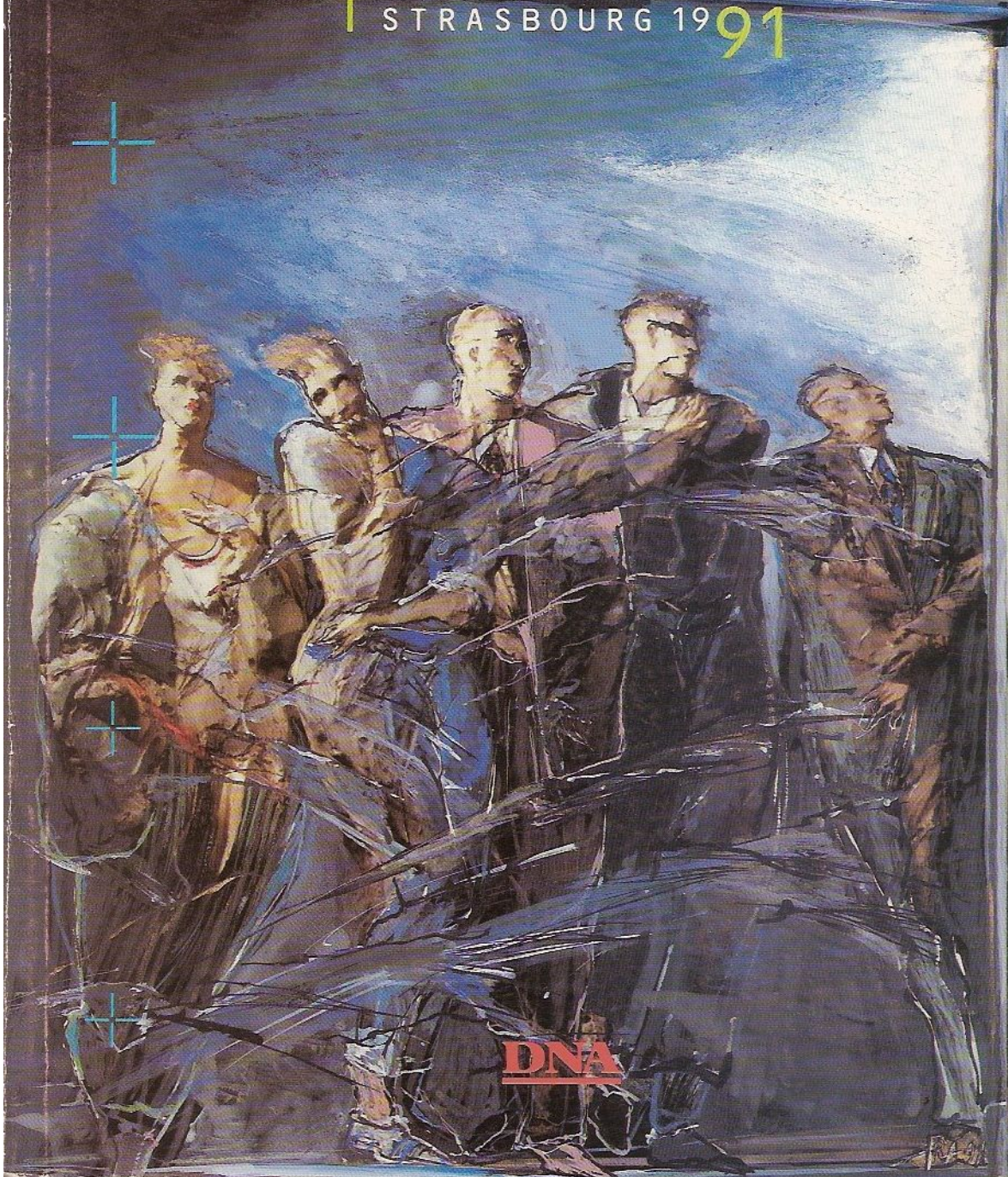


musica

FESTIVAL INTERNATIONAL
DES MUSIQUES D'AUJOURD'HUI
STRASBOURG 1991



DNA

toire de l'expérience musicale (1). Rappelons que les séquences étaient à l'origine (au cours du IX^{ème} siècle) de longs mélismes vocaux sans texte qui prolongeaient l'Alleluia de la liturgie grégorienne. Premières oeuvres musicales avec auteur de la tradition liturgique occidentale, les séquences étaient le développement musical de ce "Jubilus" qui, selon Saint Augustin, avait la prétention de se passer de la parole (2). Les *Sequenza* de Berio; mais encore *Ô* pour saxophone alto et trombone alto de Maurizio Pisati où le duo des instruments traduit le souffle multiplié d'un grand poumon unique; ou les *Duos* de Crichan Larson et Caspar Johannes Walter, commandés aux compositeurs par Pierre Stéphane Meugé, impressionné et fortement attiré par leur musique; puis *Theraps* pour contrebasse de Iannis Xenakis où une nouvelle virtuosité s'invente entre les sons continus des glissandi et les harmoniques statiques naturels; ou encore *Yuunohui'nahui* pour contrebasse de Julio Estrada où la jubilation instrumentale éclate en cinq ou six parties complètement autonomes les unes par rapport aux autres (concert de Stefano Scodanibbio du 6 octobre) - toutes ces pièces de virtuosité contemporaine fortement attrayante, pour ne donner que quelques exemples, mettent en évidence un des attributs les plus remarquables de la musique : son caractère jubilatoire parfaitement contagieux et fondamentalement opposé à la conscience malheureuse (3). Les pièces de virtuosité vertigineuse montrent, de la façon la plus explicite, le fait que la musique n'est plus interprétable ni comme expression rêveuse d'un paradis perdu comme dans le spleen baudelairien, ni comme la préfiguration rassurante de la Jérusalem future d'après le philosophe de l'utopie Ernst Bloch. Elle est, au contraire, présente comme "une sorte d'arrêt inattendu dans le cours du monde"; démonstration captivante de réalité, en quoi se résume "l'essentiel de l'effet musical" (4). Cet effet musical "ne consiste pas à suggérer du monde, sous le coup d'une euphorie suspecte, que tout y est bien ou que tout s'y justifie, mais plutôt à révéler, de façon claire et indubitable, que tout y est prodigieux en tant simplement qu'il existe" (5).

