

Eclats d'une génération dispersée

Tan Dun, Guo Wenjing
Ge Ganru, Qu Xiaosong
Xu Shuya, Mo Wuping

Opéra National de Paris/Bastille, Amphithéâtre
19, 27, 30 octobre 1995



OPERA
NATIONAL
DE PARIS

Avec le concours du Département des Affaires Internationales
du Ministère de la Culture

Coproduction, Festival d'Automne à Paris/Opéra National de Paris

à Paris 1995

Tan Dun, Guo Wenjing
Ge Ganru, Qu Xiaosong
Xu Shuya

Hommage à
Mo Wuping
1959-1993

Opéra National de Paris/Amphithéâtre
Jeudi 19 octobre 1995, 20h

Tan Dun
Elegy: Snow in June (1991)
Concerto pour violoncelle et quatre percussionnistes
23 minutes ; éditeur : Schirmer
Création : New York, 26 juin 1991

Guo Wenjing
She Huo, pour ensemble (1991)
*Far away and gloomy, Free ; Lively ;
Improvisando, Archaic ; Uncouth ; Fiery*
Effectif : flûte, clarinette, deux mandolines, piano,
trois percussionnistes, violon, alto, violoncelle, contrebasse
Commande du Nieuw Ensemble ; 12 minutes
Création : 2 avril 1991, Amsterdam

Guo Wenjing
Le Village du louveteau (1994)
Livret de Zeng Li et Guo Wenjing,
d'après le *Journal d'un fou* de Lu Xun
Version de concert
Effectif : flûte, hautbois, clarinettes, mandoline, guitare, harpe, piano,
quatre percussions, quintette à cordes
Commande du Nieuw Ensemble ; 50 minutes
Création : Amsterdam, 24 juin 1994

Nigel Robson, ténor
Shi Kelong, baryton
Ananda Goud, contralto
Kong Fang-Fang, soprano
John Tranter, basse
Palle Fuhr Jorgensen, baryton
Emile Godding, baryton-basse
Taco Kooistra, violoncelle

Nieuw Ensemble

Direction
Ed Spanjaard

Opéra National de Paris/Amphithéâtre
Vendredi 27 octobre 1995, 20h

Mo Wuping
Fan I, pour voix et ensemble (1991)
Effectif : voix, flûte, hautbois, clarinette, mandoline, guitare, harpe,
percussion, violon, contrebasse
Commande du Nieuw Ensemble ; 6 minutes
Création : 2 avril 1991, Amsterdam
Editeur : Edition du Visage

Xu Shuya
San, pour ensemble (1995)
Création. Commande de l'Ensemble Contrechamps
Effectif : flûte, hautbois, clarinette, violon, alto, violoncelle, contrebasse,
guitare, harpe, piano, percussion
14 minutes ; éditeur : Gérard Billaudot

Qu Xiaosong
Mong Dong, pour voix et ensemble (1984)
Effectif : basse, flûte, hautbois, clarinette, quatre
percussionnistes, piano, violon, alto, violoncelle
10 minutes ; éditeur : Peer Southern Music

Tan Dun
*Concerto for Pizzicato Piano and Ten Instruments
in Memory of C-A-G-E* (1995)
Création, commande de l'Ensemble Contrechamps
15 minutes ; éditeur : Schirmer

Tan Dun
Lament, Autumn Wind,
pour soprano et ensemble (1993)
Version pour soprano, flûte, clarinette basse, guitare,
percussion, violon, violoncelle
14 minutes ; éditeur : Schirmer
Création : Aberdeen, 17 mars 1993

Tan Dun
Circle with Four Trios, Conductor and Audience
(1992)
Effectif : piano, percussion, contrebasse, mandoline, guitare, harpe,
violon, alto, violoncelle, piccolo, hautbois, clarinette basse
13 minutes ; éditeur : Schirmer
Création : Amsterdam, 12 mai 1992

Margaret Leng Tan, piano
Wu Man, pipa
Judith Mok, soprano
Qu Xiaosong, voix

Ensemble Contrechamps

Direction
Tan Dun

Opéra National de Paris/Amphithéâtre
Lundi 30 octobre 1995, 20h

Ge Ganru
Gu Yue (Ancient Music), pour piano (1986)
1. *Gong* ; 2. *Qin* ; 3. *Pipa* ; 4. *Drum*.
19 minutes ; création : New York, 1986

Tan Dun
In Distance (1987)
Effectif : piccolo, harpe et grosse caisse
13 minutes ; éditeur : Schirmer
Création : Londres, 30 novembre 1989

Tan Dun
C-A-G-E (1995)
Création de la version pour piano, pipa, xun et voix
Durée : 7 minutes ; éditeur : Schirmer

Tan Dun
Eight Colors for String Quartet (1986-88)
*Peking Opera ; Black Dance ; Cloudiness ; Shadows ; Zen ;
Red Suona ; Pink Actress ; Drum and Gong*
16 minutes ; éditeur : Schirmer
Création : Wellington, 13 juin 1988

Tan Dun
Memorial 19 Fucks (1993)
Effectif : piano, voix et pipa
7 minutes ; éditeur : Schirmer
Création : New York, 25 mai 1993

Qu Xiaosong
Yi 2, pour flûte en sol, clarinette, piano
et percussion (1994)
11 minutes ; éditeur : Peer Southern Music

Quatuor Castagneri
Wu Man, pipa
Margaret Leng Tan, piano
Tan Dun, voix, percussion, xun

Ensemble Contrechamps

Direction
Tan Dun

L'usage en Chine est de placer le
patronyme en premier, le prénom ensuite. Les noms des
compositeurs sont Tan, Guo, Ge, Qu, Xu, et Mo.

Opéra National de Paris/Studio
Jeudi 19 et Vendredi 27 Octobre 1995
18h30

Broken Silence
Film d'Eline Flipse
Production, Scarabee Films
(sous-titres en anglais)

Opéra National de Paris/Studio
Lundi 30 octobre 1995, 18h30

Rencontre avec les compositeurs et
Li Xian, musicologue
Présentation, Laurent Feneyrou

En coproduction avec l'Opéra National de Paris
Avec le concours de la Sacem et du Groupe Danone



Le concert du 27 octobre est réalisé
en coproduction avec Contrechamps
Concert à Genève, salle Patino le 26 octobre 1995

Le Programme Musical de France Culture
partenaire du Festival d'Automne à Paris,
enregistre ces trois concerts

Le Rythme et la Raison,
du 9 au 13 octobre 20h - 20h30
Producteur délégué, Christian Poché
avec la collaboration de Laurent Feneyrou
Les compositeurs chinois
de la nouvelle génération



Stèles

Nature

Ne plus imiter la nature. La signifier.
Par des traits, des élans.
Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*

«Ce qui est très peu perçu dans la musique européenne et occidentale est la présence du son en tant que voix de la nature. De sorte que nous sommes amenés à écouter, dans notre musique, des êtres humains ne parlant que d'eux-mêmes. Il est clair, dans la musique de Tan Dun, que les sons sont au centre de la nature dans laquelle nous vivons mais que nous n'avons pas écoutée depuis longtemps», écrit John Cage. Le son, témoignage d'une métamorphose de la nature en art, restitue l'être du paysage, loin de toute description ou de toute équivalence insignifiante.

Profondément attaché à la culture de sa province natale, mais aussi à son climat gris, humide, nuageux, à la tristesse et à l'atmosphère qui s'en dégage, Guo Wenjing veut exprimer le pouvoir de la musique, la force intérieure de l'être : «Sur les berges du Yangzi, on peut entendre couler le fleuve. On peut entendre le fleuve sur les pierres. Cela donne un sentiment de fermeté et de force». Si Qu Xiaosong est attentif à la «vitalité qui émerge de la terre et des montagnes», Xu Shuya convoque pour *San* (1995) les paysages de Mongolie, avec leurs perspectives infinies que rien ne vient heurter, l'étendue sans cesse ouverte sur un horizon intangible.

