme une musique cosmologique, à la fois personnelle et spirituelle.

Cette musique est née tout d'abord de la présence harmonique intérieure, au cœur de la résonance essentielle de chaque être. Mais elle est née aussi de la présence harmonique de l'univers tout entier, car les ondes sonores harmoniques étaient présentes dans le Big Bang et résonnent encore dans ce moment même, quelques 14 millions d'années plus tard.

Les ondes harmoniques ont surgi pour une raison encore mystérieuse au moment où la lumière jusqu'alors enfermée comme dans une brume lumineuse a pris soudain son élan, grâce aux vibrations harmoniques, dans l'épanouissement de la Création.

Dans l'univers entier, il existe quelque 400 millions de photons du Big Bang qui sont contenus dans un volume d'espace équivalent à celui d'un corps humain.

Enfin, il y a beaucoup à dire, ou plutôt à chanter ou souffler, sur la musique harmonique primordiale, cette luminosité vibratoire qui pour moi est le Verbe.

Les harmoniques sont au son musical ce qu'est le spectre des couleurs pures à la lumière. Elles sont la source, l'ADN de toute musique, de la mélodie, de l'harmonie et du rythme.

La présence harmonique est ce qui se trouve à toute « octave de l'univers »... de l'infiniment petit (selon la théorie des cordes, cf. *L'Univers élégant* de Brian Greene)

à l'infiniment grand. Elle accompagne et harmonise cette manifestation du Grand Tout dans l'infini de l'espace (cf. « La Symphonie cosmique » de Hu et White, in *Pour la Science*).

Cette musique des sphères est aussi la nôtre, transposée, grâce à la miraculeuse loi de l'octave, jusqu'aux octaves de notre écoute humaine. La loi alchimique sinon primordiale du *As above, so below* (en Bas comme en Haut), fait aussi que le Tout peut s'harmoniser ici, ce que les bouddhistes appellent le « Royaume ultime et lumineux de Dharmakaya ».

Dans la musique terrestre, les harmoniques – celles qui forment également des notes – tracent comme un chemin possible d'harmonie véritable, un chemin de l'écoute. Le Chant harmonique mène à la source de cette écoute fine et aussi infinie que la vue, intérieure et extérieure. Le Chant harmonique éclaire un voyage de la conscience à sa source que chacun porte en soi. Cette harmonie n'est point fabrication, elle se révèle présente, dans l'écoute naturelle de ce qui est.

David Hykes

Traduction Olivier Julien

Mercredi 8 février - 20h

Salle des concerts

Steve Reich (1936)*Tehillim*

35'

Know What is Above You

8'

Synergy Vocals**Amy Haworth**, soprano**Micaela Haslam**, soprano**Rachel Weston**, soprano**Heather Cairnross**, alto**Ictus****Igor Semenoff, George van Dam**, violons**Paul Declerck**, alto**Geert De Bièvre**, violoncelle**Géry Cambier**, contrebasse**Kristien Ceuppens, Piet Van Bockstal**, hautbois**Dirk Descheemaeker, Benjamin Dieltjens**, clarinettes**Toon Fret, Michael Schmid**, flûtes**Gerrit Nulens, Michel Bernat, Koen Plaetinck, Jessica****Ryckewaert, Peter Van Tichelen, Michael Weilacher**, percussions**Jean-Luc Plouvier, Jean-Luc Fafchamps**, claviers**Georges-Elie Octors**, direction musicale**Alex Fostier**, régie son**Tom Bruwier**, scène et lumière**Marieke Goetinck**, régie plateau

entracte

Chants traditionnels juifs yéménites du Diwan (Israël)

45'

Ouverture(Pièce traditionnelle pour *shofar*, d'après des prières de *Rosh HaShana*)*Adonai who HaElohim**Yashkef Alohim**Sagaveni Mizadoni**Shadai amor na dai**Shavoch Ashir**Ayin Walev – Shagani barek al Kabla**Im Ninalu**Galbi**Any someh***Aharon Amram**, chant**Shahar Amram**, chant, percussions**Eiram Amram**, percussions**Avshalom Tsubara**, percussions

Durée du concert (entracte compris) : 1h50

Steve Reich Comment avez-vous choisi les quatre *Psaumes* que vous avez mis en musique dans *Tehillim* ?

Tehillim

J'ai redécouvert ma judaïté vers 1974 et, en 1981, j'ai ressenti le besoin de l'exprimer, d'une façon ou d'une autre, dans mon travail. Je me suis dit que le meilleur moyen d'y parvenir était d'utiliser un texte écrit dans l'hébreu des origines, et mon choix s'est naturellement porté sur les *Psaumes*.

Les *Psaumes* sont les textes les plus musicaux du Judaïsme. Ils ont été écrits par le roi David, qui était un grand musicien de son temps. Nous savons qu'ils ont été chantés par des Lévites. Je descends moi-même des Lévites, ce qui signifie que j'aurais probablement été musicien si j'avais vécu à cette époque. C'est pour cela qu'il m'a semblé naturel de mettre les *Psaumes* en musique.

Cela dit, ces textes présentaient également un avantage non-négligeable : à la différence de la *Torah* et du *Livre des Prophètes*, qui ont leurs propres mélodies, la musique qui accompagnait le *Livre des Psaumes* a été perdue par les Ashkénazes – les Juifs d'Europe. Elle a été conservée par les Juifs yéménites, mais n'étant pas yéménite moi-même, je ne connais pas très bien leurs traditions de chant. Je m'en suis certes inspiré dans *The Cave*, cependant, je n'ai pas grandi avec. J'ai donc interprété cela comme un encouragement, puisque je n'avais pas à ignorer ou à incorporer une sorte de mélodie préexistante.

Telle était l'idée de départ dans le choix des *Psaumes*. Mais étant donné qu'il en existe cent cinquante, lesquels choisir ? J'ai pris le *Livre des Psaumes* en hébreu et en anglais, je l'ai déposé sur le piano, et j'ai commencé à le parcourir à la recherche d'un passage que j'aurais pu lire à n'importe qui, qu'il soit juif ou non. Je voulais que le texte soit universel.

En parcourant le *Livre des Psaumes*, votre attention a-t-elle été attirée par certaines particularités – la répétition de mots comme « *yóm-le-yóm* », des images particulièrement fortes ?