Le discours toujours adressé du compositeur implique nécessairement l'ouverture vitalisante à l'altérité. A l'instance première, protectrice, aimante : Mère, Déesse, Dame, Béatrice ou Mar-

guerite, "das ewig Weibliche". La situation - modèle où l'altérité est portée par un être "à titre positif, comme essence", la situation où l'on est confronté au "contraire absolument contraire" sans qu'il y ait affectation du "terme demeurant absolument autre", c'est la communication avec "le féminin" (6). Le pathétique de cette relation amoureuse jamais assouvie et, de ce fait, génératrice d'œuvres, consiste dans la dualité insurmontable des êtres, dans le refus ou l'impossibilité de la fusion, dans le regard admirateur posé amoureux sur ce qui se dérobe à jamais, qui "se retire" toujours à nouveau "dans son mystère" (7). La tension jubilatoire de toujours vouloir "chanter une femme comme jamais personne n'ait su le faire sur terre" (Dante - *Vita nova*) traduit précisément la plénitude de l'être libéré - paradoxalement - une fois pour toutes de l'angoisse du manque. L'absence de manque signifie automatiquement indifférence par rapport aux distances temporelles et géographiques et appréciation immédiate et positive du réel, de tous les réels dans leur unicité irréductible. Le cycle *Libérations* de Jean-Claude Eloy (concert du 2 octobre), est constitué de cinq pièces d'une durée globale de 3 heures 30; *Erkos* (chant, louange) sur des extraits de *Devī-Upanishad* et *Devī-Māhātmya* en sanscrit; *Butsumyōe* (la cérémonie du repentir des fautes) sur un texte de Saikaku en japonais moderne; *Sappho Hiketis* (Sappho implorante) sur des extraits de Sappho en grec moderne, *Rosa, Sonia... Hannah* avec des textes de Rosa Luxemburg et Hannah Arendt en allemand et anglais; et *Gaia* (*Erkos 2*) sur des textes de femmes américaines contemporaines. Au centre du cycle, des personnages féminins connus gravitant autour de trois pôles sémantiques : Révolution, Religion, Eros. Cependant, tout en insistant sur une version moderne de la féminité - la féminité virile, créatrice, militante (R. Luxemburg S. Liebknecht, H. Arendt) - l'oeuvre d'Eloy est aussi, et peut-être avant tout, "chant louange" et offrande : - louange à la Déesse, mère de toutes les énergies, telle que la philosophie indienne a pu la concevoir : "Je prends refuge / en la Déesse couleur de feu, / en la Déesse qui flamboie / grâce à son ardeur. / En la Déesse qui resplendit comme le soleil..." (*Devī-Upanishad, Erkos* de J.C. Eloy) : Et - don, offrande dédicacée, vénération, hommage : "A la Déesse qui réside / en tant que Paix-du-Coeur / en tous les êtres, / hommage

1) Cf. Cl. Rosset - "Musique et jubilation", in L'OBJET SINGULIER, p.85-88.

2) DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE / Science de la musique, dir. M. Honegger, vol.2, Bordas, Paris, 1976, p.925.

3) Cf. Cl. Rosset - "De l'allégresse", in L'OBJET SINGULIER, p.96-104. - 4) Cl. Rosset - L'OBJET SINGULIER, p.87.

5) Ibid., p.87. - 6) E. Levinas - LE TEMPS ET L'AUTRE, p.77.

7) Ibid., p.78.

encore ! Hommage !... "(*Devī-Māhātmya, Erkos*). Adressées à la Déesse-mère - dans sa version ancienne des Upanishads ou dans sa version contemporaine des femmes américaines d'aujourd'hui (*Gaia /Erkos 2*), les pièces formant le cycle *Libérations* sont aussi dédiées aux chanteuses exceptionnelles disposant de capacités techniques uniques et ayant activement collaboré au travail compositionnel.

"La source" (J. C. Eloy) de la première pièce *Erkos* est la soliste Junko Ueda à qui la pièce est dédiée. Disciple de la célèbre Madame Tsuruta pour le Satsuma-Biwa et du moine bouddhiste Kōshin Ebihara pour le chant Shōmyō, Junko Ueda fournit une matière sonore parfaitement inédite : des émissions vocales avec accents et ornements spécifiques dans un ambitus extrêmement vaste, avec flexions lentes à cheminement microtonal, accompagnés des sons-bruits de Biwa à cordes pincées, frottées, frappées.

Butsumyō est un long solo vocal ponctué de quelques exclamations de la voix d'accompagnement (chant, cris) utilisant divers accessoires de percussions. L'énonciation vocale dans cette pièce s'appuie sur la continuité narrative du texte japonais, écrit et mis en musique dans la langue ancienne de Osaka. L'œuvre est dédiée à Yumi Nara, née elle-même dans la région de Osaka.

La troisième pièce du cycle - *Sappho Hikētis* - pièce écrite pour la chanteuse espagnole Fatima Miranda à qui elle est dédiée - ne dispose pas de trame textuelle narrative, mais s'articule autour de trois fragments poétiques de la célèbre poétesse et musicienne de l'antiquité Sappho, mis en musique en grec moderne.

Contrairement aux pièces précédentes, la quatrième pièce du cycle *Libérations, Rosa, Sonia... Hannah* - un duo vocal pour les voix de Yumi Nara et Junko Ohtsu - ne fait appel à aucune technique vocale inhabituelle.

Enfin *Gaia (Erkos 2)* - la pièce terminale du cycle - effectue le retour à l'idée du culte ancien de la Déesse, la Déesse-mère, de la Déesse-terre (*Gaia*), repris et développé par le féminisme californien contemporain. La voix de Junko Ueda, protagoniste et dédicataire de *Erkos*, y est inscrite, échantillonnée et progressivement

transformée jusqu'au-delà des limites du reconnaissable. Il y a là un profond travail d'invention, tout à fait typique de la démarche d'Eloy : même si les procédés vocaux exceptionnels, dans l'ensemble de ce cycle, peuvent évoquer par moments l'association avec des sources ethniques - Dhruvad indien, Guidayou du Japon, Pansori coréen, crieuses et pleureuses de certaines régions d'Afrique - il s'agit toujours d'une création vocale totalement libre de toute référence culturelle localisable.