Séculaires, des liens étroits unissent la musique et la nature : «Les sons que l'on perçoit s'apparentent à des figures, qui pourraient être celles d'un cours d'eau ou d'une grue en plein vol, pareilles à un flot irrésistible et puissant, ou telle la vision de l'oiseau approchant du lointain avant de se retourner et de se retirer», écrivait Ma Rong (79-166), dans ses considérations sur la musique. L'œuvre poétique de Bai Juyi (772-846) définit l'écoute de la musique en tant qu'écoute de la nature, avant de filer une métaphore visuelle qui est aussi imagination d'éléments et de formes. Dans la poésie classique chinoise, l'image de la rosée ou des «perles enfilées» pour définir notes et chants, relève du cliché. Sans confondre la nature avec la perception de nos sens, le son y est aussi odeur et couleur... Parmi les enseignements du Tao, dans *Le Vrai Classique du vide parfait* de Lie zi : «Il n'y eut plus de différence entre les sensations des yeux et celles des oreilles, celles du nez et celles de la bouche, tous les sens étaient confondus». Et Lie zi précise plus loin : «voir avec les oreilles» et «entendre avec les yeux».

A l'image de la poésie Tang, la musique et son poème deviennent un état spécifique de la nature, interrogeant l'espace de leur genèse : est-il encore extérieur à la nature qui l'inspire ? La création de l'homme se tient-elle au dedans ou au dehors ? Peut-être la réfère-

rence au nom de Cage suggère-t-elle un vocable autant qu'une œuvre : «Je me sens comme un animal sauvage en cage. Parfois, je pense que New York est cette cage, une ville si active, avec des bâtiments si élevés. Parfois, je me demande pourquoi je ne pars pas d'ici. Mais, je ne le fais pas. Je réalise que la cage est en moi. Parce que je veux des choses de ce monde. Le désir est la cage. Je suis encore entravé par mes désirs. J'ai encore peur de perdre. C'est à l'intérieur de moi. C'est moi», témoigne Qu Xiaosong. Et Tan Dun intitule *C-A-G-E*, une série de partitions à la mémoire du musicien américain.

Fantasy in Autumn (1985), pour orchestre de chambre, *Waiting for Autumn* (1986), pour orchestre de chambre, *Chute en automne* (1991), pour dix instruments... : l'omniprésence de l'automne et d'un lyrisme mélancolique dans les premières partitions de Xu Shuya s'inscrit aussi dans une poétique des saisons, d'un instant de nature que vient fixer le geste créateur : les méditations contemplatives de Du Fu (712-770), sa lamentation sur les tempêtes et ses descriptions de la campagne en automne, les métaphores intarissables de Li Shangyin (813-858) et les vers douloureux de Guan Hanqing (milieu du XIII^e siècle). D'inspiration rurale, suggérant les liens de la vie humaine et de la nature, le vocabulaire poétique s'attarde particulièrement sur le printemps et sur un automne qui participe de notions opposées : les vents froids et secs du Nord-Ouest, dans leurs correspondances cosmiques avec le métal, mais aussi l'Ouest en tant que symbole de mélancolie et lieu de féminité qui relève du *yin*, principe d'ombre et d'humidité. L'œuvre de Xu Shuya se fait alors mélodique, l'image du bois humide et de l'eau sur la feuille qui chute en spirale exprime le départ, la profondeur de l'émotion, la tristesse et l'acuité des sentiments.

Silences

De lui-même, le monde est sonore./Et le Vide à jamais silence./Ce qui se lève au cœur du calme/Au cœur du calme se dissout.
Wei Yingwou (737-835), *Le Son*

Nés dans le Sud de la Chine, les compositeurs perpétuent un chant de la montagne, lieu de l'homme du silence — un silence qui suit le vide raffiné et abstrait des peintres. La critique des lettrés a souvent souligné les différences entre un Nord dont le savoir est si vaste qu'il ne peut le circonscrire et un Sud aux connaissances plus limitées mais à la compréhension plus profonde et plus claire. Entre une peinture détaillée et une peinture abrégée : «Il suffit qu'une lame unique perce droit, il n'y a pas lieu de multiplier les intervenants», nous apprennent les *Notes du miroir de la Foi*. Soulignant les correspondances entre le regard et l'écoute, il suffit alors d'une note ou d'un son, pour que l'image corresponde au modèle. Le sens précède

le geste et autorise sa résonance, loin du luxe des détails et d'une figuration trop présente. Le silence ne fait qu'espacer les points et les traits inachevés que le désir, la pensée et la force viennent habiter : «Le sens est long là où le pinceau est court», écrivait Yan Zhenqing (709-785), dans ses leçons sur la calligraphie.

Lieu du Mystère, *xuan*, et de la Merveille, *miao*, le silence pourrait être le son du Vide, de l'abstinence de l'esprit. L'interstice, le réceptacle, le renoncement à la note autorisent tous les mouvements, tous les accueils : un silence qui préserverait l'indétermination du chaos. Un silence de l'eau, vide de forme qui ne s'attache pas. Un silence contemplatif synonyme de pure ouverture. Un silence dont il convient d'écouter tous les sentiments et toutes les intentions. Un silence qui, sur les traces du Tao, unit quiétude et agitation, négation, *wu*, et affirmation, *you*, de lui-même, absence du timbre et présence du son. «L'Être et le Néant s'engendrent l'un l'autre», écrivait Lao zi dans le *Daode jing*. Dans *Circle with Four Trios, Conductor and Audience* (1992), Tan Dun accompagne chaque silence d'un signe dynamique : les gestes du musicien soulignent physiquement le flux des intensités, la force ou la sérénité du phénomène sonore. De même, lors des premières répétitions de *Yi* (1990), Qu Xiaosong avait demandé aux musiciens : «Dans votre interprétation, pourriez-vous ressentir le silence, pourriez-vous sentir le son du silence ?». Plus tard, à propos de *Œdipe* (1992-1993) : «Dans le bruit, vous écoutez le silence».

Le son est au centre de la pensée musicale chinoise. Sa substance. Aussi lorsque Xu Shuya écrit *San*, ses silences refusent à l'œuvre toute écriture fragmentaire. Les arrêts, les suspensions de la partition, leur hypothétique mutisme se heurtent aux sons continus qui figurent le temps dispersé, *sanban*, le mouvement et la résonance des timbres. Fixe et mouvant, les deux contraires ne peuvent être séparés : le silence ne brise pas l'œuvre, mais autorise la Grande Unité, l'Un suprême, le *Taiyi*, unissant la forme, le complémentaire et le contrasté. Ce qui désigne l'infiniment grand sans «rien qui lui soit extérieur», selon un sophiste contemporain de Zhuang zi, désigne aussi l'union de la flûte à encoche, *xiao*, et de la flûte occidentale dans les deux *Taiyi* (1990 et 1991) de Xu Shuya.

Dans le Tao, le moment où mouvement et immobilité se confondent est retour à l'Un... Le son lui-même s'inscrit dans une éternité qui n'est que retour à l'Origine, *huiyuan* : «Cela va d'où cela vient», écrit Qu Xiaosong à propos de *Yi 3* (1994). «Devant l'agitation simultanée/de tous les êtres,/ne contemple que leur retour», écrivait Lao zi. Ou encore : «Le retour, c'est le mouvement du Tao». La voie du salut consiste ici en un retour à l'enfance : l'automne encore pour dire la chute des feuilles, puis l'humus et la sève qui retour-

nent dans le cycle vital. De même l'homme surgit dans le monde sensible pour retourner à l'invisible : le flux entre mort et vivant, la mort en tant que fin ultime et commencement, la mort d'Œdipe qui ne serait ni l'un ni l'autre, tel est aussi le message de *The Death of Œdipus* (1993-1994) de Qu Xiaosong.

L'ineffable

La meilleure manière d'être influencé par le Tao est de ne pas se sentir influencé par le Tao.
Tan Dun

Souffle, *yin* et *yang*, et les cinq agents, *wuxing* : bois, feu, terre, métal et eau. Telles sont les catégories séculaires de la pensée chinoise auxquelles se réfèrent les compositeurs. Les multiples références spirituelles à un passé lointain sont aussi recherche du son originel, cheminement vers une ancienne ressemblance : *Gu Yue (Ancient Music)* (1986) de Ge Ganru, mais aussi les réminiscences de Guo Wenjing et de Mo Wuping, qui se refusait à emprunter aux systèmes contemporains... L'alternance du *yin* et du *yang* est oscillation entre un repos dans l'invisible et une vitalité mouvante. Sans entrer dans les détails d'une cosmologie et d'une anthropologie érudites, le *yin* est principe d'altérité, de différence, de discontinuité et de contraction, le *yang* est principe d'unicité, d'identité, de continuité et d'expansion. Le *yang* commence, le *yin* parachève la complétude : l'un ne peut être pur et ne peut exister sans l'autre. *Changement/Constance* (1994), *Dense/Clairsemé* (1994)... titre Xu Shuya, retrouvant ainsi le dynamisme des contraires, l'esprit de l'Ordre et de la Voie, d'une doctrine et d'un art qui désignent l'homme pris dans le partage du Ciel et de la Terre.

