

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

CULTURES RETROUVÉES L'AUSTRALIE

DU SAMEDI **26** AU MERCREDI **30** NOVEMBRE 2005

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

- 8 Mercredi 23 novembre - 15h**
Jeudi 24 novembre - 10h et 14h30
Le Temps du rêve
 Les danseurs et musiciens de Yalakun – Terre d’Arnhem
- 9 Samedi 26 et dimanche 27 novembre - 15h**
Musiques de pierres
 Emmanuel Dilhac, pierres, *didgeridoo*
- Samedi 26 novembre - 18h30**
 Démonstrations par Emmanuel Dilhac
- 13 Samedi 26 novembre - 20h**
Le didgeridoo, instrument culte des Aborigènes
 Chants et danses rituels des Aborigènes de Yalakun - Terre d’Arnhem
 Free Didj
- 20 Dimanche 27 novembre - 16h30**
 Ensemble Umkulu
- 22 Mardi 29 novembre - 20h**
 Quatuor Kairos
 Deborah Kayser, soprano
 Yang Chunwei, *qin*
 Œuvres de Liza Lim
 Ce concert fait l’objet d’une note de programme séparée.
- 23 Mercredi 30 novembre - 20h**
 Piia Komsj, soprano
 Capella Amsterdam
 Daniel Reuss, chef de chœur
 Ensemble intercontemporain
 Jonathan Nott, direction
 Œuvres de Liza Lim et Hanspeter Kyburz
 Ce concert fait l’objet d’une note de programme séparée.

En 1862, l’Australie fut partagée en quatre États. Restait toutefois un cinquième territoire, le Northern Territory, considéré comme impropre à l’agriculture. S’y étend à perte de vue un désert au sein duquel chaque tribu possède un domaine immense.

Reconnu comme la propriété partielle des Aborigènes à l’issue d’un procès qui les opposa en 1970 à la compagnie Nabalco, le *top end*, ce « bout d’en haut », abrite une culture qui plonge ses racines dans la nuit des temps. C’est là qu’est né le *didgeridoo*, instrument-culte tant pour les rites aborigènes que pour une certaine *world music*.

Le *didgeridoo* traditionnel et contemporain

Contextes traditionnels

Le *didgeridoo* permet de produire un son fondamental et de nombreuses harmoniques. Toutefois, dans la pratique, seul le fondamental et la première harmonique sont utilisés. En Terre d'Arnhem, la hauteur du son fondamental se situe généralement entre *si* et *sol*. Dans les régions où l'harmonique est également utilisée, l'intervalle qui la sépare du son fondamental dépend de la taille de l'instrument. Au nord-est de la Terre d'Arnhem, cet intervalle est par exemple de l'ordre de la dixième ; ailleurs, il peut aller de l'octave légèrement augmentée à la onzième.

Bien que les techniques de jeu varient d'une région et d'un musicien à l'autre, l'instrument exécute toujours un bourdon rythmique caractérisé par trois éléments. Le premier de ces éléments est la production d'un son complexe, c'est-à-dire riche en harmoniques. Des études acoustiques ont révélé que l'obtention de ce son ne dépendait pas tant de la façon dont l'instrument avait été conçu que de la technique d'embouchure et de souffle de l'interprète. Pour peu que la perce soit claire, conique, et l'embouchure d'un diamètre suffisant, le son complexe est en fait produit par la combinaison du mouvement vibratoire des lèvres (mouvement non-sinusoïdal de grande amplitude) et de la résonance de l'appareil vocal dans les aigus (résonance obtenue par la formation d'une petite cavité avec la langue derrière les dents). Le second élément caractérisant le jeu traditionnel est le recours à la technique de la respiration circulaire, qui consiste à souffler tout en maintenant une petite quantité d'air dans les joues ou dans la bouche. L'interprète peut ainsi inspirer brièvement par le nez tout en utilisant sa réserve d'air pour entretenir le bourdon. Le troisième élément est une impulsion rythmique produite par trois types de mouvements : un mouvement du diaphragme qui accompagne chaque inspiration/expiration

rapide et qui engendre une augmentation fugace de la hauteur et du niveau sonore du bourdon, la modification en rythme de la cavité buccale par des mouvements de langue, de joues et de gorge, enfin l'ajout – en rythme également – du chant ou de la résonance des cordes vocales pour enrichir le spectre harmonique du bourdon. Toutes ces caractéristiques contribuent à créer des sonorités qui remettent en question les distinctions opérées par la musique occidentale entre rythme, timbre et hauteur.