Eloge dédié, hymne de la féminité. *Erkos*, du sanscrit *Arkas* (hymne, chant, rayonnement) ou du tokharien *Yarke* (vénération, hommage), le cycle *Libérations* de Jean-Claude Eloy est une démonstration convaincante de l'expérience créatrice dans la communication privilégiée avec l'altérité : avec le féminin dans sa virilité créatrice domptable, dans son anti-autoritarisme inconditionnel et dans son refus sans appel de l'exercice oppressif du pouvoir.

"Le cadeau amoureux se cherche, se choisit et s'achète dans la plus grande excitation - excitation telle qu'elle semble de l'ordre de la jouissance. Je suppose activement si cet objet fera plaisir, s'il ne décevra pas ou si, au contraire, paraissant trop important, il ne dénoncera pas lui-même le délire - ou le leurre dans lequel je suis pris. Le cadeau amoureux est solennel; entraîné par la métonymie dévorante qui règle la vie imaginaire, je me transporte tout entier en lui. Par cet objet, je te donne mon Tout." (R. Barthes - *FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX*, p. 89).

Toujours consciemment ou inconsciemment dédiée, l'œuvre musicale, inévitablement adressée, donnée, offerte, matérialise la relation à l'altérité, fixée souvent dans des fragments de discours amoureux. Comme dans le superbe duo suave de voix de femme et contrebasse *A Roaring Flame* de James Dillon (concert de l'ensemble Accroche Note du 26 septembre) où trois textes historiquement et géographiquement éloignés posent le problème philosophique de la relation à l'autre : "Une danse de duplicité ou un effacement de binarité ?" (J. Derida). La lamentation de Liadam du IX^{ème} siècle ("Une flamme rugissante a détruit mon cœur"); l'invocation celtique de rite de mariage ("Je baigne tes paumes / Dans un flot de vin / Dans le feu lustral / Dans les sept éléments...); puis le

Mercredi 2 octobre, 20h30
Strasbourg-Meinau, Pôle Sud

JEAN-CLAUDE ELOY
LIBÉRATIONS
(PREMIER CYCLE)

165



1 - ERKOS
première française

texte : DEVI-UPANISHAD, DEVI-
MAHATMYA (EXTRAITS)
langue : Sanskrit
Solo vocal, Satsuma-Biwa,
percussions : JUNKO UEDA

2 - BUTSUMYOE

texte : IHARA SAIKAKU (extraits de
la scène finale du roman ; *Vie
d'une amie de la volupté*)
langue : Japonais ancien de la
région de Osaka
Solo vocal,
récit chanté-parlé : YUMI NARA
Accompagnement (chants, cris,
percussions) : FATIMA MIRANDA

3 - SAPPHO HIKETIS

texte : SAPPHO (extraits des trois
premiers fragments)
langue : Grec moderne
Première voix : FATIMA MIRANDA
Deuxième voix, percussions de
métal: YUMI NARA

Entracte

4 - ROSA, SONIA... HANNAH
Création

texte : ROSA LUXEMBURG (extraits
des *Lettres de Prison*, adressées à
Sonia Liebknecht), Hannah Arendt
(*Men in Dark Times*)
langue : Allemand, Anglais
Duo vocal : YUMI NARA, JUNKO
OHTSU
Textes enregistrés:
MARIE-AGNÈS REINTGEN

5 - GAIA (ERKOS 2)
Création

extraits de textes : MABEL DODGE-
LUHAN, SUSAN GRIFFIN, STA-
RHAWK, CAROL CHRIST,
ZSUSANNA BUDAPEST, DHYANI
YWAHOO, CHANT DES INDIENS
NAVAJO.
langue : Anglais, Cherokee
Voix Soliste : JUNKO OHTSU
Voix échantillonnée : JUNKO UEDA

Régie électro-acoustique :
JEAN-CLAUDE ELOY
Éclairage :
YVES BRETON

Première partie : 2 h
Deuxième partie : 1h30

LES ŒUVRES

PRÉSENTATION DU CONCERT PAR LE COMPOSITEUR

Libérations : l'emploi de ce mot comme titre global recouvrant un grand nombre de pièces indépendantes, elles-mêmes regroupées en différents cycles, appelle quelques clarifications. Le pluriel désigne ici toutes les libérations, notamment individuelles, en les regroupant sous trois catégories : Révolution, Religion, Eros.

C'est une erreur trop souvent commise que d'imaginer, à partir de ce titre, des sortes d'hymnes, ou de successions de chants, à la gloire des droits de l'homme, de la lutte des classes, du droit des femmes à l'avortement, etc...

Ces problèmes très importants m'intéressent, mais ils relèvent du politique, et ne portent pas avec eux - selon moi - cette marge non-formulée, vibrante, qui permet à la dimension poétique et musicale de venir s'insérer.

C'est au geste même de la libération que ces œuvres se réfèrent (en amont de la liberté, pour reprendre l'analyse de Hannah Arendt), dans sa tension dramatique, lorsqu'il surgit d'une situation oppressive, et s'exprime comme rébellion ou prière, cri, appel, ou supplication. Les "libérations" se manifestent donc au travers des trois espaces majeurs choisis pour les révéler: ceux de la lutte et des révolutions sociales; ceux du mysticisme et des religions; ceux de l'érotisme manifesté, transsubstantié, ou subconscient.

Mais en plus, toutes les pièces sont reliées à une sorte de "Mandala-symbole" subdivisé en cinq "thèmes": Solitude, Oppression, Cheminement, Libération, Vastitude.

Ce Mandala est constitué à partir de deux couples de contraires (Solitude-Vastitude, Oppression-Libération) tournant autour d'un pôle central (Cheminement).

J'ai commencé ce travail par la conception de cycles autour de personnages féminins, mais des cycles autour de personnages masculins sont également prévus (Bakounine, Maître Eckhart, Hallâj, Bataille, etc.), ainsi que des pièces "mixtes" (la rencontre entre Milarépa et Peldarboum, etc.).

