

cité de la musique

les maîtres de musique



*samedi 4, dimanche 5, samedi 18, dimanche 19,
samedi 25 et dimanche 26 janvier 1997*

notes de programme

cité de la musique

François Gautier, président
Brigitte Marger, directeur général

samedi 4 janvier - 16h30

dimanche 5 janvier - 15h / amphithéâtre du musée

la flûte indienne

Hariprasad Chaurasia, bansuri

Subhanker Banerjee, tabla

Henri Tournier, tampoura

durée du concert : 1 heure

le *bansuri* et l'art de la flûte en Inde

La flûte, considérée comme le plus ancien instrument de la famille des aérophones est très populaire en Inde, connue à travers tout le pays sous des noms des plus différents : *vamsi*, *murali*, *venu* (sanskrit), *kuzhal* (Tamil, Malayalam), *kolavi* (Kannada), *pillanagrovi* (Telugu)... La flûte est désignée, dans les textes védiques, par les termes : *nadi* ou *nali*, *toonava* ; mais c'est le mot *venu* qui a surtout été retenu. Il veut dire littéralement « bambou » ou « roseau », ce qui est également mentionné dans les Jataka (recueil de contes sur la vie de Bouddha).

Ces termes d'une connotation très générale sont utilisés pour toutes sortes de flûtes : flûte traversière, droite, à bec avec ou sans encoche. Dans la littérature sanskrite, *murali*, synonyme de *vamsa*, fait référence à une flûte traversière à trous. Le *murali* est un des principaux attributs iconographiques du dieu Krishna souvent appelé aussi *muralidhara* (*Celui qui tient la flûte*) ou *venugopala* (*Le (divin) berger à la flûte*).

On appelle communément en Inde du Nord cette flûte traversière le *bansuri* : une des nombreuses dérivations du sanskrit *vamsa* (flûte) et du néo indo-aryen *bas* (bambou).

Le *bansuri* tel qu'il est joué actuellement pour la musique classique de l'Inde du Nord, est généralement une flûte ayant pour tonique une note proche du *mi* (il n'y a pas de hauteur absolue en musique indienne), d'une longueur moyenne de 70 cm. Cette longueur ainsi qu'un diamètre intérieur assez large et les qualités étonnantes du bambou lui donnent sa sonorité profonde, ronde et veloutée si caractéristique. Faite de bambou - ou plus précisément d'une variété de roseau géant que l'on trouve dans la région d'Assam - elle est percée de huit trous, dont un trou d'embouchure, six trous de jeu et un trou de justesse placé vers l'extrémité. Elle se joue communément sur deux octaves, parfois deux octaves et demie. Sur la majorité des flûtes traversières, l'index enrobe la flûte, celle-ci étant en appui sur la troisième phalange de l'index de la main gauche, et sur le pouce et l'auriculaire de la main droite. Ici la flûte tient en équilibre sur les deux pouces tendus, l'annulaire de la main droite servant de stabilisateur.

Le *bansuri*, contrairement à la flûte baroque par exemple, n'utilise pas de doigtés de fourche (combinaison de doigts) excepté dans le troisième octave. On obtient toutes les notes nécessaires à l'interprétation des *ragas*, en obturant complètement ou partiellement les trous. Ce

jeu faisant intervenir une ouverture partielle, pose bien sûr de grandes difficultés d'intonation et de justesse, mais permet de contrôler avec une grande flexibilité les micro-intervalles propres à la musique de l'Inde.

l'art de la flûte en Inde

La flûte a été utilisée depuis les temps les plus anciens comme instrument d'accompagnement de musique sacrée, tant dans les rituels védiques que bouddhiques. On la trouve bien entendu dans les musiques ethniques et le folklore.

En ce qui concerne la musique classique, il a fallu attendre une période très récente pour qu'elle y prenne tous ses titres de noblesse. Pandit Pannalal Gosh (1911-1960) contribua pour une large part à cette reconnaissance. Passionné par cet instrument, il eut une démarche essentiellement autodidacte, puis vers l'âge de 37 ans il suivit l'enseignement du grand joueur de *sarod* Ustad Allaouin Khan. Il développa un style très pur choisissant de jouer sur de longues flûtes à la sonorité très proche de la voix humaine.

Depuis plusieurs décennies, c'est Pandit Hariprasad Chaurasia (1938) qui a élevé l'art de la flûte à son plus haut point. Travailleur infatigable, son souci de perfection l'a amené, s'inspirant notamment des joueurs de *shanaï* (sorte de hautbois), à mettre au point une tenue et une technique de jeu tout à fait particulière. Cela lui a permis de résoudre les difficultés posées par l'écart important des trous sur le *bansuri*, d'acquérir une mobilité des doigts d'une virtuosité inégalée notamment pour le jeu en *glissando* des ornements. Il s'est également beaucoup attaché à développer un phrasé imitant les inflexions subtiles de l'art vocal, ainsi qu'une technique de staccato reproduisant les effets rythmiques du sitar.

L'Inde compte maintenant toute une génération de flûtistes très influencés par le style et la musicalité de Panditji.

l'enseignement de Pandit Hariprasad Chaurasia

En Inde, la transmission de la musique classique est basée sur une tradition séculaire, la relation *guru-sisya* (maître-élève). Elle est fondée sur un mode d'échange qui nécessite une confiance et un engagement réciproque. La qualité de cette relation lui a permis de rester le

mode de transmission privilégiée, même si la forme s'est adaptée au contexte social d'aujourd'hui.

L'enseignement tient une grande place dans la vie de Pandit Hariprasad Chaurasia, en Inde mais également à l'étranger. Des musiciens et pédagogues de sa qualité nous transmettent avant tout leur investissement, leur enthousiasme et nous donnent des clés pas seulement sur le plan technique mais peut-être beaucoup plus sur le plan d'une recherche de qualité d'attitude face à la musique. Avec beaucoup de générosité, il nous montre le chemin pour essayer de toucher le « beau », par l'intermédiaire d'un travail de répétition et d'improvisation qui requiert une patience sans limite.