Quand il est utilisé dans le cadre de cérémonies, le *didgeridoo* sert presque toujours à l'accompagnement. Il est alors joué par un homme qui accompagne un ou plusieurs chanteurs, lesquels utilisent des paires de baguettes en bois pour interpréter des motifs rythmiques. Cependant, le rôle de l'instrumentiste va bien au-delà de l'exécution du bourdon. Dans de nombreux cas, ce sont en fait les rythmes du *didgeridoo* qui fournissent la base rythmique sur laquelle les participants chantent et dansent. Dans les régions du centre et de l'est de la Terre d'Arnhem, c'est également à lui qu'il revient de signaler les changements de tempo et de motif rythmique à l'intérieur de chaque strophe, ainsi que l'approche du moment, à la fin de chaque strophe, où le *didgeridoo* et les baguettes marquent une pause. La plupart des rythmes du *didgeridoo* sont obtenus par la déclamation parlée et/ou chantée de certains vocables ; les versions parlées de ces mêmes vocables peuvent être utilisées dans le cadre de l'enseignement, ou encore pour communiquer avec le chanteur principal.

En Terre d'Arnhem, l'enseignement de la musique n'est absolument pas codifié. Les enfants jouent sur des instruments de dimensions réduites, et dans la région du nord-est, les garçons approchant de l'âge requis pour participer aux cérémonies s'entraînent en répétant les motifs traditionnels qu'ils ont mémorisés et ceux qu'ils ont inventés.

Ils accompagnent également les apprentis chanteurs et participent à des duels avec d'autres joueurs de *didgeridoo*. Les plus doués commencent à jouer dans les cérémonies quand ils arrivent à l'adolescence. Étant donné la condition physique nécessaire pour jouer plusieurs heures d'affilée, les meilleurs instrumentistes sont généralement des hommes jeunes. L'habileté technique et la résistance physique mises à part, les instrumentistes virtuoses se distinguent par leur capacité à mémoriser un grand nombre de motifs rythmiques et à savoir lesquels sont adaptés aux circonstances de l'interprétation, aux paroles de la chanson, aux motifs des baguettes ou aux préférences esthétiques du chanteur principal.

Contextes contemporains

La diffusion des sonorités du *didgeridoo* par le biais de l'enregistrement, du CD et du film a contribué à faire de cet instrument un véritable emblème de la culture australienne. Mais si certaines de ces sonorités proviennent de sources aborigènes traditionnelles, elles sont, pour beaucoup, le fait de musiciens aborigènes et non-aborigènes vivant tant en Australie qu'à l'étranger.

En l'espace de deux générations, de nombreux ensembles utilisant le *didgeridoo* ont vu le jour dans les communautés aborigènes d'Australie. Le plus célèbre d'entre eux, Yothu Yindi, est originaire du nord-est de la Terre d'Arnhem ; il a participé à de nombreuses tournées internationales et on l'a beaucoup entendu sur les radios australiennes et dans le reste du monde pendant les années quatre-vingt-dix. Ce groupe a fait quelques concessions à l'esthétique pop occidentale, notamment en accordant le bourdon du *didgeridoo* aux guitares et aux voix, et en s'assurant que les harmoniques ne venaient pas troubler les sons graves d'instruments comme la guitare basse. Il continue en outre d'utiliser les cris traditionnels tout en les mettant au service d'une rythmique rock, plus adaptée aux goûts du public occidental.

Aujourd'hui, le *didgeridoo* a sa place dans des formations culturellement hybrides de *world music*, dans la musique *new age* (concerts, séances de guérison) et dans les milieux néo-tribaux qui se développent dans de nombreuses zones urbaines. La plupart des utilisations non-traditionnelles (en particulier dans le *new age*) reprennent la technique du bourdon simple de l'ouest de la Terre d'Arnhem. Quoique certains instrumentistes non-aborigènes aient étudié la technique et les rythmes traditionnels, la majorité d'entre eux s'est surtout contentée de reprendre la couleur sonore du *didgeridoo* et la technique de la respiration circulaire en les associant à des techniques, des esthétiques et des rythmes totalement étrangers à la musique traditionnelle aborigène.

Adapté de Knopoff, Steven, "Didgeridoo", Grove Music Online, ed. L. Macy (3 octobre 2005)

Mercredi 23 novembre - 15h
Jeudi 24 novembre - 10h et 14h30
Amphithéâtre

Spectacle jeune public

Le Temps du rêve

**Les danseurs et musiciens de Yalakun – Terre d'Arnhem
(Australie)**

Joe Gumbula, chanteur
Gurrumurruwuy Wunungmurra, ancien
David Marrkula, danseur et joueur de *didgeridoo*
Elijah Gaykamangu, danseur et joueur de *didgeridoo*
Emmanuel Yunupingu, danseur
Joseph Wunungmurra, danseur
Jamie Wanambi, danseur
Darren Wanambi, danseur

Pour les Aborigènes d'Australie, le *didgeridoo* raconte les légendes qui se transmettent oralement depuis des milliers d'années au cours des cérémonies rituelles. Cet instrument est le plus souvent fabriqué à partir d'un tronc d'eucalyptus déjà creusé par les termites. Il est accompagné de chanteurs, de danseurs et de quelques instruments de percussion. Le *didgeridoo* peut imiter les bruits des animaux ou le vol d'un boomerang. Les joueurs sont généralement des hommes.