Non. La seule contrainte que je m'étais imposée était de pouvoir dire ces textes à n'importe qui, en le regardant dans les yeux. C'était vraiment le seul critère. Naturellement, il fallait aussi que le texte me parle. Je connaissais deux passages des prières du sabbat. Le premier, « Les cieus racontent la gloire de Dieu », fait partie des phrases que vous prononcez à chaque sabbat. Le second, « Où est l'homme qui désire la vie », appartient à la même prière. Je connaissais relativement bien ces passages, ce qui explique pourquoi ils m'ont tout de suite intéressé.

Y a-t-il une structure sous-jacente à l'ensemble de l'œuvre ?

L'unité de la pièce réside dans le principe qui consiste à utiliser des groupes de deux et de trois en les arrangeant de manière totalement libre. Tout cela a été fait d'oreille, en fonction de la façon dont je percevais les syllabes de l'hébreu. « *Ho-sha-my-immeh-sa-peh-rim ka-vóhd Káil* », par exemple, est devenu 1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3, 1-2. Je n'avais jamais entendu la musique de cette façon, de sorte que *Tehillim* a été à l'origine d'une véritable découverte. Je connaissais bien sûr Stravinski et certains de ces rythmes bulgares pleins de mesures à 5/8 et à 7/8 utilisés par Bartók, mais c'est avec *Tehillim* que j'ai moi-même adopté les changements de mesure ininterrompus.

Tehillim est écrit de telle façon que de nombreuses mesures sont regroupées en une, ce qui ne réjouit pas particulièrement les chefs d'orchestre. Il aurait sans doute été plus simple de ne pas utiliser de chiffrage de mesure supérieur à 7/8. Nous en avons beaucoup discuté, et je continue d'ailleurs d'y réfléchir. Il serait évidemment possible de tout réécrire, mais c'est en fait la façon dont la

mélodie se développe qui m'a incité à adopter ce mode de notation.

Les groupes de deux et de trois, qui évoluent en différentes combinaisons tout au long de la pièce, sont par la suite devenus la matière première d'un grand nombre de mes œuvres. À partir de *Tehillim*, j'ai vraiment intégré cette technique à mon vocabulaire et j'ai commencé à l'utiliser de différentes façons. Les passages en canon mis à part, tout le monde, dans *Tehillim*, évolue en homophonie. Dans les deuxième et quatrième mouvements de *The Desert Music*, c'est totalement différent : je me suis inspiré des changements de mesure du gamelan en constituant des sous-groupes au sein des cuivres et en leur faisant jouer des groupes de deux et de trois qui s'opposent et qui s'entremêlent. Cela crée quelque chose de très particulier, à mi-chemin entre un motif qui se répète inlassablement (tout en changeant à chaque répétition) et une texture sonore d'accompagnement. J'ai aussi utilisé des groupes de deux et de trois dans *Sextet* et *Triple Quartet*, je les utilise en ce moment dans *Bikini*, et je vais sans aucun doute les utiliser dans *Dolly*.

Vous commencez par le Psaume 19, vous passez ensuite au Psaume 34, puis au Psaume 18 avant de terminer par le Psaume 150. Y a-t-il un arrangement thématique dans *Tehillim* ?

Dans le premier mouvement, *The heavens declare the glory of God* (« Les cieux racontent la gloire de Dieu »), Abraham contemple le ciel. Il a l'intuition qu'il doit y avoir une forme d'intelligence, de conscience derrière tout cela – le monde semble trop parfait. Ce n'est pas seulement le soleil, ce n'est pas seulement la lune, c'est l'univers tout entier. Je n'imaginai pas de meilleur point de départ.

Le deuxième mouvement aborde un tout autre sujet : la nature de l'Homme. *Neh-tzór le-shon cháh may-ráh*, « garde ta langue du mal », *va-ah-say-tóv*, « et fais le bien », *ba-káysh sha-lóm*, « recherche la paix », *va-rad-fáy-hu*, « et poursuis-la ». Il est très, très difficile de ne pas parler

ce que l'on appelle en hébreu *le-shon ha-ráh*, la langue du mal. Nous en sommes tous coupables. Ce n'est pas le meilleur trait de notre caractère, et c'est pourtant l'un des plus répandus. Les formes que peut prendre cette langue du mal ont été recensées avec beaucoup de minutie par les Juifs, qui accordent une grande importance au fait de l'éviter. C'est de cela, et de tout ce qui s'y rapporte, que traite le deuxième mouvement.

Lors de l'écriture du troisième mouvement, je me suis retrouvé dans la situation suivante : les deux premiers mouvements étaient en train d'être créés en Allemagne, à la SWR-Stuttgart (Radio de l'Allemagne du sud-ouest). Peter Eötvos assurait la direction. Un jour que nous étions en voiture, il m'a demandé : « *Est-ce que tu vas utiliser le même tempo jusqu'à la fin ?* » Étant donné le ton sur lequel il m'a posé la question, j'ai compris qu'il me demandait en réalité : « *Ne pourrais-tu pas nous accorder une pause ?* ». Je respecte énormément Eötvos, aussi, j'ai décidé d'insérer une pause et d'interrompre la musique après les Parties I et II, puis de repartir dans un tempo plus lent.

Comme vous le savez probablement, je n'écris généralement pas de mouvements. Je ne crois pas aux mouvements. Pour moi, quand la musique s'arrête, elle s'arrête. Quoi qu'il en soit, j'ai repris l'écriture de la partition en m'attaquant au *Psaume 18*, qui comporte un passage particulièrement intéressant [*il récite des bouts de texte en hébreu et en anglais*] : *Im-chah-síd, tit-chah-sáhd*, « Dieu est fidèle avec le fidèle », *im-ga-vár ta-mím, ti-ta-máhm*, « Dieu est sans reproche avec l'irréprochable », *im-na-vár, tit-bah-rár*, « Dieu est pur avec qui est pur », *va-im-ee-káysh*, « mais avec le fourbe », *tit-pah-tál*, « Dieu est rusant ». Sur le plan musical, les mélodies sont arrangées en parallèle [*il chante ces mélodies sur im-chah-síd, tit-chah-sáhd et im-na-vár, tit-bah-rár*].