Quand on parle du rôle du *guru*, une phrase de Panditji revient souvent : « son rôle n'est pas d'imposer sa vision musicale, mais d'aider, à travers elle, l'élève à trouver la sienne, et pour ce faire, il faut que l'élève apprenne à être lui-même, à jouer comme il est ».

la musique classique de l'Inde du Nord

le genre khayal

Deux systèmes musicaux se sont développés en Inde ayant chacun leurs caractéristiques mais possédant en commun les notions fondamentales de *raga* et de *tala* : le système carnatique du sud, et le système hindusthani du nord.

D'origine arabe, le mot *khayala* - repris en urdu - signifie imagination. Les premiers *khayal* datent du XVIII^e siècle et furent composés par de grands musiciens indiens de *dhrupad* appartenant à la cour des grands empereurs mogols. Il faut attendre jusqu'au début du XIX^e siècle pour que le *Kkhayal*, autant vocal qu'instrumental, se développe et devienne le genre musical classique le plus apprécié des artistes et du public.

Le *dhrupad*, genre plus austère où le texte poétique tient une grande place (il est toujours pratiqué de nos jours), avait lui-même succédé au Prabandh de l'époque médiévale (VI^e au XII^e siècles) qui, lui, était codifié à l'extrême et très peu improvisé. L'importance des mathématiques rythmiques (*layakari*) du *dhrupad* a laissé une place très importante dans le *khayal*, à l'improvisation, au lyrisme et à la virtuosité des phrases mélodiques et de leurs ornementsations.

raga

Difficile de définir en quelques mots la notion de *raga* qui est si spécifique à l'Inde. Du point de vue technique, c'est un ensemble de règles du jeu que le musicien improvisateur ou compositeur doit avoir intégré pour pouvoir « recréer » le *raga* : une tonique, une échelle ascendante et descendante, des notes pivots, une hiérarchie dans l'importance des notes, des phrases caractéristiques, une façon de bouger, une proportion/un équilibre, une nature/un caractère, une heure ou saison propice à son interprétation...

Littéralement, *raga* veut dire « ce qui colore l'esprit ». On peut le considérer comme un être musical dont on fait découvrir et apprécier petit à petit la personnalité et les caractéristiques. Il existe des centaines de *ragas*, classés de différentes manières, notamment par familles.

tala

Deuxième élément spécifique de la tradition musicale indienne : les cycles rythmiques. Chaque cycle est composé d'un certain nombre de temps (*matra*), regroupés en subdivisions (*vibhaga*), avec des temps forts le premier temps du cycle (*sama*) et les *tali* ou *vide* (*khali*) servant de points de repères. Il en existe une infinie variété, les plus courants étant le *teental* : 16 temps (4+4+4+4), *rupaktaal* : 7 temps (3+2+2), *jhaptal* : 10 temps (2+3+2+3), *ektaal* : 12 temps (2+2+2+2+2+2)...

Les percussionnistes indiens utilisent un langage unique d'onomatopées codifiées. Chacune d'elles correspond à une frappe précise d'une des deux mains ou d'une combinaison des deux. On les apprend au sein de courtes phrases, puis de petites compositions - véritables mélodies rythmiques - et enfin de longues phrases qui, agencées en respectant une structure définie par la tradition, peuvent donner lieu à de véritables récitals de percussion solo.

Chaque cycle rythmique possède sa « mélodie rythmique propre », le *theka*, mémorisée par tous les musiciens, véritable « code secret » du cycle autour duquel le percussionniste improvise.

une « structure type » d'élaboration du raga

Le musicien dans son improvisation explore le *raga* sous tous ses aspects, aidé dans sa recherche d'équilibre et de contrastes par les règles du jeu définies par la tradition. Pandit Hariprasad Chaurasia aime choisir au dernier moment son programme de concert, en fonction de l'heure et de son inspiration. La structure d'élaboration qu'il utilise le plus souvent est la suivante :

alap

prélude divisé en trois parties :

Prélude pendant lequel le soliste présente le *raga*, hors pulsation, d'une manière systématique, dans une progression par paliers successifs se déroulant dans l'ensemble du grave vers l'aigu.

jor

Même chose, de façon plus libre mais cette fois-ci en pulsation, en élaborant une métrique de plus en plus complexe, mais toujours sans tabla.

jhala

Mouvements rythmiques rapides laissant moins de place à la mélodie (technique de plectre sur les instruments à cordes tel que le sitar).

vilambit aat

Entrée du tabla, improvisation autour d'une composition lente (*Vilambit gat*) dont on s'éloigne petit à petit, sur un cycle rythmique donné ; la structure de l'*alap* reste sous-jacente. Construction de *tan* (traits mélodiques) et de *tihai* (phrase rythmique répétée trois fois aboutissant un temps avant le début de la composition ou sur le premier temps du cycle).

drut gat

Toujours avec le tabliste, improvisation autour d'une composition rapide (*drut gat*) sur un cycle rythmique généralement de seize temps se terminant par un *crescendo final* sous forme de *jhala*.

Henri Tournier

samedi 18 janvier - 16h30

dimanche 19 janvier - 15h / amphithéâtre du musée

la flûte japonaise

Katsuya Yokoyama, shakuhachi

durée du concert : 1 heure

la musique de *shakuhachi*

Le *shakuhachi* est une flûte verticale en bambou à cinq trous, taillée en biseau. C'est un instrument que l'on peut entendre soit en solo, comme dans le concert d'aujourd'hui, soit associé au *koto* (cithare à treize cordes) et au *shamisen* (luth à trois cordes) dans la musique d'ensemble citadine qui se développe au Japon à partir du XVII^e siècle.