Dans le vide entre Ciel et Terre, vient se répandre une énergie primordiale, le souffle harmonieux, *qi*. Ni matière, ni esprit, mais vie ou infinitude de vie en puissance, une telle force immanente précède le monde qu'elle anime. Toute chose ne peut en être qu'un aspect plus ou moins dense. Mais le souffle informe et transforme toute chose. Sans confondre le souffle du Tao et celui de l'instrumentiste, la tradition représente le chaman insufflant aux tubes sa propre énergie vitale. L'œuvre des musiciens chinois attache à ce principe une importance extrême, jusqu'aux respirations caractéristiques dans *Le Village du loupveteau* (1993-1994) de Guo Wenjing, jusqu'à la voix véhémentement dans *Fan 1* (1991) de Mo Wuping, et jusqu'au souffle pur des instrumentistes dans *Circle...* de Tan Dun.

Au-delà de la forme sensible : la musique fixe la diversité et la particularité d'un instant qui se refuse à toute pesanteur. Vitesse, agilité et vive gestualité : l'instrument retient, sans tension, l'énergie que le son délivre, sans obstacle, dans l'instant, dans l'immédiat, dans le surgissement. L'écoute, féline et ascétique, doit être prête à toutes les impulsions, jusqu'à l'éclat. «Un son peut refléter plusieurs intentions»,

explique Guo Wenjing. A l'image de la calligraphie, une telle pluralité engendre un temps de l'idée, loin de l'excentricité baroque et de la singularité de celui qui s'exhibe.

La musique pose aussi la question du corps du son : «As-tu vu le son ?», demande Tan Dun dans *Circle...* Entendre le sans-bruit, voir le sans-forme. Une telle question retrouve une autre tradition séculaire : le poème en tant que peinture invisible et la peinture en tant que poème visible. Ici, le compositeur poursuit : «Ecoute la forme/Attrape le vent/Peux-tu l'écrire sur le ciel ?». Les interrogations du musicien semblent émaner du *i*, du *yi* et du *wei*, trois mots pour désigner le sans-forme, le sans-bruit et le sans-corps. «Le regardant, on ne le voit pas,/on le nomme l'invisible./L'écoutant, on ne l'entend pas,/on le nomme l'inaudible./Le touchant, on ne le sent pas,/on le nomme l'impalpable./Ces trois états dont l'essence/est indéchiffrable/se confondent finalement en un», écrivait Lao zi.

L'œuvre musicale réalise un rapport au monde qu'elle implique elle-même : «Ne demande rien de plus que la musique», écrit encore Qu Xiaosong à propos de *Yi I* (1990). Son écoute ne doit pas être une écoute des aspects figuratifs ou techniques, mais une écoute de l'intention première, une quête, à travers le sentiment ou l'émotion suscitée, d'une dimension spirituelle et d'un détachement supérieur : le zen auquel Tan Dun se réfère dans *Eight Colors for String Quartet* (1986-1988). En ce sens, le compositeur retrouve une ultime épreuve du Tao. Son ineffable : «On regarde le Tao/cela ne suffit pas pour le voir./On l'écoute/cela ne suffit pas pour l'entendre./On en fait usage/cela ne peut pas l'épuiser», écrivait encore Lao zi.

Laurent Feneyrou

Tan Dun

Résumer l'œuvre de Tan Dun tient de la gageure, tant elle multiplie les références picturales et théâtrales, les couleurs, les espaces et les sonorités expressives et signifiantes. Les premières partitions se caractérisent par une apparente spontanéité au caractère enfantin dans laquelle s'incrivent quelques réminiscences de sons mystérieux, de chants populaires et de gestes d'inspiration traditionnelle, glissandi et fluctuations du tempo : *Li Sao* (1979-1980), chant funèbre inspiré d'un poème de Qu Yuan et dont les résonances romantiques désignent l'adieu à une esthétique désormais révolue, puis *Feng Ya Song* (1982), avec son contrepoint et sa poésie du passé, ses échos bartókien et son adoption mesurée du sérialisme, jusqu'à la voix de *On Taoism* (1985), «comme un enfant, chantant pour lui-même».

L'influence de la musique chinoise transparaît aussi dans l'utilisation d'instruments séculaires : *guqin* (cithare), *pipa* (luth), *xiao* (flûte), *xun* (flûte globulaire) ou encore *zheng* (cithare)... S'il retourne parfois aux instruments de l'Orient, Tan Dun inverse aussi la proposition : la voix, l'instrument ou l'orchestre occidental acquièrent une sinité qui n'était pas la leur. Ils se plient à une logique et aux timbres d'une autre musique : «Pourquoi une harpe devrait être seulement une harpe, et un *koto* seulement un *koto*, toujours séparés ?». Ainsi, *Fu* (1982), pour voix et ensemble, est une œuvre traditionnelle dont la partie vocale intègre murmures et hurlements fantomatiques.

De même, *On Taoism* s'inspire des sonorités du *guqin* et du *kunqu* (opéra), de la musique taoïste et des chants populaires du Sud : la clarinette basse et le contrebasson retrouvent l'esprit du *shange* (chant des montagnes) tandis que les trompettes prennent parfois modèle sur les hautbois *suona* et *guanzi*. Les couleurs, les cris et les percussions agitées témoignent ici d'un équilibre entre la peur et la sérénité. La partition veut expérimenter le hasard, sans concept, sans matériau préconçu et sans autre structure qu'une vague forme nonchalante et indisciplinée.

Première œuvre composée à New York, *Eight Colors for String Quartet* inclut, dans ses textures atonales issues de l'Ecole de Vienne, avec leurs dessins harmoniques et leur lyrisme concentré, les images et les couleurs, les sentiments et les mélismes continus, les flexions et le timbre nasal qui sont ceux de l'Opéra de Pékin. Cordes écrasées (*Opéra de Pékin*), gestes concis (*Ombres*), glissandi (*Actrice rose*), notes répétées (*Danse noire*), timbres éthérés (*Zen*), sons percussifs (*Tambour et gong*), statisme et violence (*Aspect nuageux*), polyphonie (*Suona rouge*) : les huit moments de la partition déterminent une transparence et un pointillisme où priment silences et lignes.

In Distance : une flûte, une harpe et une grosse caisse pour une flûte de bambou, un *koto* et un tambour indien. Expression d'une distance musicale, biographique et géographique qui sera aussi celle de l'opéra *Marco Polo* (1993-1994), sur un livret de Paul Griffiths, l'œuvre alterne mélodies populaires chinoises inventées et séquences atonales furtives, sans les intégrer, les unes étant interrompues par les autres. Le sérialisme en tant que dessin mélodique et la sinité se font face, à travers registres, dynamiques et gestes impulsifs, dans une dimension théâtrale omniprésente.

Des contrastes de *Elegy : Snow in June* surgissent «le chant profond de l'âme et les désirs de l'esprit humain». L'œuvre est une lamentation inspirée d'un drame chinois du XIII^e siècle — une femme est injustement exécutée, la nature témoigne alors de son innocence : son sang ne tombe pas sur la terre, mais s'envole ; une lourde neige tombe en juin et un vent se met à souffler. La nature et le rapport à l'origine sont alors

au centre de la réflexion de Tan Dun : «Qu'y a-t-il entre la nature et l'être humain ?», demande le texte d'introduction de *Nine Songs* (1989). Mais le contexte répressif de la Chine d'alors modifie la dimension d'agitation politique et personnelle de l'élégie. Au romantisme lyrique du violoncelle répondent la rudesse et les timbres de la percussion.