Le travail autour des personnages féminins, plus avancé, comporte des projets très divers autour de Louise Michel, Alexandra David-Neel, Thérèse d'Avila, Lou Andréas-Salomé, Rabi'a, etc.

Il s'agit donc bien de la quête éternelle des femmes et des hommes vers des libérations toujours recommencées, à travers de nombreuses voies; figures célèbres ou anonymes, historiques, mythiques, ou même allégoriques; souvent anti-dogmatiques, anti-autoritaires, donc persécutées...

Cycle I.

Il est composé de cinq pièces différentes qui s'articulent autour des cinq thèmes-symboles du Mandala d'origine, et prennent place dans les trois espaces principaux d'orientation des thèmes (avec une légère dominante Religion-Eros).

Erkos (première pièce) et *Gaia* (cinquième et dernière pièce) expriment le double-pôle Solitude-Vastitude, et s'inscrivent dans l'espace du Religieux.

Butsumyôe (deuxième pièce) et *Sappho Hikêtis* (troisième pièce) représentent le double-pôle Oppression-Libération, et s'orientent vers l'espace de l'Eros.

Rosa, Sonia... Hannah (quatrième pièce) se réfère directement à Rosa Luxemburg, Sonia Liebknecht, et Hannah Arendt. Cette pièce symbolise le pôle central du Cheminement, et s'articule évidemment autour de l'idée de Révolution (même si celle-ci est ici indirecte, distanciée). Cependant, il est évident que la complexité des thématiques mises en jeu crée de nombreuses interférences, et que si l'un des "pôles" semble dominer dans telle ou telle pièce, il n'exclut nullement la présence des autres pôles.

Ainsi, le Roman de Ihara Saïkaku - qui donne naissance à *Butsumyôe* -, se réfère clairement à une dimension érotique, mais n'en est pas moins fortement tourné vers la critique sociale. Et le personnage féminin anonyme qu'il met en scène n'est pas seulement Opprimé, mais lutte pour sa Libération tout au long du Roman, à travers les méandres d'un très long Cheminement, qui le mène à la plus totale Solitude; laquelle est transcendée, à la fin, par une aspiration à la Vastitude, exprimée de manière toute religieuse.

De même, l'Erotisme de Sappho, Grande Prêtresse d'Aphrodite, possède une incontestable dimension religieuse, et même révolutionnaire. Autre exemple : la prière à la *Devî* de *Erkos* ne s'adresse pas seulement à la Déesse "qui resplendit comme le soleil", ou "qui réside en tant que Paix-du-Cœur". Elle s'adresse également à la Déesse qui est "la Grande Nuit", "l'Épouvan

table Egarement !" (donc pas seulement une dimension libératrice).

Les mêmes remarques pourraient être faites autour de Rosa Luxemburg, qui depuis sa prison connaît la Solitude, mais exprime souvent la Vastitude des ciels, des nuages, des crépuscules, avec des accents presque religieux; ou parle avec tendresse de son amour-mémoire pour Hans Dieffenbach...

Construction générale

Les quatre chanteuses choisies pour ce premier cycle couvrent toute l'étendue possible des voix féminines, jusqu'au-delà des limites habituelles. Depuis le registre grave de Junko Ueda (environ Ré 2), obtenu notamment par la technique du "Shōmyō" (chant des moines Bouddhistes Japonais), à travers l'étendue exceptionnellement large et souple de Yumi Nara, jusqu'au "colorature" de Junko Ohtsu, ou les techniques personnelles de "fil métallique" de Fatima Miranda (au-delà de Fa 5).

Chacune d'elle maîtrise des techniques inventées, personnellement découvertes, ou situées hors du champs de références de l'Occident. J'ai donc été amené à travailler avec certaines d'entre elles d'une manière assez semblable à celle que j'utilise dans un studio électro-acoustique : m'efforçant d'étudier, d'analyser, d'écouter et saisir un matériau nouveau, afin de pouvoir progressivement l'articuler.

Dans la construction générale et la succession des pièces, on remarquera la symétrie créée par l'usage ou non de l'électro-acoustique : les pièces 1, 3, 5, utilisant fortement l'électro-acoustique, alors que les pièces 2, et 4, ne l'utilisent pas. Le rapport entre voix et matériau électro-acoustique évolue lui-même par symétries contraires entre les pièces:

- *Erkos* (pièce 1) utilise exclusivement des techniques d'échantillonnages à partir de la soliste (Voix, Biwa, Unban) : donc unification des relations et des sources.

- *Sappho Hikētis* (pièce 3) utilise au contraire des matériaux délibérément différents : sorte d'orchestre à percussions de métal, sans aucun matériau de la voix soliste.

- *Gaia* (pièce 5) réalise une sorte de synthèse, puisque les matériaux retrouvent les techniques d'échantillonnages utilisées dans *Erkos* (voix de Junko Ueda, transformée en sortes de vastes "chœurs"), alors que la voix de la soliste reste étrangère aux matériaux de l'électro-acoustique, et vient seulement s'y superposer.

Les pièces avec voix seules (2 et 4) sont également symétriquement contraires :

- *Butsumyō* fait appel à toutes sortes de techniques spéciales, et utilise abondamment les percussions (manipulées par les chanteuses).
- *Rosa, Sonia... Hannah*, par contraste, s'appuie uniquement sur la voix "classique" occidentale, sans rien d'autre.

ERKOS, CHANT, LOUANGE (1991)

"Erkos", mot appartenant à la langue Indo-Européenne, signifie, selon les linguistes : "chant, louange". Il est proche du Sanskrit "Arkas" ("hymne, chant, rayonnement"); du Tokharien "Yarke" ("vénération, hommage").

Les textes utilisés (en langue sanskrite) rendent hommage à la Déesse, mère de toutes les énergies, telle que la philosophie Indienne a pu la concevoir. Ils utilisent quelques courts fragments de la "Devī-Upanishad" et de la "Devī-Māhātmya".

La source de cette œuvre est la soliste, Junko Ueda. Disciple de la grande Kinshi Tsuruta pour le "Satsuma-Biwa", et du moine Kōshin Ebihara pour le chant "Shōmyō" ; ayant étudié en Indonésie les techniques vocales de la musique de Gamelan, tout en possédant une large connaissance des musiques occidentales (piano, composition): Junko Ueda est un exemple vivant particulièrement démonstratif et positif de l'entrecroisement culturel non-destructeur en faveur duquel je travaille et milite.