Le nom *shakuhachi* se décompose en *shaku*, unité de longueur correspondant à 30,3 cm et *hachi*, 8. On voit donc qu'il désigne originellement une flûte qui a 1,8 *shaku*, soit 54,5 cm de long. Mais aujourd'hui, ce terme est devenu l'appellation générique, désignant toutes les flûtes de bambou verticales, indépendamment de leur longueur et de leur nombre de trous latéraux.

Au cours de son histoire la musique japonaise a connu quatre sortes de flûtes verticales : le *shakuhachi* de *gagaku*, le *tenpuku*, le *hitoyogiri* et le *fuke-shakuhachi*.

Le *shakuhachi* de *gagaku* a été introduit de Chine au Japon, vers le VII^e siècle, avec les instruments de *gagaku*, musique orchestrale de la cour impériale. Ces *shakuhachi* sont, en fait, des séries d'instruments transposeurs à six trous, cinq sur la face antérieure et un sur la face postérieure. Ils donnent une échelle heptacordale du mode de *ryo* chinois (mode de *fa*). Mais au cours des IX-XX^e siècles, le déplacement de la capitale de Nara à Kyôto oblige à d'importantes restrictions qui entraînent une réforme musicale, dont une des conséquences est la suppression du *shakuhachi* dans l'orchestre de *gagaku*. Cependant cette flûte continuera à être utilisée aux XIII^e et XIV^e siècles à la fois par les musiciens du *sarugaku* (forme théâtrale dont dérive le *nô*) et par les moines itinérants de la secte Ji qui en jouaient pour demander l'aumône.

Une autre flûte verticale, appelée *tenpuku*, apparaît au cours de la deuxième moitié du XV^e siècle au sud du Kyûshû, dans la province de Satsuma, où le Seigneur Shimazu encourage le développement de la musique pour rétablir le moral de ses soldats, découragés par des guerres civiles réitérées. De longueur variable, le *tenpuku* a cinq trous, quatre sur la paroi de devant et un sur celle de derrière, comme le *shakuhachi* d'aujourd'hui. Toutefois il semble que le *tenpuku* n'ait pas eu de répertoire fixe et soit resté un instrument de la musique folklorique.

Quant au *hitoyogiri*, il apparaît vers le XVI^e siècle dans la musique citadine. Comme son nom l'indique (littéralement, *hito*, 1, *yo*, nœud

et *giri*, coupe), cette flûte est constituée d'un segment de bambou ne comportant qu'un seul nœud. Elle est percée de quatre trous sur le devant et un derrière. Comme la flûte de *gagaku*, c'est un instrument transpositeur accordé en *ré*, en *mi*, en *sol*, en *la* et en *si*. Le *hitoyogiri* le plus courant avait 33,6 cm de long et était accordé une quinte plus haut que le *shakuhachi* actuel. Il était utilisé comme instrument de solo et pour accompagner les chants. Le répertoire, recueilli par Maître Sôkun Oomori (1568-1625) en 1624 dans *Shakuhachi tekazu moku-roku*, comprend quelques quatre-vingt pièces de solo et d'accompagnement de chants Kouta du XVI^e siècle.

Enfin le *shakuhachi* actuel, issu du *fuke-shakuhachi*, apparaît vers le XVII^e siècle. La secte Fuke du bouddhisme zen, dont l'origine est très obscure, a contribué au développement du *shakuhachi* en assimilant le répertoire du *hitoyogiri*, qui a fini par devenir celui du seul *shakuhachi*. Il semble que des rônin, guerriers privés de maître, se soient regroupés en une pseudo-secte religieuse pour échapper au contrôle du gouvernement des Tokugawa. Ils auraient ainsi amalgamé la légende de Fuke, moine zen du IX^e siècle qui demandait l'aumône en agitant une clochette, et la coutume japonaise des moines itinérants, *komusô*, qui mendiaient en jouant du *shakuhachi*. Toujours est-il qu'ils prennent le nom de *komusô* et se donnent pour des moines zen, en quête de la vacuité absolue ou *kokû*, au delà des sons musicaux du *shakuhachi*. Quoi qu'il en soit de ses origines, la secte Fuke parvient à fonder une esthétique musicale propre au *shakuhachi* au confluent de recherches musicales et spirituelles, en assimilant la pratique instrumentale à la pratique de la méditation. En 1670, la secte Fuke obtient la protection du gouvernement des Tokugawa et le *shakuhachi* devient ainsi l'apanage des *komusô*. Ces moines itinérants répandent des devises telles que : « la religion, c'est la musique » ; « le souffle de la flûte est la voie de l'illumination » ; ou encore « un sermon se fait avec des sons ». Au XVIII^e siècle, l'un des maîtres de la secte Fuke à Edo (l'actuel Tôkyô), Kinko Kurosawa (1710-71) établit le répertoire de l'école Kinko qui s'est transmis jusqu'à nos jours. Il comprend d'anciennes pièces de Hitoyogiri et les propres œuvres du maître. Lors de la restauration de Meiji en 1868, le *shakuhachi* échappe à la tutelle exclusive de la secte Fuke et redevient accessible à tout musicien. S'ouvrent alors de nouvelles écoles comme celles de Tozan, Chikuhô, Meian-taizan, Shôgen, etc. C'est ainsi que des composi-

teurs japonais contemporains, maîtrisant les techniques de la musique occidentale, se retournent vers les formes et les instruments de la tradition musicale japonaise pour y puiser des modes d'expression nouveaux, à la croisée de deux civilisations. C'est le cas notamment de la pièce *November Steps* de Tôru Takemitsu, pour *shakuhachi*, *bizva* et orchestre de musique classique occidentale.

facture instrumentale et technique de jeu

Conformément à l'esthétique des arts japonais traditionnels, le *shakuhachi* cherche à tirer parti des propriétés naturelles de son matériau de base, en évitant consciemment le mécanisme des clefs au profit des sons fluctuants et glissés par dessous.