Incarnant la classification instrumentale chinoise, les quatre trios de *Circle with Four Trios, Conductor and Audience* définissent un cercle autour du public. Son, espace et silence participent d'un rituel auquel s'intègrent musiciens et auditoire. Fidèle à la philosophie taoïste, le sens le plus profond jaillit du silence le plus absolu, loin de toute complexité et de toute sophistication, dans la plus pure intériorité : «L'arbre veut se reposer, mais le vent n'arrête jamais», écrit Tan Dun. Les sons et les souffles, échos de l'âme et de la nature, convergent vers l'épithaphe de Sikilos (gravé sur une colonne funéraire, ce chant du I^{er} siècle après J.-C. est



Tan Dun / Photo : Schirmer

Les citations des compositeurs sont extraites du film *Broken Silence*, de notes de programme et de différents articles. Les citations de poésie sont extraites des anthologies suivantes : *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Gallimard, 1962, *Entre source et nuage*, Albin Michel, 1990, *La Montagne vide*, Albin Michel, 1987, et de recueils de poésie (Moundarren, La Différence...), ainsi que de Qian Zhongshu, *Cinq essais de poétique*, Bourgois, 1987. Les citations et commentaires du Tao sont extraits de *Philosophes taoïstes*, Gallimard, 1980, Kristofer Schipper, *Le Corps taoïste*, Fayard, 1982, Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme des origines au XIV^e siècle*, Cerf, 1991 et Max Kaltenmark, *Lao-tseu et le taoïsme*, Seuil, 1965.

la seule trace de musique grecque qui nous soit parvenue intégralement) dont les musiciens et le public entonnent la mélodie à la fin de l'œuvre.

Sur le plan littéraire, le compositeur recourt aussi bien à la déclamation d'une lamentation amoureuse de la dynastie Ming (1368-1643) dans *Lament : Autumn Wind* qu'à la provocation verbale et aux couleurs phonétiques d'un *fuck* que déclinent plusieurs langues dans *Memorial 19 Fucks*, «un monument à l'injustice, à tous ceux qui ont été baisés» — les deux partitions utilisant une technique similaire de moments répétés dans lesquels se superposent plusieurs lignes confiées successivement à l'un ou l'autre des instrumentistes. Précédé d'un tableau, «créé par le compositeur avec l'aide de chauffeurs de taxi et d'amis de nombreux pays», et dans lequel Tan Dun traduit en dix-huit langues la trivialité du titre, la partition *Memorial 19 Fucks* codifie l'espace de son exécution : le corps, le geste et la lumière figurent le cheminement de la voix et de la contrebasse, jusqu'au cri ultime, dans le piano. N'excluant ni répétition, ni ouverture, ni improvisation, *Lament : Autumn Wind* est écrit pour voix et six musiciens (dont les instruments doivent être choisis au hasard d'une liste établie par le compositeur). Les dix-neuf moments de la partition alternent monodies et ensembles, amplifiant les acquis stylistiques et les innombrables inventions formelles de *Memorial 19 Fucks*.

Enfin, *C-A-G-E* et le *Concerto for Pizzicato Piano and Ten Instruments in Memory of C-A-G-E* sont autant d'hommages à John Cage et à un dialogue de l'Occident avec les philosophies orientales et le *Yi jing* en particulier. La prégnance des instruments à cordes pincées et les multiples résonances du piano s'inscrivent dans une esthétique issue du répertoire de *pipa*. Limitant la hauteur aux notes d'un nom, Cage (*do, la, sol, mi*), *C-A-G-E* s'accommode de la clémence et des possibles consonances que ce nom implique.

Né en 1957 à Si Mao, dans la province du Hunan, Tan Dun est élevé par sa grand-mère, dans son village : la musique populaire mais aussi la magie, le chamanisme et les rituels qui accompagnent son enfance à la campagne sont déterminants pour la constitution de son univers sonore. Pendant la Révolution Culturelle, il travaille dans les plantations de riz à Huangjin, recueille les musiques populaires de la région et devient en 1975 le responsable musical des célébrations qui accompagnent la vie des paysans, arrangeant et interprétant ces musiques sur tous les instruments disponibles, jusqu'aux batteries de cuisine. Il perfectionne sa technique du violon avant d'être appelé dans une troupe locale d'Opéra de Pékin. Dès 1978 et pour neuf ans, il étudie au Conservatoire Central de Beijing, où il est élève de Li Yinghai, de Zhao Xingdao et des professeurs occidentaux invités. Lauréat de nombreux prix internationaux, il obtient en 1986 une bourse de la Columbia University et s'installe à New York, suivant les cours de Chou Wenchung, de Mario Davidovsky et de George Edwards. Compositeur de musiques de film, Tan Dun est aussi chef d'orchestre et *performer*.

L. F.

Guo Wenjing

L'œuvre de Guo Wenjing n'obéit à aucun présupposé théorique mais reconnaît volontiers l'influence de Bartók et de Chostakovitch, une influence qui se manifeste dans *Shu Dao Nan* (1987), cantate sur les tragédies de la guerre, ou dans *The River of Sichuan* pour quatuor à cordes (1981-1984), dont les harmonies et les rythmes semblent issus du *Mandarin merveilleux*. Les dernières symphonies de Chostakovitch trouvent dans les gestes austères et la violence fugitive de *Suspended Ancient Coffins in Sichuan* pour deux pianos et orchestre (1983), un prolongement à leurs climats sombres et marqués par l'expérience du totalitarisme : l'éclat des pianos dans le silence de l'orchestre signifie ici la tension macabre à laquelle se réfère le titre.

«Je ne fais pas de la musique pour le monde. Je fais ce que j'aime. Cette musique est profondément influencée par mon passé et par ma culture». Guo Wenjing est surtout l'héritier d'une culture chinoise à laquelle n'appartient pas la musique d'une élite. Une culture qui n'est pas celle du vide, de la quiétude et de la quintessence artistique chinoise. Une culture qui n'est pas celle du raffinement classique de la calligraphie, de la peinture et de la poésie (la Triple Excellence), mais celle du timbre mouvant, des cris de marins et de paysans, des rythmes des percussionnistes dans les rituels populaires : «Je veux exprimer la force intérieure des gens dans ma musique», affirme Guo Wenjing. Les musiques rurales apparaissent alors librement dans le *Concerto pour violon* (1986-1987), pour éclore significativement dans *She Huo*.

«*She Huo* est un ancien spectacle traditionnel chinois, un rituel de bénédiction et de remerciement aux dieux. Selon une coutume centenaire, il avait lieu devant un temple ou sur une scène en plein air à la campagne. Son contenu était le plus souvent basé sur des récits historiques. Ceux qui participaient au rituel accordaient généralement plus d'importance au caractère de détente et de divertissement qu'aux éléments sacrés, de sorte que les spectacles se déroulaient, de manière caractéristique, dans une atmosphère quelque peu turbulente. Cette atmosphère vive, optimiste, mouvementée et impétueuse rendait le *She Huo* populaire aux gens de l'époque», écrit le compositeur.

Dans cette œuvre, mandoline, violon, alto et violoncelle ne sont plus accordés selon les normes instrumentales classiques. L'ensemble occidental est accompagné par différents instruments à percussion des opéras de Pékin et Sichuan, parmi lesquels le *muyu*, tambour de bois, et le *chuanbao*, claquette... Les mouvements (*Au loin et sombre, Libre ; Vivant ;*

Improvvisando, Archaïque ; Grossier ; Ardent) évoquent climats, caractères et couleurs du son.

Les sons percussifs ou isolés du *Village du louteteau* illustrent la convergence de telles préoccupations, associée à la tourmente sociale, à l'allégorie politique du *Journal d'un fou* de Lu Xun et au surnaturel des contes populaires illustré par l'ombre et la lune : «Ainsi le noir m'engloutira, / Ainsi la clarté m'anéantira», «Je refuse de vagabonder entre le clair et l'obscur» dit l'Esprit, empruntant son texte aux *Adieux de l'ombre*, extrait des *Herbes Sauvages*, recueil de poèmes en prose du même Lu Xun. Violent réquisitoire contre une société où les hommes ne songent qu'à se dévorer, *Le Journal d'un fou* emprunte son titre à Gogol et décrit la folie d'un homme qui s'éloigne de la réalité, persuadé d'être entouré de loups et de véhiculer «quatre mille ans d'anthropophagie», dans lesquelles lui-même s'inscrit : «Croquer dans ta chair là et là», «Manger de l'humain» ou «M'engraisser, oui, / Pour avoir plus à manger», jalonnent ainsi le livret de Guo Wenjing et de Zeng Li.