L'interprète et ses différentes possibilités vocales et instrumentales ont d'abord été amplement échantillonnés:

- Voix "projetée" dans la force, avec des accents et différentes ornementsations de la gorge, de la glotte, etc.
 - Voix très liée, avec un souffle long ; lentes flexions autour d'un son assez fixe ; très calme et contemplatif
 - Emission vocale bouche fermée
 - Souffles, et voix chuchotée
 - Cordes pincées avec grand plectre sur le "Satsuma-Biwa" (instrument utilisé pour accompagner le chant épique traditionnel)
 - Sons-bruits, produits avec différents frottés des cordes ; avec le bois de l'instrument; etc.
 - Unban (plaque de métal frappée, d'un spectre complexe, utilisée dans les Temples) etc.
- Ensuite, tous ces sons ont été traités et travaillés suivant les nombreuses techniques possibles dans un studio à la fois numérique et

analogique, informatisé et "classique" : le studio, dans un tel processus, n'étant aucunement un "générateur", mais un "transformateur-multiplicateur".

On distingue dans cette pièce cinq parties séparées:

- introduction (électro-acoustique seule)
- Biwa 1
- Unban, avec voix (technique Javanaise)
- Biwa 2 (techniques de bruits, spécialement adaptées)
- Chœurs: voix développées, transformées, à partir des techniques issues du "Shōmyō", ornementées par la pratique du "Iro", etc.; les masses obtenues pouvant aller jusqu'à plus de 150 fois la voix soliste, en multiples polyphonies.

Erkos, dédié à Junko Ueda, a été commandé par le Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Cologne, où il a été créé le 10 mai 1991. Toute la partie électro-acoustique a été réalisée au Studio für Elektronische Musik / WDR, en co-production avec l'Institut Français de Cologne.

BUTSUMYOË, LA CÉRÉMONIE DU REPENTIR DES FAUTES (1989)

Butsumyoë est un long solo vocal: récit par voix chantée, parlée, criée, modulée avec toutes sortes de techniques, ponctué par les exclamations de la voix d'accompagnement, et de divers instruments à percussions utilisés par les deux chanteuses.

A partir du très beau texte de Saikaku, j'ai travaillé, dans la langue originale (Japonais ancien de Osaka), en m'efforçant de magnifier la capacité expressive de chaque mot, afin d'obliger les techniques vocales occidentales à s'élargir vers davantage de possibilités: notamment dans le très difficile et riche espace situé entre le "chanté" et le "parlé".

On nous propose toujours le modèle Schoenbergien du Sprechgesang. Mais on oublie que l'Asie a depuis très longtemps développé et maîtrisé de telles techniques, que seules quelques rares voix acceptent d'explorer en Occident.

Pour cette œuvre, de nombreuses techniques d'émissions vocales, de timbres, etc... ont été recherchées avec Yumi Nara, mais sans aucune gratuité, toutes reliées à l'expression: chanté "vers le ventre", parlé-modulé; parlé-glissé, glissé-vibré, vibré-accent court (attaque), glissé-vibré devenant non-vibré, vibré-large chanté, chanté avec pression musculaire dans la gorge,

chanté avec pression musculaire vers le masque et le nez, cri glissé-chanté, etc. Cette pièce est la seule du premier cycle à s'appuyer sur une continuité narrative.

Situation dramatique:

Une femme âgée raconte les étapes de sa vie agitée, ses problèmes face aux conventions sociales de l'époque; l'absence de liberté dans les mœurs, et les tensions sociales qui en résultent, l'ayant conduite vers une prostitution d'abord de haut rang, puis progressivement massive et avilissante. Au seuil de la mort, elle visite un temple célèbre pour les cinq cents statues de Bouddha qui s'y trouvent, et dont la tradition veut que tout visiteur y reconnaisse l'un de ses proches. Stupeur: chaque statue de Bouddha lui rappelle l'un de ses innombrables amants.

L'auteur:

Longtemps considéré comme un auteur léger et immoral, Saikaku est aujourd'hui reconnu comme un grand classique du Japon. Critique social pointu mais aussi poète et humaniste délicat; il est l'ami des êtres les plus libres, de ceux qui veulent vivre leur part de fantaisie, face à une société étroite, pleine de tabous, et qui génère l'oppression.

Butsumyoë est dédié à Yumi Nara. Sa création a eu lieu le 24 octobre 1989 au Festival d'Automne de Paris.

SAPPHO HIKETIS, SAPPHO IMPLORANTE (1989)

Sappho Hikëtis est un duo vocal avec voix principale; les parties vocales étant articulées à partir d'une bande magnétique réalisée entre 1984 et 1986, en marge de la production de *Anâhata* (Studio ART, Genève; Studio de l'INA-GRM, Paris; et principalement, Studio du Conservatoire Sweelinck, Amsterdam).

Les matériaux sont constitués exclusivement de sons pré-enregistrés d'instruments à percussions de métal ("Asian Sound", Michael Ranta, Cologne) transformés et accumulés en studio. On distingue plus spécialement: "Indian bell-plate", "Gan-sa-dahn" (Thai bell-plate), Gongs Thaïlandais, Gongs-cymbales de l'Opéra de Pékin, etc.

Prosodie et technique vocale:

Contrairement à la pièce précédente, l'usage du texte est ici fortement éclaté, morcelé parfois en phonèmes éparpillés, intégrant également une énumération des noms des amantes les

plus connues de Sappho. L'adaptation du texte (en Grec moderne) est totalement libre, et ne se réfère aucunement à la métrique ou aux modes musicaux dont l'usage est attribué à Sappho. Les techniques développées par Fatima Miranda sont exceptionnelles. Il est important de signaler qu'aucune transformation artificielle (technologique) n'est effectuée, dans cette pièce, à partir de sa voix (sauf un minimum nécessaire d'amplification).