Durée du concert : 45 minutes

Ce spectacle est proposé aux enfants à partir de 8 ans.

Spectacle conçu par Gurrumurruwuy Wunungmurra et Anthony Wallis (Aboriginal Artists Agency).

Samedi 26 et dimanche 27 novembre - 15h
Rue musicale

Musiques de pierres

Emmanuel Dilhac, pierres, *didgeridoo*

Durée du concert : 1h

Samedi 26 novembre - 18h30
Rue musicale

Démonstrations par **Emmanuel Dilhac**, pierres, *didgeridoo*

Installation du concert *Woolloo Belou*

L'exposition-installation plastico-sonore *Woolloo Belou* est une véritable partition ; posé à même le sol, l'instrumentarium, qui représente une quarantaine de mètres, est destiné à de grands lieux ou scènes. Sa structure répond à une volonté esthétique de s'intégrer dans le cadre proposé – ici cinq paliers de la rue musicale. Le concert performance qui en découle retrace les gestes musicaux primitifs et instinctifs qui ont pu être exercés par l'homme à partir de matériaux collectés dans son environnement avant même qu'il ne confectionne un premier instrument.

La démonstration débute par un panorama des objets sonores découverts depuis un siècle à la suite de fouilles archéologiques (certains objets exposés sont authentiques, d'autres sont des reproductions).

S'ensuit une symphonie ininterrompue composée à partir des multiples objets trouvés à l'état brut par l'auteur, groupés par familles d'espèces minérales, végétales et animales, chacune avec leur grain, leur forme, leur surface.

Emmanuel Dilhac

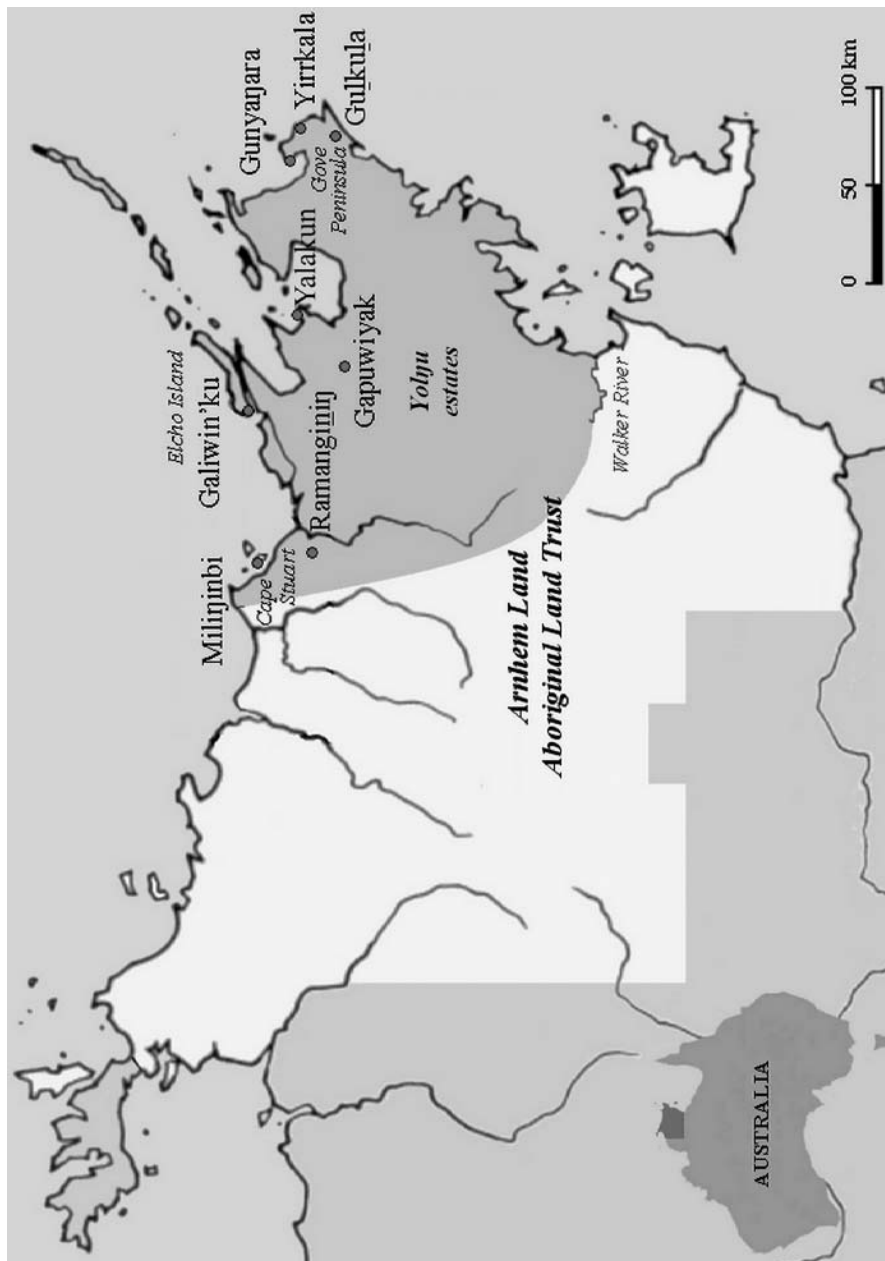
Emmanuel Dilhac, un itinéraire en correspondances

