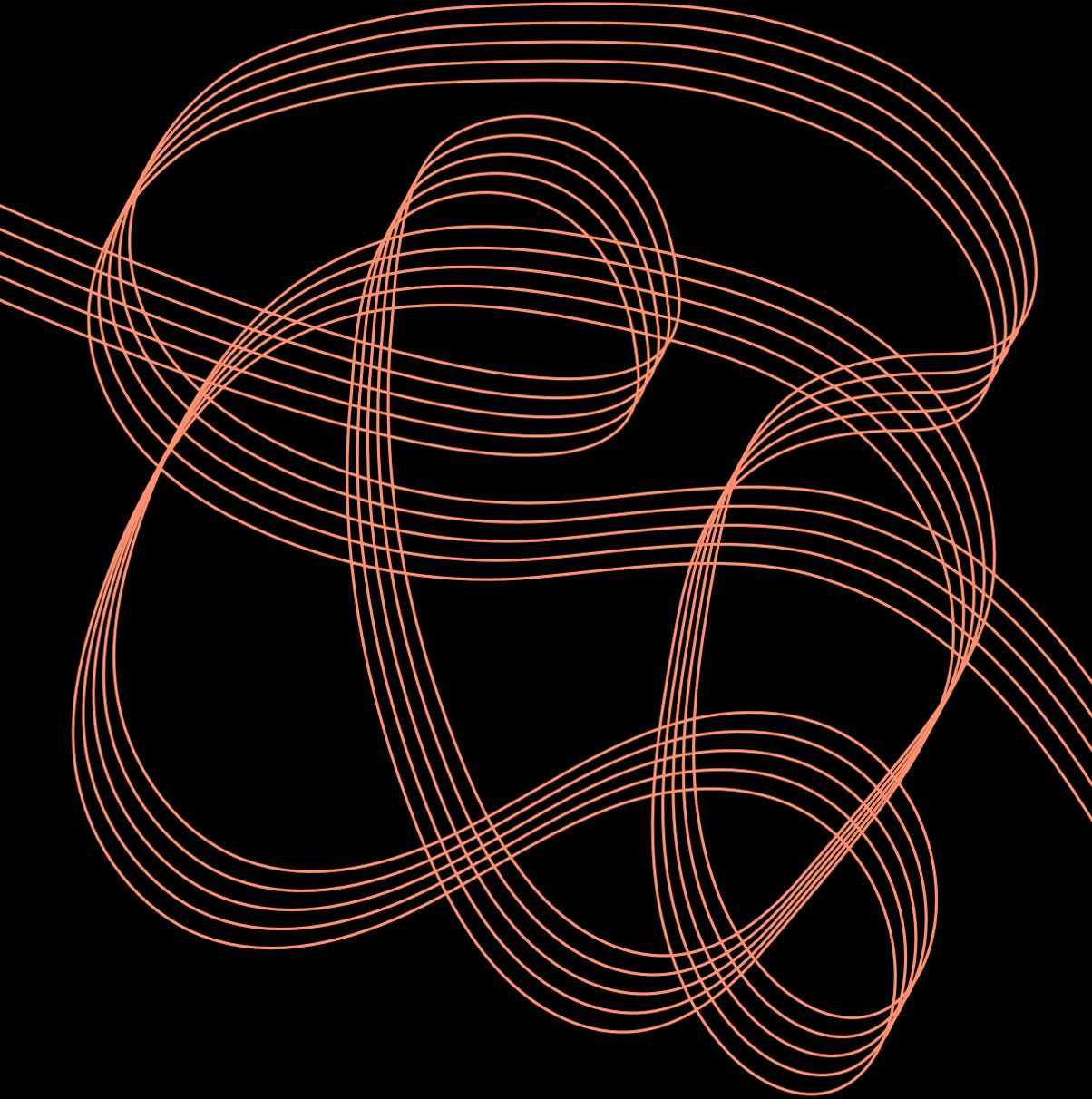


riverrun,



CONTEXTES 2023

Comment rendre compte avec des mots de ce qui se passe dans la musique ? Comment la décrire ? Faut-il en savoir quelque chose avant de l'écouter ? Pendant qu'on l'écoute ? Ces questions se posent-elles pour toutes les musiques ? Dans toutes les situations ? Il nous semble que dans le cas d'un festival dédié à la création, aux musiques qui s'inventent aujourd'hui, donner la parole à celles et ceux qui la font permet d'enrichir l'expérience qu'on peut en faire. La position idéale de l'auditeur-trice qui écouterait la musique pour elle-même, sans a priori, a fait long feu. Nous venons tous-ttes au concert avec des attentes, des envies ou des craintes, avec ce que l'on sait ou croit savoir, ce que l'on ignore ou croit ignorer.

Plutôt qu'un commentaire musicologique, nous avons demandé aux artistes qui présenteront leurs œuvres à *riverrun*, cette année d'écrire ou de nous confier un texte dans lequel ils-elles avaient toute liberté de nous parler d'eux-elles, de leur pratique, dans la forme qu'ils-elles souhaitaient. Les textes réunis dans ce recueil empruntent donc une multiplicité de formats, de tons, d'adresses, comme autant de chemins aussi divers que l'est la création aujourd'hui.

Nous avons tenté de restituer ou de laisser entrevoir le contexte, l'environnement où naissent les projets. Il n'y a pas de musique hors des conditions dans lesquelles on l'écoute, qu'elles soient acoustiques ou mentales.

Didier Aschour,
directeur du GMEA

Sommaire

- 06 DÉS OCCIDENTATION
Werner Durand
- 08 UNE ÉCOUTE CONTEXTUALISÉE
Clément Demonsant
- 09 LA RELIGIEUSE ÉTHIOPIENNE
AUX PIEDS NUS
Maya Dunietz
- 11 MINIMALISME
Sarah Davachi
- 12 LE CORPS COMMUN
Enna Chaton
- 14 CHORIES
Amélie Agut & Chloé Despax
- 16 LE SCRATCH ORCHESTRA,
UN ORCHESTRE DE NÉOPHYTES
Didier Aschour
- 18 CARTOGRAPHIES DE RYTHMES,
UN REGARD RÉTROSPECTIF
Karl Naegelen
- 20 LA FLÈCHE DU TEMPS
Reinier van Houdt
- 22 QUAND ON VIENT DE 'NULLE PART', ON FINIT
PEUT-ÊTRE INÉVITABLEMENT PAR ÉCRIRE
DE LA MUSIQUE QUI N'APPARTIENT À PERSONNE
Lucie Nezri
- 23 OSILASI
Debora Levyh
- 25 LA MUSIQUE COMME PARADIGME
D'UNE COMMUNAUTÉ POUR L'ART
Jessica Ekomane
- 26 C-ÎME, UN LABORATOIRE DE RECHERCHE
INCLUSIF AUTOUR DE L'IMPROVISATION LIBRE
Pom Bouvier-b, Célia Jankowski,
Hanna Kölbel, Audrey Lauro,
Clara Levy et Ségolène Neyroud
- 28 DÉCOUVRIR UNE FORME
Elliot Simpson
- 29 TRÉSORS CACHÉS
Michael Winter et Juan Sebastián Lach Lau
- 32 HILDEGARD VON BINGEN ET PAULINE OLIVEROS
CONNAÎTRE SA VOIE
Clara Levy

DÉSOCIDENTATION

Werner Durand

Werner Durand a étudié le jazz, la musique classique indienne et le ney iranien. Il a commencé à construire des instruments à vent en plexiglas et en PVC au début des années 80.

Je suis venu à la musique en tant qu'auditeur, et non en tant qu'instrumentiste ou chanteur. Lorsque j'ai décidé de jouer du saxophone, j'avais déjà 19 ans. Depuis l'âge de 15 ans, en gros depuis 1969, j'écoutais exclusivement du jazz. Mais alors que j'avais trouvé un professeur dans ma ville natale de Karlsruhe, en Allemagne, j'ai découvert Terry Riley et j'ai été tellement attiré par cette voie que je n'ai jamais appris à jouer du jazz. Parallèlement à ma découverte des compositeurs-rices qui, quelques années plus tard, seraient connus-es sous le nom de "minimalistes", je me suis de plus en plus intéressé aux musiques de l'Inde, du Tibet, de l'Iran, de l'Indonésie, etc.

En 1976, je suis allé vivre à Paris pour étudier avec un saxophoniste français dont le style semblait être une symbiose parfaite entre Terry Riley, le jazz et la musique indienne, Ariel Kalma. Sa méthode d'enseignement était similaire à celle que j'ai rencontrée plus tard avec mes professeurs de musique indienne : répéter des phrases comme si on apprenait une langue. Je suis allé étudier la flûte de bambou en Inde pendant l'hiver 1978/79 et, à mon retour, j'ai décidé de m'installer à Berlin, car mon professeur indien m'avait dit que son propre professeur y ferait une résidence.

6

Berlin s'est avéré être l'endroit idéal pour moi, il m'a été très facile de rencontrer des compositeurs-rices et des musiciens-nes de tous les styles et, en 1981, j'ai commencé à travailler dans un magasin de disques qui était également une galerie. *gelbe MUSIK* s'est spécialisé presque exclusivement dans la musique contemporaine et expérimentale, ainsi que dans l'art sonore et les œuvres sonores liées à des formes d'art visuel, y compris les œuvres discographiques d'artistes. Le magasin de disques/galerie présentait des expositions de partitions, des installations et des performances d'artistes tels que John Cage, Earle Brown, La Monte Young, Dieter Schnebel et Christian Marclay, parmi tant d'autres. Au fil des années, j'ai réussi à convaincre mon patron de *gelbe MUSIK* d'inclure la musique traditionnelle du monde entier à son catalogue, et ça a très bien marché.

Parallèlement, j'ai assisté à de nombreux concerts de musiques dites traditionnelles, principalement de l'Inde, mais aussi d'autres cultures. Je me suis également impliqué dans l'association de concerts "Freunde Guter Musik" (Amis de la bonne musique), un nom quelque peu ironique tiré d'une série de disques de musique classique des années 1950. Ce groupe a surtout été connu pour la série *Urbane Aboriginale*, dont une vingtaine d'éditions ont été réalisées au fil des ans, chacune confrontant des artistes traditionnels et expérimentaux de différentes régions, tout en évitant les étiquettes de "musique du monde" ou de "fusion".

Mon propre développement musical s'est déroulé parallèlement à toutes ces découvertes et expériences. J'ai commencé à jouer avec des boucles de bandes magnétiques et des chambres d'écho dès que j'ai commencé à jouer d'un instrument. Mon jeu au saxophone était basé sur ce que j'avais appris à la flûte de bambou, en jouant strictement de manière modale, sur la base du raga. Au milieu des années 80, je me suis progressivement ouvert à d'autres influences, inspiré par les styles presque polyphoniques d'Evan Parker, Ned Rothenberg ou Jon Gibson. En 1984, j'ai commencé à créer mes propres instruments. Un ami m'avait donné un tube de plexiglas à utiliser comme un didjeridoo, mais j'ai essayé d'en jouer

comme d'un *ney* (*flûte traversière présente en Perse et Turquie ndt*), en soufflant obliquement sur le bord. Avec mon nouveau delay numérique, j'ai commencé à jouer des motifs simples et, au bout de quelques jours, j'ai commencé à ajouter des tuyaux. Bien sûr, l'accordage est tout de suite devenu un problème. Je m'étais lié d'amitié avec le compositeur américain Arnold Dreyblatt, qui m'a fait découvrir le principe de l'intonation juste, qu'il avait étudié avec La Monte Young. Bien que je connaisse le travail de La Monte Young, Harry Partch et d'autres qui ont travaillé avec ce système d'accordage, il était précieux de recevoir une introduction de première main. Après avoir entendu mon jeu de "Pan-Ney" avec des delays, Arnold m'a parlé de la musique de flûte de pan *Aré Aré* de Papouasie-Nouvelle-Guinée. J'avais moi-même trouvé de nombreuses similitudes dans certaines musiques africaines, comme dans les ensembles de flûtes et de cors d'Éthiopie et d'Afrique centrale, ainsi que dans ceux d'Amérique du Sud.

Je me suis vite rendu compte que j'avais trouvé une nouvelle voie, en mélangeant différentes embouchures sur ces tuyaux - ney, cor, ainsi que des anches simples - en utilisant des becs de saxophone ou de clarinette. J'ai également commencé à construire d'autres instruments à cette époque : des flûtes et des clarinettes dans différents matériaux, généralement en PVC, avec des membranes résonantes fixées près de l'embouchure ou du trou de soufflage, comme dans les flûtes traversières coréennes.

En réfléchissant aux presque cinq décennies que j'ai passées à la croisée de différents mondes musicaux, j'ai expérimenté plusieurs courants, souvent en opposition avec ce qui avait été fait auparavant. J'ai essayé de suivre mon instinct personnel plutôt que de suivre ces courants. Étonnamment, ces courants coïncidaient parfois avec mes tendances personnelles, parfois elles étaient à l'opposé. La terminologie utilisée à différentes époques et dans différents contextes permet déjà de voir comment les phénomènes sont perçus, quelles attitudes, quelles idéologies et quels préjugés sont à l'œuvre. Il m'a toujours semblé qu'aux États-Unis, la relation entre l'avant-garde et les autres traditions était plus facile, car elle ne portait pas sur ses épaules la lourde tradition classique européenne. J'aimerais que nous puissions un jour surmonter ces difficultés, que nous ne soyons pas obligés-es de généraliser, de réduire les musiques des différentes parties du monde en une seule, comme dans "world music" (je n'ai pas encore entendu parler de musique d'une autre planète), ou pire encore, dans "folklore". Et le meilleur de tous : "non occidental" ou même "extra-européen". Je me demande où ils mettent la musique traditionnelle de Sardaigne, d'Estonie ou d'ailleurs en Europe. Et pourquoi on l'oppose à d'autres musiques, qu'il s'agisse de jazz, de musique classique ou de musique nouvelle. Trop souvent, lorsque je me rendais chez des disquaires, je devais me mettre à quatre pattes pour les dénicher.

Source : www.remainn.eu

DIM 01 OCT — 17H

ST-JUÉRY / Musée du Saut du Tarn

FLOCKS — Werner Durand & Uli Hohmann

UNE ÉCOUTE CONTEXTUALISÉE

Clément Demonsant

Clément Demonsant s'intéresse au médium de l'installation sonore et place l'art acousmatique dans des environnements et des contextes d'écoute spécifiques.

À la frontière entre installation et composition se trouve un interstice qui offre de nouvelles perspectives d'écriture. Les formes y sont variées mais l'ambition est la même : proposer une écoute contextualisée, ou comment composer de la musique pour et avec un environnement.

Des sons sont ainsi déployés dans un environnement et créent une relation avec celui-ci. En réalité, tout peut entrer en contact avec le son : un espace, une acoustique, un dispositif, un objet, de la lumière, une sculpture, et bien d'autres choses. Ces circonstances intrinsèques à une installation permettent en quelque sorte de matérialiser le son et de donner corps et sens à la musique exposée. Et cela sous forme d'un moment et d'une expérience éphémères.

Avec *Après moi, la poussière*, je souhaite proposer une relation poétique entre des matières sonores et lumineuses en instaurant entre elles un langage commun, me permettant ainsi de créer un dialogue où elles se parlent, se répondent, se complètent, se précèdent, s'écoutent et se regardent.

Du plein au presque rien

Du vide à l'illusion

La matière se creuse et se propage

Habitant ainsi cet espace

D'un silence apparent

D'une lumière en mouvement

8

MAR 03 — DIM 15 OCT

ALBI / Musée Toulouse Lautrec

***Après moi, la poussière* — Clément Demonsant**



LA RELIGIEUSE ÉTHIOPIENNE AUX PIEDS NUS

Maya Dunietz

En souvenir d'Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou (1923 - 2023).

J'ai découvert Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou en 2005, alors que j'avais 24 ans et elle 82. Mon compagnon de l'époque, le chef d'orchestre Ilan Volkov, a rapporté l'album *Ethiopiennes 21* (produit par Francis Falceto), consacré à sa musique pour piano, et nous avons été immédiatement enchantés-es par comment ça sonnait. Je n'avais jamais entendu une telle musique auparavant ; elle avait un sens du temps nouveau, inouï, et son jeu de piano était probablement le plus délicat et le plus profond que j'ai jamais entendu. Sa musique est allée directement de son cœur au mien. Sur la pochette de l'album figurait une biographie détaillée relatant la vie étonnante d'Emahoy, mentionnant que dans les années 80, elle avait déménagé pour vivre dans un monastère de Jérusalem. Étonnés-es par cette information, nous avons décidé d'essayer de la retrouver. Notre contact était Nadav Haber, un saxophoniste et éducateur israélien qui était ami avec Emahoy. Se rendant compte qu'Emahoy n'avait pas de piano au monastère, Nadav a pris contact avec sa famille américaine qui a gentiment acheté pour elle un piano droit, sur lequel elle jouait et composait tous les jours, entre 9 heures et 13 heures.

Un jour de printemps, Ilan et moi nous sommes donc présentés-es à l'église *Kidane Mehret*, rue Éthiopie, à Jérusalem. Nous avons frappé à la porte de la salle de piano du monastère et demandé à Emahoy si nous pouvions entrer. En l'espace d'un instant, nous nous sommes retrouvés-es dans une discussion intense, qui a duré des heures, sur la musique, la religion, la société, l'âme et bien d'autres sujets, dans un mélange d'anglais, d'allemand et d'italien. Près du piano, nous avons remarqué un cahier avec de la musique fraîchement écrite. Ilan lui a demandé si nous pouvions essayer de jouer la composition. Nous nous sommes assis à tour de rôle pour lire le cahier, et après avoir joué quelques-unes de ses notes, j'ai senti qu'une confiance s'installait entre nous. Avant de partir, j'ai noté mon numéro de téléphone sur son carnet, au cas où.

Deux ans plus tard, Emahoy m'a appelée pour me demander de venir la voir. À mon arrivée, elle m'attendait avec trois ou quatre vieux sacs en plastique *Air Ethiopia* qui contenaient tous ses manuscrits. Elle m'a tendu les sacs en me disant : "Voici toute ma musique, elle est en désordre. Des gens du monde entier frappent à ma porte pour me demander mes partitions afin de les jouer. Pourriez-vous m'aider à noter correctement ma musique dans un recueil pour que d'autres puissent la jouer ?" Emahoy espérait également utiliser les bénéfices que ça rapporterait pour l'éducation musicale d'enfants dans le besoin.

J'ai accepté le défi et j'ai commencé à arranger les partitions. Dans ses manuscrits, elle écrivait les motifs, l'esprit des morceaux, les codes musicaux et les clés pour sa propre interprétation de la musique, mais il n'y avait pratiquement pas de notation d'exécution conventionnelle. Traduire ses indications dans une notation plus classique est devenu une partie importante de mon travail avec elle.

Emahoy avait une personnalité très tolérante et pacifique, mais lorsqu'il s'agissait de musique, elle était décidée et intransigeante. Par exemple, elle s'est plainte un jour que les gens utilisaient trop la pédale, ce qui rendait la musique trop "molle". "La douceur du toucher doit venir d'ailleurs, disait-elle, pas de la pédale". J'ai eu la chance d'apprendre cette musique, de la voir jouer et de recevoir d'elle des leçons de musique pour la vie. J'ai tant appris de son engagement absolu envers

la musique, de l'attention douce et infinie qu'elle porte à chaque note jouée avec l'intention de chaque mouvement, allant directement du cœur aux doigts, de son approche liquide du temps, ou de sa compréhension du fait que la mélodie est libre de respirer le bon tempo d'un jour particulier.

Emahoy a toujours suivi ses rêves, ce qui l'a énormément inspirée. Même à une époque où les réalisations des femmes n'étaient généralement pas reconnues, son talent indéniable lui avait valu une reconnaissance internationale, bien qu'elle ne se soit jamais mise en avant. Son tempérament modeste était en conflit avec son appel intérieur à diffuser sa belle musique de guérison dans le monde. Elle était constamment tiraillée entre le fait de se produire et d'être une musicienne tout en maintenant une pratique religieuse quotidienne stricte.

Lorsque je pense à mon amie, je me souviens d'un simple partage d'expériences : Emahoy aimait la mer et j'ai eu le privilège de l'accompagner à la plage à plusieurs reprises. Je n'oublierai jamais le bonheur qui se lisait sur son visage lorsque nous nous approchions du bord de mer. Le bruit des vagues était une joie apaisante pour ses oreilles. Mais surtout, je me souviendrai de la façon dont elle jouait du piano, doucement, délicatement, comme si elle avait de petites oreilles au bout de chacun de ses longs doigts expérimentés.

Source : Magazine TRT Afrika



© Gail Tibbon

JEU 05 OCT — 19H

TOULOUSE / théâtre Garonne

Maya Dunietz joue Emahoy Tsegé-Maryam Guèbrou

MINIMALISME

Sarah Davachi

Compositrice et interprète, Sarah Davachi s'intéresse aux subtilités de l'espace sonore en utilisant des durées prolongées.

L'orgue à tuyaux (et plus généralement tous les types d'orgues) est un instrument incroyablement fascinant, pour les compositeurs·rices et les musiciens·nes qui s'intéressent à la texture, aux harmoniques et aux sons continus, c'est l'instrument acoustique idéal. Je pense que le minimalisme, et en particulier le type de minimalisme obtenu par des sons tenus plutôt que par la répétition, est une expérience musicale à laquelle les auditeurs·rices adhèrent ou non ; il n'y a que très peu de compromis.

De mon point de vue, le minimalisme s'intéresse intrinsèquement à ce qui se cache dans la texture sonore lorsque les références manifestes et explicites à la mélodie et au rythme sont volontairement supprimées ou considérablement réduites. Pour l'auditeur·rice ou interprète, il faut accepter que l'expérience immédiate n'est pas primordiale et être prêt·e à se défaire de cette attente. Il ne s'agit pas d'une virtuosité du mouvement, mais plutôt d'une virtuosité de l'immobilité et du contrôle. En ouvrant les oreilles et en se concentrant sur la subtilité, l'intimité et les détails pour eux-mêmes, on peut accéder à une expérience profonde.

J'aime entendre des sons soutenus - je pourrais écouter sans fin quelque chose d'aussi simple qu'un intervalle à l'unisson joué par deux instruments différents, mais je me rends compte que ce n'est pas un plaisir universel.

Lorsque je joue, une sorte de dialogue se produit avec l'instrument ou le son lui-même, et si j'écoute attentivement je peux entendre des nuances et des détails avec lesquels je peux interagir en temps réel ; c'est souvent ainsi qu'une composition naît pour moi, à partir d'une sorte d'exploration texturale ou harmonique et avec le désir d'être dans l'instant avec le son, à la fois temporel et spatial.

Quand j'étais jeune, je me souviens avoir été fascinée par des sons particulièrement denses et riches, comme ceux d'un sèche-cheveux ou d'un aspirateur. Je faisais des pauses lorsque je les utilisais pour profiter de ce son, curieuse de savoir comment il pouvait être à la fois constant et changeant.

Il y a également un dialogue avec l'espace d'écoute, que j'aborde de manière très différente si je fais un disque, pour une écoute privée sur des haut-parleurs ou si je travaille dans un espace physique très réverbérant, comme une église. J'accorde un profond intérêt à l'architecture et je trouve de nombreux parallèles avec la musique qui me sont utiles lorsque je réfléchis à la manière dont j'interagis avec le son. Je suis très attirée par l'immobilité en tant que principe presque éthique - quelque chose que je crois important d'intégrer à notre façon d'être au monde.

JEU 05 OCT — 22H30

TOULOUSE / Église du Gesù

Sarah Davachi

LE CORPS COMMUN

Enna Chaton

La vidéaste Enna Chaton a été invitée par l'artiste Céleste Boursier-Mougenot à développer librement ses actions filmées, dans le cadre de ses installations sonores. La réceptivité et la présence des participants-es à ces actions sont intensifiées par leur nudité.

Depuis les années 1990, je m'intéresse à la nudité mise en situation. Mes parents ont été les premiers modèles : des corps familiers placés dans des lieux domestiques. Posant nus-es, face et avec moi, j'ai dévoilé une part de leur intimité. Montrer ces corps, sans tabou ni pudeur, a provoqué une subversion douce. Le point de vue frontal, banal volontairement adopté, a déstabilisé la représentation habituelle du père et de la mère.

Peu à peu je me suis adressée à d'autres personnes, j'ai poursuivi le travail avec la famille, puis, avec des proches, et enfin avec des inconnus-es, le corps commun.

Tout le monde peut participer individuellement ou collectivement aux séances de prise de vue, aux actions, sans sélection. J'invite chacun-e à parcourir l'ensemble de mes images, en s'inscrivant dans le cadre photo ou vidéo, l'espace public lors d'action performative, la sphère plus intimiste de l'atelier, puis, par prolongement dans le dessin, la peinture, le collage. J'observe et je capte des nudités, des déplacements, des présences. Je donne à voir des anti-modèles.

Le corps commun résiste aux sociétés génératrices de normes, de critères esthétiques stéréotypés. À mes yeux, toutes les nudités, tous les corps sont émouvants dans leurs différences, leur réalité, leur présence, leur histoire.

Peu à peu une typologie de corps singuliers, de personnages et de groupes hétéroclites parcourent le champ de ma création. C'est ma manière de regarder un corps, de lui accorder de l'attention, de la douceur, de l'indulgence, de considérer ses défauts comme des qualités qui le rendent présent dans les images. Il se réincarne. Le rapport à l'exposition de ces nudités évolue d'une époque à l'autre de ma démarche.

« Il existe dans la vérité révélée une part de désœuvrement inévitable, qui passe par la suspension du temps et permet de désactiver le système de valeurs préétablies. De ce fait, la nudité n'est ni un état naturel ni un état stable mais un état toujours en déséquilibre qui ne se donne pas sans résistance. »

Marie Viguier - Sur l'exposition *Le bleu du ciel* - Crac Sète

Qu'est-ce que regarder un corps ? Qu'est-ce que demander à l'autre de se mettre nu, à nudité ? Qu'est-ce que constituer un groupe pour une prise de vue ? Comment faire marcher ensemble des hommes et des femmes nus-es qui ne se connaissent pas ? Comment faire exister l'autre ?

Parfois l'art, la recherche artistique ébranle nos certitudes, nous rappelant aux mouvements, à l'éphémère, à la poétique du monde marquée de multiplicités, de doutes. Pour moi, l'art, la création permet de partager avec les autres les émotions, les vécus. Il me permet de questionner l'en commun.

VEN 06 > DIM 08 OCT — 11H > 17H

ALBI / Le Frigo

Chez Céleste — Céleste Boursier-Mougenot & Enna Chaton



PLANTES SAUVAGES & ÉCOUTE DE PROXIMITÉ

Amélie Agut et Chloé Despax

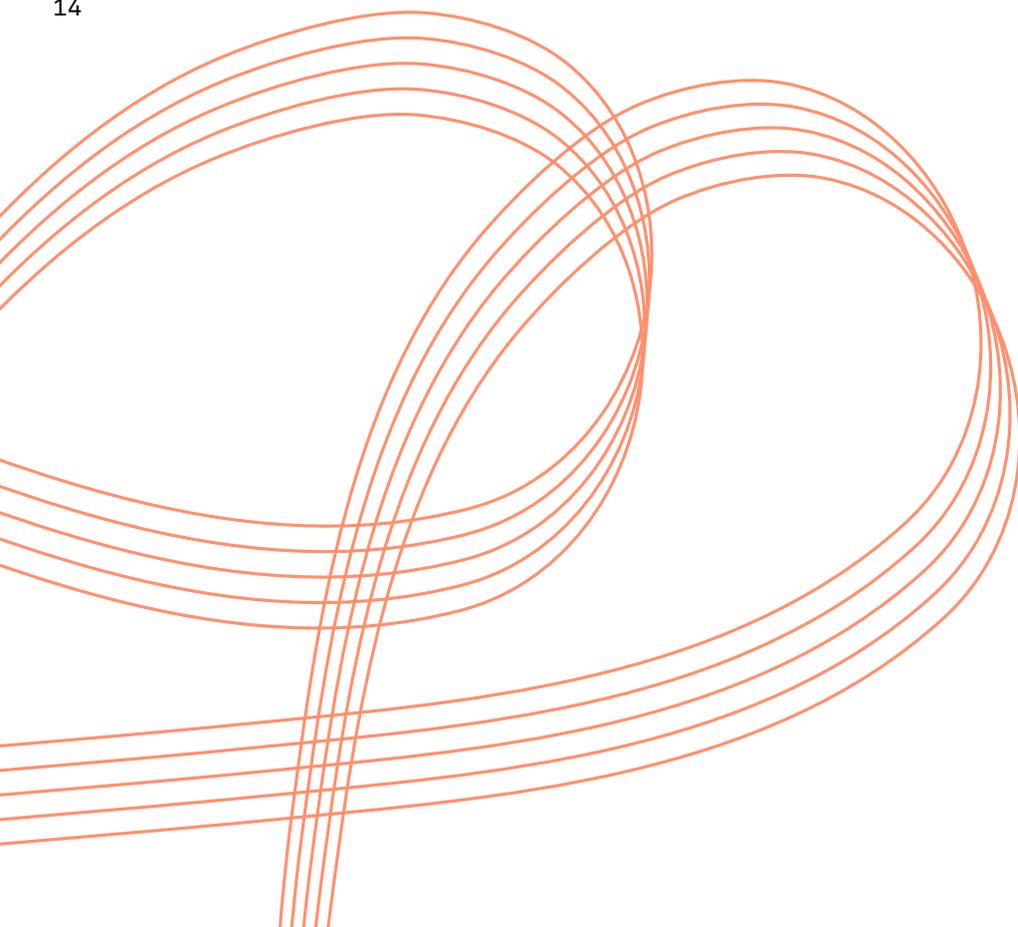
Suite à la cueillette hivernale de plantes sauvages dans le Tarn et à un temps de recherche et d'expérimentation autour des sonorités de leurs graines, un premier ensemble d'instruments végétaux a été créé.

La forme de chaque plante est intimement liée à la nécessité de dissémination de ses graines. Comment faire entendre cette dispersion propre à chacune ?

Parmi elles, *cardère*, *cabaret aux oiseaux*, *petite et grande amourettes*, *peigne-loup*, *folle avoine*, *plantain pied-de-lièvre*, *jonc épars ou diffus*, *paulownia tomentosa*, *savonnier*, *arbre à pluie d'or*.

Chaque plante – parfois légèrement tissée, assemblée – a conduit à la recherche d'un répertoire de gestes, agitations et trajectoires aériennes, choisies pour elle. Afin de les proposer, ensuite, à l'oreille humaine.

Il existe une distance à laquelle une autre dimension de l'écoute se déploie.





Flotter, dériver, ramper, sillonner, s'agripper
s'expulser, s'éjecter, s'envoler, être transporté·e
par des forces naturelles, courants d'eau, courants d'air
dispersion, propagation, éloignement, migrations

par hydrochorie / eau

anémochorie / vent

(épi)zoochorie / animaux

entomochorie / insectes

anthropochorie / humains

VEN 06 > SAM 07 OCT — 11H 14H 15H 16H

ALBI / Médiathèque Pierre Amalric

Chories — Amélie Agut et Chloé Despax

LE SCRATCH ORCHESTRA, UN ORCHESTRE DE NÉOPHYTES

Didier Aschour

Fondé au début des années 70 par Cornelius Cardew, Michael Parsons et Howard Skempton, le Scratch Orchestra est un exemple unique d'orchestre inclusif et participatif avant l'heure.

Cornelius Cardew est avec John Cage un des pères fondateurs de l'expérimentation musicale. Son apport au faire musical, considéré comme faire société avant tout, remet en cause les relations qui sous-tendent l'acte musical collectif et les rôles qui sont habituellement assignés aux compositeurs-rices, interprètes et publics ainsi qu'à la place de la partition. Chez Cardew, la partition doit permettre de déjouer et de redistribuer les places considérées comme dévolues à ceux-celles qui composent, jouent ou écoutent.

À la fin des années 60, Cornelius Cardew a réuni ses élèves et des connaissances de connaissances en vue d'interpréter les deux premiers paragraphes de ce qui allait devenir son œuvre majeure, *The Great Learning*. Fort de cette expérience, le groupe s'est constitué en un orchestre dans lequel chacun-e avait pour rôle de proposer des compositions esquissées (scratch) pour le groupe et de concevoir des programmes de concert.

Fondé par une constitution rédigée par Cardew (Draft Constitution), le Scratch Orchestra entendait appliquer au fonctionnement de l'orchestre des principes démocratiques en supprimant les hiérarchies habituelles en allant jusqu'à réfuter toute autorité musicale de ses membres parmi lesquels-les il y avait des amateurs-rices et des non-musiciens-nes.

En incluant des amateurs-rices, Cardew rapproche la musique d'avant-garde, des musiques populaires ou des musiques de circonstances où les distinctions amateur/professionnel s'effacent comme celles jouées dans les manifestations, les cérémonies religieuses, les fêtes...

Le programme du concert *Scratch Music* rassemble des pièces/performances composées ou jouées par le Scratch Orchestra ou qui ont eu une influence sur le groupe, ou encore des pièces qu'ils auraient pu jouer. Certaines sont des classiques de l'expérimentation (*Les moutons de Panurge*, *Drinking and Hooting Machine* ou le *Poem* pour tables chaises et bancs) dont on a oublié qu'elles venaient du Scratch et qui prennent un sens nouveau, ou peut-être retrouvent leurs sens originels réunis dans une soirée.

Pour jouer ce programme, j'ai réuni des musicien-nes de deux formations, l'ensemble Dedalus et le Toulouse Improvisers Orchestra.

Avec ces deux groupes j'ai réalisé, à plus de 10 ans d'intervalle, deux versions de *Treatise*, partition graphique monumentale de Cornelius Cardew. L'horizontalité et les partitions ouvertes sont en quelque sorte la spécialité de Dedalus tandis que le TIO est un ensemble de libres improvisateur-rices. Cette association inédite me paraissait idéale pour redonner vie à ces performances.

Bouteilles, cailloux, jouets, tables, chaises et bancs ou objets de toutes sortes sont les instruments requis pour ces pièces. On pourrait dire que c'est une musique de non-spécialistes, de néophytes. La subjectivité n'a pas non plus sa place ici. Les actions sont fixées par la partition ou laissées au hasard. Alors que reste-t-il ?

Il reste la place pour l'expérimentation. Celle où performeurs·euses et public sont à la fois acteurs·rices et auditeurs·rices de ce qui se passe. Actifs·ves (dans le jeu ou dans l'écoute) et passifs·ves, dans le sens où ils·elles laissent faire, où ils·elles laissent aller la musique là où elle veut.

Cette approche de l'expérimentation a beaucoup en commun avec la pratique du zen qui consiste à vivre dans le présent, dans l'ici et maintenant, sans espoir ni crainte.

VEN 06 OCT — 18H30 > 23H30

ALBI / Grand Théâtre

**SCRATCH MUSIC — Toulouse Improvisers Orchestra
& Ensemble Dedalus**

CARTOGRAPHIES DE RYTHMES, UN REGARD RÉTROSPECTIF

Karl Naegelen

Les transformations heureuses et permanentes d'une carte imaginaire du rythme, des premières ébauches à sa réalisation concrète.

Au tout départ, quelques notes prises dans un cahier, accumulées au fil des années, ont constitué une sorte de matrice personnelle... Un schéma sur des exercices de décomposition du rythme en musique indienne, tiré de *L'art du raga* (F. Auboux), quelques notes de Grisey sur la recherche d'une « périodicité floue », des relevés de polyphonies de Centrafrique (de S. Arom)... Mais aussi des notes tirées de *Rythmes à l'époque médiévale*, sorte d'exploration du rythme à tous les niveaux de la vie sociale, mon effort (parfois désespéré) pour suivre la tâtonnante entreprise de notation du rythme au Moyen-âge (*Notation of polyphonic music*, W. Apfel). Des écoutes aussi... Mon amour grandissant pour les textures de Morton Feldman, ses habiles fausses répétitions... La fascination pour les rythmes mécaniques – leur histoire, des premiers métronomes au 2^e quatuor de Ligeti ; les lents déphasages des synthétiseurs de Radigue. Et puis des extraits de partition : la surprise à la vue des barres de mesure qui se désolidarisent dans *Central Park in the dark* et nous racontent une discrète dérive des continents musicaux il y a déjà plus d'un siècle...

18

L'impulsion de *Cartographie de rythmes*, c'était aussi, et avant tout, l'envie de réunir deux musiciens (deux batteurs) : Toma Gouband et Sylvain Darrifourcq et de leur proposer d'explorer, ensemble, une carte imaginaire du rythme. Puis à la suite d'un échange décisif avec Brigitte Lallier-Maisonneuve, alors directrice du Centre National de Création Musicale Athénor à Saint-Nazaire, l'impulsion de départ s'est transformée en cycle, et de nouveaux artistes ont rejoint l'aventure. La carte a changé - et son exploration s'est faite en plusieurs temps...

Sylvain Darrifourcq et Toma Gouband ont donc été les acteurs du premier volet, *Vitesses approchantes*, centré sur le déphasage. Là encore, ce point de la carte et surtout ses conditions de réalisation étaient tout sauf clairement dessinés. Cette aventure est même née d'une boutade de Toma réagissant à une proposition de consigne rythmique ("pour jouer des rythmes aussi proches, si on mettait deux métronomes ?!"). La réponse à cette question, après quelques rires de perplexité, ce fut des heures de travail acharné avec deux clics qui se déphasent lentement !

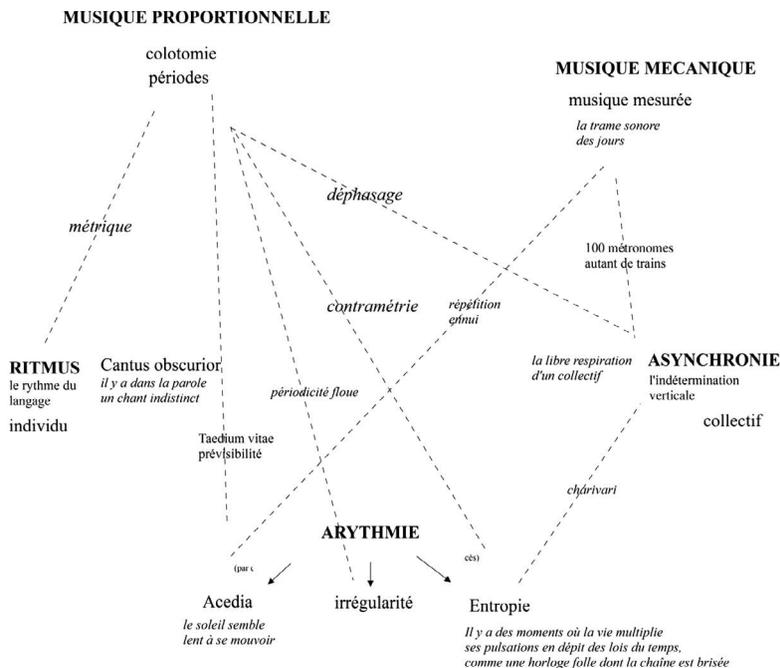
Le deuxième volet est né de l'envie de poursuivre la collaboration avec Julien Gaillard (auteur et récitant), Aurélie Maisonneuve (chanteuse), et Fabrice Arnaud-Crémon (clarinettiste), pour explorer les frottements entre rythme musical et rythme de la parole. Les notes de journal et les poèmes de Julien, tous centrés autour de la notion de rythme cardiaque, se frottent à une musique qui entre en résonance tout en gardant jalousement son autonomie. Sur la partition, la musique sur la page de gauche regarde le texte sur la page de droite. Seules des « didascalies » expliquent l'agencement, la souple synchronisation des deux.

Mes oreilles trainant dans les couloirs d'Athénor m'ont mis sur la piste des instruments aussi insolites que géniaux de Mattieu Delaunay, Elliot Aschard et Antoine Cauche - les cordoniums. De leur rencontre est né le troisième mouvement, *Battements*, où le rythme provient de la mise en vibration de fréquences proches entre les cordoniums et la clarinette de Fabrice Arnaud-Crémon.

Le paradoxe de cette partition est que le cœur du sujet (le battement) n'est jamais écrit. Il est une résultante du processus musical.

Aujourd'hui, le cycle est en train de se clore sur le rapport rythme/mouvement, avec la danseuse Mai Ishiwata et la violoniste Amaryllis Billet.

Vitesses approchantes, Cardiaque, Battements, Mouvement... Aucun des thèmes des quatre mouvements qui constituent la cartographie de rythmes n'était dessiné sur la carte telle que je l'ai présentée pour la première fois à Brigitte Lallier-Maisonneuve. Toute ma gratitude va aux artistes et à l'équipe d'Athénor qui ont façonné une œuvre multiple, loin d'être écrite à l'avance...



VEN 06 OCT — 18H30 > 23H30

ALBI / Grand Théâtre

Cartographies de Rythmes #1 & #3 — Karl Naegelen

Avec Sylvain Darrifourcq, Toma Gouband,

Fabrice Arnaud-Crémon, Elliot Aschard, Mattieu Delaunay

LA FLÈCHE DU TEMPS

Reinier van Houdt

Le pianiste Reinier van Houdt est fasciné par le hors-champ et ce qui échappe à la notation, au delà de toute composition et improvisation, il se fait explorateur des espaces, de la physicalité, du bruit ou de la mémoire des sons.

(michael pisaro-liu)

Une musique qui se produit dans un champ d'écoutes, sans qu'il y ait une position idéale qui puisse les réunir.

Nous pouvons marcher dans ce champ, imaginer les racines invisibles qui relient ses pousses et les chemins possibles. Chaque champ et chaque écoute apportent son lot de contingences, de positions et de chemins, amenant aussi à la surface des sons provenant du réseau électrique, des générateurs, des tuyaux, des ondes électromagnétiques ou du système nerveux.

La musique est créée par des objets divins qui rampent sous les pierres, tourbillonnent dans les coins ombragés, traversent l'atmosphère, se propulsent dans l'éther. Les oreilles se concentrent comme pour un regard, un regard errant à travers les différentes couches de la matière ; un regard qui se désintéresse des possibilités, de la complexité, de l'ouverture ou de la totalité ; un regard errant, mélancolique autant qu'envahissant.

La musique est animée par l'imagination. La perception devient un vice qui hallucine sans cesse les réalités.

L'originalité est une notion confuse. On ne peut pas la mesurer par des différences externes. Différent ne veut pas dire original.

20

"Il y a du mysticisme chaque fois que nous ne nous répétons pas." Paul Valéry

(walter marchetti)

En musique, les sons sont souvent dispersés, un peu ici et un peu là, juste pour suggérer quelque chose de substantiel, comme une narration ou une image. Mais il ne faut pas s'y tromper. Les sons sont immobiles, indifférents et abstraits, ils ne font aucun travail.

Bien sûr, les intervalles entre un son et un autre créent un champ continuellement actif, mais l'endroit où l'on devrait trouver les sons reste presque toujours vide.

Les compositeurs créent des constructions statiques, mais les sons qui les composent sont constamment instables.

C'est vrai, il y a beaucoup de sons dans les compositions - plus que cela : trop - et l'écoute peut devenir insupportablement pénible.

Parfois, on veut échapper à la musique, aux notes qui s'accumulent lentement autour de nous, et qui nous enveloppent dans des couvertures qui suintent la mort. La musique ne cesse de s'étendre, incorporant même des sons non-musicaux, mais qu'en est-il des choses que la musique ne peut tout simplement pas englober ?

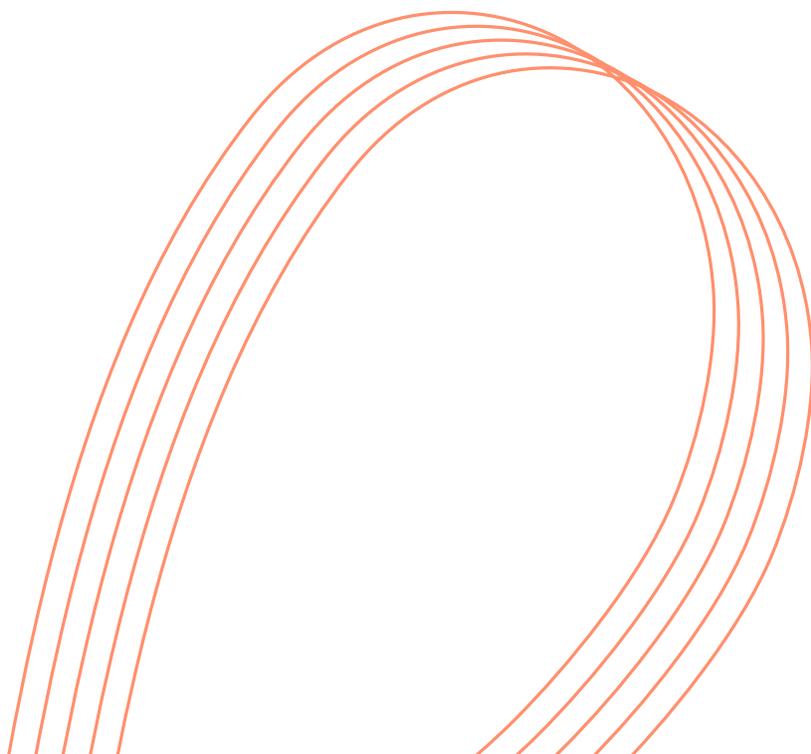
Quatre heures de musique comme un miroir recouvert d'une gaze faite de temps dans lequel nous contemplons notre reflet.

- l'odeur légère de fruits et légumes en décomposition sur le piano, mélangée à la décomposition des sons du piano
- un concerto pour piano pour la mauvaise main
- le pianiste tenant un parapluie pour nous protéger du bruit de la pluie
- essayer d'accorder une sirène d'alerte aérienne au son des abeilles
- la logique d'une musique non-binaire, empilée sur elle-même jusqu'à devenir un pur Larsen
- deux sons soutenus produisant une pulsation
- inverser le temps au rythme d'une horloge apocalyptique
- une musique qui oscille entre le hasard et la nécessité

VEN 06 OCT — 18H30 > 23H30

ALBI / Grand Théâtre

NATURA MORTA — Reinier Van Houdt



QUAND ON VIENT DE ‘NULLE PART’, ON FINIT PEUT-ÊTRE INÉVITABLEMENT PAR ÉCRIRE DE LA MUSIQUE QUI N’APPARTIENT À PERSONNE

Lucie Nezri

Lucie Nezri est une compositrice, artiste et interprète. Son travail relie différents contextes et disciplines liés à la composition musicale, la théorie de l’intonation, l’informatique et, parfois, la chorégraphie.

Je crois que “venir de nulle part” a trait pour moi à une certaine mixité ou complexité d’origines, l’expérience directe ou transmise de l’exil, celle de ne pas rentrer dans des cases préétablies. En ce sens, “venir de nulle part” peut conduire à une forme d’éclectisme créatif — que je retrouve et qui m’inspire fondamentalement dans le travail de Clarence Barlow, Michael Winter. En tout cas, la singularité des processus créatifs de ces deux compositeurs m’a donné le courage de chercher et d’inventer les miens.

En tant que compositrice pas exactement musicienne et autrefois danseuse, mon écoute s’est principalement développée par le corps et son mouvement. Ayant dansé pendant la majeure partie de ma vie, l’expérience de la musique, du son, de la justesse, de l’interprétation, de la beauté s’est gravée d’abord dans mes muscles, tendons, fascia, os, peau, etc.

À cette écoute-mouvement s’est par la suite ajoutée une “écoute-stase“, développée dans l’immobilité du corps. Il me semble que ces deux modalités d’écoutes sont présentes dans mes compositions.

Les travaux de Michael Winter et de Clarence Barlow ont été une révélation dans mon parcours musical. J’ai été sidérée par la beauté, la brillance et clarté de leurs musiques d’abord, puis par leur logique interne.

Depuis, les mathématiques et la programmation informatique sont devenues pour moi un lieu de tâtonnements, d’essais et d’erreurs — en bref, un espace de jeu et une source d’inspiration. Je considère les processus algorithmiques que j’emploie dans mes compositions comme des solutions provisoires ou relatives, jamais totalement abouties et émergeant graduellement au fil d’intuitions.

SAM 07 OCT — 18H30 > 23H30

ALBI / L’Athanor

Ensemble Modelo62 joue *for experiencers* de Lucie Nezri

DIM 08 OCT — 15H

ALBI / L’Athanor

Conférence-concert — Lucie Nezri / Elliot Simpson

OSILASI

Debora Levyh

Le texte qui suit, écrit par l'autrice Debora Levyh, a été choisi par Célia Jankowski & Léa Roger qui forment le groupe OSILASI pour dire en mots ce qui les fait cheminer dans les sons, une conversion de sons en texte donc. Comme le dit l'anthropologue Tim Ingold, la lecture est une façon d'écouter, la surface de la page est un visage d'où jaillit le son.

J'y ai passé une très longue période. Difficile de préciser, il n'y avait rien là-bas qui ressemble à ce qu'on appelle ici « saisons ». La clarté était invariable, les thermomètres n'indiquaient jamais moins de vingt-huit et jamais plus de trente-deux degrés, la pluie tombait en quantité constante, à intervalles réguliers. Et il est clair que cette immuabilité annulait le temps. C'est pourquoi j'ai du mal à dire exactement combien de jours, combien d'années. Ce qui a de toute façon peu d'importance. Là-bas, l'essentiel n'était pas de mesurer le temps qui passe, mais de lui donner forme.

La forme qu'avait là-bas le temps était dans une large mesure déterminée par la hiérarchie des événements. Ou plutôt, devrais-je dire, leur non-hiérarchie. J'entends par là que chaque chose qui se produisait le faisait avec non moins de force que n'importe quelle autre. Une brève parole équivalait à une grande fête. La mort d'un personnage égalait la chute d'une pomme au pied d'un pin.

Chaque événement était un événement.

Oui, je sais, c'est paradoxal. C'est parce que le mot « événement » ne permet pas de comprendre. Pour le dire autrement, il n'y avait pas de distinction entre grandes et petites circonstances, mais une infinité de phénomènes différents mais égaux. Une telle perception des choses n'est pas sans conséquence. Déjà, cela exige une attention de chaque instant. Ensuite, ça veut dire que chaque phénomène a autant de chance que tous les autres d'être raconté. L'éclosion d'un œuf de renard, une gifle, un incendie.

Bon, on voit bien où tout ça mène. Si tout est événement, en fait, rien ne l'est. Qu'il se passe sans cesse quelque chose, et il ne se passe plus rien. En un sens, on n'est pas loin de la fixité absolue. Ou alors, le temps s'écoule de façon si fluide qu'on ne s'en aperçoit pas, tel un liquide s'écoulant sans s'interrompre dans un tube transparent.

Dans ce temps particulier, chaque personne vivait à son rythme. Il y en avait qui dormaient souvent mais peu et d'autres rarement mais longtemps. Certains ne mangeaient qu'une fois entre deux sommeils et d'autres plus. Et c'était pareil pour tous les actes. Chacun vivait à son rythme.

La vie avait la forme d'un ensemble complexe de mouvements singuliers, réglés par des musiques silencieuses. En réalité, la mesure secrète de leur temps est la pulsation de leur cœur. Tous les autres rythmes en sont des multiples. La cadence respiratoire, la période des sécrétions, l'oscillation des températures internes. Le battement des paupières. La chute des cheveux. La durée d'un sentiment.

On l'aura compris, tous étaient éminemment habiles dans le maniement du temps. Tout cela explique qu'il y avait une large gamme de mots pour désigner toutes les sortes de temps. Comme par exemple la durée trop courte de cheminement d'un point à un autre. Comme aussi le temps pendant lequel ils repoussent légèrement la satisfaction d'un désir. Comme encore le bref instant pendant lequel la chaleur du jour tombe et l'agitation croît intensément avant que ne s'installe le calme profond de la nuit.

En supplément, il y avait aussi un lexique fouillé pour dire les fréquences et les périodicités, pour parler de saisonnalité.

Et de toute leur conception du temps découlaient leur conception de l'espace.

Tout endroit était à la fois lointain et adjacent. Comme le paysage était vaste, cela prenait nécessairement du temps pour aller d'un lieu à l'autre. Mais curieusement, il arrivait sans cesse qu'on se retrouve ici alors qu'on pensait être là-bas ou l'inverse. C'est aussi que personne n'avait réellement la volonté de se rendre quelque part. On se retrouvait, on tombait, on survenait à la rigueur, mais on ne parvenait pas. De ce fait, personne ne se préoccupait vraiment de connaître les distances entre les lieux.

J'ai dit « volonté » mais c'est idiot. Cette histoire de volonté, qu'on le veuille ou non, ça suppose certains actes définis en amont de leur réalisation. C'est la force de rendre réelle une idée qui préexiste. Or ce n'est pas ce qui se produit. Ce n'est pas qu'une idée plus ou moins farfelue devient réelle grâce à l'effort voire l'acharnement, non. C'est plutôt qu'une idée qui peut paraître impossible, et qui n'est donc même pas pensable, le devient par l'expérimentation.

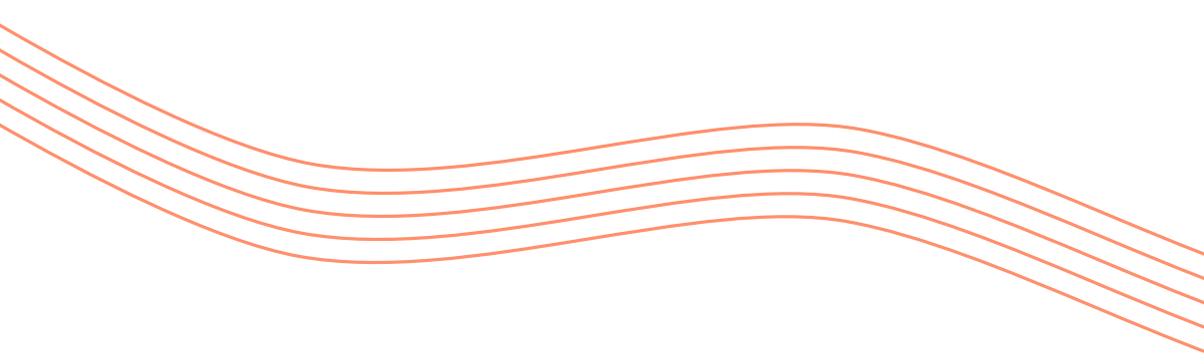
Tous savent que pour qu'une chose soit possible, il suffit de la montrer réelle. Et la volonté n'a rien à voir là-dedans, c'est certain. L'expérimentation oui, mais pas la volonté. Vouloir une chose est impossible, on ne peut que la produire.

Source : La Version (extrait), Allia, Paris, Août 2023.

SAM 7 OCT — 18H30 > 23H30

ALBI / L'Athnor

OSILASI - Célia Jankowski & Léa Roger



LA MUSIQUE COMME PARADIGME D'UNE COMMUNAUTÉ POUR L'ART

Jessica Ekomane

L'art sonore en tant que pratique d'écoute collective est au cœur du travail de la musicienne électronique et artiste sonore Jessica Ekomane.

Depuis longtemps, je considère la performance sonore et musicale comme mon moyen d'expression préféré en raison de son esthétique de l'instant et, par conséquent, de son potentiel particulier de haute intensité. L'interprète et le public doivent tous deux être présents-es pour créer l'événement, le mettre en mouvement et en ressentir l'énergie, d'une manière qui, je l'espère, précède ou même transcende le besoin de "logos".

J'ai toujours apprécié son pouvoir rassembleur. Tout d'abord, à travers les différentes communautés qui composent les scènes musicales alternatives et, par moments, le sentiment de solidarité qui peut en émaner. D'autre part, en considérant les membres d'un public comme une communauté en soi, rassemblée autour de l'événement du concert, qu'ils vivent comme une masse. Il s'agit d'un rituel qui se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la vie quotidienne et qui sert de moyen cathartique pour toute une série d'émotions d'expression des identités.

Tous ces points reflètent différents aspects de la nature même du son en tant que phénomène éphémère, intangible et difficilement collectionnable, ce qui en fait une sorte d'étranger à l'économie et à la logistique actuelles de l'art contemporain, malgré l'intérêt croissant qu'il suscite.

Source : www.berlinartweek.de

25

SAM 7 OCT — 18H30 > 23H30

ALBI / L'Athnor

Jessica Ekomane



C-ÎME, UN LABORATOIRE DE RECHERCHE INCLUSIF AUTOUR DE L'IMPROVISATION LIBRE

Pom Bouvier-b, Célia Jankowski,
Hanna Kölbel, Audrey Lauro, Clara Levy
et Ségolène Neyroud

C-îme (Canopée Improvisation Music Ensemble) se retrouve régulièrement pour éprouver ensemble et explorer des canevas d'improvisation. Extraits des tourbillons qui les agitent lors d'une résidence au Brass - Centre Culturel de Forest :

...

- C'est l'éveil de la nuit, plutôt dans la forêt
- Oui c'est vrai qu'il y avait ça
- À fond la caisse
- Et à un moment, il y a eu la grosse bête là, le sanglier avec les yeux rouges
- Ah ouais !
- Le truc noir là
- Comment ça s'appelle ces petits personnages ? c'est trop mignon
- Des kodamas
- Des kodamas ?
- Kotodama ou Kodama, je sais plus

26

...

- C'est assez vertigineux quand on écoute les autres faire, s'autoriser, ça donne un vent, c'est un peu cliché, mais de liberté, de fraîcheur, voilà.

...

- J'avais une idée. Donc je suis allée un peu à tâtons au début, mais en fait, je me suis sentie assez vite dans la musique. Des fois, c'est pas évident quand tu as une idée comme ça. Ça sort de ta tête.

...

- Je dois juste me décaler d'un quart de ton, mais je dois rester dans ce spectre et je ne dois pas donner d'intention. Je dois rester neutre. Comme si je faisais un drone de voix comme ça (...) C'est hyper dur !

...

- C'est comme si ça mettait en jeu deux types d'écoute : une écoute ultra canalisée ciblée sur la personne qui propose et puis une écoute vachement plus périphérique et moins volontaire sur comment résonnent les autres. Et c'est chouette parce que je sais que moi d'habitude, je suis un peu dispersée, un peu perdue. Je pense que j'ai à la fois une écoute périphérique mais aussi une écoute qui se canalise sur chacune. Et en fait c'est compliqué de faire ça. Là, il y a quelque chose qui se dépose et qui laisse plus d'espace et qui crée aussi d'autres temporalités dans les rebonds.

...

- C'était une des premières fois où je sentais vraiment qu'on y allait et que c'était juste, que c'était pas retenu. Mais pourtant, tout est hyper tendu et hyper dense.

- ...
- *On élargit le champ d'exploration, d'expression.*
 - *Et ça, il faut pas qu'on le perde.*
- ...
- *Souvent, j'ai l'impression d'être dans un paysage et d'arpenter ce paysage et d'avoir des zooms, des plans larges.*
- ...
- *Passer d'une nuit très sombre à un paysage ultra lumineux comme si on ouvrait la porte de la boîte de nuit.*
- ...
- *Tu voulais retourner dans la forêt ?*
 - *Oui*
 - *Non c'est toi qui voulais retourner dans la forêt*
 - *Tout à l'heure, mais on peut aller autre part. On peut juste jouer non ?*
- ...

Source : Transcription d'un enregistrement effectué lors d'une résidence, mai 2022

DIM 08 OCT — 11H

ALBI / L'Athantor

**C-ÎME — Clara Levy, Audrey Lauro, Célia Jankowsky,
Ségolène Neyroud, Pom Bouvier-b, Amanda Gardone**

QUAND LA FORME SE DÉCOUVRE

Elliot Simpson

Le guitariste Elliot Simpson travaille étroitement avec de nombreux-ses compositeurs-rices pour créer un répertoire d'œuvres expérimentales. Cela entraîne un bouleversement des rôles habituellement assignés aux compositeurs-rices et interprètes dans le processus créatif.

Il y a une différence entre concevoir une forme musicale et la laisser se découvrir. Cette distinction me semble importante lorsqu'on parle de la musique de Clarence Barlow et de Michael Winter. Dans la première approche, le-la compositeur-riche livre un récit sonore relativement contrôlé, comme cela se produit depuis toujours dans le répertoire classique ; en musique, comme dans d'autres domaines, on trouve toujours un réel plaisir dans ce qu'on connaît et qu'on peut comparer. Quand la forme n'est pas fixée et se laisse découvrir, en revanche, on est face à un processus plus complexe. Cela demande une créativité et une curiosité bien différentes, ainsi que de nombreux tâtonnements, d'essais et d'erreurs. La réussite d'un tel processus repose autant sur l'interprète que sur le-la compositeur-riche, et le résultat est souvent imprévisible pour l'un comme pour l'autre. La réalisation sonore peut être secondaire ou accessoire, dépendre de l'espace et du contexte dans lequel il est présenté, ou être même à peine audible. Pour l'interprète, la découverte de la forme passe par la mise en pratique d'idées. Les changements qui s'ensuivent dans la chaîne de causalité concept-partition-interprétation constituent une grande part de l'expérimentation en musique et créent un espace d'exploration, d'accessibilité, d'adaptabilité et de déviations dont le besoin se fait fortement sentir. Parmi ces changements, j'ai découvert que la forme d'une pièce tend à se dévoiler en un seul instant, comme un éclair de clarté dans l'écriture surréaliste ou la chute d'une blague. À propos des pièces de Clarence Barlow et Michael Winter, je dirais simplement qu'elles sont des expressions particulièrement belles et tangibles de leurs processus de découverte. Qu'elle soit mathématique, algorithmique ou phénoménologique, une musique extraordinaire émerge de concepts mis en jeu.

28

DIM 08 OCT — 15H

ALBI / L'Athnor

Conférence-concert — Lucie Nezri / Elliot Simpson



TRÉSORS CACHÉS

Quelques idées importantes de C/K_l_r_n_e B_r_l_w

Compléter les trous ou réordonner les lettres pour générer une orthographe unique de son nom

Michael Winter et Juan Sebastián Lach Lau

Hommage à Clarence Barlow, compositeur et directeur de l'Institut de Sonologie de La Haye (NL). Ce pionnier de l'informatique musicale et de la musique algorithmique s'amusa à changer régulièrement les lettres de son nom pour générer des pseudonymes comme autant de devenirs d'un même artiste.

Quelques pensées...

On peut espérer que CLARENzo BARLOWski sera célébré comme le musicien pionnier qu'il fut. Son œuvre le justifie certainement et sa disparition récente signifie que cette reconnaissance, comme c'est souvent le cas, sera trop faible, trop tardive. Très probablement dans l'année à venir, de nombreuses personnes témoigneront de combien il était formidable : généreux, gentil, drôle à souhait, avec un exceptionnel talent pour les jeux de mots. Ces témoignages sur sa vie et sa personnalité montreront à quel point il influença tant de vies et inspira toute une génération de compositeurs·rices.

Cependant, à la place d'éloges funèbres en forme de litanie des moments passés en sa compagnie, peut-être que le meilleur moyen de lui rendre hommage immédiatement est de célébrer son œuvre. Pour ce faire, nous décrivons plus bas quelques formidables idées de Berlov et comment elles sont intégrées dans certaines de ses pièces. Cela constituera une porte d'entrée dans son œuvre sans tendre à l'exhaustivité.

Le titre de cette liste d'idées et de pièces, « trésors cachés », cherche à laisser entrevoir ce qui nous fait réfléchir quand on parle de l'œuvre de CLAiRvoyAnce. Les idées qu'il a développées furent de profondes investigations sur la nature fondamentale de la musique et du son. Souvent, elles ont été conjuguées et incorporées synergiquement dans des compositions complexes où la beauté de l'idée ne passe jamais avant la beauté du résultat sonore. Car même si CLyRoNzE composait souvent algorithmiquement en utilisant des programmes informatiques qu'il écrivait lui-même, il était aussi un musicien virtuose tel qu'on l'entend dans la tradition classique. Et sa musique peut être appréciée à différents niveaux sans avoir connaissance des procédés et des idées sous-jacents. Mais pour celles et ceux qui s'intéressent aux trésors cachés qui ne se voient pas, voici...

Quelques idées...

Sonification et Musique Dérivée

Ces techniques utilisent des données préexistantes pour générer une musique nouvelle. La *Sonification* est un mapping sonore de phénomènes extra-musicaux. Par contraste, dans la *Musique Dérivée*, les données utilisées sont des musiques écrites par d'autres qui sont analysées et transformées pour composer une musique nouvelle. Il s'agit finalement d'une approche moderne du concept ancien de thème et variations qui acquiert ici une nouvelle dimension grâce à l'application de procédés algorithmiques et méthodes assistées par ordinateurs.

Synthrummentation et Spectastics

KLiRENCE a souvent « fait parler » les instruments acoustiques. Il a nommé cette technique Synthrummentation (mélange de « synthèse » et « instrumentation »). La *Synthrummentation* est obtenue par un autre procédé que ByLaW a nommé

Spectastics (mélange de « spectral » et « stochastique »). Dans la *Spectastics*, les zones de fréquences les plus actives d'une source-son donnée analysée spectralement déterminent une plus grande probabilité qu'un instrument jouera dans cette zone. Dans le cas de la *Synthrummentation*, la source-son de l'analyse spectrale est le langage parlé.

Harmonicité et Metricité

ChLoRyNCE a fréquemment exploré des harmonies étendues dans ce que l'on appelle communément l'intonation juste. En intonation juste, des rapports de nombres entiers expriment la relation de fréquence entre les notes (3/2 pour une quinte juste). Les gammes musicales qui en découlent sont non-tempérées dans le sens où elles conservent la pureté de tous les intervalles. Par opposition, les « bons » tempéraments et les tempéraments égaux, priorisent et sacrifient la pureté de certains intervalles par rapport à d'autres pour favoriser les cycles de tonalités. La mesure d'Harmonicité de CLARLOW est essentiellement une fonction de complexité des nombres rationnels qui sert à quantifier la perception de la consonance et de la dissonance. La Metricité est l'analogie rythmique de l'Harmonicité. CLxRxNCx a compris le lien fondamental qui existe entre rythme et harmonie. Ce lien peut être démontré en faisant glisser lentement vers le bas deux sinus qui forment une quinte juste (3/2), tout en maintenant leur relation de fréquences : les ondes se transforment, passant de tons continus à des rythmes basés sur ce même ratio. Cette expérimentation montre que les plus simples ratios rythmiques (comme 2 sur 1 et 3 sur 2) sont finalement des équivalents harmoniques ralentis, eux-même également plus « digestes ». Cependant, la Metricité va bien plus loin en prenant en compte la place des appuis dans une métrique donnée pour quantifier comment un motif rythmique donné renforce ou brouille la perception de la métrique. CLARENTIUS a largement écrit sur l'Harmonicité et la Metricité dans son ouvrage théorique fondateur « *Bus Journey to Parametron* » (1980) et plus tard dans « *Musiquantics* » (2002).

30

Cryptographie et Messages cachés

BeARcLaW glisse souvent des messages cachés dans sa musique. Nous avons gardé cette idée pour finir pour au moins trois raisons. Premièrement, parce que CLyRENxi utilise toutes les techniques décrites plus haut pour insérer ces messages. Deuxièmement, elle illustre un aspect important de son travail : l'humour. De nombreux messages cachés sont des « jeux de mots » musicaux qui montrent bien la finesse d'esprit de CLuRtis. C'est finalement cette idée qui nous donna le titre de ce texte et qui illustre le mieux ce que nous entendons quand nous disons que son œuvre peut être appréciée de nombreuses manières. Le message caché (tout comme chaque technique expliquée plus haut) n'a pas besoin d'être perçu ou parfaitement compris pour savourer la musique. Mais si vous voulez y voir de plus près, vous trouverez toujours un trésor caché.

Quelques pièces...

Approximating Pi, sons fixés (2007)

Dans cette pièce, BARLay sonifie une série mathématique qui converge vers le nombre π . La série fut découverte par Mādhava de Sangamagrāma au 14^e siècle puis plus tard de son côté par Gottfried Wilhelm Leibniz au 17^e siècle. Dans la sonification, un groupe de partiels d'un spectre harmonique est mappé sur les chiffres issus de la série convergente. À mesure que la série converge vers π , la sonification devient de plus en plus stable et consonante.

Septima de facto, ensemble (2007)

Musique dérivée de la chanson de Prince *Sexy Motherfucker* dans laquelle le nombre 7 se retrouve dans tous les paramètres de la pièce : mesure à 7/8, harmonies septimales, et une durée de 7 minutes et 7 secondes. La pièce a été créée le 7/7/07 à 7 heures du soir. Lowbar utilisa aussi la Spectastics pour synthronter le rap de *Sexy Motherfucker*.

Felle Hymnus Van Verre, section de cuivre de *Jubileum-Fanfare* (2001)

En 2001, les professeurs de composition du Conservatoire Royal de La Haye ont reçu une commande pour écrire une fanfare en l'honneur de la reine des Pays-Bas. CLARENCE von BARLOW composa une pièce de 11 minutes de silences assez longs interrompus par des sons de respiration et d'attaques tronquées. Lors de la première, une bonne partie du public fut ostensiblement gênée. Peu de gens surent que si l'enregistrement de la pièce était lu 16 fois plus vite, on pouvait reconnaître la première strophe de l'hymne national hollandais.

Orchideæ Ordinariæ or the Twelfth Root of Truth, grand orchestre (1989)

Cette pièce, comme le dit CLARENCE, est "une réflexion sur la marchandisation et de la domination de la musique occidentale contemporaine d'avant-garde de la fin du 20^e siècle". Elle fait référence aux formes orchestrales traditionnelles et les développe à travers un nombre pléthorique de messages cachés et de Musique Dérivée. Par exemple, dans une section, les cordes disent les phrases "Why me ?", "No money", "My way". De la musique dérivée d'œuvres de Beethoven, Mahler, Stravinsky et Stockhausen, ainsi que de citations de musiques populaires comme la salsa et la bossa nova, qui s'entremêlent également tout au long de la pièce.

Im Januar am Nil, ensemble (1982-84)

Si la Synthronmentation fut développée et utilisée pour la première fois dans cette pièce, ce n'est qu'une technique parmi tant d'autres qui contribue à ce tour de force spectral dans lequel les cordes et les percussions s'enroulent en spirales continues de plus en plus complexes tout au long de la pièce. Ce voyage à travers ces contrées complexes est interrompu/ponctué par deux interludes de Musique Dérivée ; l'un d'entre eux nous faisant parcourir sans interruption l'histoire de la musique occidentale, du modernisme des années 1950 au XIV^e siècle, à raison de 34 ans par mesure.

Çoğluotobüsişletmesi, piano (1979/2006)

Il s'agit probablement de la pièce la plus connue de BARLOWian. On peut dire que c'est aussi l'une de ses œuvres les plus complexes. La pièce est générée algorithmiquement avec les outils d'Harmonicité et de Metricité. Un compte rendu détaillé du processus de composition est présenté dans le texte susmentionné « Bus Journey to Parametron ».

DIM 08 OCT — 15H

ALBI / L'Athnor

Conférence-concert — Lucie Nezri / Elliot Simpson

HILDEGARD VON BINGEN ET PAULINE OLIVEROS : CONNAÎTRE SA VOIE

Clara Levy

Le projet *13 visions* de la violoniste Clara Levy met en résonance les musiques d'Hildegard Von Bingen et de Pauline Oliveros que près d'un millénaire séparent : usage de la musique à des fins méditatives, amour de la nature, importance de la voix et du chant ou place de l'improvisation.

À travers ce texte je souhaite rendre hommage à leurs trajectoires respectives : à travers leurs productions musicales, littéraires, artistiques (et liturgiques dans le cas d'Hildegard Von Bingen) elles ont réussi à s'affranchir des codes de leur époque et se créer leurs propres chemins.

Si Hildegard Von Bingen est issue d'une famille noble et a vécu à une époque où les femmes avaient plus de droits et de libertés qu'une vision monolithique du Moyen-Âge pourrait induire, la portée de son œuvre n'en reste pas moins remarquable. Musicienne autodidacte, elle compose des chants pour les célébrations liturgiques du couvent qu'elle dirige. Ses monodies se distinguent du plain-chant médiéval strict par de riches ornements et des textes célébrant le divin à travers la nature.

Sujette à des visions depuis son plus jeune âge, elle les consigne dans le *Scivias* (« connaître les voies du Seigneur ») : ces dernières sont reconnues comme « véridiques » après un examen minutieux par le Pape Eugène III. Elle meurt en 1179 soit vingt ans avant le début de l'Inquisition dont elle aurait prédit les massacres : ainsi, à quelques années près, l'originalité de son œuvre lui aurait sans doute valu d'être condamnée pour hérésie alors que de nombreuses communautés religieuses féminines furent dissoutes à travers l'Europe et que des pratiques religieuses moins conventionnelles étaient sévèrement réprimées par l'Eglise.

Pauline Oliveros est quant à elle reconnue comme l'une des figures les plus éminentes et novatrices de la musique minimaliste américaine. Cependant, ses contributions ne se limitent pas au domaine musical « pur » mais s'étendent à l'électronique et l'informatique : du développement du « tape delay » à l'intelligence artificielle, en passant par la création de logiciels, jeux vidéos et sa participation à l'Avatar Orchestra Metaverse - un ensemble de musiciens-nes en réalité virtuelle. Il est impossible de ne pas mentionner ici le *Deep Listening*, une pratique méditative révélant tout événement sonore comme une musique potentielle.

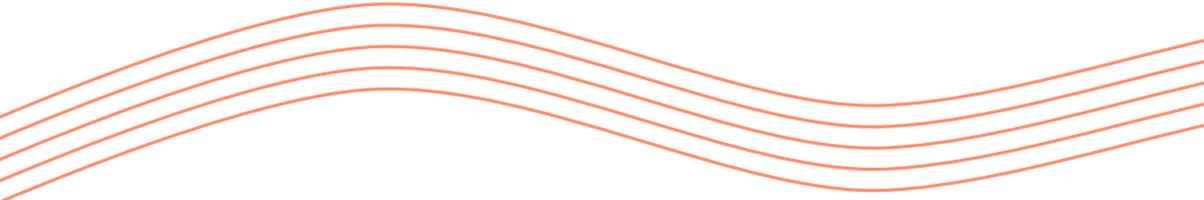
Son œuvre musicale est un fidèle témoin de la diversité de sa pratique. Après avoir écrit des œuvres plus « conventionnelles » en terme de notation musicale, elle introduit une place à l'improvisation et l'écoute à travers ses nombreuses partitions ouvertes : le plus souvent des textes ou instructions aux contenus extra-musicaux - dont *Thirteen Changes* qui a inspiré le programme *13 visions*.

L'existence de tels modèles dans l'histoire de la musique occidentale est réjouissante et libératrice. Plus généralement, la découverte des musiques de créations au cours de mes études musicales m'a prouvé qu'il était possible d'être musicien·ne hors des sentiers battus. Cette multitude de trajectoires est célébrée dans des festivals tels que *riverrun*, et j'espère que nous serons de plus en plus nombreux·ses à défendre et promouvoir cette variété de démarches singulières et créatives.

DIM 08 OCT — 18H

ALBI / Temple protestant

13 visions — Clara Levy



RIVERRUN,
1 – 8 OCT²³

DIM 01 OCT – 17H **Gratuit**
ST-JUÉRY / Musée du Saut du Tarn

FLOCKS

Werner Durand : saxophone ténor,
instruments à vent inventés, drones, delays
Uli Hohmann : percussions, instruments à cordes
inventés, électronique analogique

MAR 03 > DIM 15 OCT

Sur présentation du billet d'entrée au musée
ALBI / Musée Toulouse Lautrec

APRÈS MOI, LA POUSSIÈRE

Clément Demonsant

Vernissage / performance

MAR 03 OCT À 18H30 **Gratuit**

JEU 05 OCT – 19H **12-16 €**
TOULOUSE / théâtre Garonne

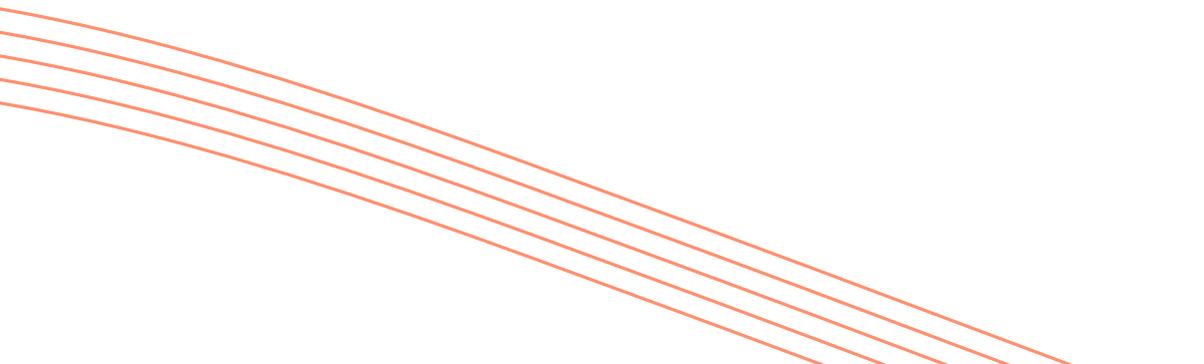
MAYA DUNIETZ

Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou : composition
Maya Dunietz : piano

JEU 05 OCT – 22h30 **5-14 €**
TOULOUSE / Église du Gesu

SARAH DAVACHI

Dispositif électro-acoustique, orgue





VEN 06 > DIM 8 OCT – 11h > 17h **Gratuit**

ALBI / Le Frigo

CHEZ CÉLESTE

Enna Chaton : projections vidéo

Vernissage VEN 06 OCT À 12H

VEN 06 & SAM 07 OCT

11H 14H 15H 16H **Gratuit**

ALBI / Médiathèque Pierre Amalric

CHORIES (FR)

Amélie Agut et Chloé Despax : composition, performance

VEN 06 OCT – 18H30 > 23H30 **Gratuit**

ALBI / Grand Théâtre

SCRATCH MUSIC

Toulouse Improvisers Orchestra & Ensemble Dedalus

Didier Aschour : guitare

Sophie Bernado : basson

Amélie Berson : flûte

Sarah Brault : voix

Jean-Yves Evrard : guitare

Yannick Guédon : voix

Thierry Madiot : trombone

Mathieu Werchowski : violon

CARTOGRAPHIES

DE RYTHMES

Karl Naegelen : composition

Sylvain Darrifourcq : batteries, percussions, objets

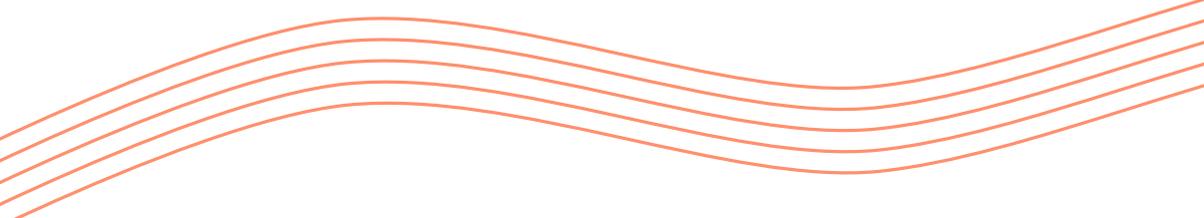
Toma Gouband : batteries, percussions, lithophones
végétaux, archets

Fabrice Arnaud-Crémon : clarinettes

Elliot Aschard et Mattieu Delaunay : cordoniums

NATURA MORTA

Reinier van Houdt : piano



SAM 07 OCT – 18H30 > 23H30 **Gratuit**
ALBI / L'Athonor

ENSEMBLE MODEL062

Francisco López
Untitled #335

Lucie Nezri
for experiencers

Gemma Tripiana Muñoz : flûte

Jorge López García : clarinette

Justin Christensen : trompette

Reinier Van Houdt : piano

Klára van De Ketterij : percussion

Elliot Simpson : guitare

Roberto Rutkauskas : violon

Jan Willem Troost : violoncello

Vasilis Stefanopoulos : contrebasse

Dario Giustarini : son

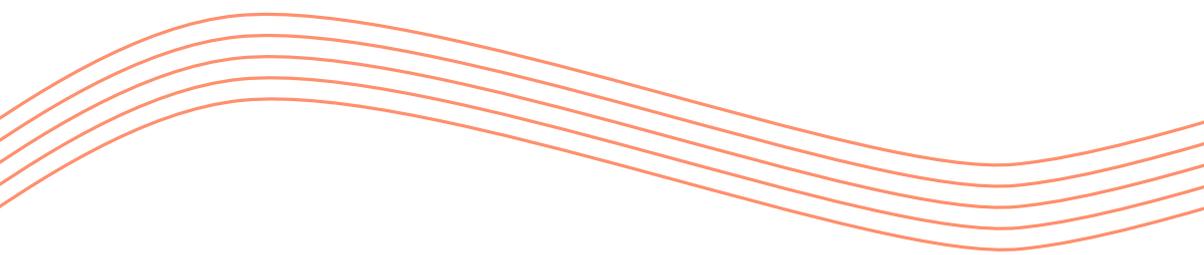
Ezequiel Menalled : direction artistique, guitare

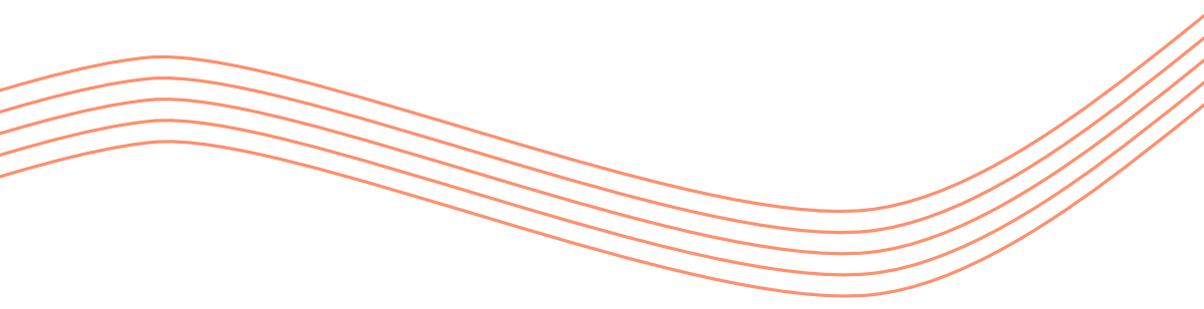
OSILASI

Célia Jankowski et Léa Roger : harpe celtique,
boîte à bourdons, chant, percussions, dispositifs
électroniques, amplificateurs

JESSICA EKOMANE

électronique





DIM 08 OCT – 11H **Gratuit**

ALBI / L'Athonor

C-ÎME

Clara Levy : violon

Audrey Lauro : saxophone

Célia Jankowsky : boîte à bourdon, voix, objets

Ségolène Neyroud : voix, toy piano, clavier, objets

Pom Bouvier-b : lamineur

Amanda Gardone : contrebasse

DIM 08 OCT – 15H **Gratuit**

ALBI / Salle Arcé

CONFÉRENCE-CONCERT

Clarence Barlow

...until... Version 7 für Gitarre

Michael Winter

Counterfeiting in Colonial Connecticut

Lucie Nezri : conférence

Elliot Simpson : guitare, électronique

DIM 08 OCT – 18H **Gratuit**

ALBI / Temple Protestant

13 VISIONS

Clara Levy : violon

À la mémoire de Jackie-Ruth Meyer

Une publication du GMEA
Centre National de Création Musicale d'Albi-Tarn



Ouvert à toutes les pratiques expérimentales sonores de notre temps, le GMEA - Centre National de Création Musicale d'Albi-Tarn suscite et accompagne l'émergence de nouvelles formes musicales. Acteur majeur de la création musicale en Occitanie, il développe un large programme de commandes, d'accueils en résidence, de productions et de recherche qu'il partage à travers des actions de diffusion, de médiation et de transmission auprès de tous les publics.

Impression : Média Graphic, France
Graphisme : Vincent Menu, www.lejardingraphique.com

Centre National
de Création Musicale
Albi – Tarn
www.gmea.net