Voici quelques-uns des noms de ces techniques:

- "Fil métallique" (filet de voix, sans aucun vibrato)
- "Pleureuse" (son tenu en fil métallique avec coups de glotte ponctuels)
- "Staccato d'eau et de cristal" (même famille, mais son aigu bref, précédé d'un glissé descendant rapide)
- "Io Io" (son répétitif, très rapide)
- "Morse" (trémolo du pharynx)
- "Yu Yu" (trémolo aigu, avec la glotte, ou la langue)
- "Irrinchi" (Yu-Yu avec la gorge ; cri de berger dans une province d'Espagne)

etc...

Situation dramatique:

Cette pièce n'est pas narrative, à l'inverse de la précédente. C'est un montage de quelques uns des "fragments" les plus connus de Sappho, créant une situation psychologique qui exprime sa personnalité violente et passionnée.

Elle implore l'intervention d'Aphrodite, afin d'être victorieuse d'amours refusés dont elle souffre... A la fin, elle se perd, calmée, dans la contemplation des astres, du cosmos.

L'auteur :

Il est inutile de présenter l'une des toutes premières grandes femmes de l'histoire. Rappelons seulement qu'outre ses activités de poète, musicienne, et enseignante, elle exerçait une fonction quasi religieuse autour du culte d'Aphrodite.

Sappho Hikétis est dédié à Fatima Miranda. Sa création à eu lieu le 24 octobre 1989 au Festival d'Automne de Paris.

Matériaux de percussions: Michael Ranta, "Asian Sound", Cologne; Cony's studio, Neuenkirchen, 1984

Traitement électro-acoustique: Studio du Conservatoire Sweelinck, Amsterdam 1984; INA-GRM, Paris 1985

Pré-mixages : Studio ART, Genève 1985

Mixages terminaux: Studio du Conservatoire

Sweelinck, Amsterdam 1986
Production: Jean-Claude Eloy (avec l'aide du CIAMI).

ROSA, SONIA... HANNAH (1991)

COMMANDE DU MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION - MUSICA

Par contraste avec les pièces précédentes, celle-ci ne fait appel à aucune technique vocale inusuelle. Seule une émission vocale juste et pure est nécessaire, s'appuyant sur une structure modale chromatique absolument fixe. Les voix sont en duo, seules, sans aucune percussion, avec des alternances inverses entre solo et accompagnement, pour chaque chanteuse.

Le mode est composé de deux hexacordes symétriquement inverses:

premier hexacorde ; do, do #, mi, fa#, sol, sib
deuxième hexacorde ; si, ré, mib, fa, sol#, la

Situation dramatique:

Dans sa prison, Rosa Luxemburg écrit à Sonia Liebknecht, femme d'un compagnon de combat lui-même emprisonné. L'une écrit, l'autre lit... Ces lettres sont très célèbres. Elles nous montrent une femme très sensible, intime et affective avec les autres, éprise de poésie, et très cultivée.

A la fin de la pièce; quelques phrases du dernier article politique de Rosa Luxemburg, écrit en 1919 après l'écrasement des Spartakistes à Berlin, et publié le jour même de son assassinat. En écho: extrait d'un texte de la philosophe Hannah Arendt, consacré à Rosa Luxemburg.

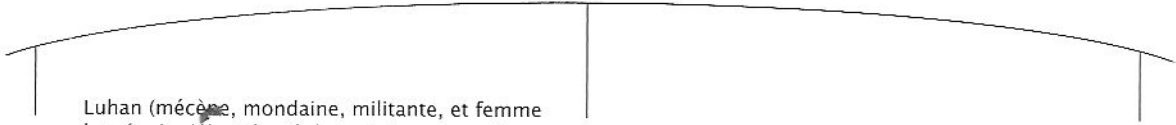
GAIA

COMMANDE DU MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION - MUSICA

Cette dernière pièce du premier cycle, pour Soprano Solo avec électro-acoustique, est une des deux versions possible de *Erkos 2* (l'autre version étant une prolongation - comme une deuxième partie - de *Erkos*, avec la même chanteuse que dans l'œuvre d'origine).

Cette version s'appuie sur divers fragments de textes de femmes modernes américaines, qui ont toutes en commun d'avoir redonné vie, de nos jours, au culte de la Déesse-mère (d'où la relation directe avec la première pièce du cycle).

Quelques phrases d'un poème de Mabel Dodge-



Luhan (mécène, mondaine, militante, et femme lettrée du début du siècle, qui abandonna les grandes capitales pour s'installer au Nouveau-Mexique, où elle épousa un Indien de la tribu Pueblo), sont suivies de diverses citations de femmes actuelles, reliées au mouvement des éco-féministes de Californie.

C'est le scientifique James Lovelock qui le premier a donné le nom de "Gaia" (la Déesse-Terre dans la mythologie Grecque) à son hypothèse de la terre comme organisme vivant, global et unique: vision déclenchée par les photographies de la terre prises par les astronautes de l'expédition lunaire de 1969; hypothèse reprise et développée par le féminisme culturel américain des années 70-80.

La partie électro-acoustique est entièrement produite avec les échantillons de la voix de Junko Ueda, progressivement transformés jusqu'au-delà des limites de reconnaissances: notamment grâce à des circuits complexes de "feedbacks", affectant à la fois des circuits Midi ("midi-through" du programme "Notator" sur échantillonneur Fairlight) et des appareils analogiques (Vocoder EMS, etc.).

L'utilisation, dans cette version, d'une soliste ayant une couleur vocale différente de celle des "chœurs" électro-acoustiques, accentue la référence à la première pièce du cycle (tournée vers le culte "ancien" de la Déesse), tout en soulignant, par cette différence, sa nouvelle actualité.

La partie électro-acoustique a été réalisée au Studio Für Elektronische Musik du WDR à Cologne.

Jean-Claude Eloy



ELOY JEAN-CLAUDE

Jean-Claude Eloy (1938, Mont Saint Aignan, France). Etudes musicales au Conservatoire National Supérieur de Paris (Piano, 1er Prix 1957; Harmonie; Musique de Chambre, 1er Prix 1958; Contrepoint, 1er Prix 1959; Ondes Martenot, 1ère médaille 1960). Composition dans la classe de Darius Milhaud. Fréquente les Cours Internationaux de Darmstadt de 1957 à 1961 auprès de Hermann Scherchen, et de Henri Pousseur. Elève pendant deux années (1961-63) dans la Master Class for Composition de Pierre Boulez, à l'Académie de Musique de Bâle (Suisse). Rencontre Karlheinz Stockhausen dans le cadre de ce cours.