En fait, dans ce troisième mouvement, je me suis inspiré du duo d'altos de la *Quatrième Cantate* de Johann Sebastian Bach, *Christ lag in Todesbanden*. Dans cette œuvre, comme

dans de nombreuses autres cantates, on peut observer une sorte d'échange, de va-et-vient permanent entre les deux voix, qui finit par se résoudre. C'est cela qui m'a servi de modèle pour *Im-chah-síd, tit-chah-sáhd*. Les quatre chanteurs de *Tehillim* sont répartis en deux groupes de deux, qui se répondent mutuellement. La doublure des quatre voix, tout d'abord par les clarinettes, puis par le hautbois et le cor anglais, est également inspirée de cette cantate. Bach, comme beaucoup de grands compositeurs avant et après lui, avait l'habitude de doubler les voix pour les renforcer. C'est un truc ancien, et sans doute l'un des meilleurs : il met les chanteurs en confiance, puisqu'ils entendent la note qu'ils doivent interpréter dans l'accompagnement. Quand vous traitez les voix de cette façon (ce que je fais), cela affecte également l'ensemble, en faisant ressortir le hautbois et le cor anglais. Vous obtenez alors ce que ma productrice Judy Sherman appelle une « voistrument ». Autrement dit, quand vous entendez les chanteurs doublés par les clarinettes à la fin du premier mouvement de *Tehillim*, puis immédiatement après, au début du deuxième mouvement, par le hautbois et le cor anglais, vous obtenez des timbres de voix complètement différents.

Le dernier mouvement est naturellement le *Psaume 150*. Il se termine par « Alléluia », c'est-à-dire par le mot qui a été le plus mis en musique dans toute l'histoire de la musique occidentale. Pour moi, cela s'apparentait à un défi : je voulais vraiment m'attaquer à ce mot. Il véhicule une sorte de joie délirante et fait référence à *tóf u-ma-chól*, les tambours et les vents, qui sont précisément les instruments que j'utilise dans la partition – l'occasion était trop belle. À vrai dire, maintenant, je m'en souviens : j'ai terminé cet *Hallelujah* ici même, dans mon studio du Vermont. J'y ai écrit une grande partie de l'œuvre, mais tout particulièrement la fin. C'est ici que j'ai compris que je la tenais.

Dans *Tehillim*, vous avez abondamment recours à une technique qui semble découler de votre ancienne technique du *phasing* : le canon.

J'ai moi-même inventé le terme de *phasing*, mais au fond, il ne désigne rien d'autre qu'une variante du canon. Le *phasing* est simplement un canon appliqué à un court motif mélodique – par opposition à une véritable phrase mélodique. La distance rythmique entre la première et la seconde voix est flexible, et elle se modifie progressivement. *Piano Phase*, par exemple, est un canon variable à l'unisson ; un canon à l'unisson dans lequel la distance rythmique entre la première et la seconde voix se modifie constamment. Il en va de même dans *Violin Phase* et *Drumming*. Dans *Tehillim*, j'ai donc essayé de remplacer le motif mélodique par de véritables mélodies. Tout le monde s'est alors exclamé : « C'est un canon ! » Mais les canons sont toujours des canons. Parfois, leur sujet peut être court, si bien qu'ils ne ressemblent à rien de ce que les gens avaient entendu auparavant. C'est pour cela qu'ils ont l'air si différents. Le principe est exactement le même que dans *Sumer is icumen in* ou *Row, Row, Row Your Boat*, mais à un détail près : la mélodie a été remplacée par un court motif.

Les premier et quatrième mouvements de *Tehillim* comprennent de longs passages en canon, et vous ponctuez ces longs passages de changements d'harmonie. Peut-on dire que vous avez été plus attentif à la dimension verticale de votre musique dans *Tehillim* que dans vos œuvres précédentes ?

Bien sûr, pour la simple raison que la pièce devait afficher une certaine unité harmonique sur une longue période de temps. Mais je n'ai pas le sentiment d'avoir résolu ce problème comme je l'avais fait dans *Music for 18 Musicians*, en envisageant la partition avec un début et une fin, un peu comme un cycle. J'ai simplement travaillé avec le matériau mélodique et essayé différentes façons de l'harmoniser. *Ain-óh-mer va-áin de-vah-rím* (« Non point

récit, non point langage », *Beh-lí nish-máh ko-láhm* (« Mille voix qu'on puisse entendre »), dans le premier mouvement, est un bon exemple de cela. À cet endroit précis de la partition, j'ai voulu que la musique fasse écho au texte. La mélodie se réduit alors à quatre notes (*sol, la, ré et mi*). Cet ensemble de notes est relativement ambigu sur le plan harmonique, de sorte que vous avez l'impression qu'il se produit plusieurs modulations. Le passage « Non point récit, non point langage »/« Mille voix qu'on puisse entendre » me semblait ouvert à l'interprétation ; il appelait à regarder le monde autour de soi, et j'ai traduit cela dans ma partition en utilisant une échelle ambiguë, c'est-à-dire susceptible de réinterprétations harmoniques.

Puis vient l'*Hallelujah en ré majeur*. À propos de la fin de *Tehillim*, il n'est pas inintéressant de souligner que l'œuvre s'achève sur un accord de onzième de dominante. Comme dans *Four Organs*, la tonique est au sommet de l'accord et la dominante à la base, ce qui donne l'illusion que la musique se poursuit alors même qu'elle se termine.

Qu'est-ce qui fait, selon vous, une bonne conclusion ? *Tehillim* est soutenu tout du long par une remarquable énergie, si bien qu'il est difficile d'anticiper la fin.

En fait, c'est un véritable piège. Je ne crois pas qu'il soit possible d'écrire une meilleure fin pour cette pièce. En règle générale, je dirais qu'une bonne fin est une fin qui évite la cadence parfaite (V-I). J'y ai moi-même eu recours à la fin de *The Four Sections* – malheureusement, à l'époque, je n'ai rien trouvé de mieux. En dehors de cela, il n'y a pas vraiment de formule... que ce soit pour la fin, d'ailleurs, ou pour autre chose ! Mes premières œuvres s'apparentaient à des processus, dans le sens où une fois arrivées à leur terme, elles s'arrêtaient. Ce type de fin est parfaitement adapté dès lors que l'ensemble de la pièce repose sur un procédé. Dans le même ordre d'idées, le retour du canon à l'unisson, comme dans *Piano Phase*, est une fin parfaite. Que ce soit du point de vue de la tonalité ou à d'autres points de vue, *Tehillim* s'inscrit clairement

dans la tradition occidentale. *Hallelujah en ré majeur* m'est donc apparu comme une fin idéale.