Après quatre années de gravure taille douce et une année de gravure sur timbre à l'École Estienne (Paris), Emmanuel Dilhac réalise sa première exposition en 1958 : des paysages impressionnistes, pointillistes. En 1965, après un voyage effectué dans les Ardennes, il rompt avec la vision classique.

Parallèlement, Emmanuel Dilhac écrit des poèmes et chante. Il se produit chez UBU (Monique Morelli) et lors de récitals à travers la France, notamment avec le groupe Le Gemmail. Son premier disque sort en 1971. Il organise également des spectacles, des lieux de rencontres poétiques, il donne des conférences sur la peinture.

À l'orée des années quatre-vingt, il s'installe en pleine campagne normande : sa peinture inclut alors des éléments bruts trouvés dans les champs ; il découvre que les pierres sonnent, que d'autres rappellent des chants d'oiseaux, que des branches et des racines à formes animales peuvent émettre des cris significatifs. Parallèlement, il rencontre Michel Dalmaso, créateur d'instruments hétéroclites, avec lequel il donne des concerts.

Emmanuel Dilhac fait des démonstrations picturales spectaculaires (1200 œuvres exposées à Bolbec, une peinture de 75 mètres de long à Rouen). Il crée des expositions d'art et d'artisanat en milieu rural dans ses ateliers. Il illustre des parutions d'auteurs poétiques : Luis Porquet, Van der Velde, Lena Lesca... En 1989, il fait son entrée dans le milieu des galeries. Par la suite, il choisira d'exposer seulement là où il peut accomplir des performances, des démonstrations ou des animations sonores et dans un contexte particulier et de vie culturelle : festivals en parallèle avec l'écriture, la danse etc. Ses installations plastico-sonores varient d'un lieu à l'autre – musées, sites et parcs archéologiques... – et touchent tous les publics. Il accentue petit à petit ses recherches sur l'écriture des pierres et donne le nom de « rythmique peinture » à son œuvre graphique. Devenu également joueur de *didgeridoo*, il suscite la création du premier festival français de cet instrument. Emmanuel Dilhac s'interroge sur les origines du son, des langages et des instruments de musique. Poursuivant des expériences au-delà des signes, il explore et met en correspondance des fréquences subtiles, négligées, oubliées ou inexplorées...



SAMEDI 26 NOVEMBRE - 20H

Samedi 26 novembre - 20h

Salle des concerts

**Le didgeridoo,
instrument culte des Aborigènes**

Première partie :

**Chants et danses rituels des Aborigènes de Yalakuŋ -
Terre d'Arnhem (Australie)**

40'

Joe Gumbula, chanteur**Gurrumurruwuy Wunungmurra**, ancien**David Marrkula**, danseur et joueur de *didgeridoo***Elijah Gaykamangu**, danseur et joueur de *didgeridoo***Emmanuel Yunupingu**, danseur**Joseph Wunungmurra**, danseur**Jamie Wanambi**, danseur**Darren Wanambi**, danseur

entracte

Deuxième partie :

Free Didj

40'

Free Didj**William Barton**, *didgeridoo***Gumaroy**, *didgeridoo***Nathan Scott**, *didgeridoo***Durée du concert (entracte compris) : 1h50**

Spectacle conçu par Gurrumurruwuy Wunungmurra et Anthony Wallis
(Aboriginal Artists Agency).

Avec le soutien du Northern Territory Government (Department of Natural Resources,
Environment and the Arts), du Arts NT Grant et des ambassades australiennes
de Shanghai et de Paris.