Ses premières œuvres jouées en public (*Etude III* pour orchestre, 1962, *Equivalences* pour 18 instrumentistes, 1963 -) sont rapidement connues par des exécutions marquantes sous les directions de Pierre Boulez, Ernest Bour, Bruno Maderna, Michael Gielen. Elles trouvent leurs racines dans le mouvement Européen des années 60, et tout en s'inscrivant dans une esthétique post-sérielle très assouplie, témoignent d'une orientation particulière au niveau de la forme, du "geste acoustique" global. Après une période d'enseignement à l'Université de Californie (Berkeley), Jean-Claude Eloy prend davantage conscience de l'influence esthétique de certaines musiques traditionnelles non-européennes (Inde, Tibet, Japon, etc...) sur son évolution (notamment au

niveau de la perception du temps) et publie divers articles sur ce sujet. *Faisceaux-Diffractions* pour 28 instrumentistes (1970, commande de la Library of Congress de Washington) et surtout *Kâmakalâ* pour trois ensembles d'orchestres, cinq groupes de chœurs, avec trois chefs (1971, création au Festival des SMIP-Théâtre de la Ville) reflètent cette évolution.

En 1974, *Shânti* (longue œuvre électro-acoustique réalisée au WDR de Cologne, à l'invitation de Karlheinz Stockhausen) attire l'attention par l'élargissement donné à cette démarche, spécialement dans les rapports entre textures (timbre), et temps. On a comparé les techniques massives statistiques utilisées dans *Shânti* à celles utilisées par les peintres Américains de "l'Action Painting". D'autres y ont remarqué l'influence spirituelle de l'Inde, du Tibet : le son comme outil de la méditation, comme support d'une prise de conscience, ou comme "magie"...

Cette évolution vers de très grandes formes se manifeste pleinement dans *Gakuno-Michi*, fresque électro-acoustique réalisée en 1977-78 au studio de musique électronique de la NHK, à Tokyo. D'une durée de près de 4 heures, construite en quatre grandes parties enchâssées entre un son d'introduction, un son central, et un son de prolongation, cette œuvre fait appel à des catégories très élargies de matériaux acoustiques : depuis les

sons les plus abstraits (électroniquement générés), jusqu'aux sons les plus concrets (bruits naturels pré-enregistrés), entrelacés en une sorte de dramaturgie dans laquelle les caractères acoustiques échangent leurs identités (du concret à l'abstrait, de l'abstrait au concret, du concret au concret, de l'abstrait à l'abstrait).

Parallèlement à ces productions, Jean-Claude Eloy organise à cette époque de nombreux concerts et conférences autour de ses œuvres (Etats-Unis, Brésil, Hollande, Yougoslavie, Inde, Japon, Corée, etc.) qui l'amènent à produire les premiers concerts de musique électro-acoustique réalisés à Bandung, Jakarta, Hong-Kong.

Il travaille également pour orchestre (*Fluctuante-Immuable* - 1977, commandé par l'Orchestre de Paris) et s'initie aux recherches sur ordinateurs (*Etude IV: points, lignes, paysages*, réalisé sur l'UPIC du Cema-mu, à l'invitation de Xenakis).

Les années 80 voient naître des œuvres dans la lignée des grandes fresques précédentes, mais en y intégrant des matériaux entièrement nouveaux; notamment l'emploi direct de solistes appartenant à des traditions non-européennes. *Yo-In* ("réverbérations", musique pour un rituel imaginaire) théâtralise l'action d'un percussionniste entouré de centaines d'instruments venant de diverses régions de l'Asie et se présente sous la forme d'un cycle de quatre actes (Aube, Midi,

Crépuscule, Nuit) de plus de 3h1/2 de durée.

A l'Approche du feu méditant..., commandé par le Théâtre National du Japon-Tokyo, et créé en 1983, consacre la première collaboration de Jean-Claude Eloy avec un ensemble de musiciens purement "ethniques" : 27 instrumentistes de l'orchestre traditionnel de Cour ("Gagaku"), 2 chœurs de moines-chanteurs des sectes Bouddhistes Shingon et Tendai ("Shōmyō"). Suivant la tradition, l'œuvre (2h1/2 environ) n'utilise aucun chef, la coordination générale étant assurée par une signalétique sonore confiée à 6 percussionnistes.

Anâhata 1984-86 (vaste composition de près de 4 heures, créée au Festival d'Automne de Paris 1986), est sans doute l'exemple le plus accompli de cette synthèse entre des matériaux culturels et sonores très divers, puisque cette œuvre réunit pour une composition entièrement originale 2 chanteurs-moines Bouddhistes (Japon), 1 percussionniste occidental entouré d'un "orchestre de percussions" et un ensemble de bandes électro-acoustiques réalisées dans divers studios Européens.

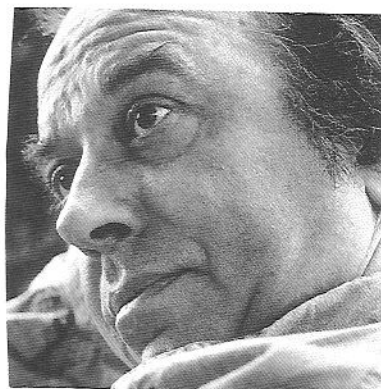
Enfin, le travail autour des cycles divers de *Libérations* renoue avec l'expression vocale soliste, mais en élargissant ce domaine vers des techniques spéciales nouvelles, ou vers d'anciennes techniques "recréées", vers le multi-linguisme, etc.

Libérations est un projet qui entraîne de nouvelles relations avec la littérature, le

théâtre, etc. Il prolonge et métamorphose (en lui donnant un autre contenu)

l'ascèse sonore qui avait commencé dans les soli vocaux de *Anâhata*.