Pour fabriquer un *shakuchi*, on prend la racine et la partie inférieure d'un bambou mâle, que l'on fait sécher dehors, à l'ombre, jusqu'à ce qu'il ait perdu toute son huile. Puis on perce sept nœuds à l'aide d'une drille et l'on taille en biseau la partie opposée à l'embouchure en la renforçant avec un morceau de corne de buffle. On perce alors quatre trous sur le devant du tuyau et un trou à l'arrière. L'intérieur du canal est laqué pour obtenir un débit d'air plus constant. Le *shakuhachi* ordinaire donne l'échelle pentacordale, *ré-fa-sol-la-do-ré*.

Le jeu du *shakuhachi* repose donc sur la production de demi-tons tels que *mi* bémol, dièse, *sol* dièse, etc., en ouvrant à demi les trous latéraux, ce qui est particulièrement difficile. On se sert, en général, du pouce de la main gauche pour obturer le trou de la face postérieure.

Quant à la technique instrumentale du *shakuhachi*, elle est aux antipodes de celle des instruments de la musique classique occidentale. Elle se caractérise notamment par l'attaque en dessous d'une note glissante, de larges vibratos irréguliers obtenus avec des mouvements du menton, la fluctuation des sons appelée *meri-kari* (son abaissé et montant), le *flutterzung*, les sons explosifs, etc. On voit ici à quel point la facture d'un instrument est tributaire d'une esthétique musicale donnée, ce qui incite à ne pas juger les instruments d'après leur apparence extérieure.

répertoire du *shakuchi*

Kokū (vacuité), anonyme

Cette pièce est considérée comme l'une des trois plus anciennes et des plus importantes du répertoire de *shakuhachi*, avec *mukaiji* (mer brumeuse) et *kyorei* (âme de vacuité). Ces trois titres donnent une description imagée de la vacuité (*Sūnyatā*), que vise l'exécutant. Il s'efforce par son jeu de parvenir à cet état d'illumination ultime où il se dépouille de son identité personnelle et s'identifie à l'absolu, en cessant aussi bien d'être asservi aux choses, que délivrées d'elles.

San an (enfantement paisible), anonyme

Il semble que *San an* soit dérivé d'une pièce originaire d'une région du nord du Japon appelée *San ya*, (autour de Fukushima, Yamagata, ou autre). *San an* présente en effet une structure en trois parties, très proche de celle de *San ya*, avec une introduction dans le registre grave qui aboutit à la partie centrale dans le registre aigu pour se terminer de nouveau avec une coda dans le registre grave. Par ailleurs elle conte la même histoire, probablement imaginaire, d'une femme qui met au monde un enfant dans le plus grand calme en écoutant son mari jouer cette pièce de *shakuhachi* dans la chambre voisine.

Tsuru no sugomori (nid de grues), anonyme

Cette pièce décrit la vie des grues, depuis leur arrivée par le nord du Japon (ponte, couvaion, joie de la naissance, nutrition, entraînement au vol, etc..) jusqu'à leur nouveau départ avec les nouveaux-nés. Ces oiseaux migrateurs symbolisent bien l'amour des parents pour leurs enfants et le cycle de la vie humaine. Toutes les ressources instrumentales du *shakuhachi* (trémolos, glissandi, flatterzung, vibratos irréguliers) sont exploitées dans cette pièce captivante.

Kai (univers) de Katsuya Yokoyama (1982)

Cette pièce, composée en 1982 par Katsuya Yokoyama lui-même, se caractérise par sa structure indéterminée et la possibilité de la jouer soit en solo, soit avec un autre instrument : percussion, orgue ou clavier. C'est une tentative pour explorer divers mondes à partir de certains éléments fixes, intégrés dans des réseaux de relation différents.

Interférence VI (Oto no kanshō VI) d'Akira Tamba, (1996), création
En physique le terme d'interférence désigne la superposition de deux mouvements vibratoires voisins qui tantôt se renforcent, tantôt s'affaiblissent. En le choisissant comme titre symbolique de sa pièce, Akira Tamba suggère son désir de créer un nouveau style de musique où la conception japonaise contemporaine d'inspiration occidentale interfère avec le courant de la musique traditionnelle autochtone. Comme l'indique sa numérotation, cette pièce est la sixième d'une série exclusivement réservée aux instruments traditionnels japonais. C'est une commande de Katsuya Yokoyama qui va la créer aujourd'hui même.

Reihō (clochette de la loi bouddhique), anonyme

Il semble que le titre de *Reihō* soit tiré d'une légende selon laquelle le moine Fuke, fondateur de la secte du même nom, demandait l'aumône en récitant des soutras bouddhiques, qu'il ponctuait avec des coups de clochette. Cependant il existe plusieurs pièces de *Reihō*, comme *Igusa reihō*, *Izu reihō*, *Ooshū reihō*, etc. qui sont assez différentes les unes des autres. Le morceau que nous allons entendre aujourd'hui appartient au répertoire transmis par les moines Fuke du nord du Kyūshū. Composé de trois parties, ce *reihō* est remarquable par ses sons fluctuants.

Akira Tamba

samedi 25 janvier - 16h30 / amphithéâtre du musée

la flûte iranienne

Mohammad Moussavi, ney
Mohammad Ghavi Helm, zarb, daf

durée du concert : 1 heure

dimanche 26 janvier - 15h / amphithéâtre du musée

la flûte iranienne

Hossein Omoumi, ney
Mohammad Ghavi Helm, zarb, daf

durée du concert : 1 heure

la musique persane

une tradition sans cesse renouvelée

Malgré tous les changements qu'elle a connus au fil des siècles, la musique persane a des racines qui plongent directement dans l'antiquité. Il y a plus de deux millénaires déjà, elle se distinguait des autres traditions musicales du Moyen-Orient par son haut degré de raffinement et d'élaboration. Elle tenait une place importante à la cour des Sassanides (II^e-VII^e siècle) où de grands bardes, à la fois musiciens et poètes, organisèrent un vaste répertoire en rapport avec les jours de la semaine, du mois et de l'année. Des éléments de ce système de modes ou de types mélodiques se répandirent à partir du VII^e siècle dans le monde arabe, puis turc, indien et centre-asiatique. Entre le IX^e et le XIII^e siècle, Baghdâd devint le nouveau centre musical du Moyen-Orient. Des artistes originaires de Perse, d'Iran extérieur, des pays arabes ou turcs élaborèrent la grande tradition des *maqâm*. Dès le IX^e siècle, les théoriciens, souvent d'origine persane (même quand ils écrivaient en arabe), posèrent les bases scientifiques de cette musique, reprenant les méthodes des savants grecs.

Si durant un temps la musique du Moyen-Orient présenta une certaine unité, par la suite, dans chaque partie de l'empire islamique morcelé, la musique poursuivit sa propre évolution. Les systèmes et le style de la musique persane connurent également de profonds changements et de nos jours, cette tradition savante, malgré certains points communs, se distingue nettement de celle des pays voisins, à l'exception de la tradition caucasienne qui en constitue une branche. Le dernier changement remonte au début du XIX^e siècle après un siècle d'instabilité suivie par la réorganisation de l'Iran sous la dynastie des Qâjârs d'origine turque âzerie. Sortant d'une longue période de troubles durant laquelle disparurent de nombreuses traditions artistiques, les maîtres de musique conçurent le projet de préserver ce qu'ils avaient sauvé d'un antique héritage. Malgré des éléments très anciens, les formes de la musique d'art actuelle remontent à cette époque où les meilleurs chanteurs et instrumentistes, originaires de différentes provinces d'Iran, réunirent progressivement les éléments d'un répertoire considérable. Rassemblant des matériaux mélodiques d'origine diverse, ils mirent au point un corpus, un répertoire-modèle, le *radif*, dont l'étude méthodique devait conduire à la

source-même de l'art et de l'inspiration musicale. La création du *radif* vise à conserver non seulement les mélodies, mais aussi les structures modales qui, avec le temps, deviendraient hermétiques et finiraient par disparaître si l'on ne disposait pas de modèles de références.

le système musical

Cet ensemble canonique de formes mélodiques et modales constitue en lui-même le modèle unique auquel doit se référer toute création traditionnelle. Le *radif* est également un répertoire fixe (variant cependant plus ou moins d'une école à l'autre), se suffisant à lui-même. Il est structuré en modes, sous-modes et systèmes de modes, de mélodies types et de figures ordonnés et enseignés de manière systématique et précise par chaque maître ou école. On dénombre douze systèmes modaux (*dastgâh* et *âvâz*), mais certains modes sont rattachés à d'autres, si bien qu'on arrive à environ seize systèmes modaux, une trentaine de modes secondaires (*shâh gushes*) et plus de deux cents mélodies-types portant chacune un nom. Ces pièces sont construites sur des gammes heptatoniques faites de tons et demi-tons, trois-quarts et cinq-quarts de tons. Elles sont des introductions de modes (*darâmad*), des modes secondaires (*grands gushes*), ou des mélodies autonomes (*gushes*) dans un mode précis ou variable. La grande majorité des *gushes* sont de rythme non mesuré et souvent composés de trois ou quatre parties. Certains sont des vestiges des répertoires classiques, d'autres probablement très anciens, sont tirés du fonds populaire et arrangés selon le goût savant. Dans ce processus le chant a joué un rôle essentiel, car dans les milieux les plus conservateurs, cette forme d'expression n'encourait pas d'objection légale et, de fait, certains *mollâs* furent de grands transmetteurs du répertoire. Par ailleurs, les instrumentistes développèrent leur propre style caractérisé par une densité et une vélocité exigeant un très haut niveau technique.

En dehors du *radif*, il existe un grand nombre de compositions mesurées appartenant à des genres différents, mais tirant toutes leur substance du *radif* lui-même : *reng*, *zarbi*, *pishdarâmad*, *chahârmezrâb*, chansons *tasnif* et *âvâz-e zarbi*. Toutes ces formes peuvent être exécutées en ensembles, avec une percussion.

la performance

Depuis près d'un siècle, le *radif* canonique est clos et aucun élément important n'y a été ajouté. Cela ne signifie pas, bien entendu, que la créativité des musiciens se soit tarie ; simplement elle s'exerce dans d'autres voies. Cependant le *radif* demeure toujours l'unique voie d'apprentissage de la musique traditionnelle et le modèle de référence, aussi bien pour les tenants de la modernité que pour les conservateurs. Ce n'est que lorsque le musicien a maîtrisé le *radif* et acquis les qualités qui en sont le corollaire, qu'il est vraiment libre de créer à son goût, d'improviser ou d'inventer des airs, bref, de se détacher du dogmatisme qu'implique l'assimilation rigoureuse d'un modèle de référence.

L'artiste, qui est toujours à la fois interprète et compositeur, puise dans le corpus classique et arrange les mélodies selon son goût, en introduisant des liaisons et des variations ou des compositions tout en respectant quelques principes de cohérence et de conformité au modèle, notamment l'ordre des séquences qui est globalement ascendant. La performance musicale comporte donc une part d'improvisation qui varie selon les interprètes et les circonstances, allant de l'interprétation libre à la création pure. Elle comporte aussi des pièces composées ou arrangées par des maîtres anciens ou par l'interprète lui-même. L'artiste peut donc explorer de nouvelles voies, façonner son propre style et contribuer au renouvellement du langage musical. C'est ainsi que la tradition se réactualise et demeure vivante, tout en préservant sa pureté originelle.

l'art du ney

C'est du feu non du vent le son du roseau

C'est le feu de l'amour qui brûle dans le roseau...

Ecoute le roseau (*ney*), sa plainte nous parle de séparation.

Depuis qu'on m'a coupé de la jonchaie mon souffle fait gémir les hommes... (Rumi)

Au XIII^e siècle, le *ney* est devenu l'instrument principal des séances mystiques des fameux derviches danseurs (ou tourneurs) de l'ordre qui se réclame de Mowlânâ Rumi, l'auteur de ce poème. Depuis ce temps, la flûte de roseau, *ney*, tient une place privilégiée dans la musique iranienne en raison de ses connotations mystiques.

Le *ney* est une flûte antique qui a conservé la simplicité originelle du roseau avec lequel il est fait. Il est répandu sous des formes variées du Maroc à l'Inde, ainsi qu'en Afrique orientale, en Sibérie ou en Bulgarie, et sert aussi bien les musiques d'art que les musiques populaires. En Iran, on en joue selon une technique particulièrement sophistiquée : au lieu de poser l'embouchure sur les lèvres, on introduit le bord du tube de roseau affûté à l'intérieur de la bouche, le bord coïncé entre les deux incisives. Le souffle est dirigé dans la flûte par la langue et se forme à l'intérieur de la bouche en une technique mettant à contribution toute la cavité buccale, ainsi que les lèvres, les dents et la langue. L'air dirigé par la langue est envoyé avec force, donnant un son grave, chaud et puissant. Les nuances de hauteurs sont données par le seul jeu des lèvres et non par des doigtés fourchus ou des trous à demi bouchés. Cette façon de jouer confère au *ney* des intonations sophistiquées et souples, tout en délicatesse et en subtilité. Cette maîtrise du souffle permet à un bon joueur de *ney* de reproduire n'importe quelle mélodie sur un simple tube de quelques centimètres de long ! Elle permet de contrôler constamment la hauteur des sons, de sorte que l'interprète peut rendre toutes les inflexions de la voix humaine, dans un registre mélodique et dynamique très étendu. C'est pour cela que le *radif* (répertoire classique) du *ney* est proche du *radif* de chant.

La technique « entre les dents » est courante chez les Turcs de l'Asie Centrale, tandis que la technique « sur les lèvres » est pratiquée partout ailleurs. L'ancien *ney* persan se jouait de cette manière, mais Nâyebeh Asadollâh (m. vers 1910) emprunta la technique « entre les dents » aux Turkmènes et la perfectionna considérablement. Il en tira si bien parti qu'elle éclipsa définitivement l'ancienne technique dont le dernier représentant fut Soleymân, son non moins illustre prédécesseur. Il transmit son art à Navâ'i qui fut le maître de Hasan Kasâ'i (n. 1928) avec lequel l'instrument trouva un second souffle. Tous les bons joueurs de *ney* actuels sont plus ou moins les élèves de Kasâ'i.

tradition et innovation

La gamme de base du *ney* est *do, ré, mi* bémol, *fa, fa* dièse, *sol, la* bémol, (en hauteur relative) correspondant au tube fermé et aux six trous dont le dernier est obturé par le pouce. A partir de ces hauteurs de base,

il faut produire toutes les nuances de micro intervalles par un ajustement constant du souffle. Entre les registres moyen et grave, il n'y a pas de continuité car il « manque » le *si*, mais ce défaut, en principe facilement remédiable, est tourné en option esthétique : ainsi le registre grave est toujours nettement séparé de l'aigu, favorisant la symétrie chère à l'esthétique persane par des structures en miroir, une phrase dans l'aigu, une réponse dans le grave. De même, l'ajustement des intervalles qui aurait pu être facilité par d'autres trous ou demi trous, confère au *ney* une plasticité spécifique qui fait tout son charme.

Cependant, les limites organologiques du *ney* ont été repoussées par Hossein Omoumi grâce à l'augmentation de la longueur du tube et l'adjonction d'un trou obturé par une clef. Ce *ney* est accordé comme l'autre mais descend jusqu'au *si* bémol lorsqu'on bouche un septième trou au moyen d'une clef. (Sur un *ney* court, ce trou peut être bouché par le petit doigt). Cette modification qui n'altère en rien la sonorité et les doigtés fondamentaux, permet de relier les différents registres du *ney* et d'atteindre des notes indispensables à certains modes, sans être obligé de passer à l'octave supérieure. Cette innovation a été approuvée par les maîtres, mais pour l'instant seul Hossein Omoumi en tire parti.

le retour aux sources populaires

« Après la Révolution, dit Moussavi, j'ai pensé que le temps était venu d'enrichir le *ney* d'un "son nouveau". A cette époque la musique avait été quelque peu inhibée par les autorités, et les artistes restaient chez eux à se demander quoi faire. Je me suis dit : "puisque'on ne peut pas donner de concerts, travaillons sur le son". Je suis parti du folklore de l'Iran qui est sublime et d'une très grande richesse. J'ai découvert le *ney* populaire kurde (*shemshal*) j'ai transposé ses sonorités sur le *ney*, et il m'a semblé que cela rendait très bien. C'est ainsi que j'ai élaboré mon style. Lorsque j'ai montré ce que je faisais à mon maître Hasan Kasâ'i, il était content que j'aie pu trouver un nouveau style.

« La musique populaire est plus ancienne que la musique classique. C'est sur les bases populaires que la musique classique s'est développée avant de devenir un art distinct. Malgré leurs différences, il est possible de combiner des *gushe* classiques à des mélodies populaires. Bien entendu, je ne joue pas les airs tels quels mais je les travaille selon mon goût. »

On remarque que certains musiciens se forcent à trouver des nouveautés pour se distinguer des autres, et l'on pourrait objecter que la démarche de Moussavi relève du même souci, mais il répond : « Leurs innovations sont artificielles, elles durent un temps et passent. Un jour ils jouent comme ceci, un autre jour autrement. Un style personnel doit avoir des racines profondes.

Après trente ans de travail, un artiste doit trouver son style. Il faut acquérir de l'expérience, puis vers la quarantaine il faut se forger son style, se faire un nom. Cela demande beaucoup de travail. Quelque soit le mode que je joue, dès qu'on m'entend, on dit : c'est Moussavi. Personne n'a copié mon style. »

Ce style se démarque par l'étendue de sa palette expressive. D'une part il prend en compte toutes les finesses et nuances du *ney* classique que Kasâ'i a porté à son sommet, d'autre part il intègre l'esthétique du *ney* populaire, notamment kurde, avec ses sonorités rauques, ses hésitations, ses dédoublements à l'octave, voire même la technique du chant simultanée. Ces deux styles parfaitement maîtrisés se mélangent ou alternent harmonieusement, notamment dans les pièces d'origine populaire, tandis que le style classique est réservé aux pièces ou aux modes appartenant plus spécifiquement au registre de la musique d'art. Une autre caractéristique du style de Moussavi est la force de sa sonorité dans le grave, sa prédilection pour les compositions ou improvisations rythmées et une sensibilité en quelque sorte « baroque » qui se manifeste dans une ligne ornementale torturée et un goût du contraste.

le *daf* et le *zarb*

Mohammad Moussavi et Hossein Omoumi ont adopté le *daf* kurde comme instrument d'accompagnement en plus du *zarb* classique. Le *daf* est un tambour sur cadre de 60 à 70 cm de diamètre dont la face interne est garnie d'anneaux. Lorsqu'on incline l'instrument, les anneaux entrent en contact avec la peau et produisent un grondement puissant. Cet instrument et sa technique spécifiques appartiennent en propre à la tradition des derviches Qâderi du Kurdistan qui l'utilisent dans leurs rites de dévotion (*zekr*). Son association avec le *ney* renoue avec une ancienne pratique qui avait disparu. Moussavi explique :

« Le *daf* est un instrument très antique qu'on n'a pas encore exploité. Il s'harmonise parfaitement avec le *ney*, mais pas du tout avec les autres instruments persans (*târ*, *santur* ou *kamânche*). [De fait, sur les miniatures, on voit souvent ces deux instruments ensemble]. A mon avis il ne faut jouer le *daf* qu'avec le *ney*. Bien sûr, du point de vue du volume sonore le *ney* et le *daf* sont un peu déséquilibrés parce que le *daf* que nous utilisons est un instrument des assemblées de derviches. Si on en retire la force il perd sa saveur et si on utilise un petit *daf* (un *dâyere*), on empiète sur le style âzeri. »

Pour l'accompagnement des pièces plus classiques ou au tempo rapide, on a recourt au *zarb* ou *tombak*, un tambour en forme de calice tourné dans un tronc de noyer ou de mûrier et recouvert d'une peau de chèvre. Sa technique de jeu avec les dix doigts représente un sommet de l'art du rythme.

Jean During

biographies

Pandit Hariprasad Chaurasia, né à Allahabad, lieu sacré situé au confluent du Gange de la Jamuna et de la Saraswati, fait partie d'une modeste famille de lutteurs et a dû pratiquer pendant des années la musique en cachette. Il étudia tout d'abord le chant auprès de Pandit Raja Rao, puis la flûte auprès de Pandit Bholanath de Bénarès. Il commence à jouer et à composer pour la All India Radio et pour l'industrie du film. Après de nombreuses années de vie professionnelle, il devint le disciple de Smt. Annapurna Devi (joueuse de surbahar et de sitar), fille du grand Ustad Allaudin Khan. Hariprasad Chaurasia a fait de nombreux enregistrements et joue en concert dans le monde entier.

Katsuya Yokoyama, issu d'une famille de musiciens traditionnels, apprend le *shakuhachi* dès son plus jeune âge avec son grand père, Kôson, et son père, Rambô. Plus tard, il travaille avec Watazumi, maître de l'école Fuke qui cherchait à allier la musique et la spiritualité dans le cadre du bouddhisme zen. Ayant acquis le répertoire séculaire de l'école Kinko transmis par ses parents et celui de la secte Fuke avec son orientation spirituelle, Katsuya Yokoyama fait tout naturellement la synthèse de ces deux formations en acquérant un style de jeu empreint d'une remarquable spiritualité et en développant une nouvelle pensée musicale qui plonge ses racines au plus profond de la tradition musicale japonaise autochtone, avec le recours à l'indétermi-

nisme, au pluralisme. Katsuya Yokoyama apparaît comme l'un des derniers représentants de la musique traditionnelle japonaise et un pionnier de la musique contemporaine du Japon. Rien d'étonnant que ce soit Katsuya Yokoyama qui ait créé *November Steps* de Tôru Takemitsu avec un orchestre de type occidental en 1967.

Mohammad Moussavi,

né en 1947 à Ahvâz au sud-ouest de l'Iran, joue la musique persane à la flûte et au violon dès son plus jeune âge. A treize ans, il échange son violon contre un *ney* de roseau. Par chance, il bénéficie des conseils du maître d'Ispahân Hasan Kasâ'i. Après cette rencontre, il fait des progrès rapides et, à dix sept ans, s'établit à Téhéran. Autodidacte, il apprend la musique

par imprégnation, en écoutant les programmes classiques de la radio, si bien qu'il est engagé comme soliste à la radio-télévision nationale. C'est alors que Kasâ'i le découvre et lui propose de parfaire sa formation auprès de lui. Très jeune, Moussavi est considéré comme un des meilleurs joueurs de *ney* et par la suite Kasâ'i le reconnaît comme son héritier et lui transmet sa science. Malgré sa consécration, il ne cesse jamais de se perfectionner et d'élargir sa culture musicale auprès de ses aînés. Sa réputation franchit les frontières de l'Iran et ses concerts le conduisent aux États-Unis, au Japon, en Russie, en Asie Centrale, en Turquie et dans toute l'Europe. Le jeu de Moussavi est marqué par la générosité et la noblesse de la sonorité. Sa maîtrise par-

faite est au service de facultés d'improvisation hors du commun et mobilisables instantanément quelles que soient les circonstances. Il compose mentalement la plupart des pièces rythmées qui jalonnent ses improvisations. Après s'être perfectionné durant plus de vingt ans auprès de Kasâ'i, Moussavi finit, à son tour, par créer son style caractérisé par un retour aux racines profondes de cet instrument que l'on trouve dans certaines traditions populaires, notamment au sud-ouest de l'Iran. Dans ce répertoire, il se fait accompagner par le tambour *zarb*, mais aussi par le *daf* kurde.

Hossein Omoumi, comme Nâyeb Asadollâh et Hasan Kasâ'i, est originaire d'Ispahan. C'est de son père, un amateur qui fréquentait les maîtres traditionnels, qu'il reçut ses pre-

mières leçons de chant. A quatorze ans, ébloui par Hasan Kasâ'i il se prend de passion pour le *ney*. Il est un musicien confirmé lorsqu'en 1968 Kasâ'i le prend sous sa coupe et parachève sa formation. Auparavant Mahmud Karimi l'avait découvert lors d'un concours de musique des étudiants et l'avait convaincu de la nécessité de travailler le chant et son répertoire. A cette époque Hossein Omoumi fait ses études d'architecture à Téhéran, qu'il complète entre 1970 et 1972 à Florence. Après cela, il partage son temps entre l'architecture (qu'il enseigne à Téhéran) et la musique qu'il enseigne au conservatoire et qu'il pratique en concert et en privé avec des maîtres comme Hoseyn Teherâni, D. Talâ'i, M. Shajarian, Parisâ, R. Lotfi, Dj. Chemirâni, H. Alizâde. En 1984 il

quitte à nouveau son pays pour s'installer à Paris où ses activités musicales se sont intensifiées à travers l'enseignement et les concerts qui l'ont conduit dans toute l'Europe. Fidèle à ses origines, il se réclame du goût *esfahâni* et attache la plus grande importance à la finesse, aux ornements, aux nuances, autant de traits qui caractérisent également tous les arts persans. Son approche est celle d'un esthète formé non seulement à la musique mais aux arts plastiques et à la poésie. Son style, très pur et classique se situe dans la ligne de Kasâ'i, tout en intégrant la composante vocale, parfois en filigrane, parfois de manière explicite, lorsqu'il laisse un instant le *ney* pour chanter un vers. Il laisse une grande place à l'improvisation ou à l'interprétation de pièces rythmées au

tempo vif (*chahâr mezhâb*) où il dialogue avec le *zâr*, dans un style mis au point par Kasâ'i et Abolhasan Sabâ.

Mohammad Ghavi Helm

est né en 1951 à Téhéran dans une famille de musiciens. Il prend ses premières leçons de musique à l'âge de 5 ans sur un petit tambour *zâr* et, très vite, développe son sens musical et s'imprègne des mélodies et des modes traditionnels en accompagnant son oncle au violon iranien. A l'âge de 9 ans, il entre au Conservatoire qui est, en fait, un collège et un lycée musical où les élèves consacrent la moitié de la journée aux études et l'autre moitié à la musique. Dans ce milieu privilégié, il s'initie aux percussions occidentales et aborde la flûte traversière. Après un bref passage à

l'Orchestre symphonique de Téhéran, il arrive à Paris en 1973 pour étendre sa formation musicale. Après quelques années il revient définitivement à ses racines musicales et partage dès lors son temps entre l'enseignement de la percussion occidentale et orientale et la pratique de la musique traditionnelle. Depuis vingt ans il joue avec tous les solistes iraniens, comme Nâzeri, Jalil Shahnâz, Lotfi ou Moussavi. Il a enregistré plusieurs cassettes et disques compacts avec H. Omoumi, D. Talâ'i, H. Alizâde et R. Lotfi et ses concerts l'ont conduit dans toute l'Europe et aux Etats-Unis.

technique

Olivier Fioravanti

régie générale

Jean-Marc Letang

régie plateau

Guillaume Ravet

régie lumières

Gérard Police

régie son

prochains concerts

réservations : 0 144 844 484

Ensemble Intercontemporain

fête ses 20 ans

vendredi 10 et samedi 11 janvier - 20h

Elliott Carter (création), Philippe Schœller,

Helmut Lachenmann, György Kurtág

Pierre Boulez et David Robertson, direction

Ensemble Intercontemporain

Ensemble Modern

samedi 11 janvier - 16h30

Iannis Xenakis (création), Philippe Manoury, Frédéric Durieux

solistes de l'Ensemble Intercontemporain

samedi 18 janvier - 20h

Brian Ferneyhough (création), Philippe Fénelon, Pierre Boulez

David Robertson, direction

Ensemble Intercontemporain

Conservatoire de Paris

dimanche 19 janvier - 16h30

Maurice Ravel, Hector Berlioz

Jean-Sébastien Bêreau, direction

Orchestre du Conservatoire de Paris

portes ouvertes

dans la salle des concerts

du samedi 25 au mercredi 29 janvier (sauf lundi)

cité de la musique

réservations

individuels

01 44 84 44 84

groupes

01 44 84 45 71

visites groupes musée

01 44 84 46 46

3615 citémusique

(1,29F TTC la minute)

renseignements

01 44 84 45 45

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

Ⓜ Porte de Pantin