Ce concert est enregistré par Radio France, partenaire de la Cité de la musique.

Les danseurs de Yalakun

Les jeunes danseurs de Yalakun appartiennent à ce peuple aborigène d'Australie appelé les Yolngu (littéralement : « les gens »). Ils sont originaires du nord-est de la Terre d'Arnhem, dans le Territoire du Nord, où ils vivent depuis des millénaires dans leurs patries (*wänga*). Ils ont une connaissance approfondie de tous les « lieux-dits » de cette terre qui s'étend jusqu'à la mer. Aujourd'hui, les communautés yolngu les plus importantes vivent dans les villes de Milinginbi, Yirrkala, Galiwin'ku, Ramangining, Gapuwiyak et Gunyangara, mais on trouve aussi des familles yolngu dans les endroits les plus reculés de la région, comme Yalakun.

La société yolngu est un réseau de plus de soixante clans héréditaires, les *mala*, qui se transmettent les terres, l'eau et les ressources naturelles de leur patrie de père à enfant. En plus de ses propres chansons (*manikay*), danses (*bunggul*) et dessins (*miny'tji*), chaque *mala* possède sa propre langue (*matha*) et son propre lexique de noms sacrés (*yäku*). Il existe en tout sept langues yolngu appelées *yolngu-matha* (« les langues des gens ») et inintelligibles les unes pour les autres.

Les Yolngu se considèrent comme les descendants des Grands Ancêtres (*wangarr*) qui ont nommé, façonné, fondé et peuplé le nord-est de la Terre d'Arnhem, et dont la présence est encore sensible dans l'ensemble du *wänga*. En dépit des bouleversements technologiques et politiques qu'ils ont connus au cours de leur histoire récente, ils continuent de respecter les lois qui leur ont été léguées par les *wangarr* tout en cherchant de nouveaux moyens d'exprimer, dans le cadre de leurs traditions, ce lien ancestral avec le *wänga* et le *rom* (loi).

Les enfants de la Terre

Le terme *yothu-yindi* désigne le lien fécond entre la mère et l'enfant. Cette relation est la pierre angulaire de la société yolngu, et bien que la terre et l'appartenance à un *mala* soient transmises par le père, l'enfant hérite aussi de certains droits et de certaines obligations par sa mère.

Cette dernière doit toujours appartenir à un *mala* différent de celui du père ; cette convention est tellement ancrée dans la société yolngu que les *mala* sont répartis en deux groupes (*moieties*) égaux et néanmoins distincts appelés Dhuwa et Yirritja. Un individu appartenant à un *mala* dhuwa n'est autorisé à se marier qu'avec un individu appartenant à un *mala* yirritja et vice-versa, ce qui fait que l'enfant naît toujours de parents issus de deux *mala* différents. Qu'il soit lui-même dhuwa ou yirritja, il héritera nécessairement des biens provenant du groupe opposé à celui de sa mère.

Si un enfant ne peut jamais posséder les biens du *mala* de sa mère, il lui incombe en revanche de s'assurer que ce *mala* prend ses décisions et organise ses cérémonies conformément à loi. En entretenant un certain équilibre et une certaine coopération entre les *mala* dhuwa et yirritja, la relation *yothu-yindi* est le ciment de la société yolngu.

Les voix de l'Éternité

En plus de sa terre, chaque *mala* yolngu possède son canon héréditaire de noms (*yäku*), de chansons (*manikay*), de danses (*bunggul*) et de dessins (*miny'tji*). Il les considère comme les traces des premières observations faites par les Grands Ancêtres (*wangarr*) alors qu'ils nommaient, formaient, fondaient et peuplaient les *wänga* (patries) yolngu pour leurs descendants humains. Le *manikay* comporte plusieurs séries de courts motifs qui se rapportent aux sujets sacrés de chaque *mala* et qui sont eux-mêmes organisés en séquences canoniques. À chaque *wänga* correspond une série de *manikay* dont la séquence de sujets expose, par le détail, les qualités écologiques et sacrées qui lui sont propres.

Le *manikay* est traditionnellement interprété par les hommes avec des paires de baguettes (*bilma*) et un accompagnement de *didgeridoo* (*yidaki*). Les séries de *manikay* sont identifiées par leur *dämbu* (tête), c'est-à-dire par leur structure mélodique générale, ainsi que par la longueur et par la hauteur du *yidaki* qui les accompagne. On notera au passage que le *manikay* est l'une des rares traditions musicales australiennes à employer à la fois le

bourdon et les effets sonores du *didgeridoo*. Les paroles des courts motifs sont appelées *yutunggurr* (les cuisses) et elles proviennent essentiellement de mystérieux lexiques de noms sacrés (*yäku*). Chaque motif du *manikay* se présente sous une forme ABA', où A est une introduction fredonnée *a cappella*, B une énonciation accompagnée des paroles du *yutunggurr* et A' une coda chantée *a cappella* avec possibilité de reprendre la section A de façon plus ou moins masquée. Lors des cérémonies, chaque motif du *manikay* est accompagné par la danse (*bunggul*) correspondante.