Vous avez déclaré que le fait de mettre en musique le Psaume 150 avait été pour vous un véritable défi, du fait non seulement de la tradition juïque, mais aussi de la tradition musicale occidentale. Avez-vous rencontré d'autres difficultés dans l'écriture de *Tehillim* ?

Je pense que j'avais déjà été confronté à la plupart des difficultés avant même de commencer ma partition. La première fois que j'ai disposé les *Psaumes* devant moi, après avoir choisi ceux que j'allais mettre en musique, c'était un peu comme si je me disais : « *Haendel a fait ceci, Bach a fait cela, Britten a fait autre chose, Stravinski, encore autre chose... Et toi, que vas-tu faire ?* » J'avais l'impression que quelqu'un m'attrapait par le col en me demandant : « *Où est la mélodie ?* » Mais une fois lancé, cela a été une véritable révélation.

Tehillim est l'une de ces quelques pièces dans lesquelles j'ai essayé de changer radicalement ma façon de composer. Quand j'ai commencé à travailler dessus, ma femme m'a dit : « *Mais tu chantes ! Tu chantes des mélodies avec des paroles !* » C'était la première fois que j'écrivais des mélodies de cette façon. *Tehillim* est une pièce mélodique. Après avoir passé une quinzaine d'années à travailler avec des motifs mélodiques, j'étais enthousiasmé à l'idée de faire quelque chose d'entièrement différent. Jusque-là, je n'avais écrit que des mélodies très brèves : un excellent module mélodique dans *Piano Phase* (peut-être pas aussi bon que celui de *Violin Phase*) et un module rythmique qui se prêtait à des configurations mélodiques très intéressantes dans *Drumming*. Il est vital que ce type de module, quand il est aussi bref, soit parfait. En un sens, la mélodie est toujours l'élément central. Il y a beaucoup de motifs mélodiques dans *Music for 18 Musicians* ; ils sont courts, mais ils se développent tout au long de l'œuvre et fonctionnent très bien sur le plan mélodique. *Tehillim* est

une mélodie reconnaissable au sens occidental et traditionnel du terme. À cet égard, elle a marqué une rupture dans mon travail. C'est cette mélodie qui m'a guidé tout au long de l'écriture de la partition, et cela a donné une pièce très inspirée.

J'ai mis longtemps à composer *Tehillim* parce que c'est une œuvre longue, mais aussi parce que je n'avais jamais écrit de mouvement lent auparavant. En outre, je n'avais plus mis de texte en musique depuis l'époque où j'étais étudiant – et même alors, je n'y étais jamais vraiment parvenu ! Dans des œuvres comme *Drumming* et *Music for 18 Musicians*, les chanteurs se contentaient de doubler une partie instrumentale ou de faire des vocalises qui se fondaient dans l'ensemble. Ils ne chantaient pas de paroles. Avec *Tehillim*, je me suis dit pour la première fois : « *Les chanteurs vont interpréter un texte et les instruments vont les accompagner.* » Les chanteurs aiment interpréter cette pièce, et c'est très gratifiant. C'est probablement l'une des meilleures partitions que j'aie jamais écrites.

Pourquoi aviez-vous évité les mélodies jusque-là ?

Dans l'ensemble, j'ai surtout essayé de me débarrasser de la mélodie et de l'accompagnement, de cette conception homophonique de la musique, pour élaborer des contrepunts avec de courts motifs qui se répètent. Tout provient de cette toile de motifs mélodiques. Et cela fonctionnait très, très bien. Avec *Tehillim*, je me suis dit : « *Voyons ce qui se produirait si j'appliquais le même procédé à des mélodies plus longues.* »

*Entretien de Steve Reich avec Rebecca Kim
au sujet de Tehillim (1981)
Traduction Olivier Julien*

Steve Reich *Know What Is Above You* a été composé en un peu plus d'une semaine, en avril 1999. L'œuvre est arrangée pour trois sopranos et une alto, et elle est organisée en quatre sections. Pour commencer, la mélodie est chantée par les sopranos 1 et 3. Elle est ensuite reprise en canon par les sopranos 1 et 3 et par la soprano 2 et l'alto 1 ; ce canon est répété une première fois avec des valeurs rythmiques plus longues, puis on l'entend une troisième fois avec des valeurs rythmiques encore plus longues jusqu'au retour de la cadence en sol mineur avec laquelle tout a commencé. Les voix sont accompagnées par trois petits tambours accordés, qui ressemblent aux tambours que j'ai utilisés dans *Tehillim*.

Le texte est emprunté au *Pirké Avot*, un petit traité de morale de la *Mishna* (la partie la plus ancienne du *Talmud*, dont la forme a été fixée au II^e siècle après J.-C.). Il est tellement célèbre dans le Judaïsme qu'il est systématiquement reproduit dans les *Livres de Prières*. Pour un lecteur contemporain, le ton peut sembler un peu « sentencieux ». Pendant la majeure partie du siècle passé, le monde scientifique nous a considérés comme des assemblages de molécules chargées d'électricité et programmées pour une durée de vie plus ou moins longue. À l'inverse, ce texte nous dit que nous ne sommes pas seuls, que l'Éternel se soucie de nous, que chacune de nos pensées, chacune de nos paroles et chacun de nos actes conditionnent notre caractère, notre âme et les âmes de ceux qui nous entourent – en d'autres termes, il traite de la seule chose qui soit vraiment importante.