«Imagine une maison de fer, sans fenêtres, totalement indestructible, avec dedans beaucoup de gens profondément endormis qui ne tarderont pas à mourir



Guo Wenjing / Photo : Elisabeth Melchior

d'asphyxie. Puisqu'ils mourront dans leur sommeil, ils ne ressentiront aucune des affres de la mort. Crois-tu que tu leur rendras service si tu te mets à crier très fort et en éveilles quelques-uns au sommeil plus léger, qui auront ainsi à subir l'agonie d'une mort inéluctable ?», expliquait Lu Xun. Le projet initial de cette œuvre en langue vernaculaire n'était autre que de briser la solitude de ses contemporains dans une Chine qui, en 1918, subissait assauts et invasions, guerre et famine. Le fou était alors figure de l'intellectuel, d'une certaine manière complice de ces événements. «J'ai mes raisons d'avoir peur !», dit maintenant le livret, après les violences d'une autre répression — une peur qui se manifeste, dès la première scène, au hasard d'un «Pourquoi ce chien m'a-t-il regardé à deux reprises ?», pour culminer dans un inquiet «Que leur ai-je donc fait ?».

Né en 1956 dans la province du Sichuan, une région du Sud-Ouest de la Chine empreinte de sorcellerie et de mystères, Guo Wenjing étudie le violon en autodidacte dès son plus jeune âge, un violon offert par ses parents afin qu'il ne traîne pas dans les rues de Chongqing, alors théâtre de violents affrontements. Entre 1970 et 1977, il joue beaucoup de musique populaire et devient violoniste de l'Ensemble de Danse et de Chant de Chongqing, où il étudie la musique du Sichuan qui influence ses premières partitions. Il s'initie à la composition, toujours en autodidacte, avant d'entrer, en 1978, au Conservatoire Central de Beijing. Lauréat du diplôme de composition en 1983, il est nommé professeur dans ce même conservatoire, où il enseigne encore aujourd'hui. Membre de l'Association des Musiciens Chinois et lauréat de prix internationaux, Guo Wenjing est l'auteur d'une trentaine de musiques de film et de très nombreuses partitions pour la télévision. Ses œuvres ont été interprétées aux Etats-Unis et en Europe.

L. F.

Mo Wuping

L'œuvre de Mo Wuping est marquée par les difficultés qui ont accompagné la naissance de ses compositions, après son départ de Chine. Sa correspondance fait état d'une telle peine et d'une telle résistance matérielle du quotidien : «Si je peux terminer une composition, alors j'ai réellement accompli quelque chose. Je ne peux pas demander plus. Je convoque les pensées et expériences que j'avais lorsque je composais dans le passé. Je n'ai jamais pensé que les circonstances dans lesquelles je vivrais à l'étranger seraient idéales. Mais c'est bien pire encore que ce que tu peux imaginer. Je crains que mon œuvre ne commence à sentir le restaurant [il travaillait alors près de dix heures par jour dans la cave d'un restaurant chinois parisien]». «Il m'est très difficile de faire quelque chose de ma vie», «J'espère que je peux créer quelque chose» ou encore «Je ferai de mon mieux» : ces quelques sentences illustrent ainsi la souffrance et la tension du créateur, mais aussi son consentement et son assentiment. Ses dernières partitions, pures, poétiques et d'une énergie insoupçonnable au regard de l'apparente fragilité des timbres déployés, témoignent d'une puissance d'expression et d'une écriture recherchée, complexe, aux artifices surprenants : *Le Rite du sacrifice au village* pour quatuor à cordes (1987), *Ouverture* pour voix et orchestre (1988) ou *AO* pour basson, harpe, contrebasse et percussions (1992)... L'œuvre préserve l'état brut de la matière, loin de la contemporanéité lénifiante et du nivellement de l'art, de la technique et des systèmes.

Fan I résonne des musiques populaires et des chants de la région du Hunan, mais dans une acception toute personnelle, qui n'exclut pas les acquis de la musique *pop* chinoise. Au sein de l'œuvre, le cri (la voix rude, à tue-tête) contraste avec une instrumentation faite de gestes denses et fugitifs (à l'image du hautbois et de la clarinette, des percussions et du trio mandoline/guitare/harpe). Un tel contraste définit des entités musicales dont le surgissement provoque une temporalité de l'éclair, du trait unique, de la ligne impatiente et d'un instant vif, expression de la trajectoire ou du parcours du son qui affranchit le timbre de chaque note. Et le chant, supposé traditionnel, entre en relation avec une musique qui, sans être classique, entretient des liens étroits avec le monde tonal et les fondements de sa grammaire.

«Le caractère *Fan a* de nombreux sens dans la langue chinoise. Celui que je préfère est le sens de séculier. Chaque jour, je cherche le spirituel dans le séculier. Je serai heureux si jamais je le trouve, sinon, je continuerai simplement à le chercher», écrit Mo Wuping, perpétuant l'ordre d'une poésie originelle retrouvée et

sa contemplation, son retour et sa quête résignée, appliquée et continue. L'intention première de l'œuvre se poursuit avec *Fan II* (1992), pour douze instruments : «Dans *Fan I*, j'étais, comme tous les mortels, à la recherche quotidienne de moi-même. Dans *Fan II*, je suis toujours dans le même état d'esprit, excepté qu'une autre année a passé».

Né en 1959 dans la province du Hunan, Mo Wuping s'initie à la musique avec son frère. «Mon frère m'avait appris à jouer du violon, je n'avais étudié avec lui que deux ou trois ans, mais avec cette connaissance, je fus immédiatement accepté dans une troupe d'opéra locale de la région de Hunan. Je commençai par jouer de l'alto, puis de la contrebasse et enfin du violoncelle. Ils avaient besoin de tous les instruments. Je me mis aussi à diriger». Dans les années 1970/1980, il est donc compositeur et chef d'orchestre à l'Opéra du Hunan, puis étudie la composition avec Luo Zhongrong, au Conservatoire Central de Beijing de 1983 à 1988, tout en approfondissant sa connaissance de la musique classique chinoise (Luo, né en 1924, est la figure de référence de la jeune génération, traducteur des textes de Paul Hindemith et compositeur de la première partition strictement sérielle chinoise). Nommé professeur de composition au Conservatoire Central en 1988, il remporte la même année un prix aux Journées Mondiales de la Musique ISCM à Hong-Kong, pour *Le Rite du sacrifice au village*, une œuvre que le Quatuor Arditti interprète par la suite en Europe et en Asie. Impliqué dans les événements de la place Tiananmen, Mo Wuping quitte la Chine pour Paris à l'automne 1990. Après quelques nuits passées sur un banc dans un jardin public..., il poursuit ses études à l'Ecole Normale de Musique, sous la direction de Michel Merlet. En juin 1991, il est lauréat du Asian Festival of Arts pour *Fan I*. Interprète inspiré des parties vocales de sa propre musique (en particulier de *Fan I*) et des compositions de la nouvelle génération chinoise, il meurt en juin 1993 à Pékin, des suites d'un cancer.

L. F.



Mo Wuping et Xu Shuya / Photo : D. R.

Xu Shuya

Les premières partitions de Xu Shuya conjuguent l'influence de Debussy, de Ligeti, de Stravinsky et de Takemitsu aux chants populaires de la province du Hunan (étudiés au début des années 1980), avec leurs intervalles caractéristiques et leurs variations infimes des hauteurs : *Chant de Miao* (1982). Si le Tao, qu'il découvre à Shanghai à la même époque, demeure source d'inspiration, l'œuvre de Xu Shuya se fait plus dramatique et énergique : les idées philosophiques sont transcrites dans un style de composition plus occidental et dans une écriture ayant assimilé toutes les techniques de la modernité. Son travail sur l'électroacoustique au GRM ou à l'Ircam est déterminant dans l'évolution d'un langage qui allie souvent musique traditionnelle et acquis de l'informatique musicale. Ainsi *Taiyi* (1990), pour bande magnétique, transforme des attaques de *xiao*, flûte verticale jouée par Xu Shuya lui-même, pour aboutir à une œuvre à la technique étonnamment complexe : les micro-intervalles, qu'autorise la souplesse de l'instrument, se trouvent ensuite confrontés aux jeux de clefs d'une flûte occidentale dans *Taiyi II* (1991). *Chute en automne* (1991) marque un premier point d'aboutissement. «Espace de la structure sonore», la chute et le titre même manifestent le jaillissement du rythme et la continuité d'un son en spirale que déclinent *pizzicati*, tenues nuancées et timbres percussifs, au sein d'intenses variations du temps. Depuis, l'œuvre de Xu Shuya se veut mouvante, délaissant calcul harmonique ou sériel pour un langage fait de couleurs et de timbres mais aussi de croisement entre une culture chinoise et une forme intimement unie, calme et tenue, ne se risquant que rarement au constraste : *Cristal au Soleil Couchant* (1993), *Changement/Constance* (1994), *Dense/Clairsemé* (1994)... Le son, fixe ou en mouvement, le souffle et le chant dans l'instrument incarnent alors l'unité des contraires appelée par les titres.

Partition pour onze instrumentistes, *San* renvoie à la structure du poème à chanter qui succéda à la poésie ancienne et rythmée, pour disparaître à la fin du XIXe siècle. Plus libre dans son langage et dans son vocabulaire que les poèmes de la dynastie Tang (618-907), avec leurs descriptions politiques et guerrières, le *san* est aussi plus populaire, incluant l'amour et la famille dans ses sources d'inspiration, et se rapproche du *qu* qui constitue la partie chantée du théâtre à la fin du XIIe siècle. Mais *san* désigne aussi la dispersion, à laquelle fait écho la fluidité de l'œuvre, avec ses résonances, son caractère improvisé sur des signes occidentaux et les sons continus que la graphie de la partition ne saurait révéler.

Profondément influencée par le style des théâtres des provinces du Nord-Est et oscillant entre une culture issue de la dynastie Yuan (1260-1367) et les paysages de Mongolie intérieure, l'œuvre ne fait appel à aucun soliste vocal et tend vers un chant imaginaire qu'incarne parfois la voix des instrumentistes. Le timbre se base sur les sonorités résonnantes de la guitare et de la harpe et sur de frêles variations des cordes obtenues par un jeu sur les différentes sourdines. Micro-intervalles et autres écarts du timbre n'existent ici que par nécessité, loin de tout système indifférencié.

Xu Shuya rappelle à la fin de la partition les sonorités du *sihu*, vièle à quatre cordes utilisée dans les orchestres d'instruments à cordes *xiansuo* et pratiquée en Mongolie et dans le Nord de la Chine. Un timbre que le compositeur se refuse à copier mais vers lequel s'oriente son écriture. Brisant la logique classique de l'harmonie, l'œuvre développe une technique d'écriture sur quelques sons, seuls ou en accords, qui confère à la hauteur un statut très différent de celui de l'intervalle occidental : *la, ré, sol*, trois hauteurs et leurs intervalles constitutifs, dérivés de musiques populaires des régions du Nord, pour s'attacher les couleurs multiples évoquées.

Né à Jilin en 1961, dans une famille de musiciens (son père est compositeur et directeur de l'Opéra de la Province de Jilin, sa mère, chanteuse), Xu Shuya est élève des classes de violoncelle, d'harmonie et de composition au Conservatoire de Musique de Shanghai (1978-1983), où il a pour professeurs Zhu Jianer et Ding Shande. «J'étais un collectionneur avide de musique moderne et j'essayais de tout saisir : livres, bandes, disques. Je fis la rencontre de Takemitsu lors de ses conférences à Shanghai et je décidai de lui faire écouter mon concerto pour violon. En échange, Takemitsu me laissa écouter son concerto pour violon. Je fus frappé par la manière dont il avait absorbé de nombreux éléments de l'Occident et avec laquelle il avait été capable, en même temps, de développer son propre style. En raison de ses aspects occidentaux, la musique de Takemitsu avait aussi un intérêt pour les auditeurs occidentaux et pouvait être comprise par un public beaucoup plus vaste. Cela me donna à réfléchir». A partir de 1983, il devient assistant puis maître de conférence au Conservatoire de Shanghai. Boursier du Ministère des Affaires Etrangères français en 1988, il quitte la Chine pour Paris, où il poursuit ses études à l'Ecole Normale de Musique et au Conservatoire National Supérieur de Musique dans les classes d'Alain Bancquart, de Gérard Grisey, de Betsy Jolas et d'Ivo Malec. Il rencontre alors York Höller et Bernard Parmegiani. Membre du Comité de lecture de l'Itinéraire, il est lauréat de nombreux prix internationaux.

L. F.

Qu Xiaosong

A l'image du *Quatuor à cordes* (1981), inspiré par les quatuors de Bartók, et dont le deuxième mouvement paraphrase la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, les premières œuvres de Qu Xiaosong, sauvages et exaltées, n'excluent pas une certaine inspiration naturelle et romantique : *Mountain Song* (1982), *Girl of the Mountain* (1982) ou *The Mountain* (1983)... «A l'intérieur de moi, il y a une musique chinoise primitive et originale, une musique dont la tradition remonte à des milliers d'années, avec une vitalité qui émerge de la terre et des montagnes». Pour la musique du film de Chen Kaige, *King of Children* (1987), Qu Xiaosong recueille les chants du Yunnan, que contrepointent différents sons (eau, vent, voix d'enfant, craie sur un tableau noir...). La même année, la cantate *Cleaving the Coffin* illustre l'humour, l'optimisme et la joie naïve du paysan à travers un texte de Zhuangzi, chanté en dialecte du Sichuan. L'œuvre rappelle les timbres de l'opéra de la même région et les ensembles de musique qui ponctuent mariages et enterrements, partageant la même exubérance dans sa célébration de la vie et de la mort.

«J'ai remarqué que le silence rend votre oreille plus sensible. Il rend votre âme et votre esprit indépendants. Parce que, avec le silence, il n'y a rien dont vous dépendiez. Vous êtes alors le seul avec lequel

vous avez à faire». Constituée de silences ressentis, de peu de notes, avec leurs modifications sans cesse en mouvement et leurs changements imperceptibles, la musique de Qu Xiaosong accorde aujourd'hui à l'écoute une importance primordiale. Une écoute née avec *Huan* (1985), pour orchestre, avec ses longs accords soutenus et la parcimonie de ses phénomènes sonores. Une écoute de la raréfaction et de l'indépendance, de l'apaisement et du spirituel que le compositeur dit avoir trouvée à New York. Une écoute surtout qui ne demande rien de plus qu'une attention au timbre insaisissable et fuyant : *Mist* pour solistes et ensemble (1991), *Stillness* pour quatre musiciens (1991), *Xi* pour six percussionnistes (1991), mais aussi *YaYa* pour six musiciens (1990), avec ses systèmes numériques, et le cycle des trois *Yi* (1990-1994)...

Habité par le drame, la destinée, la quête de la connaissance, l'œuvre de Qu Xiaosong se devait de rencontrer ensuite le mythe d'Œdipe sur lequel réfléchit sa musique depuis plusieurs années : *Oedipus* (1992-1993), opéra en deux actes, et *The Death of Oedipus* (1993-1994), opéra de chambre en un acte. Un mythe qui délaisse interprétation romantique et psychanalyse, pour signifier la dimension bouddhiste de la tragédie de Sophocle. A l'instant de sa mort, Œdipe échappe enfin à son destin et dit : «La montagne est la montagne. La rivière est la rivière». «Œdipe a atteint le Zen», explique Qu Xiaosong.

Mong Dong est l'une des œuvres les plus significatives de Qu Xiaosong : chant initial dans le piano, exploration frénétique et euphorique du timbre et du rythme, orgie de cris et de gestes violents qui semblent évoquer la joie ou la danse de quelque tribu primitive, mélange d'instruments occidentaux et de percussions chinoises — les interprètes ayant de plus une partie vocale issue de dialectes du Sud ou de syllabes inventées par le compositeur (à l'image des syllabes abstraites et mystérieuses du titre)... Proche des *Ancient Voices of Children* de George Crumb, l'œuvre est influencée par les sculptures simples et naturelles, brutes et spontanées de la minorité Wa, à Cangyuan, dans la province du Yunnan. Qu Xiaosong témoigne avec *Mong Dong* d'une profonde et intense spiritualité bachique, d'une pureté toute enfantine sinon originelle et de symboles d'unité perdue entre l'homme et la nature — la sérénité préhistorique de ces sculptures en pierre revenant «à la nature et non à la civilisation».