Le *manikay* se prolonge dans les chansons de pleurs (*milkarri*) interprétées par les femmes lors de certaines cérémonies. Elles utilisent les mêmes séries de motifs que le *manikay* tout en les complétant de nouveaux motifs (*yuta*), qui varient selon les circonstances. Les motifs *yuta manikay* et le *milkarri* des femmes incorporent des expressions semi-improvisées du *warwu* (peine, tristesse) pour ceux qui sont déjà partis, et ils donnent tout son sens à l'ensemble de la tradition du *manikay*.

Les contacts avec l'étranger

Avant l'arrivée des colons britanniques, au XIX^e siècle, les Yolngu et d'autres peuples du nord de l'Australie ont entretenu des relations économiques et culturelles avec des marins étrangers pendant plusieurs centaines d'années. Il s'agissait principalement des équipages de navires en provenance du port indonésien de Macassar (port connu de nos jours sous le nom de Ujung Pandang), de colons néerlandais qui occupaient l'Indonésie depuis le début du XVII^e siècle et qui avaient été surnommés par les Yolngu les Balanda, de marins chinois qui avaient établi des garnisons éphémères et exploité des carrières sur les côtes australiennes au début du XV^e siècle (les Bayini) et de chasseurs de baleines mélanésiens (les Wuymu). Aujourd'hui encore, on trouve des traces de ces contacts ancestraux dans les canons héréditaires yolngu (*manikay*, *bunggul* et *miny'tji*).

Des navires macassars ont régulièrement accosté au nord de l'Australie entre le milieu du XVII^e siècle et le début du XX^e siècle. Ils transportaient des équipages venus d'Asie orientale pour pêcher le concombre de mer dans les eaux

tièdes de la côte. En échange des métaux, des outils, du sucre, du tabac, de l'alcool, du riz et des textiles qu'ils offraient à leurs hôtes aborigènes, ils avaient également le droit de repartir avec des carapaces de tortues, des perles, des huîtres perlières et du bois. Cette relation fructueuse a pris fin en 1906, quand le gouvernement de l'état d'Australie Méridionale a décidé d'imposer des droits de douane prohibitifs aux vaisseaux étrangers naviguant dans les eaux de ce qui était à l'époque son Territoire du Nord.

L'empreinte des Macassars n'en est pas moins toujours présente dans l'Australie contemporaine. Les tamariniers qui bordent les côtes du nord de l'Australie, par exemple, ont poussé à partir des graines qu'ils avaient importées et l'on trouve, dans cette même région, de nombreuses poteries et de nombreux outils fabriqués par leurs mains. La culture yolngu porte elle-même la marque de ces contacts dans le *manikay*, le *bunggul* et le *miny'tji*, mais aussi dans les langues yolngu qui utilisent des centaines de mots empruntés au macassar, en particulier pour ce qui concerne les bateaux, le commerce, l'argent, l'alcool, le tabac, les métaux, les outils, les armes à feu et les lieux-dits.

© Aaron Corn, PhD Sydney Conservatorium of Music

Free Didj

Le *didgeridoo* est à la fois moderne et vieux comme le monde. Peu d'instruments de musique peuvent se targuer d'avoir suscité un tel intérêt à l'échelle planétaire – de nos jours, on peut aussi bien l'entendre à l'occasion de cérémonies ancestrales, dans les régions les plus reculées d'Australie, que dans des discothèques parisiennes. Il est à la fois simple et complexe : un cylindre de bois, animé par la seule action du souffle humain, mais capable d'une incroyable diversité de sons, de rythmes et de textures.

L'ancienneté du *didgeridoo* est attestée par des peintures rupestres aborigènes datant de plusieurs milliers d'années. Il était à l'origine utilisé par les Aborigènes du nord de l'Australie, où se trouvaient le bois et les termites nécessaires à sa fabrication (les Aborigènes ne disposant pas d'outils, ils se servaient de branches d'eucalyptus creusées et évidées par ces insectes). On le trouve désormais sur l'ensemble du territoire australien : il est enseigné dans les écoles, on en joue lors des cérémonies officielles et il est utilisé dans les musiques populaires, la musique classique et la musique méditative. Selon les régions, il peut porter différents noms aborigènes (par exemple, *yidaki*) et être joué de différentes façons.