Steve Reich, 1999

Aharon Amram *Chants juifs yéménite* **On considère deux types de chants** dans la tradition juive yéménite, les « chants masculins » et les « chants féminins », plus populaires, qui concernent plus un répertoire poétique oral chanté en arabe. Le premier, le plus prestigieux, est basé sur deux genres, le répertoire poétique du *Diwan* et le chant liturgique pur. Les textes du *Diwan*, le riche répertoire des poèmes arabes, araméens et hébraïques, fut écrit principalement par le rabbin Shâlôm Shabbazi (1619-1680). Les chants du *Diwan* se divisent en trois parties, *shirim*, *hirot* et *hallelôth*. Ils respectent ainsi la structure poétique traditionnelle, interprétée en cercle par les hommes et dirigée par le chanteur soliste qui peut s'accompagner éventuellement d'un bidon en guise de percussion, le *pach*. La liturgie yéménite dont est originaire le fameux chant « *tehillim* » qui inspirera l'œuvre de Steve Reich diffère de la tradition orthodoxe par sa manière de prononcer les voyelles et consonnes de l'hébreu et de l'araméen. Le chanteur soliste se voit aussi octroyée une place plus importante dans l'exécution du chant. Après une succession d'exodes en direction d'Israël, dont le plus important s'étalera de 1949 à 1950, cette tradition s'est maintenue tant bien que mal par l'intermédiaire de grands chanteurs comme Aharon Amram, celui sans doute le plus proche, dans son interprétation, de l'origine même d'une tradition qui, au fil du temps, à tendance à se folkloriser et à s'effriter.

Chantre, chanteur et compositeur, Aharon Amram est donc bien le dernier grand détenteur de l'héritage de la diaspora juive yéménite. Le rôle joué en Israël par Aharon Amram est aujourd'hui déterminant pour la conservation de ce patrimoine exceptionnel. À travers plus de soixante albums qui puisent dans le vaste répertoire de prières et de poèmes liés à la tradition de la *Torah*, Aharon Amram continue à diffuser au sein d'Israël et de la diaspora la spécificité d'un chant yéménite qui nous renvoie dans notre imaginaire à la Reine de Sabaa et au Roi Salomon.

Alain Weber

Samedi 11 février - de 20h à 2h du matin
Salle des concerts

Nuit indienne

20h Prélude

Terry Riley (1935)
In C
75'

Terry Riley, voix, clavier

Ictus

Igor Semenoff, George van Dam, violons

Paul Declerck, alto

François Deppe, Geert De Bièvre, violoncelles

Tom Pauwels, Aram Van Ballaert, guitares

Géry Cambier, contrebasse, basse électrique, percussion

Georges-Elie Octors, Michael Weilacher, Gerrit Nulens, percussions

Jean-Luc Fafchamps, piano

Jean-Luc Plouvier, clavier

Michel Massot, trombone, tuba

Dirk Descheemaeker, saxophone soprano, clarinette basse

Piet Van Bockstal, hautbois, cor anglais

Michael Schmid, flûtes

Alex Fostier, régie son

Tom Bruwier, scène et lumière

Marieke Goetinck, régie plateau

entracte

21h30

Rajasthan, Inde du Nord

Chants d'extase du désert du Thar

50'

Gemra Ram, chant et *tandurah*
Mahesha Ram, chant et *tandurah*
Bhage Khan, chant et *tandurah*
Prabhu Ram, chant et *manjira*
Firoze Khan Manganiar, *dholak*, percussions
Gazi Khan Barana, *kartal* et *manjira*

23h

Inde du Sud

Musique instrumentale carnatique

50'

Ganesan Anayampatti Subbier, soliste *jalatharangam*
(bols de porcelaine)
Venkatasubramanian Anayampatti Ganesan, violon
Murali Kannappa, *ghatam*
Subramanian Sabesa Iyer, *mridangan* (tambour horizontal)
Sundar Nagarajan, *morsing*

0h30

Inde du Sud

Chant dévotionnel carnatique

50'

Jayashri Ramnath, chant
Srikrishnamurari Vadakkencheri, violon
Rajagopal Doraiswamy, *kanjira*
Sundar Nagarajan, *morsing*
Subramanian Sabesa Iyer, *mridangan*

Terry Riley **Le nom d'ami le plus souvent prononcé** par La Monte Young, celui qui sera l'un de ses condisciples et l'un des seuls à comprendre ses intentions et sa musique, ce nom c'est Terry Riley (Colfax, 1935). En 1970, Young le présente à Pandit Pram Nath, dont Riley deviendra le disciple comme l'ont été Young et Zazeela. Il le suit en Inde et réside chez lui pendant six mois. De là, cette source spirituelle, fortement affichée par le minimalisme de Riley, et qui semble caractériser profondément son comportement. Il a maintes fois déclaré que son penchant pour l'Inde remonte à son enfance. En 1964, cette sollicitation est d'ailleurs en arrière-plan de la pièce qu'il faut bien appeler la plus audacieuse de Riley – événement et avènement du minimalisme –, même si l'audace résultait de la vision ultrarétro qui l'avait impulsée et devait permettre de confondre l'objet avec une tendance nouvelle de la musique de variété. *In C* semblait vouloir défier toute la musique contemporaine, tout l'effort consenti depuis la naissance de la série dodécaphonique viennoise, et, bien au-delà, rompre complètement avec la tradition séculaire européenne de toute « grande musique ». Cet objet, *In C*, était-il un geste ironique, celui d'une offrande posthume venue confirmer l'imprudent slogan de Schönberg : « On peut écrire encore beaucoup de bonne musique en do majeur » ? L'économie du projet se traduisait dans sa notation : 53 figures, groupées sur une seule page. Mais pourquoi cette musique, formée de séquences répétées en *ut*, comme l'annonçait le titre, jouée à l'unisson par un nombre quelconque de musiciens sur n'importe quels instruments, pouvant parfois s'alléger de silences dus à l'interruption du jeu de certains partenaires et se désynchroniser légèrement, martelée par un accompagnement rythmique rudimentaire, pénétra-t-elle dans le répertoire de la musique de concert ? Pourquoi n'a-t-elle pas constitué un genre annexe, comme le rock ou le jazz, mais s'est-elle plutôt présentée comme antidote à la musique sérielle ? (...)

À y regarder de près et sans chercher le moins du monde à atténuer son identité, *In C* n'avait-elle vraiment aucune relation avec les phénomènes qu'implicitement elle récusait ? C'était une forme ouverte, au point que son auteur refusait de l'écrire. Pourquoi aurait-il tenté de fixer une exécution unique de la pièce alors qu'il concevait de

la jouer de plusieurs centaines de façons différentes ?

Young, par son minimalisme constitué de sons éternels, avait pris le risque de défier, ou de décourager, la perception ; Riley, par la répétition à outrance, littérale ou à peine modifiée, des figures ou de la phrase, au contraire, encourageait la perception qu'il ne pouvait toutefois stimuler sans la conduire au bord de l'hypnose.