Œuvre silencieuse, *Yi 2* participe d'une esthétique du vide. Elle marque l'espace uniquement par des sons lents et courts, séparés ou isolés, que conjuguent et transforment sporadiquement un ou deux des quatre instruments : au souffle, au chant et au murmure rythmé de l'ensemble des musiciens répondent les micro-intervalles et le souffle de la flûte, son dialogue ou sa fusion avec la clarinette, les résonances et les cordes pincées obstinées du piano ainsi que les rares déflagrations des percussions. Dans un texte d'introduction énigmatique, Qu Xiaosong précise l'idée créatrice de la partition, entre son cœur et son corps pour reprendre la terminologie taoïste : «It is it./Is it is ?/It is it./A cymbal, that's all» [C'est cela./Est-ce cela ?/C'est cela./Une cymbale, c'est tout].

Né en 1952 à Guiyang dans la province du Guizhou, Qu Xiaosong travaille comme ouvrier agricole pendant la Révolution Culturelle : «dans ma famille, personne ne s'intéressait à la musique. Quand la Révolution commença, je fus envoyé à la campagne. Un ami m'apprit à jouer du violon et un an après [1973], je pouvais déjà jouer dans la troupe locale d'Opéra de Pékin. Je commençai à composer un quatuor à cordes pour quelques amis. Nous nous réunissions en privé et jouions les quatuors de Mozart et de Beethoven, ce qui n'était pas dangereux à Guiyang parce que personne ne pouvait savoir que cette musique était occidentale». Il recueille les chansons populaires du Guangxi (1980), tout en étant élève de Du Mingxin au Conservatoire Central de Beijing (1978-1983). Après obtention de son diplôme, il y enseigne la composition de 1983 à 1988. En 1989, il est invité à étudier à la Columbia University, à New York, où il réside depuis. Qu Xiaosong est aussi l'auteur d'une dizaine de musiques de film.

L. F.

Ge Ganru

Les compositions de Ge Ganru sont essentiellement percussives, évoquant rythmes et sonorités dans l'esprit du *qin* chinois, cithare à sept cordes, ou de la musique traditionnelle pour percussion : mélodies populaires, rythmes prosaïques, variations d'intervalles mais aussi subtilité du timbre, beauté naturelle et primitive, forme intuitive et incantations bouddhistes... Ainsi, *Yi Feng* (1982), pour violoncelle amplifié, partition créée alors que Ge Ganru vivait encore à Shanghai, traite déjà l'instrument à cordes comme un instrument à percussion, divisant l'espace de la notation au regard des gestes de l'interprète : avant et après le chevalet, mais aussi sur le corps de l'instrument. La découverte des œuvres de John Cage, de George Crumb et de Toru Takemitsu oriente son style vers une manipulation de blocs, vers un minimalisme non répétitif et vers une exploration des possibilités du sérialisme, des clusters et de la musique aléatoire qui le rapproche parfois des avant-gardes polonaises : *Moments of Time* pour piano (1981), *Trio* pour soprano, flûte et clarinette (1981), *Symphonie de chambre* (1982), *Hao* pour flûte et piano (1988), et *Ji* (1989), requiem symphonique pour chœur et orchestre. Sa musique se fait parfois flamboyante et réfléchit l'image architecturale de New York, où il réside depuis 1983.

Très soucieux d'offrir une synthèse et de décliner les potentialités des musiques qui l'ont constitué, Ge Ganru articule sa réflexion avant tout sur le rythme, sur l'instrumentation et sur la hauteur du son : un rythme qui oscille entre les accentuations de l'Occident et les fluctuations de l'Orient, avec ses changements de tempi constants. Une instrumentation qui convoque le *koto* dans deux concertos, *Questioning the Sky* (1987) et le *Concerto Gu Zheng* (1988), le premier avec un orchestre traditionnel chinois, le second avec un orchestre symphonique occidental. Une hauteur qui oscille entre un intervalle occidental hérité des techniques post-weberniennes et le caractère du son chinois, fait de micro-intervalles et d'attention au timbre. Où les paramètres occidentaux ne recouvrent pas l'évidence et la réalité d'une telle imagination musicale, qui s'abstrait de toute logique analytique ou combinatoire pour retrouver le sentiment, l'expérience vécue et la spiritualité d'une Chine classique allégorique, d'une sinité désormais perdue.

Après l'énergie et les moments de grandeur classique de *Wu* pour piano et orchestre de chambre (1986), œuvre dont les gestes spirituels et intimes se rapprochent des sonorités d'un lointain passé, *Gu Yue*



Qu Xiaosong / Photo : D. R.

(*Ancient Music*), pour piano préparé, est une suite en quatre mouvements qui représentent quatre instruments chinois : gong, *qin*, *pipa* (luth à quatre cordes) et tambour. Au-delà d'un banal mimétisme, d'un pastiche, d'une simple mascarade exotique ou d'une évocation moderniste d'un archaïsme de pacotille, Ge Ganru fait ressortir les qualités de chaque instrument traditionnel. Si sa technique peut apparaître ici proche de celle de John Cage, l'œuvre découvre et révèle les timbres retenus selon lui à l'intérieur du piano, l'instrument le plus éloigné des sources musicales chinoises et le plus symbolique de la musique occidentale : hauteurs fixes et contact indirect avec les cordes. Attentif au caractère naturel des sons qu'il emploie, le compositeur ne provoque aucun bruit difficile ou forcé et ne malmène aucunement les possibilités d'un instrument qu'il ne fait qu'altérer. Ge Ganru recrée ici superbement les instruments évoqués, mais aussi leur musique et le temps spécifique de leur déploiement.



Ge Ganru / Photo : D.R

Né à Shanghai en 1954 dans une famille d'ingénieurs, Ge Ganru s'initie au violon dès son plus jeune âge. A dix-huit ans, il est envoyé à la campagne, sur l'île de Chongming dans l'estuaire du Yangtze, pendant trois ans, à la fin de la Révolution Culturelle. Il y rencontre Nian Kaili, membre de l'Orchestre Philharmonique de Shanghai (qui devient son professeur), et joue dans un ensemble musical de fortune. «Au début, il [Nian Kaili] n'était pas disposé à m'enseigner la musique, parce qu'ils avaient brisé ses instruments et l'avaient battu, mais progressivement il finit par m'accepter comme son élève. Afin de ne pas être critiqué, je redoublais d'efforts pour faire mon travail de paysan. Parfois, je ne dormais que trois heures par nuit, de sorte que tout le monde pouvait voir que je ne faisais rien, que je ne n'échappais pas au travail physique [...]. En retour, j'espérais qu'ils me laisseraient jouer du violon. Je ne jouais pas dans ma chambre, qui était bondée, mais le plus souvent dehors, dans une cour ou dans la chambre d'un paysan». Il étudie ensuite le violon au Conservatoire de Musique de sa ville natale (1974-1977), avant d'entrer en 1977 dans la classe de composition de Chen Gang. En 1980, il assiste à un séminaire de musique contemporaine, tenu à Beijing par Alexander Goehr, qui lui révèle les possibilités d'une authentique avant-garde musicale. Lauréat du Prix de Composition en 1981, il est nommé, la même année, professeur assistant de composition au Conservatoire de Shanghai. En 1983, il quitte la Chine pour New York, où il poursuit ses études au Département de Composition de la Columbia University, avec Chou Wenchung et Mario Davidovsky, tout en travaillant dans des conditions particulièrement difficiles. Ge Ganru compose pour le cinéma la télévision et diverses compagnies de danse. Ses œuvres ont été interprétées par le Manhattan Quartet, l'American Quartet et le Kronos Quartet.

L. F.

Situations

Mettre un terme aux jours confus de la Révolution Culturelle : la génération des compositeurs chinois interprétés à l'occasion de ces trois concerts, s'inscrit dans la fièvre culturelle, *wenhuare*, qui marqua la fin des années 1970 et les années 1980.