Aujourd'hui, le *didgeridoo* n'est plus seulement un instrument aborigène : c'est un instrument universel. Il a sa place dans la plupart des traditions musicales, où il a été à l'origine de nombreuses recherches et de nombreuses innovations. C'est en tout cas en ces termes que les musiciens aborigènes William Barton, Gumaroy et Nathan Scott définissent le « *free didj* » : un mélange de recherche et d'innovation musicales.

William Barton, de la tribu des Kalkadoon (nord-est du Queensland), s'est spécialisé dans la musique contemporaine. En apparaissant comme soliste dans des œuvres de compositeurs australiens renommés comme Peter Sculthorpe, il a démontré que le *didgeridoo* avait sa place aux côtés des autres instruments à vent solistes dans le répertoire moderne. Il travaille actuellement à New

York avec la compositrice Liza Lim (création prévue pour 2006). Bien qu'ayant également commencé à composer sous son nom, il envisage de poursuivre en parallèle sa brillante carrière de soliste – que de chemin parcouru depuis l'époque où il jouait dans les rues de Sydney et de Brisbane en accompagnant des groupes de danseurs !

Gumaroy est originaire de la Nouvelle-Galles du Sud, dans l'ouest du pays, et il a développé un style tout à fait unique, qui renvoie à l'histoire de son peuple (les Gamilaroi). Joueur de *didgeridoo*, poète et chanteur, il rend hommage à sa culture en combinant dans son travail des éléments de la langue ancestrale parlée par sa grand-mère.

Descendant des peuples Kalkadoon (Queensland) et Anmatyerre (Territoire du Nord), Nathan Scott s'est, quant à lui, illustré dans une grande variété de styles, qui vont du *blues* au *rap* en passant par le *folk* et la musique instrumentale.

Ensemble, ces trois instrumentistes illustrent parfaitement ce qu'est le *didgeridoo* contemporain : un instrument complexe, qui peut être joué et apprécié en toute simplicité.

Dr. Karl Neuenfeldt, Central Queensland University, Australie

Dimanche 27 novembre - 16h30

Amphithéâtre

Ensemble Umkulu

Seb, *didgeridoo*

Yo², *didgeridoo*

Steph Mibel, saxophone

Foé « Nkolo » Ayida, batterie

Bertrand Foj, basse

Louis Galliot, régie son

Frank Bellier, création lumières

Annamaria Di Mambro, **Emmanuelle Dessoude**, costumes

Charlotte Ricordeau et **Umkulu**, chorégraphie

Durée du concert : 1h35 sans entracte

Ensemble Umkulu

Umkulu est né en 2001 de la rencontre, en terre australienne, de trois musiciens, Mibel, Yo² et Seb, partis à la recherche des origines du *didgeridoo* et de la culture aborigène... Sur le chemin du retour, ils rencontrent Foé Nkolo Ayida, qui leur apporte une bonne dose rythmique à la sauce Camer' (Cameroun). B.b'R les rejoint en 2004, muni de ses tambours et de sa basse, installant ainsi une pointe de transe. Umkulu propose ainsi un univers à part, accueillant, riche en couleurs, en vibrations et en émotions, qui transporte son public sur des boucles hypnotiques.

Toujours à la recherche de nouvelles vibrations, Yo² développe son jeu rythmique en travaillant d'abord les percussions : batterie, *djembe*, *darbouka* ou encore *tablas*. La découverte du *didgeridoo*, véritable percussion à vent, transforme sa vision de la musique. Il décide alors de partir à la recherche de l'histoire de cet instrument magique.

Après quelques années passées à l'école Agostini, Foé Nkolo se livre à une foule d'expériences musicales (afro-rock et afro-jazz, reggae et *gnawa* marocain, *dag beat* et *warba* burkinabé...). Avec Umkulu, il explore une technique de chant (des fûts de batterie) qui entre en harmonie avec les vibrations des *didgeridoos*.

La découverte du *didgeridoo* est pour Seb, bassiste de formation, une révélation. Possédé par cet instrument, ce son, ces mélodies et ces rythmes, il rend ainsi hommage aux cultures et aux peuples aborigènes.

Saxophoniste autodidacte, Steph' Mibel s'est tout d'abord intéressée au jazz avant de se tourner vers les musiques d'Europe de l'Est. La musique indienne, les rythmes d'Afrique Centrale, les mélodies charmeuses d'Afrique du Nord et le son du *didgeridoo* résonnent chez elle comme une voix commune évoquant les moments de partage et de fête.

Rock psychédélique, funk, soul music, jazz, B.b'R sillonne les chemins de la musique, les voyages et les rencontres l'éveillent aux musiques traditionnelles, africaines ou indiennes, et aux civilisations ancestrales.