Le mysticisme chez Riley est plus caractérisé encore que chez Young, malgré cette source commune alimentée au contact de la musique nord-indienne. Cette couleur, dans la musique de Riley, se fond dans celles du rag, du jazz, du pop, du néo-africanisme – autant de traits qui existent aussi dans la musique de Young, mais moins amalgamés. Les œuvres pour clavier de Riley qui ont suivi *In C* : *Keyboard Studies* (1965), *Untitled Organ* (1966) et *A Rainbow in Curved Air* (1969), ont confirmé ces traits et sans que le mixage des genres parvienne à masquer l'arrière-plan du support industriel du *business art*.

Du point de vue ici suggéré, Robert Schwarz a donc raison de considérer *In C* comme le vrai départ du minimalisme. Il écrit : « *Riley avait accompli une chose sans précédent avec In C. C'était In C qui faisait du minimalisme une force commerciale viable pour la musique américaine, car il enlevait le minimalisme aux espaces (lofts) et aux galeries, lieux auxquels la musique beaucoup plus austère de Young l'avait destiné. Et, dans les clubs rock, on mit aussi le minimalisme à l'ordre du jour des tables rondes, avant que Columbia Records réalise In C, en 1968, et qu'il devienne le premier succès populaire du mouvement* ».

Un point très positif de ce que ce style a immédiatement concrétisé a été de renouer avec une grande tradition progressivement perdue au cours du XIX^e siècle, celle du compositeur exécutant de son œuvre. Cette tradition s'était dissoute dans une nouvelle division du travail, au point que, depuis 1945, Boulez était l'un des rares à la revendiquer et à la représenter. Riley est saxophoniste et claviériste, il compose en priorité pour ces instruments, ajoutant quelques effets spéciaux dus à la technologie – amplification, électrification. Il sera une vivante référence

pour ses successeurs qui, dans leurs premières œuvres, s'engageront pleinement dans la voie qu'il venait de découvrir.

Indépendamment des genres qui le colorent, le minimalisme de Riley se caractérisait à ses débuts : 1. par un diatonisme pur ; 2. par une affirmation tonale, éventuellement tempérée par une modalité sous-jacente ; 3. par une attention concentrée sur les structures de surface ; 4. par la répétition continue des mêmes figures, point le plus saillant dont Strickland voit le germe dans la boucle de la bande magnétique, pratiquée très tôt à San Francisco et à Paris par Riley, pratique qui donnera lieu à deux pièces électroacoustiques, *I Can't Stop Now* et *Mescaline Mix* (1963).

Le minimalisme répétitif ne peut enregistrer qu'une évolution lente qui devrait, en principe, le dégager progressivement de ses bases premières. La technologie devrait, en ce domaine, favoriser un développement. En 1976, l'œuvre de Riley connaît ainsi une nouvelle étape avec l'œuvre intitulée *Shri Caniel*. À l'époque, il travaille sur un Yamaha YC-45 D relayé à un ordinateur qui traite le signal par un système digital et le reproduit avec retard un certain nombre de fois. La désynchronisation produit un effet d'hétérophonie comparable à ceux de la musique indienne et du *râga*. (...)

Quant à la philosophie que se fait Riley de l'essor du minimalisme, elle est assez bon enfant, vécue au niveau d'une autosatisfaction non discutée de l'aimable musicien. À une question de Smith & Walker-Smith sur le climat ambiant, Riley répond : « *Je pense que c'est une nouvelle ère d'espoir. Les musiques de Webern et de Schönberg avaient été créées en un temps de grande détresse sur la planète. La Première Guerre mondiale, la découverte de la psychothérapie et du côté obscur de l'esprit. L'influence de cette musique, lourdement angoissée, se poursuit au-delà de la première moitié du siècle sous une forme ou sous une autre. Quelques compositeurs restent à l'extérieur, mais la plupart furent touchés par elle ; même Aaron Copland et des gens comme cela, qui étaient des compositeurs essentiellement brillants. Après la Seconde Guerre mondiale, il y eut un changement de climat,*

juste avant les années soixante : à mon avis, le grand moment de vérité du XX^e siècle, le souhait d'être libre, de franchir les bornes d'une société qui disait "vous devez vivre d'une certaine manière, ou faire certaines choses pour être un individu convenable". Et ce fut alors que le minimalisme arriva. »

Célestin Deliège

in *Cinquante ans de modernité musicale*, Pierre Mardaga éd., 2003

Chants mystiques du Rajasthan et musique dévotionnelle carnatique

Extase, transe se rejoignent en Inde du Nord et du Sud, dans le concept de « *bakhti* » : la dévotion, qui procure ce sentiment d'abandon à la divinité, de renoncement pour l'être absent. Ce sentiment mystique a donné naissance depuis des millénaires à un riche répertoire poétique destiné au « *bhajan* », l'art chanté dévotionnel. La légende dit que c'est précisément grâce à la beauté d'un chant que l'âme décida de se laisser enfermer dans le corps d'Adam. Aussi, selon le choix des *râgas* et de ses ornements, on peut mettre en valeur toute une palette d'émotions rares (*rasas*).

Chants d'extase du désert du Thar « Mira est l'esclave de Girdhar (Krishna) son bien-aimé passeur qui fait passer l'insondable océan des âges ».

Le *bhajan*, chant religieux de l'Inde, prend chair, au Rajasthan, dans l'adoration du seigneur Krishna. Dans les anciennes petites forteresses *Rajputana* perchées aux sommets de collines escarpées, on aime chanter et psalmodier les *padas*, poésies composées autrefois par la petite princesse rajpoute Mirabai, symbole de la noblesse, du dévouement et de la fidélité féminine. Mirabai naît sans doute sous le règne de Sikandar Loki (1489-1557), à une époque de rivalités intenses entre les divers clans de la caste rajpoute, caste des guerriers et des maharajas. Après la mort de sa mère, Mirabai vit avec son père Ratna Singh, dont elle est la fille unique. Ce petit roi possédait un minuscule royaume d'une douzaine de villages. En 1516, elle se maria à Bhojraj, fils du

Maharana Sanag, le Roi Soleil et prince du royaume de Mewar dont la capitale était alors Chittorgah. Selon l'héritage vishnouiste de sa famille d'origine et pour être tombée amoureuse, enfant, d'une petite statuette du dieu Krishna, elle consacra sa vie à la dévotion et à la louange pour le Seigneur Krishna. Cinq ans après son mariage, elle perdit son mari. Isolée, elle doit faire face à la réprobation de sa belle-famille royale dont le culte shivaïte est dédié à la déesse Durga, protectrice de la ville.

*« Le prince m'a envoyé une coupe de poison,
Et je l'ai bue comme du nectar,
Dans un panier, il m'a envoyé un noir serpent,
Et moi, je l'ai pris pour la pierre noire de Krishna... »*

Sauvée miraculeusement et après un long périple, elle se réfugia en 1534 à Pushkar, échappant ainsi au deuxième pillage mongol de Chittor. Dans un monde où les amours sacrés et profanes s'entremêlent constamment, dans ce désir de fusion divine où l'érotisme du couple divin Radha et Krishna, Rama et Seeta, symbolise l'amour absolu, personne mieux qu'une femme ne pouvait exprimer cet amour mystique. Cette notion d'amour languissant est aussi une véritable allégorie de la condition des femmes traditionnelles de l'Inde, souvent habituées à pleurer l'absence de l'être aimé, du mari, du fiancé ou de la famille lointaine. Comme les *gopis*, Mirabai joue le divin jeu d'amour (*rasa lila*). Elle est Radha elle-même et ce jeu d'amour est le symbole de la recherche par l'âme individuelle de l'union avec Dieu, cet « *amant parfait* », pour qui elle se pare, et danse à la vue de la perfection de son corps.

Musique instrumentale carnatique (Inde du Sud) **Jalatharangam signifie textuellement** en sanskrit « vagues d'eau ». Il s'agit en fait de dix-huit bols de céramique remplis d'eau en fonction de la tonalité désirée et frappés à l'aide de baguettes. Devenus instruments de musique à part entière, ces bols permettent à l'instrumentiste d'élaborer les *râgas* les plus sophistiqués. Les notes cristallines flottent, au gré du *râga*, dans l'air et dans l'espace comme autant de particules magiques.

Dès le V^e siècle, le *Kama sutra* du poète mystique Vatsayana mentionne cet art sous le nom de « *Udaka Vadya* » et l'associe aux soixante-quatre arts majeurs et nobles de cette période, considérée comme l'apogée de l'art en Inde. Alexandre le Grand, lui-même fasciné par cette technique instrumentale, introduira à sa cour, parmi d'autres arts musicaux indiens, la pratique du *jalatharangam*. Anaiyampatti S. Ganesan, dernier grand maître du *jalatharangam*, est le fils de la plus grande figure de cet art en Inde : Anayampatti Subbayyar. Le *jalatharangam*, que l'on retrouve même à Java, grâce à la diffusion de l'hindouisme, est sans doute voué dans un proche avenir à disparaître et à être relégué au panthéon d'une tradition perdue de l'Inde.

Chant dévotionnel carnatique (Inde du Sud) **La venue pour la première fois à Paris** de Bombay Jayashri est un événement. Lune des nouvelles figures dominantes du chant carnatique, Bombay Jayashri Ramnath prouve la vitalité de la musique et du chant carnatique aujourd'hui (carnatique signifiant « ancien ou traditionnel »). Vivant au cœur même de la ville de Bombay (Mumbai), formée par son propre père au chant classique dès l'âge de quatre ans, elle sera confrontée à toutes les expressions classiques de l'Inde, des « *ghazals* » aux différentes formes de la musique Hindoustani. Dès 1989, alors adolescente, elle aura pour maître de musique le grand violoniste Shri Lalgudi Jayaraman, un des artistes les plus réputés de l'Inde du Sud, et affirmera ainsi la personnalité de son chant à la fois charismatique, retenu et raffiné. Bombay Jayashri Ramnath interprète des *kritis*, suites chantées qui peuvent intégrer les chants dévotionnels *kirtanams*, compositions très savantes qui subliment la beauté du *râga* choisi et démontrent toute sa particularité tout en se concentrant sur l'éloge d'un Dieu ou d'un grand saint. Beaucoup des compositions de la musique carnatique sont encore celles du grand saint Tyagarjana (1767-1847) qui dédia son art au Seigneur Rama.

Alain Weber

Remerciements à Mohan Delamourd et à Zaman Productions.

Samedi 18 février - de 20h à 2h du matin

Salle des concerts

Nuit électronique

Le programme propose d'éclairer quelques points communs entre les répétitifs américains et les principes de samples de la musique électronique occidentale.

Première partie

Élévation de l'esprit par le son : dimension organique du son

- 20h** **Terry Riley**, piano (États-Unis)
Motifs répétitifs, minimalisme
- 21h** **Tony Conrad** (États-Unis)
De la musique répétitive au drone, violon amplifié
- 22h** **William Basinski** (États-Unis)
Notion d'environnement et de profondeur

Deuxième partie

Appels au corps : réitération de modules (mélodiques, vocaux et rythmiques)

- 23h30** **Thomas Brinkmann** (Allemagne)
Minimalisme technoïde et dub
- 0h30** **Errorsmith** (Allemagne)
Jeu de percussions et synthèse digitale post-techno

Programmation conçue en collaboration avec Jos Auzende/Association In Famous.

En partenariat avec Octopus.

Terry Riley **À l'instar d'autres fameux *mavericks*** de la musique américaine (de Harry Partch à Meredith Monk, en passant par son « maître » La Monte Young), Terry Riley reste, à 70 ans, un musicien résolument inclassable. En 1964, avec *In C* (« En *do* majeur »), partition d'une seule page comprenant cinquante-trois motifs à répéter – les interprètes restant libres du choix des instruments comme du nombre de répétitions –, il « inventait » la musique répétitive. Là où d'autres se seraient contentés de récolter l'usufruit « institutionnel » d'une telle découverte, Riley a préféré poursuivre sur des chemins de traverse : en s'immergeant dans la musique indienne, ou en multipliant les collaborations (avec la chorégraphe Anna Halprin ou avec John Cale, du Velvet Underground, par exemple). Insensible à la postérité, guère amateur des commandes (« *J'ai besoin de pouvoir travailler des idées sur de longues périodes* »), capable de donner des concerts durant toute une nuit, Riley semble vivre dans un autre temps. De l'extérieur comme de l'intérieur, son parcours artistique peut se lire comme une vaste « expérience de la durée » (pour reprendre l'intitulé de la dernière Biennale d'art contemporain de Lyon, dont il était l'un des invités) ou, en d'autres termes que l'on voudrait moins galvaudés, comme une véritable quête spirituelle.

Tony Conrad **Autre frère spirituel de La Monte Young**, Tony Conrad a cherché à exploiter au moyen de son violon amplifié toutes les vertus extatiques du *drone* : ce terme qui, en musicologie, se traduit par « bourdon », et qui relie les explorateurs sonores actuels aux compositeurs médiévaux ; cette technique qui consiste en un son tenu indéfiniment, donné à entendre dans toute sa portée vibratile, et sur lequel Conrad opère ensuite de subtils glissements et frottements harmoniques.

William Basinski **Considéré par certains comme l'un des pères** de la musique *ambient*, au même titre que Brian Eno, William Basinski s'attache à creuser la dimension spatiale du son au moyen de la superposition de nappes atmosphériques. Voilà deux musiciens qui utilisent la répétition et la

résonance comme des éléments amplificateurs, déformant la perception (du moins, celle que nous enseigne la tradition occidentale) pour mieux aiguïser celle-ci. Leur confrontation promet une écoute en forme d'immersion et d'élévation tout à la fois, emmenant l'auditeur loin, bien loin de l'espace conventionnel de la salle de concert.

Thomas Brinkmann **À l'instar d'un Richie Hawtin** (Plastikman), l'Allemand Thomas Brinkmann fait partie de ceux qui ont défriché avec le plus de constance le versant minimal de la « techno ». Sa musique part des pistes de danse, des martèlements métronomiques du pied de grosse caisse, pour explorer d'autres pistes, au moyen d'un travail sur le dépouillement et sur l'étirement du temps : enchâssant progressivement les séquences rythmiques et jouant à merveille des vertus hypnotiques des effets et autres textures sonores, elle s'adresse au corps tout autant qu'au cerveau, l'un sollicitant l'autre alternativement pour mieux, ensuite, se faire oublier. Au fil de longues plages entraînantes et intelligentes, où la répétition devient cette « reprise » chère à Kierkegaard, Brinkmann transforme les robots en hippies psychédéliques – et néanmoins philosophes.

Errorsmith **On retrouve cette alliance** « entre le DJ et le laborantin » (Christophe Taupin) dans la personnalité du Berlinois Erik Wiegand, alias Errorsmith. S'appuyant sur les avancées accomplies par la scène électro, Errorsmith les dérègle savamment pour produire une musique acide et claudicante, qui envisage le futur avec un sourire déluré. Son nom – discrète allusion à celui d'Aerosmith – veut tout dire : improvisant sur ses appareils à partir d'un logiciel de sa conception, Errorsmith essaie de faire fructifier les hasards qu'il produit. Les métronomes chancellent, les rythmes tribaux ou barbares orchestrent brutalement, implacablement mais intelligemment, des poussées de chaos sonore. Dans son laboratoire-musée des erreurs, Errorsmith fait de l'auditeur-danseur le cobaye d'une nouvelle forme de transe.

David Sanson

PROCHAINEMENT

à la Cité de la musique

PRATIQUE MUSICALE A LA FOLIE MUSIQUE

PERCUSSIONS IRANIENNES

CYCLE DE 5 SÉANCES

DU JEUDI 23 FÉVRIER AU JEUDI 23 MARS 2006
DE 18H30 À 20H30

LEÇON MAGISTRALE

REPRODUCTION TECHNIQUE ET RECEPTION DE LA MUSIQUE : LE PHONOGRAMME

21 FÉVRIER 2006, 14H

Sophie Maisonneuve, sociologue

MÉDIATHÈQUE

Venez réécouter ou revoir à la Médiathèque
les concerts que vous avez aimés.

Enrichissez votre écoute en suivant la partition
et en consultant les ouvrages en lien avec l'œuvre.

Découvrez les langages et les styles musicaux
à travers les repères musicologiques, les guides d'écoute
et les entretiens filmés, en ligne sur le portail
<http://mediatheque.cite-musique.fr>

SÉLECTION AUDIOVISUELLE DE LA MÉDIATHÈQUE

DVD • *Terre et voix de l'Orient orthodoxe* • *Terre et voix de l'Islam*

CD • *La Messe Notre Dame* de Guillaume de Machaut • *Vingt*

Regards sur l'Enfant Jésus d'Olivier Messiaen • *De Profundis* d'Arvo

Pärt • *Tehillim* de Steve Reich • *The Man Machine* de Kraftwerk •

Musiques des Juifs yéménites • *Musiques d'Inde du Nord*

CONCERTS

Dans le cadre du cycle MÉTISSAGES POST-MODERNES

MARDI 18 AVRIL 2006

Œuvres de Steve Reich

London Sinfonietta • Akram Khan Company • Bradley
Lubman • Akram Khan

MERCREDI 24 MARS 2006

Œuvres de Philip Glass et Luciano Berio

Orchestre Philharmonique de Radio France • The
Swingle Singers • Mario Venzago • Gidon Kremer

VENDREDI 31 MARS 2006

Œuvres de Bernhard Lang, Edgar Varèse, Iannis Xenakis,
Gérard Grisey et eRikm

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain • Jonathan
Nott • Salome Kammer • Mag. Risgar Koshnaw • Todd •
Robert Lepenik • Laurent Goldring • eRikm

Dans le cadre du cycle MÉTISSAGES JAZZ

SAMEDI 18 MARS 2006

Jazz raga

Dave Holland • Trilok Gurtu

LE JAPON – RACINES ET RUPTURES

10 CONCERTS DU MARDI 6 JUIN

AU SAMEDI 24 JUIN 2006

Musique électronique japonaise • Ensemble
intercontemporain • Théâtre National du Bunraku et
Minosuke Yoshida III • Big band du Conservatoire de Paris
• Acid Mothers Temple/Susumu Yokota/Rei Harakami •
Okinawa • Cérémonie de Bicchu kagura d'Hoshinomura •
Chants traditionnels et contemporains d'Ainu
de Shizunai • Chant des moines bouddhistes