En marge de son activité de compositeur, Jean-Claude Eloy a travaillé fréquemment à la production d'émissions radiophoniques (France Culture, France Musique). Il a travaillé également comme responsable artistique au Festival d'Automne de Paris (1975), a présidé la section française de la SIMC (1974-1975) dont il a réalisé le Festival annuel à Paris en 1974 et a été co-fondateur, avec le Ministère de la Culture-Direction de la Musique, du CIAMI (Centre d'Informatique Appliquée à la Musique et à l'Image) qu'il a dirigé de 1983 à 1988. Il a reçu de nombreuses distinctions pour son œuvre de compositeur.



Jean-Claude Eloy

NARA YUMI

soprano

Après une licence ès arts à l'Université, c'est le premier grand prix au Concours de Musique franco-japonaise qui l'amène, de sa ville natale Osaka, au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, comme boursière du gouvernement français. Elle obtient peu après le prix des Arts et des Lettres au Concours international d'Interprétation de la mélodie française de Paris. Elle déploie aujourd'hui un vaste répertoire, qui s'étend de Monteverdi et Mozart, en passant par Schœnberg, Webern, Villa-Lobos, Debussy, Ravel et Satie, jusqu'à Olivier Messiaen. Yumi Nara a aussi inspiré des compositeurs : Nguyen-Tien Dao, Pascal Dusapin, Jean-Claude Eloy et Yoritsuné Matsudaïra, qui lui dédièrent de nombreuses œuvres. Elle a travaillé en soliste avec de nombreuses formations, telles que l'Orchestre national de France ou l'Ensemble InterContemporain, dirigés par Pierre Boulez, Giuseppe Sinopoli, Peter Eötvos, Marius Constant, Jacques Mercier... et elle a chanté, en tant que premier rôle, dans des productions de l'Opéra de Paris et du Grand Théâtre de Bordeaux. Avec Peter Brook elle abordera le théâtre, ce qui l'amènera à la recherche dramatique. Elle prête, depuis, son concours à des créations de chorégraphes comme François Verret ou Viola Faber.

MIRANDA FATIMA

Née à Salamanque (Espagne), Fatima Miranda réside à Madrid. Après avoir obtenu une maîtrise en Histoire de l'Art de l'Université Complutense de Madrid, elle reçoit plusieurs bourses d'études pour travailler sur l'art contemporain, l'architecture et l'urbanisme. Elle est l'auteur de deux livres sur ces sujets. D'abord autodidacte dans le domaine de la musique, elle étudie plus particulièrement le saxophone et la percussion. Elle se concentre bientôt sur l'utilisation de la voix conçue comme un instrument de percussion et un instrument à vent interne au corps humain. Elle a ainsi développé toute une série de techniques très personnelles, et mené un travail de synthèse sur les extraordinaires possibilités de la voix et de la respiration humaines. Elle est depuis 1979 membre fondateur du Taller de Música Mundana aux côtés de Llorenç Barber avec qui elle forme également le Erratum Ensemble et Flatus Vocis, un groupe dédié exclusivement à la poésie phonétique. Elle s'est produite à nombreuses occasions avec ces groupes, en Espagne, France, Allemagne et Hollande. Elle a dirigé de 1982 à 1989 la Bibliothèque Musicale de l'Université Complutense de Madrid, et reçu en 1989 un prix important du Ministère de la Culture espagnol pour son livre *La Fonoteca*. En 1986 une bourse spéciale lui permet de travailler à Paris avec la chanteuse Yumi Nara. Elle entame en 1987 un travail

sur la musique classique d'Inde du Nord (style Dru-pad) et poursuit aujourd'hui ses études auprès de Ustad Zia Fariduddin Dagar. Elle a réalisé de nombreux enregistrements et interprète régulièrement des œuvres écrites pour elle par des compositeurs contemporains.

UEDA JUNKO

Satsuma-biwa, voix

Née à Tokyo (Japon), Junko Ueda étudie le satsuma-biwa avec le célèbre Kinshi Tsuruta et le shōmyō avec Kōshin Ebihara. Elle étudie par ailleurs le piano et la composition (avec Jōji Yuasa) au Tokyo College of Music. Elle prend part à Tokyo à de nombreuses manifestations, par exemple avec le Brecht Kollektiv Tokyo et avec Toshi Ichiyonagi. Elle joue du kugo (harpe japonaise), du shichigen-kin (une cithare à sept cordes) et du satsuma-biwa dans le cadre de concerts de musique contemporaine à Tokyo et à Nara. Depuis 1988 Junko Ueda présente ses propres concerts solo biwa-voix, interprétant des œuvres traditionnelles de biwa, de shōmyō ainsi que ses propres compositions. Elle dirige par ailleurs des cours de chant shōmyō et travaille avec le flûtiste-compositeur Wil Offermans. Elle s'est produite régulièrement en tournée en Asie, en Europe et aux États-Unis. Son disque *Compact solo Heike Monogatari* de biwa traditionnel (AIMP, Genève) a remporté en 1991 le Grand Prix International du Disque de l'Académie Charles Cros.

Le satsuma-biwa dont joue Junko Ueda est un luth japonais qui traditionnellement accompagne la voix. Il est un cousin éloigné du luth et de la guitare européens, du ud arabe et du pipa chinois. L'instrument, à caisse de résonance en forme de poire, est originaire d'Asie et a été introduit au Japon au 7e siècle. On joue de ses sept cordes de soie au moyen d'un large plectre triangulaire.

Junko Ueda interprète par ailleurs le shōmyō. Le concept musical de ce chant bouddhiste japonais se caractérise par l'importance remarquable accordée à la couleur vocale, au développement de la phase musicale et aux lents et progressifs changements d'intonation.

OHTSU JUNKO

soprano

Née à Yokohama (Japon), Junko Ohtsu obtient le titre de Bachelor of Arts en musique de l'Université de Tokyo. Elle s'installe à Berlin en 1975, où elle obtient son diplôme de fin d'étude à la Hochschule der Künste auprès de Aribert Reimann. Tout en se spécialisant depuis 1983 dans le domaine de la musique contemporaine, Junko Ohtsu interprète plusieurs rôles lyriques de premier plan dans le cadre du Festival de Berlin. Elle s'est produite plusieurs fois pour la radio, la télévision et a enregistré plusieurs disques compacts à l'occasion des manifestations du 750e anniversaire de la ville de Berlin.



Yumi Nara - Fatima Miranda - Junko Ohtsu - Junko Ueda