Mardi 29 novembre - 20h

Amphithéâtre

Liza Lim (1966)

In the Shadow's Light, pour quatuor à cordes
Commande du Festival d'Automne à Paris – création

Quatuor Kairos

Wolfgang Bender, Chastschatur Kanajan,

violons 1 et 2 (en alternance)

Simone Heilgendorff, alto

Claudius von Wrochem, violoncelle

The Quickening, pour soprano et qin

Commande du Festival d'Automne à Paris – création

Deborah Kayser, soprano

Yang Chunwei, qin

Durée du concert : 1h10 sans entracte

Coproduction Cité de la musique/Festival d'Automne à Paris

Mercredi 30 novembre - 20h

Salle des concerts

Liza Lim (1966)

*Mother Tongue, pour soprano et 15 musiciens***
Texte de **Patricia Sykes**

Commande du Festival d'Automne à Paris
et de l'Ensemble intercontemporain – création
35'

entracte

Hanspeter Kyburz (1960)

*The Voynich Cipher Manuscript, pour 24 voix et ensemble**
22'

Piia Komsi,** soprano

Capella Amsterdam*

Daniel Reuss, chef de chœur

Ensemble intercontemporain

Jonathan Nott, direction

Durée du concert : 1h30 sans entracte

Coproduction Cité de la musique/Ensemble intercontemporain/Festival d'Automne à Paris

MERCREDI 30 NOVEMBRE - 20H

PROCHAINS CONCERTS

MUSIQUE/CINÉMA LES CLASSIQUES

SAMEDI 3 DÉCEMBRE - 20H

Dans la nuit

film muet de **Charles Vanel**

musique de **Louis Sclavis**

DIMANCHE 4 DÉCEMBRE - 16H30

Le Cuirassé Potemkine

film muet de **Sergueï Eisenstein**, musique de l'**Arfi**

MARDI 6 DÉCEMBRE - 20H

La Nouvelle Babylone

film muet de **Grigori Kozintsev** et **Leonid Trauberg**

musique de **Dmitri Chostakovitch**

JEUDI 8 ET VENDREDI 9 DÉCEMBRE - 20H

¡Que Viva Mexico!

film de **Sergueï Eisenstein**, musique de **nlf3 (Trio)**

MUSIQUE/CINÉMA REGARDS ACTUELS

SAMEDI 10 DÉCEMBRE - 20H

Chaplin Operas

musique et livret de **Benedict Mason**

sur une projection de trois films muets de **Charlie Chaplin**

DIMANCHE 11 DÉCEMBRE - 16H30

Traffic Quintet

Musiques d'**Alexandre Desplat**, **Gato Barbieri**,

Georges Delerue et **Antoine Duhamel**

MARDI 13 ET MERCREDI 14 DÉCEMBRE - 20H

D'Est en musique

spectacle conçu par **Sonia Wieder-Atherton**

avec des images du film *D'Est* de **Chantal Akerman**

VENDREDI 16 DÉCEMBRE - 20H

Koyaanisqatsi – Life out of Balance

film de **Godfrey Reggio**, musique de **Philip Glass**

SAMEDI 17 DÉCEMBRE - 20H

Powaqqatsi – Life in Transformation

film de **Godfrey Reggio**, musique de **Philip Glass**

DIMANCHE 18 DÉCEMBRE - 16H30

Naqoyqatsi – Life as War

film de **Godfrey Reggio**, musique de **Philip Glass**

À SUIVRE...

MUSIQUES DU MONDE

EXTASE ET TRANSE

DU 31 JANVIER AU 18 FEVRIER

Chants sacrés orthodoxes, Chant harmonique, Chants traditionnels juifs yéménites du Diwan, Nuit indienne.

Terry Riley, Marie-Josèphe Jude, Michel Béroff, The Hilliard Ensemble

METISSAGES CHANTEURS KABYLES

DU 7 AU 9 AVRIL

Takfarinas, Massi, Fatiha Messaoudi, Akli D., Idir

LE JAPON RACINES ET RUPTURES

DU 6 AU 24 JUIN

Bunraku, l'art des marionnettes par le Théâtre national d'Osaka, Chants et danses d'Okinawa, Chants traditionnels du peuple *ainu* de Shizunai, Cérémonie de *kagura* de Hoshinomura, *Shômyô*, Chant des moines bouddhistes

Ensemble intercontemporain, Yosuke Yamashita

EXPOSITION JOHN LENNON,

UNFINISHED MUSIC

JUSQU'AU DIMANCHE 25 JUIN

Notes de programme

Éditeur : Hugues de Saint Simon

Rédacteur en chef : Pascal Huynh

Rédactrice : Gaëlle Plasseraud

Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet