

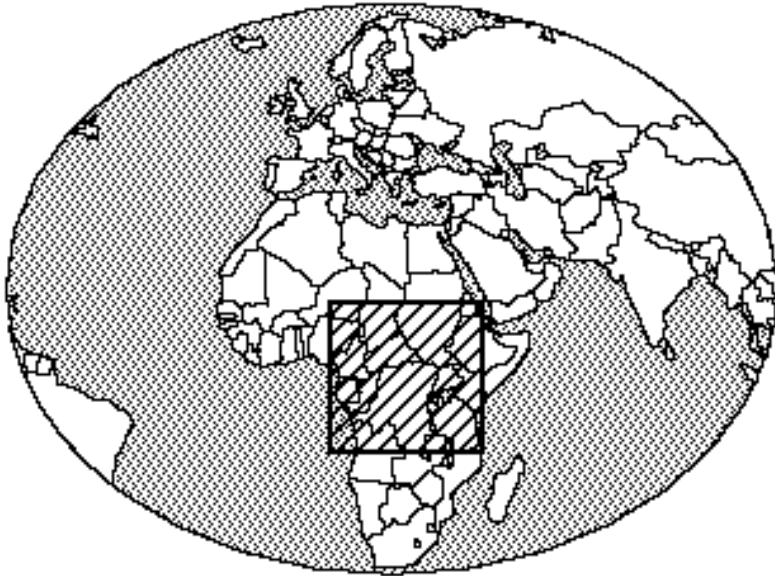
cité de la musique

André Larqui 
président
Brigitte Marger
directeur général

sommaire

introduction	page 3
carte de l'Afrique centrale	page 4
musiques de la République Centrafricaine concerts du samedi 29 mai à 16h30 et du dimanche 30 mai à 15h	page 5
les paroles anciennes sont comme les graines spectacles jeune public du mercredi 2 juin à 15h à et du jeudi 3 juin à 9h30 et 14h30	page 12
musiques du Cameroun et de la République Centrafricaine concerts du samedi 12 juin à 16h30 et du dimanche 13 juin à 15h	page 13
la nuit des harpes concert du samedi 19 juin à 20h	page 23
le voyage de la harpe concert jeune public du dimanche 20 juin à 16h30	page 37
fête de la musique concert du lundi 21 juin à 21h	page 38
glossaire	page 40
biographies	page 42

L'exposition temporaire *La parole du fleuve - harpes d'Afrique centrale* (29 mai - 29 août 1999) propose de découvrir plus de 110 harpes en suivant, d'est en ouest, le tracé des grands fleuves d'Afrique centrale que ces instruments ont pu emprunter à un moment ou à un autre de leur histoire. La présentation d'objets rituels (masques, reliquaires...), la projection de films (montage d'archives, programme de restauration au laboratoire de recherche et de restauration du musée de la musique, travail d'un facteur de harpes camerounais), ainsi qu'une série de concerts programmés durant l'exposition permettent de donner une idée fidèle de la place musicale, sociale et symbolique qu'occupent encore aujourd'hui ces instruments dans les différentes cultures de l'Ouganda, de la République démocratique du Congo, de la République centrafricaine, du Tchad, du Cameroun et du Gabon. La nuit des harpes (samedi 19 juin) étendra ce parcours dans le temps et l'espace, en s'inspirant des nombreux pays où la harpe a suscité un répertoire original (Paraguay, Irlande...) et des multiples époques où la harpe s'est illustrée (de la Renaissance anglaise jusqu'à nos jours).



Jean-Pierre Magnier

samedi 29 mai - 16h30
dimanche 30 mai - 15h
amphithéâtre du musée

musiques de la République Centrafricaine

orchestre du xylophone kpóningbó des Zandé
durée : 40 minutes

Honoré-Gabin Mbouhodié dit Odascho, tambour
de bois

Jeannot Mboufoué dit Mackosta, xylophone

Paul Koumbagbaya, tambour à peaux, danse

Célestin Ngbimo dit Celio, harpe, xylophone,
danse

Maurice-Clavier Koumbogbiaka dit Lutchana,
Sylvain-Bienvenue Senguy dit Gazar, grelots,
danse

*orchestre « moderne » Abakinlin Bangassou des
Nzakara*
durée : 40 minutes

Alain Samba dit Alino Mosquito, chant solo

Delphin Date-Akodaka dit Phinoley, guitare,
chant solo

Roger Abrou-Kette dit Rodja, guitare basse,
chant

Aimé-Dave Azou-Kette, guitare rythmique, chant

Gilbert Migakini-Laï dit Banis-Clay, guitare
basse

Renal Kandangou dit Bimalo, batterie

Ernest Azou, percussions, danse, marionnettes

**L'orchestre
de *kpóníngbó zandé***

Le *kpóníngbó zandé* est un grand xylophone dont les lames, au nombre de quatorze environ, reposent sur deux troncs de bananier couchés sur le sol. Il est joué le plus souvent par trois musiciens accroupis sur de petits bancs, deux côte-à-côte face à un même côté de l'instrument et le troisième en vis-à-vis. La palette sonore est complétée par le tambour *gúgú*, et les *winga* agités par les danseurs. Les trois xylophonistes font preuve d'une étonnante virtuosité et rivalisent d'adresse. L'ensemble est entraîné par le martèlement précipité des *winga* et dégage une énergie considérable. (...) Ces jeunes musiciens et danseurs Zandé animent les soirées de Bangassou dans le quartier Tokoyo. Ils jouent pour le divertissement de la collectivité, dans une atmosphère joyeuse de fête populaire, mais peuvent aussi certains soirs être invités chez un particulier, à l'occasion d'une veillée mortuaire par exemple. Ils installent les instruments à la tombée de la nuit et, dès qu'ils commencent à jouer, la population afflue guidée par le son de l'orchestre. Très vite, des femmes arrivent sur les lieux de la danse et improvisent des sortes de petites buvettes en regroupant quelques bancs autour d'une bassine de vin de palme, ou d'une dame-jeanne de *ngúli*, l'alcool de manioc. Le groupe des danseurs, auquel se joint rapidement une bonne partie du public, évolue en cercle autour de l'orchestre. Pour des raisons de sécurité, ces soirées ont lieu de préférence au moment de la pleine lune, quand la nuit est claire. Il y a quelque chose de féérique dans le spectacle de cette ronde de danseurs, entourant le grand xylophone éclairé par la pleine lune.

Marc Chemillier

extrait de *Une esthétique perdue*, Éric de Dampierre (éd.), 1995.

**répertoire
de *kpóningbó zandé***

Dans ce contexte précis, le terme « groupe de danse traditionnelle *kpóningbó* » ou « orchestre *kpóningbó* » est globalisant, en ce sens qu'il englobe un certain nombre de répertoires exécutés dans des contextes différents. On y trouve le répertoire de harpe, celui de la « danse de la houe » (un type de musique prenant la houe musicale comme instrument principal), les rogations, le répertoire des circoncis et celui du *kpóningbó* (xylophone sur troncs de bananiers). Comme ces concerts sont situés dans le contexte d'une exposition sur les harpes africaines, toutes les pièces du répertoire du xylophone seront d'abord jouées à la harpe. Il s'agit de la harpe moderne à dix cordes, et non de l'ancienne harpe à cinq cordes, ce bel instrument à manche sculpté présenté dans l'exposition qui est aujourd'hui tombé en désuétude chez les Nzakara et les Zandé.

la musique de harpe

La harpe utilisée appartient au modèle moderne (la harpe à dix cordes) susceptible de reproduire les airs du xylophone sur troncs de bananiers. Elle peut être jouée par paire, accompagnée des instruments de percussion tels que le tambour à fente, le tambour à membranes et les grelots. Comme indiqué ci-dessus, la musique de harpe à dix cordes est empruntée au xylophone. Par conséquent, le contexte d'exécution est le même : musique de divertissement, traitant de sujets variés ayant trait à la vie quotidienne.

répertoire de la « danse
de la houe »

Ce répertoire se distingue du précédent par l'absence de la harpe. On y percute cependant une paire de houes musicales *gita*, à défaut, une paire de grelots. Le tambour à fente et le tambour à membranes sont également percutés. Son contexte traditionnel de musique de levée de deuil la place dans la catégorie des musiques de réjouissances.

rogations

Dans les temps anciens, les semis devaient être déposés auprès des autels des mânes des ancêtres pour bénédiction. Aussi, les premières récoltes leur étaient

réservées. Le moment venu, les villageois, chargés des prémices, allaient au pas de danse - à la manière de la mante religieuse - les offrir aux mânes des ancêtres pour les remercier d'avoir fructifié la semence. Aucun instrument n'est joué. Pas même de battements de mains. Une seule personne recommande aux autres d'avancer : « *irr gbisigi, irr gbisigi* » (*tous, avançons*, etc).

répertoire des circoncis

Jadis exécuté exclusivement par les jeunes circoncis à leur sortie du camp de circoncision, le répertoire des circoncis s'est, de nos jours, banalisé. En effet, les enfants sont circoncis aujourd'hui dans les hôpitaux. Aussi, la perte du contexte de ce répertoire fait que même les femmes — qui jadis étaient exclues — l'exécutent au même titre que les hommes. L'instrument percuté est le tambour à membranes, à l'exclusion de tout autre instrument (harpe, grelots, etc).

le *kpóningbó*

Le xylophone sur troncs de bananier (*kpóningbó*) demeure, de nos jours chez les Zandé, l'instrument rassembleur lors des journées festives, des cérémonies de levée de deuil ou encore des bals de clair de lune. Cet instrument, composé de 10 à 14 lames disposées transversalement sur deux troncs de bananiers, est joué par une, deux, trois ou quatre personnes. L'on y joue également le tambour à fente, le tambour à membranes, les grelots sans oublier les sonnailles que les joueurs s'attachent aux chevilles pour agrémenter la danse. S'agissant de la danse *kpóningbó*, elle est caractérisée par son homogénéité contrairement aux autres types de danse déjà évoqués. Comme souligné plus haut, le répertoire du *kpóningbó*, très diversifié, a trait à la vie de tous les jours.

Boniface Ngabondo

**orchestre Abakinlin
Bangassou**

En République centrafricaine, il n'est pas besoin d'avoir l'oreille musicale pour identifier la « coloration » d'une musique répercutée sur les ondes. Au début, les musiciens centrafricains imitaient l'afrocubain de leurs aînés congolais. Dans un passé récent, quelques groupes — Muziki, Zokela, etc — produisaient une musique ayant une coloration typiquement locale. Les membres du groupe musical chantaient dans leurs dialectes, conservant leur rythmique traditionnelle mais utilisaient des instruments de musique modernes. A partir de la décentralisation et de la régionalisation promue dans la constitution de la République centrafricaine, les Centrafricains de la préfecture du Mbomou, notamment les Nzakara, les Zandé et les Yakoma, sont devenus des « parents pauvres », n'étant plus représentés musicalement sur le plan national. C'est ce soucis de représentation qui a poussé les Nzakara à créer un orchestre nzakara « moderne » qu'ils ont dénommé Abakinlin Bangassou : *a bakinlin*, en langue nzakara, signifie « les étoiles », autrement dit, les « Étoiles de Bangassou ».

Il faut dire qu'au début (1994) et même aujourd'hui, les artistes de ce groupe ne composent pas beaucoup de musique. Ils valorisent la musique populaire nzakara ou zandé par le biais de l'orchestration moderne en vue de faciliter sa diffusion. L'originalité de cet orchestre consiste à combiner les instruments modernes (guitare solo, guitare rythmique, guitare basse, batterie) aux instruments traditionnels (harpe, tambour à fente, tambour à membranes, grelots, etc). D'un point de vue musical, certains de leurs chants remontent à l'époque du roi Bangassou. Lors de leurs prestations, ils ne se départissent jamais des vêtements traditionnels.

B. N.

**répertoire d'Abakinlin
Bangassou**

1. *Gbelin mando* (danse *kelegbele* - Nzakara)
Danse de réjouissance après la mort d'un éléphant solitaire qui menace un village en détruisant sauvagement les récoltes dans les champs...
2. *Paia paia* (danse d'appel à la solidarité - origines diverses)
Appel à la solidarité. Le soliste chante « Téné a wara mbi, mo zia mbi apé » - j'ai des problèmes, ne me laissez pas tomber. Des problèmes qu'il évoque dans son chant, il lance un appel à une assistance sociale de la part de son voisinage.
3. *Palo sa gbenge* (danse *bagbele* - Nzakara)
Le tipoye du roi. Cette chanson nous rappelle l'époque du sultan Bangassou où on lui chantait cette chanson durant le transport en tipoye (sorte de palanquin royal).
4. *Na sa migna* (danse *ngbakia* - Nzakara)
La pâte d'arachide. Autrefois, il y avait une femme aliénée qui préparait des repas divins réservés aux dignitaires (roi, chefs de villages, notables, etc.). Dans la chanson, on la voit préparer la pâte d'arachides. Comme la quantité préparée n'est pas suffisante pour toute l'assemblée, elle demande à celle-ci de danser le ngbakia, dont le vainqueur seul aura droit à ce met succulent.
5. *De piyo* (origine diverse)
Le lion et le cabri. Le cabri étant enfermé dans une cage, le lion tente de s'en saisir par tous les moyens.
6. *Nivrou tititi* (danse après la pluie - Ngbougou, origine Banda)
L'arrivée de la pluie est un signe de bénédiction pour les cultures. Après la pluie, tous les paysans font la fête dès que le tambour se met à retentir.
7. *Aie be o* (danse d'origine Nzakara)
Accueil et souhaits de bienvenue. Autrefois, quand certains personnages arrivaient dans un village nzakara,

la parole du fleuve - harpes d'Afrique Centrale

pour lui marquer le respect, on l'accueillait avec ces mots de bienvenue « aie be o ».

8. *E kwe e dodo* (origine diverse)

Appel à la danse. Tout le monde danse à l'occasion de la fête dans le village.

9. *Gbadouma* (danse des piroguiers - origine Yakoma)

Danse des piroguiers yakoma. Très ancienne chanson qui évoque le mouvement des piroguiers, profession la plus exercée par l'ethnie Yakoma.

mercredi 2 juin - 15h

jeudi 3 juin - 9h30 et 14h30

amphithéâtre du musée

les paroles anciennes sont comme les graines...

**spectacle jeune public
à partir de 8 ans**

Un griot, le célèbre comédien Sotigui Kouyaté, nous conte des histoires venues d'Afrique, mais aussi de l'humanité toute entière. Il est accompagné par « l'instrument des hommes », la harpe *camalé n'goni*, et par d'autres instruments qui soutiennent traditionnellement la voix des griots.

Sotigui Kouyaté, Esther Kouyaté, contes
Sidi Kouyaté, *n'goni* (luth), *tama* (tambour d'aisselle)
Toumani Diakité, *camalé n'goni* (harpe), djembé

durée : 1 heure

samedi 12 juin - 16h30
dimanche 13 juin - 15h
amphithéâtre du musée

musiques du Cameroun et de la République Centrafricaine

musiques pour harpe des Banda Gbambiya
Sylvie Le Bomin, présentation

Martin Maletoungou, Laurent Ngeteou,
Antoine Ngoudissara, harpe, chant

musiques pour harpe des Ngbaka Mabo
Sylvie Le Bomin, présentation

Gabriel Ngotombé, harpe
Mathurin Service-Memgo, percussions

musiques pour harpe des Ouldémé
Nathalie Fernando, présentation

Chilivi Mahaché Mendevin, harpe, flûte
Béwé Mazagwa, harpe, flûte, chant
Médékwé, flûte, chant
Charles Elkwéré, chant

concert sans entracte, durée : 1 heure 20 minutes

**musiques
de Centrafrique**

Située au cœur du continent africain, la République Centrafricaine est un territoire de 23.000 km², peuplé de deux millions d'habitants, véritable carrefour où se croisent et se côtoient des populations d'origines diverses. Ainsi, trouve-t-on plusieurs dizaines de groupes ethniques ayant chacun une langue et une pratique musicale particulière. Ces musiques ont cependant des caractéristiques communes, caractéristiques mises au jour par l'ethnomusicologue Simha Arom. Il s'agit dans tous les cas d'une musique cyclique où les mêmes événements musicaux reviennent à des intervalles de temps réguliers. L'échelle* est pentatonique anhémitonique sans référence à une hauteur absolue, c'est-à-dire que les degrés qui composent l'échelle, tout comme les intervalles qui la constituent sont variables. Ainsi, une même mélodie peut aussi bien être réalisée sur un accord de type *do, ré, mi, sol, la* que *do, ré, fa, sol, la* ou bien *do, ré, fa, sol, sib*. Musiques mesurées, le tempo est invariant tout au long de l'exécution d'une pièce mais également d'une version à l'autre de cette même pièce. Essentiellement vocale, cette musique fait dans la plupart des cas l'objet d'un accompagnement instrumental.

Le concert de ce soir présente les deux types de harpe présents sur le territoire centrafricain. Il s'agit du *kundé** et du *ngombi**. Le premier est une harpe de petite taille que l'on retrouve dans différentes populations centrafricaines dont les Zandé et les Banda Gbambiya où il adopte une morphologie différente. Le *ngombi* en revanche est un instrument de beaucoup plus grande envergure, utilisé uniquement par les Ngbaka Mabo.

musiques pour harpe
des Banda Gbambiya

Les Banda Gbambiya appartiennent à l'ethnie banda qui comprend environ cinquante sous-groupes ayant chacun un dialecte qui lui est propre. La majorité d'entre eux sont installés au centre-est du territoire alors que les Gbambiya, eux, sont situés en pays gbaya, au nord-ouest. Il s'agit d'une population où

la chasse et la cueillette tiennent une place importante mais ils pratiquent également une culture vivrière (manioc, sorgho, ignames, patates douces, taros, arachides) et l'élevage (poulets et cabris).

Le patrimoine musical des Banda Gbambiya fait appel à une grande diversité, aussi bien de par les fonctions sociales dans lesquelles la musique intervient, que par ses différents modes de production. La musique est associée aux différents rituels qui jalonnent la vie d'un individu ou de la communauté, tout comme elle l'est à différentes activités quotidiennes de travail ou de divertissement. Cependant, les circonstances qu'elle accompagne ne sont en rien spécifiques aux Gbambiya.

L'ensemble de la population participe à l'activité musicale, que ce soit simultanément, soit en fonction de l'âge, soit encore en fonction du sexe. D'une génération à l'autre, et pour un même sexe, les musiques pratiquées seront les mêmes.

La musique est dans sa grande majorité vocale et instrumentale, parfois uniquement a capella et très rarement instrumentale. Les pièces instrumentales et vocales sont essentiellement vouées à l'accompagnement des cérémonies rituelles. Les musiques a capella sont quant à elles dévolues au domaine profane et plus particulièrement liées aux circonstances d'exécution réservées aux femmes et/ou aux enfants. A chaque circonstance correspond une formation instrumentale particulière qui se distingue des autres le plus souvent par de petits instruments (des idiophones* de différentes sortes).

Chaque rituel accompagné de musique fait intervenir une instrumentation spécifique ne concernant pas le « noyau dur » de la formation, qui peut être commun à plusieurs circonstances, mais en y associant un idiophone toujours différent. Ainsi, si quatre circonstances font appel à un orchestre composé de deux xylophones et un tambour, la distinction parmi elle s'opérera par la présence dans l'une d'unealebasse, dans telle autre de hochets corporels en vannerie ou métalliques.

L'ensemble de ce patrimoine et de ses composants fondent l'identité musicale gbambiya.

La musique est indissociable des manifestations qu'elle accompagne, que celles-ci soient rituelles, d'accompagnement d'un travail ou de divertissement. Sa bonne exécution est une condition sine qua non du bon déroulement des manifestations.

Celles-ci sont de différents ordres et se situent à différents niveaux. Un premier ensemble comprend des musiques associées à des rituels ne touchant que certaines catégories de la population (préparation d'un départ pour une grande chasse au feu de brousse, initiations) un second ensemble faisant appel à la communauté entière (cérémonie d'exorcisme, cérémonie du culte des jumeaux et levée de deuil). Il en est de même pour le domaine profane, où des activités liées à la vie quotidienne (chasse, guerre, gardiennage des champs, berçage, pillage et piégeage des poissons) ne concernent que certains groupes de la communauté alors que le divertissement permet de réunir soit une même génération — les enfants dans le cadre de jeux et des chants qui leur sont réservés — soit plusieurs générations d'adultes pour le divertissement intimiste, soit encore toutes les générations confondues pour le divertissement collectif.

Le *kundé* des Banda Gbambiya se distingue de ceux pratiqués chez les autres Banda ou les Nzakara-Zandé, par sa facture massive, plus proche des harpes du Tchad. La harpe actuelle comprend sept cordes, accordées sur une échelle* pentatonique anhémitonique, les deux cordes les plus aiguës étant accordées à l'octave des deux plus graves.

La harpe intervient dans un contexte de divertissement intimiste. Celui-ci est créé le soir, devant la case de l'instrumentiste qui chante en s'accompagnant de sa harpe, souvent entouré d'un petit cercle d'intimes, hommes et femmes.

Les chants, issus de la musique profane pour xylophones ou pour quelques uns rituels, deviennent des

thèmes sur lesquels chaque membre du petit groupe peut s'exprimer à sa guise. Ainsi, il existe des chants satiriques parmi lesquels la pièce *nginza ngiriki* (l'argent du *ngiriki*) est la plus en faveur. Il s'agit en quelque sorte d'une version gbambiya de la fable de la cigale et la fourmi. Le *ngiriki* est un condiment particulièrement prisé car on lui prête des vertus aphrodisiaques. Ainsi, quand arrive sa période de maturité, certaines personnes se précipitent pour le ramasser et en faire le commerce, délaissant pour cela leurs cultures de sorte qu'au moment venu leur récolte est moins fructueuse que celle de ceux qui ont su garder la tête froide. Les paroles du chant ne font qu'évoquer cette histoire et c'est aux participants chanteurs ou simplement auditeurs de gloser sur ce thème, intérieurement dans le deuxième cas. Il en est de même pour chaque chant qui créé à partir d'une anecdote, devient un thème propice à l'expression personnelle et intime.

répertoire des Banda
Gbambiya

Voici quelques-uns des thèmes qui seront évoqués à travers les pièces interprétées :

1. *agbangale wala kete munju voko* (« les gens du village agbangale sont tous devenus des fonctionnaires noirs »)

Dans cette pièce, les habitants du village de Bakaba se moquent de leurs voisins du village d'Agbangale qui sous prétexte de l'installation du maire dans leur village, refusent de participer aux travaux collectifs. Ils se comportent ainsi comme des fonctionnaires.

2. *kinia anache wala wala* (« tous les petits enfants »)

Il s'agit d'une pièce évoquant un épisode particulièrement pénible de la période coloniale. A cette époque, les gardes communaux de la région avaient pour réputation de forcer les habitants à cultiver un champ de coton, quel que soit leur âge, même les tous petits enfants.

3. *aburu da kongbo*

Aburu et kongbo sont les prénoms donnés aux jumeaux à leur naissance. Pièce avant tout rituelle lorsqu'elle est accompagnée des xylophones, elle perd son sens ésotérique en changeant d'instrumentation. Accompagnée par la harpe, elle devient un thème de réflexion sur l'enfance. Dans ce processus, instrumentistes, chanteurs et auditeurs participent tout autant, les auditeurs pouvant songer sur le thème suggéré tout en demeurant silencieux.

musiques pour harpe
des Ngbaka Mabo

Les Ngbaka Mabo forment un vaste groupe linguistiques de 35.000 locuteurs. Ils sont installés au sud-ouest de la République Centrafricaine, dans la forêt équatoriale où ils voisinent avec les Pygmées Aka. Comme dans la majorité des sociétés traditionnelles, la musique est liée à leur mode de vie. Celui-ci laissant une grande place à la chasse, il existe un vaste répertoire associé à cette pratique accompagné par l'arc musical *mbela**, dont les chants s'adressent aux génies du piégeage. La musique majoritairement représentée est celle pour tambours à membranes, joués le plus souvent par trois, et qui intervient dans les cérémonies du culte des génies des pierres, de deuil, des jumeaux, des cultes de possession et du divertissement collectif.

Le *ngombi** est une harpe de gros volume dont la caisse de résonance est surmontée d'une sculpture anthropomorphe alors que sa base s'achève par un petit piétement. Les dix cordes sont accordées sur une échelle* pentatonique anhémitonique, chacun des cinq degrés ayant son redoublement à l'octave. Tout en pinçant les cordes, le harpiste secoue l'instrument actionnant ainsi les sonnailles attachées à l'extrémité supérieure alors que le piétement marque la pulsation en heurtant le sol. Selon l'expression de Jacqueline M.C. Thomas (linguiste, directeur de recherche au CNRS), le *ngombi** est l'instrument des chansonniers. Il accompagne une musique vocale dans un contexte intimiste. Son répertoire comprend

des mythes chantés, des complaintes, des chants satiriques et des pièces liées au culte des ancêtres. Le *ngombi** participe également aux soirées de conte dans lesquelles il assure la partie instrumentale. A chaque conte correspond un thème musical repris en *ostinato** tel un mouvement perpétuel.

Les pièces qui vont être interprétées évoqueront les thèmes de la nostalgie, de l'amour, de la chasse et laisseront une large place à la satire.

Sylvie Le Bomin

musiques du Cameroun

musiques pour harpe
des Ouldémé

L'ethnie Ouldémé*, qui compte environ six milles âmes, est située dans la province de l'Extrême-Nord du Cameroun. Elle appartient à la mosaïque de petits groupes animistes qui peuplent les monts Mandara, ensemble de massifs et de plateaux formant frontière avec le Nigeria. La plupart de ces populations se distinguent par une langue et des coutumes qui leur sont propres — mais peu nombreux sont ceux qui soupçonnent l'extrême richesse et diversité culturelle qui règne au creux de ces montagnes. Leur vie s'organise essentiellement autour de la culture du mil, qui constitue à la fois l'aliment principal et le matériau de base indispensable à la confection de nombreux objets.

le patrimoine musical

Il demeure particulièrement vivace chez les Ouldémé* où il se transmet oralement de génération en génération, l'apprentissage s'effectuant par imitation et imprégnation dès les premiers stades de l'enfance. Le statut de musicien professionnel n'existant pas dans cette société, chacun de ses membres peut pratiquer l'instrument de son choix selon ses goûts et aptitudes, dès lors qu'il respecte les interdits sexuels qui lui sont liés (la harpe, les tambours et presque la totalité des flûtes sont réservés aux hommes tandis que les différents hochets et les flûtes en roseau sont attribués aux femmes).

Comme dans nombre de pays d'Afrique centrale, la musique est considérée non pas pour elle-même,

mais à travers sa fonction. Chez les Ouldémé*, elle détient un rôle fondamental dans l'organisation sociale et religieuse du groupe. Les instruments de musique sont symboliquement liés au cycle agraire, un calendrier précis en régissant l'usage : le jeu de chaque formation instrumentale est en effet délimité au sein de périodes qui correspondent à une étape de la croissance du mil ou encore à une des deux saisons qui divisent l'année.

La musique se fonde sur le principe d'*ostinato** à variation, un matériau musical similaire revenant, de façon plus ou moins variée, à intervalles réguliers. En effet, chaque musicien se réfère mentalement à une structure de base — connue de tous les membres de la communauté — à partir de laquelle il effectue nombre de variations improvisées en fonction des règles qui sous-tendent la grammaire musicale ; il veille cependant à ce que l'identité de la pièce ne s'en trouve pas altérée. L'échelle* musicale utilisée est pentatonique anhémitonique, c'est-à-dire qu'elle repose sur cinq sons distincts et n'admet pas l'intervalle de demi-ton.

les instruments

La harpe pentacorde kwerəndə, qui représente l'unique cordophone ouldémé, est un instrument à la fois intime et convivial qui se rencontre en diverses circonstances. Elle accompagne les soirées au coin du feu, les après-midi passées au cabaret (sorte de bar improvisé où les femmes font commerce de la bière de mil), le « blues » d'un promeneur solitaire ou encore rythme les travaux collectifs tel que le battage du mil. Jouée dès la coupe du mil (mois de septembre) jusqu'à l'apparition des premières pluies (mois de juin), son répertoire est particulièrement riche. Il comprend des pièces spécifiquement ouldémé et nombre d'autres empruntées aux ethnies voisines.

Une particularité de facture confère à cet instrument un timbre particulier : une fine membrane, qui tient lieu de mirliton* est posée sur une ouïe percée au centre de la peau qui recouvre la caisse de réso-

nance ; confectionnée à l'aide d'un cocon d'araignée, elle entre en vibration à chaque pincement de corde et modifie ainsi le son de la harpe en lui conférant un grésillement caractéristique. Par ailleurs, le harpiste place un petit nœud au milieu de la plus longue des cordes de manière à en diviser par deux la longueur de vibration. Sonnant dès lors à l'octave supérieure, celle-ci devient paradoxalement la corde la plus aiguë. La technique de jeu de l'instrumentiste consiste à étouffer systématiquement la résonance d'une corde au moment de pincer la suivante. De ce fait, et malgré la présence du mirliton*, son jeu monodique demeure clair et dynamique.

Le cycle rythmique est systématiquement monnayé en valeurs régulières de sorte que les seules variations qui interviennent sont d'ordre mélodique. La plupart des pièces reposent sur un cycle de dix-huit croches sans qu'aucune d'entre elles ne soit régulièrement accentuée, ce qui provoque une ambiguïté quant à la perception de la subdivision, binaire ou ternaire, de la pulsation ; de plus, les danseurs qui accompagnent parfois le jeu de la harpe martèlent le sol en exécutant des figures rythmiques qui se jouent de cette ambiguïté métrique.

Un chant monodique de forme responsoriale peut se superposer au jeu instrumental. Les textes ont trait à la solitude, à l'amour ou évoquent les anecdotes de la vie quotidienne. Si les thèmes demeurent fixes, les paroles sont improvisées en cours d'exécution ; la langue ouldémé* comportant trois tons, le contour mélodique du chant se doit de respecter certaines contraintes inflexives afin que le texte demeure intelligible.

Outre la harpe, les Ouldémé* possèdent différents types de flûtes ; celles-ci surprennent par la diversité de leurs timbres qui résulte de la variété des matériaux usités pour leur confection (bambou, argile, roseau, écorce ou corne).

Les flûtes *dènènà* — flûtes en bois à trois trous de jeu — comptent trois tailles différentes. Joué durant

toute la saison sèche, l'ensemble compte trois instruments de tailles différentes et produit un contrepoint peu développé.

Les *talákwây*, également au nombre de trois, comportent quatre trous de jeu. Bien que leur embouchure soit terminale, elles sont maintenues en position oblique par rapport au corps. Ces flûtes accompagnent tout particulièrement la maturation de l'épi de mil (vers le mois d'août du calendrier grégorien). De la superposition des voix émane un contrepoint particulièrement dense et riche en variations.

Les *ambâlen gwârâ* constituent les seules flûtes de la région réalisées en argile. Pourvues de trois trous de jeu, leur forme symbolise la corne du bélier, animal emblème de puissance. Regroupées par trois, elles sont jouées après la « fête des nouvelles femmes » (fête de la saison sèche durant laquelle ont lieu les mariages) et jusqu'à la période des semailles, par les jeunes hommes qui expriment ainsi leur souffrance de demeurer célibataire. Les voix ne faisant l'objet que de peu de variations, le résultat sonore offre un contrepoint partiel, beaucoup moins complexe que celui mis en œuvre par les flûtes *talákwây*.

Nathalie Fernando

samedi 19 juin - 20h

salle des concerts

la nuit des harpes

musiques pour harpe bardique irlandaise

durée : 15 minutes

Toirdhealbhadh Ó Cearbhalláin (Turlough O'Carolan) (1670-1738)

Carolan's Harp

Sir Arthur Sheane (air lent pour harpe irlandaise Turlough)

Do what you please but take care of my hat (gigue)

Susai Ni Cheallaigh (chanson gaélique)

The Arethusia (bataille)

Andrew Lawrence-King, direction

The Harp Consort :

Caitríona O'Leary, voix, harpe

Steve Player, guitare, danse

Hille Perl, viole de gambe

Lee Santana, théorbe, gittern

Michael Metzler, percussion

musiques traditionnelles du Paraguay

durée : 30 minutes

Ismael Ledesma *Un Sueno*

José del Rosario Iriarte *Misiones nu*

traditionnel *En ti hallé consuelo*

Enrique Cofier *Punteada okara*

traditionnel *Polkas paraguayennes*

José Asuncion Flores *India*

Felix Perez Cardozo *Pajaro campana*

Ismael Ledesma, harpe paraguayenne

Virgilio Rojas, Kike Lucena, guitares

musiques baroques péruviennes et mexicaines

durée : 15 minutes

Antonio Martin y Coll

La Púrpura de la rosa (chinfonia, Lima, Pérou 1701)

anonyme

Marizápalos bajó una tarde (romance, Pérou, XVII^e siècle)

Santiago de Murcia

Canarios (baile)

Andrew Lawrence-King, direction, harpe espagnole

The Harp Consort :

Clara Sanabras, soprano, guitare

Steve Player, guitare, danse

Hille Perl, viole de gambe, guitare

Lee Santana, théorbe, guitare

Michael Metzler, percussion, guitare

entracte

musiques pour harpes du XX^e siècle

Carlos Salzedo

Sonate pour harpe et piano (1922)

durée : 12 minutes

Murray Schafer

Thesaus pour harpe et quatuor à cordes (1983)

durée : 14 minutes

Frédérique Cambreling, harpe

Hideki Nagano, piano

Jeanne-Marie Conquer, Hae Sun Kang, violons

Christophe Desjardins, alto

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

*musiques pour harpes et pluriarc des Tsogo et des
Fang (Gabon)*

durée : 1 heure 10

orchestre Tsogo :

**Lucette Milongo, Jean-Claude Madouma,
Jean-Pierre Papf, Marius Osseye, Philippe
Koussou, Basile Boussegué, Germaine Ndo
Buguessi, Marie-Noëlle Magombi**

orchestre Fang :

**Marie-Claire Eyang, Marie-Madeleine
Afanbele, Marie-Claude Nse, Victorine Ntsame,
Bertille Eko, Franck Bissa, René Menguo,
Hervé Engueng**

Susai Ni Cheallaigh

Is i mbarúnta Bhaile Átha Luain
Tá'n chiúin-bean bhreágh do bháor mé,
Súsaí shéimh Ní Cheallaigh,
Plúr na mban Gaodhlach.
Is righin-réidh a rosg, is ró-breágh a folt
Agus is seang, singil a cum gléigeal ;
Ní bréag ná stair adúbhras leat,
A Shúsaí dheas na bpéarlaí.

Ciabe bhéith sa n-áit a gcomhnuigheann
an stáid,
Dob 'fhogus dó a sháich sgéala,
Cruthúghadh breágh air a bhfuil mé 'rádh,
A's go ler nár thrácdas féin air.
Ciabe chifeadh air lár obair a dhá láimh,
A Mhic Mhuire nár bhreágh an t-aér é :
A's níl sin sompla dá áille i dtalamh ná i
dtráigh,
Nach dtairneochad sí lár éadaigh.

The Arethusa

Come, all ye jolly sailors bold,
Whose hearts are cast in honour's mould ;
While English glory I unfold,
« Huzzah for the Arethusa ! »
She is a frigate stout and brave
As ever stemm'd the dashing wave ;
Her men are staunch
To their fav'rite launch :
And when the foe shall meet our fire,
Sooner than strike, we'll all expire
On board of the Arethusa.

Susy Kelly

Dans le comté d'Athlone
Vit l'aimable et douce dame qui m'a trou-
blé l'esprit,
Gente Susy Kelly, fleur de Gaélie.
Son regard est doux et franc, ses cheveux
si beaux,
Et si rayonnante sa silhouette fine et gracieuse ;
Par ma foi je dis vrai
Belle Susy aux dents nacrées.

Qui vivrait dans le voisinage de cette
noble beauté,
Réjouirait ses yeux à sa vue.
Il constaterait alors que je dis vrai
Et que je suis même en dessous de la vérité.
Son ouvrage -
Doux Jésus, c'est une merveille de finesse !
Ce n'est qu'un petit exemple de son
charme,
N'a-t'on pas envie de la connaître !

traduit du gaélic par Caitriona O'Leary

L'Aréthuse

Venez, hardis marins,
Aux cœurs forgés dans l'honneur ;
Je vais vous narrer la gloire de l'Angleterre
« Hourra pour l'Aréthuse ! »
La plus belle et la plus vaillante frégate
Qui jamais cingla les flots furieux.
L'équipage est fidèle
À son navire préféré
Et quand l'ennemi sera sous notre feu,
Plutôt que nous rendre, nous préférons
tous mourir
À bord de l'Aréthuse.

'Twas with the Spring fleet she went out,
The English Channel to cruise about ;
When four French sail in show so stout,
Bore down on the Arethusa.
The famed Belle Poule straight ahead did lie,
The Arethusa seemed to fly,
Not a sheet or a tack
Or a brace did she slack,
Tho' the Frenchman laughed and thought
it stuff,
But they knew not the handful of men so
tough
On board of the Arethusa.

On deck five hundred men did dance,
The stoutest they could find in France,
We with two hundred did advance,
On board of the Arethusa.
The Captain hailed the Frenchman, « Ho ! »
The Frenchman then cried out « Hallo ! ».
« Bear down, d'ye see,
To our Admiral's lee ! »
« No, no » says the Frenchman, « That can't be... »
« Then I must lug you along with me. »
Says the saucy Arethusa.

The fight was off the Frenchman's land,
We drove them back upon their strand
For we fought till not a stick would stand
Of the gallant Arethusa.
And now we've driven the foe ashore,
Never to fight with the Britons more ;
Let's each fill a glass
To his favourite lass,
A health to the Captain and Officers true,
And all that belong to the jovial Crew,
On board of the Arethusa !

(The Lock and Key, 1796)

Elle sortit avec la Flotte au printemps
Pour croiser la Manche ;
Quand soudain quatre solides navires
français
Coururent sur l'Aréthuse.
La célèbre Belle Poule en tête,
L'Aréthuse semblait voler
jamais elle ne relâcha son allure
Ne bronchant ni d'un hauban, ni d'une
amure, ni d'une voile.
Les Français raillaient et persiflaient.
Ils ne connaissaient pas la valeur
De l'équipage de l'Aréthuse.

Sur leurs ponts, cinq cents hommes,
Les plus braves de France
Deux cents de notre côté
Sur l'Aréthuse,
Le capitaine héla le Français : « Ho ! »
Le Français répondit : « Hello ! »
« Rangez-vous donc
Sous notre navire amiral ! »
« Non, non, dit le Français, impossible... »
« Alors, c'est moi qui vous y obligerai »,
Répond l'impertinente Aréthuse.

La bataille se déroula au large des côtes
françaises,
Nous les refoulâmes sur leur propre rivage
Car nous nous battîmes tant
Qu'il ne resta rien de la vaillante Aréthuse.
A présent que nous avons refoulé l'ennemi
Qui jamais plus ne se battra avec les Britanniques,
Buvons tous un verre
A la santé de nos belles,
Et un toast pour le vaillant Capitaine et
ses officiers,
Et tout le gaillard équipage
De l'Aréthuse !

**Toirdhealbhach
Ó Cearbhalláin**
Carolan's Harp

Appelé Toirdhealbhach Ó Cearbhalláin en gaélic, Turlough O'Carolan (1670-1738), poète et harpiste itinérant, est le plus célèbre de tous les bardes irlandais. Considéré à juste titre comme le champion de la musique irlandaise traditionnelle, sa renommée est due principalement à ses *Jiggs* et autres *Planxties*. Devenu aveugle à cause de la petite vérole à la fin de son adolescence, Carolan apprit à jouer de la harpe. Après trois années d'étude, muni d'une harpe, d'un cheval et d'un guide, il partit gagner sa vie comme musicien itinérant.

La place prépondérante qu'occupe Carolan dans le panthéon de la musique irlandaise a quelque peu estompé les subtiles influences qui façonnèrent sa personnalité artistique. Il n'était pas de tout repos à cette époque d'être irlandais et catholique. Si la langue nationale était partout en usage, le protestantisme, en s'imposant, imposait de plus en plus la langue anglaise. Malgré tout, Carolan réussit à maintenir de bonnes relations tant avec les nouveaux seigneurs protestants qu'avec l'ancienne aristocratie catholique, composant aussi bien en anglais qu'en irlandais, célébrant également la beauté de Súsaí Ní Cheallaigh que celle d'une certaine Miss Featherstone, gentille dame anglaise qui le bouleversa tant et si bien qu'il en oublia d'aller à la messe...

Derrière les caractéristiques typiquement irlandaises de son style mélodique, ses contemporains détectèrent l'influence italienne de Corelli et de Geminiani dont les concertos et les gigue étaient alors très en vogue. L'influence française est encore plus évidente dans les formes et les appellations des danses du XVII^e siècle, surtout le menuet et la gigue. Des traces de genres plus anciens, tels le branle de la Renaissance et l'estampie médiévale, témoignent d'une influence française encore plus profonde.

Ces raffinements continentaux ne nuisent en rien au langage musical spécifiquement gaélique des compositions de Carolan. Si ses danses sont de forme française, leur fond est profondément irlandais : mélo-

die complexe et richement ornée, bâtie sur des fragments mélodiques dont on peut retracer les origines jusqu'aux différentes techniques de jeu de la harpe à la Renaissance et au plain-chant grégorien. Les gammes déficientes et les cadences modales du premier prélude, grâce auquel le musicien vérifie l'accord de son instrument — forme traditionnelle issue à la fois de la pratique médiévale et du *tastar di corde* propre au luth renaissance — donnent aux airs de Carolan un caractère particulier et reconnaissable. Soutenues par les grosses cordes en cuivre de la harpe irlandaise ou par la réverbération d'une acoustique favorable, ces mélodies produisent une sorte de brume harmonique, où les cadences préfèrent osciller à la celtique de la tonique au degré immédiatement supérieur, plutôt que de tomber, à la continentale, de la dominante à la tonique.

Ce style « auto-harmonisant » explique l'importance des instruments mélodiques solistes en Irlande : la flûte, le violon ; les instruments tendus de cordes en métal (harpe irlandaise, psaltérion et toute la famille des cistres) ; les instruments produisant leur propre accompagnement avec des basses en bourdon (cornemuse, psaltérion, vielle à roue et même la *lyra-viol*, accordée « à la manière de la harpe »). Au lieu de jouer chacun une voix indépendante d'un ensemble polyphonique (comme dans la musique d'ensemble continentale ou le *consort* anglais), ces instruments mélodiques jouaient simultanément le même air en hétérophonie, c'est à dire dans des versions aux différences subtiles (pratique courante encore de nos jours dans les musiques traditionnelles).

Andrew Lawrence-King

traduction Geneviève Bégou

La púrpura de la rosa

Marizápalos

Marizápalos bajó una tarde al verde sotillo
de Vacía-Madrid,
porque entonces, pisandole ella, no
hubiesse mas Flandes que ver su país

Estampando su breve chinela, que tiene
ventaja mayor que chapín,
por bordar con sus perlas las flores, el
raso del campo se hizo tabí.

Marizápalos era muchacha y enamorada
de Pedro Martín,
por sobrina del cura estimada, la gala del
pueblo, la flor del Abril.

Al sotillo la bella rapaza de su amartelado
se dejó seguir,
y llevando su nombre en la boca, toda su
alegría se le volvió anís.

Al volver la cabeza la niña, fingió de
repente el verle venir
y fue tanto su gusto y su risa, que todo el
recato se llevó tras sí.

Recibióle con rostro sereno y dándole
luego su mano feliz,
aguardarle en la palma le ofrece toda la
victoria cifrada en jazmín.

Dijó Pedro, besando la nieve que ya por
su causa miró derretir :
« En tus manos más valen dos blancas
que todo el Ochavo de Valladolid. »

Merendaron los dos en la mesa que puso

Le pourpre de la rose

Marie-la-prude

Marie-la-prude s'en va un soir dans le vert
bosquet de Vacía-Madrid,
parce qu'alors cette terre n'est plus foulée
par les hommes de Flandre.

Elle gambade sur de petites mules, bien
plus rapides que ses sabots,
pour fleurir de perles le sol devenu maré-
cage.

Marie-la-prude, petite nièce de l'estimé
curé, la fierté du pays,
une fleur d'avril, est amoureuse de Pedro
Martin.

Dans le bois, la belle gamine, la bouche
toute remplie de son nom,
se laisse suivre par son galant, et sa joie
prend le goût de l'anis.

Tournant la tête, la donzelle feint soudain
de voir venir
celui qu'elle porte dans son cœur, au
point d'abandonner toute pudeur.

Elle l'accueille d'un avenant sourire et lui
confie sa main,
dont la paume devient comme l'offrande
d'un jasmin.

Pedro, embrassant la neige que pour sa
cause il voit fondre, lui dit alors,
« dans tes mains deux pétales valent
mieux que tout l'or de Valladolid ».

Puis elle dresse son jupon pour en faire la

la parole du fleuve - harpes d'Afrique Centrale

la niña de su faldellín,
y Perico, mirándole verde, comió con la
salsa de su perejil.

Pretendiendo de su garabato hurtar las
pechugas con salto sutil,
respondió Marizápalos ¡zape ! llevando
sus voces cariños de ¡miz !

Al ruido que hizo en las hojas de las herra-
duras de cierto rocín,
el Adonis se puso en huida, temiendo los
dientes de algún javalí.

Era el cura que al soto venía y, si poco
antes aportara allí,
como sabe gramática el cura, ¡ pudiera
cogerlos en el mal latín !

texte espagnol édité par Louise K. Stein

table sur laquelle ils goûtent,
et le jeune Pedro, la voyant s'animer, boit
le jus de son persil.

Tandis qu'il cherche par un subtil écart à
attraper son sein,
Marie le rabroue, avant d'attendrir son
discours.

Soudain, aux craquements que font les
pas d'un vieux roussin, l'Adonis,
craignant l'attaque d'une bête sauvage,
prend ses jambes à son cou.

C'était le curé en goguette. Lui qui
connait la vie,
fût-il arrivé peu avant qu'il les eût cueillis
sur le fait.

traduit de l'espagnol par Maurice Salem

La Púrpura de la rosa

La création de *La Púrpura de la rosa*, en 1701 à Lima (Pérou) marque la première représentation d'un opéra au Nouveau Monde. Le livret, œuvre de Calderón, est une pièce en vers d'une grande qualité littéraire, riche de métaphores complexes et d'allusions éloquentes, parfumée d'images érotiques et sensuelles, épicée de nombreux rebondissements et d'un comique hilarant. Les scènes colorées abondent : montagnes, jardins, grottes, cristaux magiques, torches enflammées, fleurs, étoiles, arcs-en-ciel, nuages, sources, divinités volant dans les airs, héros montant au ciel. On imagine aisément la magnificence des effets visuels de la production originelle. La course-poursuite haletante au cours de laquelle Mars et Bellone pourchassent Amour autour de la scène ; la flèche d'amour qui transperce Adonis pendant son sommeil et le fait tomber amoureux de Vénus ; l'humour clownesque du soldat Dragón et des *villanos* ; tous ces éléments témoignent d'un jeu physique et vigoureux, typique du théâtre espagnol.

Les pièces de ce genre étaient généralement interprétées par une troupe féminine. Tous les rôles, à l'exception de celui du *villano*, étaient joués par des actrices. Pour avoir assez de chanteuses pour la production de Lima, deux de ces troupes s'associèrent. Chacune apportait sa maîtrise littéraire et rhétorique, mais aussi son talent dramatique à un style d'opéra où la beauté de la mélodie lyrique et les schémas formels complexes se combinent au rythme et à la vigueur de la musique populaire. La distribution de Torrejon n'exige que deux chanteurs. En outre, le compositeur n'utilise absolument pas le style *recitativo* à l'italienne. A la place, la poésie est déclamée en chants strophiques sur un continuo très coloré, composé, à l'espagnole, d'une harpe, de guitares et de percussions diverses, et les chœurs sont chantés sur des rythmes entraînants de danses sud-américaines.

La Púrpura de la rosa est véritablement la *música de dos orbes* (la musique des deux mondes). En effet, la musique baroque espagnole est très fortement influencée par les styles et les rythmes de danses populaires

d'Amérique du sud. La libre déclamation du récitatif de la « nouvelle musique » — l'opéra italien du XVII^e siècle — imitait le théâtre grec, mais l'opéra hispanique de Torrejon n'a pas de récitatif. A la place, il mélange idiomes populaires et savants, constructions formelles élégantes et rythmes « terriens », dans une forte tradition d'exécution entièrement distincte du style « international » de l'opéra baroque à l'italienne.

Les règles de base de ce style espagnol furent définies en 1677 par Lucas Ruiz de Ribayaz dans son ouvrage *Luz y Norte* (Ribayaz s'était rendu à Lima avec Torrejon une dizaine d'années auparavant). Les formes à couplets et refrains ou les variations sur une séquence harmonique en rythme de danse sont les équivalents musicaux de la structure métrique de la poésie espagnole. L'accompagnement improvisé du continuo et l'ornementation spontanée décorent la musique tout comme les métaphores fleuries de Calderón colorent le texte. Le contraste entre la noblesse des dieux et l'humour cru des *villanos* se reflète dans la distinction entre l'élégance formelle d'une *danza* et l'énergie brute d'un *balle*.

La *chinfonia* d'ouverture est interprétée par un ensemble typique de ce style baroque espagnol : guitares, harpe, cordes frottées et percussions, les instruments préférés pour la danse, pour la musique de chambre plus raffinée, ou pour les processions religieuses. Ces mêmes instruments formaient également l'orchestre de continuo improvisateur de l'opéra espagnol. Les indications scéniques exigent aussi tambours et trompettes, ces dernières jouant souvent dans le registre virtuose aigu de clarine.

Le ternaire est largement utilisé, et les divers styles de danses suggèrent différents *tempi*. Les hémioles de la *xacara*, très syncopée, étaient traditionnellement rapides et endiablées, alors que les rythmes pointés du premier discours de Vénus marquent le lent balancement de la *sarabanda* du haut baroque, rythme imité dans les variations françaises sur *Les Folies d'Espagne*. L'habitude espagnole de faire interpréter des opéras par des troupes féminines a pour conséquence une

tessiture nettement élevée pour une grande partie de la musique. Dans les sources italiennes, un tel registre laisserait soupçonner une possible transposition vers le bas, selon les conventions des *chiavette* ou « clefs hautes » (*claves ultas* en espagnol). En fait, dans le manuscrit de *La Púrpura de la rosa* sur lequel se base notre travail, la musique est notée encore plus haut, à savoir une quarte au-dessus de la tessiture que nous avons utilisée. Ainsi, nous avons déjà réalisé la transposition demandée par les *claves ultas* ! Des rapports contemporains sur les représentations espagnoles témoignent de cette tessiture élevée. Des exemples célèbres, telle la *Missa Scala Aretina* de Francisco Valls prouvent que les trompettes jouaient également dans un registre haut, imitant le style pincé des guitares par des notes répétées. Les parties de trompettes, certains chœurs reconstitués, les variations (*diferencias*) des danses, et les introductions en forme de pasacalles se basent sur des informations et des exemples musicaux de *Luz y Norte*, et du *Compendio Numeroso* du harpiste Diego Fernandez de Huete (1702). Ces traités démontrent que la musique hispanique ne peut se comprendre comme une simple variante du style italien international. Elle possède bien plutôt une pratique d'exécution, un caractère et une esthétique totalement propres. Jalon historique, *La Púrpura de la rosa* est aussi un brillant exemple de la culture espagnole, où la musique, la poésie, la danse, l'esprit et le théâtre rencontrent l'amour de la couleur visuelle, la couleur musicale et la métaphore colorée, et l'art baroque de l'improvisation.

A. L. K.
traduction Geneviève Bégou

la harpe paraguayenne

La harpe paraguayenne occupe une place très importante dans le folklore du pays et c'est grâce à cet instrument, qui est devenu un symbole, que la musique paraguayenne s'est exportée dans le monde entier. La harpe paraguayenne vient de la harpe classique jouée en Europe. C'est au XVII^e siècle, plus exactement en 1691, qu'arrive la harpe au « Grand Paraguay » appelé ainsi à cette époque. Cet instrument fut introduit à Mapeyu (Missions Jésuites), aujourd'hui en territoire argentin, par le Père Jésuite « Sepp ». De nos jours, dans les ruines de Trinidad, ville voisine de Mapeyu fondée en 1706, on peut voir des sculptures représentant des anges jouant de la harpe.

Les Jésuites sont arrivés au Paraguay en 1609 et ont évangélisés les indiens Guaranis. Ils sont restés environ 158 ans et ont introduit la plupart des instruments européens. Le Père Sepp, le Père Fontenaver, le Père Berger et d'autres furent les premiers professeurs à enseigner la harpe aux indiens qui apprirent très vite à jouer de cet instrument et aussi à le construire d'une manière très artisanale.

Ainsi naquit la harpe paraguayenne, différente de la harpe classique. Elle est fabriquée dans un bois local appelé le « Güatambu » ou le « Jhakaranda » et est muni de 32 puis 36 cordes en boyau animal. Le son était presque identique à celui de la harpe classique. Petit à petit, la harpe prend de l'importance et est présente dans toutes les fêtes espagnoles, les événements religieux, familiaux, etc.

Au début de l'époque moderne, la harpe a trouvé sa place dans la société paraguayenne. Le cèdre et le pin qui donnent à la harpe un son plus volumineux et puissant. C'est alors que les Indiens découvrent les vraies valeurs de la harpe et s'enivrent de ce nouveau son qui traverse le bois, en appuyant leur oreille sur la caisse de résonance. Plus tard, ils firent un trou sous la caisse afin de libérer « ce son » devenu encore plus puissant et plus limpide. Au cours des années 1950 apparaissent les cordes de nylon qui remplacent définitivement les cordes en boyau.

Aujourd'hui, la harpe paraguayenne a une sonorité propre à elle avec des aigus clairs, et des graves puissants et originaux. C'est grâce à ce son limpide que ce sont fait connaître, dans les années 1950, des groupes folkloriques paraguayens tels que Los Paraguayos, Los Guaranis ou encore Los Guayakis dans toute l'Europe. La harpe paraguayenne est non seulement l'instrument national du pays mais aussi le symbole et la fierté du peuple paraguayen.

Ismael Ledesma

dimanche 20 juin - 16h30

salle des concerts

le voyage de la harpe

concert jeune public
à partir de 8 ans

*musiques traditionnelles pour harpe et guitare du
Paraguay*

durée : 30 minutes

Ismael Ledesma *Agua Dulce*

Gamarra *Isla sâcâ*

Ismael Ledesma *Duende de la selva* (Guarania)

traditionnel *Polkas*

Demetrio Ortiz *Recuerdos de Ypacarai* (Guarania)

traditionnel *Carreta Guy*

Digno Garcia *Cascada*

Ismael Ledesma, harpe paraguayenne

Virgilio Rojas, Kike Lucena, guitares

*musiques pour harpes et pluriarc des Tsogo et des
Fang (Gabon)*

durée : 1 heure 10

orchestre Tsogo :

Lucette Milongo, Jean-Claude Madouma,

Jean-Pierre Papf, Marius Osseye, Philippe

Koussou, Basile Boussegué, Germaine Ndo

Buguessi, Marie-Noëlle Magombi

orchestre Fang :

Marie-Claire Eyang, Marie-Madeleine

Afanbele, Marie-Claude Nse, Victorine Ntsame,

Bertille Eko, Franck Bissa, René Menguo,

Hervé Engueng

lundi 21 juin - 20h

salle des concerts

fête de la musique

musiques traditionnelles pour harpe et guitare du Paraguay

traditionnel *Llegada*

Jose Asuncion Flores *India*

Ismael Ledesma *Paisaje tropical*

traditionnel *Polkas*

Ismael Ledesma *Sonidos de cuerdas*

Digno Garcia *Cascada*

Felix Perez Cardozo *Angela Rosa*

Ismael Ledesma *Agua dulce*

Jose Asuncion Flores *Choli*

Felix Perez Cardozo *Pajaro campana*

Ismael Ledesma *Yacaré*

Ismael Ledesma, harpe paraguayenne

Virgilio Rojas, Kike Lucena, guitares

musiques pour harpes et pluriarc des Tsogo (Gabon)

durée : 40 minutes

orchestre Tsogo :

Lucette Milongo, Jean-Claude Madouma,

Jean-Pierre Papf, Marius Osseye, Philippe

Koussou, Basile Boussegué, Germaine Ndo

Buguessi, Marie-Noëlle Magombi

entracte

musiques traditionnelles pour harpe et guitare du Paraguay

durée : 30 minutes

Villamayor *Pirrita*

Ismael Ledesma *Un sueno*

Ismael Ledesma *Paisaje tropical*

Jose Asuncion Flores *India*

Jose Asuncion Flores *Missones nu*

traditionnel *Guanarias tradicionales*

Jose Asuncion Flores *Choli*

traditionnel *Polkas*

Ismael Ledesma *Agua dulce*

Digno Garcia *Cascada*

Felix Perez Cardozo *Pajaro campana*

Ismael Ledesma *Yacaré*

Ismael Ledesma, harpe paraguayenne

Virgilio Rojas, Kike Lucena, guitares

musiques pour harpes et pluriarc des Fang (Gabon)

durée : 30 minutes

orchestre Fang :

Marie-Claire Eyang, Marie-Madeleine

Afanbele, Marie-Claude Nse, Victorine Ntsame,

Bertille Eko, Franck Bissa, René Menguo,

Hervé Engueng

glossaire

contrepoint

désigne la superposition de plusieurs voix autonomes mélodiquement et rythmiquement.

cordophone

tout instrument de musique dont le mode principal de mise en vibration est constitué par une ou plusieurs cordes de longueur vibrante constante (les cordes à vide de la harpe) ou variable (les cordes de la guitare), par pincement, par percussion, ou par frottement. Arc musical, pluriarcs, harpes, cithares, luths et vièles appartiennent à la famille des cordophones d'Afrique.

ennanga

En Ouganda, harpe dont le manche prend appui dans le fond de la caisse.

échelle

désigne la façon dont sont réparties les notes au sein de l'octave sans qu'aucune organisation hiérarchique ne prévale. L'échelle constitue le matériau de base nécessaire à toute élaboration mélodique. On dit qu'elle est pentatonique lorsqu'elle comprend cinq degrés et qu'elle est anhémitonique lorsqu'elle ne comprend aucun de demi-ton.

gúgú

tambour à fente et à caisse zoomorphe (bufle ou antilope) qui sert à transmettre des messages (Zaire).

idiophone

instrument de musique dont le matériau qui le constitue peut entrer en vibration.

kpóningbó

grand xylophone dont les lames, au nombre de quatorze, reposent sur deux troncs de bananier couchés sur le sol

kundi

harpe dont le manche est emboîté dans la caisse

mbela

arc musical des Ngbaka.

membranophone

tout instrument de musique composé essentiellement d'une membrane susceptible de vibrer.

métrique

Dans la musique occidentale, la métrique indique le nombre de temps compris dans chaque mesure ; elle suppose l'existence d'une hiérarchie accentuelle entre les temps : temps fort et temps faible. En Afrique subsaharienne, on ne peut parler de métrique au sens occidental du terme car la notion de mesure n'existe pas ; le terme de métrique renvoie alors au mètre, lequel est constitué d'une série de repères équidistants et non hiérarchisés servant d'étalon de mesure à l'organisation rythmique : la pulsation.

mirliton

membrane vibrante, d'origine animale

ou végétale, disposée le plus souvent sur un orifice percé dans une caisse de résonance. Considéré comme un membranophone soufflé, sa mise en vibration est provoquée par la vibration de l'air contenu dans la caisse de résonance. Il ajoute alors ses vibrations à celle de l'instrument, conférant à ce dernier un timbre particulier.

monnayage

consiste à remplacer une valeur rythmique donnée par des valeurs plus brèves dont la somme en est équivalente. Exemple : une noire peut se monnayer en deux croches ou encore quatre doubles-croches.

ngombi

harpe dont le manche repose sur le sommet de la caisse.

ostinato

motif mélodique et/ou rythmique répété obstinément sans la moindre modification.

Ouldémé

population animiste d'environ six mille membres vivant dans les monts Mandara (province de l'Extrême-Nord du Cameroun).

biographies

Andrew Lawrence-King

Harpiste inventif et virtuose, accompagnateur et continuiste hors pair, Andrew Lawrence-King est un des phares de la musique ancienne, et sa réputation de chef d'orchestre progresse à pas de géants dans le monde de la musique baroque. Il commença sa carrière musicale comme choriste chef de pupitre à la Cathedral and Parish Church de St Peter Port de Guernesey, puis se vit décerner une bourse pour étudier l'orgue à Cambridge, avant de terminer ses études au Centre de Musique Ancienne de Londres. Il se fit rapidement un nom comme continuiste auprès des grands ensembles européens, puis fonda et co-dirigea l'ensemble de continuo Tragicomedia en 1988. Il collabora avec Jordi Savall et Hespérion XX en tant que harpiste soliste et fut ensuite nommé professeur de harpe et de continuo à l'Académie de Musique Ancienne de Brême. En 1994, Andrew Lawrence-King créa The Harp Consort et entreprit une

nouvelle série d'enregistrements, en soliste et avec cet ensemble, pour Deutsche Harmonia Mundi. En 1998, The Harp Consort a reçu le Prix du Disque allemand « Echo Klassik » dans la catégorie « musique ancienne ». Pour son travail de harpiste, Andrew a reçu le Prix Erwin Bodky décerné par la Société de Musique Ancienne de Cambridge, et pour sa contribution au renouveau de la musique baroque espagnole, il a reçu le Prix Noah Greenberg. Pour sa direction du premier opéra de Haendel : *Almira*, l'American Handel Society lui décerna son prix en 1996. Andrew Lawrence-King partage à présent son temps entre les récitals en soliste, les tournées dans le monde entier avec The Harp Consort, et ses engagements de chef d'orchestre, chef de chœur et chef d'opéra baroque en Europe et en Scandinavie. Son agenda de concerts le fait voyager du Carnegie Hall de New York à la Philharmonie de Berlin, de l'Opéra de Sydney au Casals Hall de

Tokyo, du Wigmore Hall de Londres à La Scala de Milan. Marin émérite, Andrew est titulaire du très convoité certificat de yachtmaster délivré par la Royal Yachting Association, et passe une grande partie de ses loisirs à bord de son bateau, le « Continuo ».

The Harp Consort

est un ensemble de musiciens spécialisés dans l'improvisation, dans le respect des différents styles de la musique médiévale et baroque. Les instruments à cordes pincées et à cordes frottées étaient considérés autrefois comme les instruments parfaits, capables de jouer aussi bien des mélodies que des accords, de sorte qu'ils pouvaient être utilisés en solo ou en ensemble, et accompagner des chanteurs. Qu'il s'agisse d'un continuo baroque ou d'un conductus médiéval, les musiciens brodaient sur leur partie écrite, consistant en une seule voix, pour créer des harmonies et des motifs mélodiques dans un style bien évi-

demment approprié à leur époque et à leur pays. The Harp Consort prend ce type d'improvisation comme modèle pour ses interprétations, mêlant la fièvre de l'invention spontanée à un grand souci des couleurs propres à chaque répertoire. Le répertoire du Harp Consort va de la monodie à l'opéra baroque, du jeu médiéval à la musique contemporaine pour instruments anciens, de la délicatesse de la musique de chambre à l'exubérance de la danse irlandaise, réunissant une équipe internationale de chanteurs et d'instrumentistes pour créer une grande variété de timbres.

Ismael Ledesma

Né en 1962 à Lambare (Paraguay), Ismael Ledesma étudie la harpe avec ses parents et parcourt dès l'âge de 5 ans les routes de son pays. En 1976, il intègre le groupe Los Magrigales et part, en 1982, pour la France avec son Oncle Kike Lucena. En 1984, il entre au Conservatoire Alfred de Vigny pour parfaire son écriture musicale. Ses

tournées l'ont mené en Turquie, au Liban, en Allemagne, en Belgique, et bien sûr au Paraguay (en 1997). Il assure la première partie de Johnny Clegg à l'Olympia en décembre 1998.

Virgilio Rojas

Né à Ypane au Paraguay en 1931. Très jeune, il part en Argentine pour enrichir sa culture musicale. A l'âge de 17 ans, il intègre le groupe Bobadilla Caceres et réalise de nombreuses tournées dans ce pays qui accueille chaleureusement les artistes paraguayens exilés durant la dictature au Paraguay. En 1959, il arrive en Europe pour intégrer le groupe de Jovita Luna et Gérardo Servin puis il intègre le très prestigieux groupe Les Guaranis de Francisco Marin avec qui il reste plusieurs années. Il a travaillé pendant plus de 20 ans dans l'établissement des Machucambos « L'Escale » et il continue à apporter son concours et son expérience à différents artistes latino-américains, actuellement Ismael Ledesma.

Kike Lucena

Né à Asunción au Paraguay en 1947. Il a voyagé à Buenos Aires (Argentine) en 1963 où il a créé son premier groupe musical, (le trio Las Mirasoles) avec son frère Rubio Lucena et sa femme Ana-Maria. Ensemble, ils ont participé à différentes émissions radiophoniques : *Splendid*, *El Mundo*, *Nacional* et *Argentina*. Aussi, à *Provincia* lors d'une émission, ils ont eu l'occasion de se joindre à l'illustre Samuel Aguayo. De plus, ils ont participé à des émissions télévisées sur les chaînes 7, 9 et 13 à Buenos Aires. Cette période a été aussi marquée par la participation du trio Los Mirasoles à de grands festivals comme celui de Kesky en Mar del Plata (Argentine) et celui de Vina.

Frédérique Cambreling

a suivi ses études musicales à Paris où l'enseignement de Pierre Jamet l'a particulièrement marquée. Après avoir reçu deux premiers prix au Conservatoire de Paris en 1976, remporté trois

grands prix internationaux : Paris 1976, Israël 1976 et Marie Antoinette Cazala 1977, puis tenu le poste de harpe solo à l'Orchestre National de France entre 1977 et 1985, elle partage actuellement sa carrière musicale entre ses activités de soliste et l'Ensemble Intercontemporain, dont elle est membre depuis 1993. Au cours de ces dernières années, Frédérique Cambreling a été la soliste invitée de formations telles que l'Orchestre philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre de Chambre de Bretagne, le Sinfonietta de Picardie, l'Ensemble orchestral de Paris, l'Orchestre de Chambre de Norvège, l'Orchestre de la Monnaie de Bruxelles, qui l'ont amenée à jouer un répertoire couvrant la majorité de la littérature écrite pour son instrument. Son éclectisme lui permet de participer également à de nombreux festivals de musique de chambre en

France et à l'étranger. Plusieurs compositeurs ont écrit pour elle, en 1999, elle sera la première interprète d'une œuvre de Wolfgang Rihm pour harpe solo et ensemble instrumental, qui fera l'objet d'une tournée européenne.

Hidéki Nagano

Né en 1968 au Japon. Hidéki Nagano commence ses études de piano à l'âge de cinq ans. Dès douze ans, il participe à de nombreux concours nationaux, remportant notamment le Premier Prix du concours national de la musique réservé aux étudiants. Après ses études au lycée supérieur annexe de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo, il entre en 1988 au Conservatoire de Paris, où il étudie le piano auprès de Jean-Claude Pennetier et l'accompagnement vocal avec Anne Grappotte. Il obtient le Premier Prix d'accompagnement vocal en 1990, le Premier Prix de piano à l'unanimité en 1991 et le Premier Prix de musique de chambre en

1992. Médaillé au concours international Maria Canals de Barcelone (1990), sixième Prix du concours international de Montréal (1992), il a remporté le Prix Samson François au premier Concours international de piano du XX^e siècle qui s'est déroulé à Orléans en mars 1994. En 1998, il reçoit au Japon deux prix décernés aux jeunes espoirs de la musique : le Prix Muramatsu et le Prix Idemitsu. Hidéki Nagano donne régulièrement des concerts, principalement en France et au Japon, comme soliste et en musique de chambre, dans un répertoire allant du classique au contemporain. Hidéki Nagano est membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1996.

Jeanne-Marie Conquer

obtient en 1980 le Premier Prix de violon au Conservatoire de Paris. Après avoir suivi le cycle de perfectionnement, elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1985. Elle est également membre du Quatuor à

cordes de l'Ensemble Intercontemporain. Elle a enregistré la *Sequenza VIII* de Luciano Berio, le *Pierrot Lunaire* et l'*Ode à Napoléon* d'Arnold Schoenberg sous la direction de Pierre Boulez.

Hae Sun Kang

Née à Pusan (Corée du Sud), Hae Sun Kang débute le violon à l'âge de 3 ans et poursuit ses études au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et de Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient un Premier Prix de violon et de musique de chambre puis effectue au sein du Conservatoire un 3^e cycle de perfectionnement. Elle travaille avec Félix Galimir, Franco Gulli, Wolfgang Schneiderhan, Josef Gingold et Yehudi Menuhin. Lauréate des concours internationaux de violon à Munich, Montréal, Rodolfo Lipizer en Italie, Carl Flesch en Angleterre, Yehudi Menuhin à Paris et premier violon solo de l'Orchestre de Paris de 1993 à 1994, Hae Sun

Kang s'est produite en récital et en soliste en France, en Afrique, en Australie, en Asie et aux Etats-Unis, ainsi qu'en Europe, notamment en tant que premier violon de l'Ensemble Concordia. Elle entre à l'Ensemble Intercontemporain en février 1994. Elle crée *Quad*, le concerto pour violon de Pascal Dusapin en 1996 au Châtelet et la nouvelle version d'*Anthèmes* de Pierre Boulez, pour violon seul et dispositif électronique au Festival de Donaueschingen, à l'Ircam et au Concertgebouw d'Amsterdam en 1997. En 1998, elle a créé un concerto pour violon de Michael Jarrell avec l'Orchestre philharmonique de Radio France sous la direction de Jonathan Nott et, créera en 1999 un concerto pour violon d'Ivan Fedele avec l'Orchestre de Caen sous la direction de Pascal Rophé. Elle est membre du Quatuor à cordes de l'Ensemble Intercontemporain.

Christophe Desjardins

Né en 1962, Christophe Desjardins est l'élève de Serge Collot au Conservatoire de Paris où il obtient le Premier Prix d'alto en 1983, avant de se perfectionner à la Hochschule der Künste de Berlin auprès de Bruno Giuranna. Il est lauréat du Concours international « Maurice Vieux ». En 1986, il entre comme alto solo au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En 1990, il crée *Surfing*, pour alto solo et ensemble, que lui dédie Philippe Boesmans. En 1990, Christophe Desjardins rejoint l'Ensemble Intercontemporain et a depuis créé de nombreuses pièces en solo, écrites pour lui par des compositeurs aussi différents que Ivan Fedele, Denis Cohen, Patrick Marcland, Tôn-Thât Tiêt. C'est avec sa collaboration que Luciano Berio a composé *Alternatim*, double concerto pour clarinette, alto et orchestre, créé en mai 1997 au Concertgebouw d'Amsterdam. Christophe Desjardins a été l'invité du festival de Salzbourg et à

Carnegie Hall. Son répertoire comprend les œuvres pour alto seul les plus marquantes de la seconde moitié du XX^e siècle, composées entre autres par Luciano Berio, Bernd Alois Zimmermann, Bruno Maderna, Franco Donatoni, Emmanuel Nunes et György Ligeti. Il est également membre du Quatuor à cordes de l'Ensemble Intercontemporain.

Jean-Guihen Queyras

Né à Montréal en 1967, Jean-Guihen Queyras a fait ses études musicales à Lyon, Fribourg (Allemagne) et New York. Il remporte le « Prix du Meilleur Jeune Espoir » au Concours Rostropovitch et le Troisième Prix au concours de Munich. La fondation de la Vocation, la fondation Maurice Ravel, la fondation Parke-Davis en Allemagne et le concours international d'Helsinki le récompensent également. Jean-Guihen Queyras a participé à de nombreux festivals en Europe et aux Etats-Unis, et s'est produit en soliste avec, notamment, l'Orchestre

de la Radio de Munich, l'Orchestre de la Radio de Bâle, l'Orchestre philharmonique de Radio-France et la Philharmonie Morave sous la direction de Lord Yehudi Menuhin. Membre de l'Ensemble Intercontemporain depuis 1990, il a enregistré le *Concerto pour violoncelle* de György Ligeti sous la direction de Pierre Boulez chez Deutsche Grammophon ainsi que les *Trois suites pour violoncelle seul* de Benjamin Britten chez Harmonia-Mundi. Il est membre du Quatuor à cordes de l'Ensemble Intercontemporain.

technique

régie générale

Joël Simon
Olivier Fioravanti (21/06)

régie plateau

Jean-Marc Letang
Eric Briault (21/06)

régie lumières

Marc Gomez

régie son

Didier Panier