Prémices

Si la création individuelle se trouvait encore méprisée au début du siècle par une tradition attentive à l'anonymat de ses créateurs et à une profonde défiance vis-à-vis de la nouveauté en soi, l'ouverture du Conservatoire de Shanghai, en 1927, pose, au sein d'un Empire finissant, les fondements d'une musique moderne et d'un dialogue avec l'Occident. Réservés à un public occidental, les premiers ensembles de jazz et les premiers orchestres symphoniques naissent à la même époque. Une très relative démocratisation s'installe, en particulier avec l'Orchestre Symphonique de Shanghai. Parmi les compositeurs, Nie Er (1912-1935) et Xian Xinghai (1905-1945) seront considérés par le pouvoir communiste comme les deux plus importants, le premier pour avoir écrit la *Marche des Volontaires*, qui sera l'hymne de la République Populaire, le deuxième, élève de d'Indy et de Dukas, pour sa *Cantate «Fleuve Jaune»* et pour son engagement politique. En 1942, Mao insiste sur l'appartenance de toute culture à une ligne politique ou à une classe, en l'espèce les masses paysannes : les compositeurs socialistes répondent en intégrant les échelles populaires dans une esthétique héritée du XIXe siècle occidental, mais rejettent les timbres, les micro-intervalles, les rythmes et les dynamiques d'un art paysan jugé grossier.

Les professeurs juifs et russes sont contraints à l'exil dès l'avènement de la République Populaire en 1949, une République qui, par de nombreuses associations et sous la tutelle d'un Ministère de la Culture omniprésent, administre recherches et publications : l'Institut Central de Musique de Beijing se consacre au répertoire pour *qin*, cithare à sept cordes. La Société Philharmonique Centrale doit programmer des œuvres de compositeurs chinois et, alors que les relations diplomatiques avec Moscou se détériorent, à la fin des années 1950, les techniques d'orchestration à la Rimski-Korsakov sont interdites. La connaissance du répertoire occidental décline, malgré l'estime que l'élite musicale porte à Hindemith et Bartók : seuls quelques privilégiés peuvent acquérir enregistrements ou partitions. Les concerts sont gênés par les défaillances techniques des instrumentistes : la création chinoise de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven date ainsi de 1959.

La composition est encore considérée comme un acte

collectif, sinon anonyme : le créateur est fonctionnaire et ne touche aucun droit d'auteur. Mao perpétue donc la négation du concept d'artiste, maintenant condamné pour élitisme intellectuel.

Révolutions culturelles

La Révolution Culturelle et son utopie radicale sonnent le glas des discussions entamées dans les années 1920-1930. Le dogmatisme contraint la culture non-officielle à une existence quasi clandestine. Ne subsiste plus que la musique d'un Etat qui condamne les œuvres de la culture occidentale pour anti-socialisme et expression réactionnaire. Au cours des années 1970, il est toutefois possible d'entendre quelques symphonies dont le pouvoir autorise exceptionnellement la diffusion, tout en menant une campagne contre la musique «bourgeoise» de Beethoven et de Schubert. Deng Xiaoping succédant à Mao, la vie culturelle reprend, après trente ans d'isolement, d'inertie et de *tabula rasa*, dans une authentique ivresse.

Paradoxalement, la fonction de la Révolution Culturelle ne fut pas seulement celle, répressive, si souvent décrite par l'Occident. Le schématisme d'une politique qui désigne par culture ce qui ne peut se penser en termes politiques n'est pas synonyme des campagnes d'alors, des vitupérations et des fréquentes attaques des Gardes Rouges fermant les conservatoires, persécutant les professeurs et détruisant pianos et violons. Nombre de jeunes musiciens accédèrent aux instruments occidentaux pendant cette même période. En charge des affaires culturelles dans les années 1960 et au début des années 1970, Jiang Qing, la femme de Mao, condamna publiquement les œuvres occidentales mais œuvra à l'introduction des instruments occidentaux dans l'opéra chinois, adoptant la thèse de Mao qu'une sinisation de la culture étrangère pouvait servir la Chine — en 1959, une exposition présentait déjà près de 140 instruments chinois modifiés selon une lutherie occidentale. Jiang soutenait que l'opéra chinois devait acquérir les outils du socialisme par un *instrumentarium* moins «limité» dans ses timbres et dont l'ampleur devait correspondre aux aspirations révolutionnaires : d'où aussi, l'abondance de titres et de textes explicites, le plus souvent imposés par un pouvoir politique qui condamnait les œuvres avec un titre trop abstrait. Bien plus, des millions de paysans assistèrent à la projection d'un film avec Yin Chengzong, interprétant au piano son *Concerto «Fleuve Jaune»*, officiellement condamné.

D'autre part, l'art étant exploité à des fins de propagande, de très nombreux ensembles provinciaux se créèrent, qui interprétaient les opéras et chants révolutionnaires, évitant, par la musique, le travail dans les champs et s'initiant à tous les instruments dispo-

nibles dans les campagnes : l'amateur devient le symbole de l'éducation artistique maoïste. Qu Xiaosong et Ge Ganru rapportent, dans leurs entretiens, les cours de violon et les ensembles de fortune avec *erhu* (vièle à deux cordes), saxophone, flûte de bambou, flûte traversière, violoncelle, accordéon, *pipa* (luth à quatre cordes) et violon. Les musiciens sont ainsi confrontés au répertoire des différentes régions avec leurs minorités locales. L'approche anthropologique, qui sera celle des années 1980, trouve ici les racines des futures interprétations du patrimoine, plus tard encouragées par le pouvoir politique.

Efferverscence

Mais les compositeurs n'étaient pas encore confrontés aux innovations de la modernité occidentale. Aussi, lorsqu'en 1978, 17.000 chinois postulent pour les cent places disponibles au Conservatoire Central de Beijing, le rôle de Du Mingxin et de Wu Zuqiang est déterminant. Du et Wu appartiennent à la génération censurée et persécutée, qui étudia à Moscou à la fin des années 1950. En 1980, le compositeur britannique Alexander Goehr est le premier occidental à venir enseigner la musique moderne en Chine. En quelques mois, il introduit presque un siècle de musique. L'influence de Bartók est maintenant dominante, certains musicologues étudiant même les relations entre les musiques populaires chinoises et hongroises.

Le répertoire du XXe siècle fait son entrée dans les conservatoires : George Crumb, Ivo Malec, Toru Takemitsu, Isang Yun... sont invités. Dès 1983, plusieurs compositeurs, rentrant en Chine après leurs études à l'étranger, rapportent enregistrements et partitions de Boulez, Cage, Stockhausen ou Webern. Sur les musiciens des générations précédentes, l'ouverture entraîne une appropriation des techniques d'orchestration plus attentiste qu'active, tandis que la jeune génération se heurte à un langage absolument nouveau. Le sérialisme apparaît, mais soumis aux échelles de la musique chinoise, de sorte que les partitions sérielles perpétuent la mémoire d'une esthétique fin de siècle, n'évitant pas certaines *chinoiseries* plus proches de Debussy que de Schoenberg.

La fièvre culturelle est tout aussi sensible dans les cercles littéraires : les recherches de littérature comparée se développent rapidement, aboutissant à une diversification et à un pluralisme que parcourrent réalisme, humanisme, régionalisme... Découvrant la diversité géographique de leur pays, les jeunes écrivains chinois manifestent leur intérêt pour les minorités ethniques du Yunnan, du Guangxi et de toutes les zones limitrophes du Tibet. Les années 1980 voient aussi la naissance d'un mouvement littéraire se voulant recherche des racines, *xungen wenxue*. Une telle fièvre aboutit à une transformation des ins-

titutions et à une modification des comportements hérités des concepts et de la terminologie léninistes, stalinistes et maoïstes... S'ils remplissent avec enthousiasme les salles de concert, l'orthodoxie maoïste reproche aux jeunes compositeurs une absence de forme, la vacuité de leurs gestes et un certain mimétisme stylistique, mais surtout leur manque de ferveur socialiste : Lu Ji, compositeur de chants révolutionnaires et membre influent de l'Association des Musiciens Chinois, fustige leur nihilisme, suivi par la presse officielle qui ne peut mettre en relief le non-socialisme d'une musique qu'elle est souvent incapable de lire. Simultanément l'Armée s'initie au tango, au jazz et au rock'n roll...

Au cours des années 1980, plusieurs compositeurs issus des Conservatoires de Beijing ou de Shanghai, quittent la Chine pour l'Europe et pour les Etats Unis. Intervient ici la médiation des expatriés : le compositeur Chou Wenchung, qui avait travaillé aux côtés de Varèse, mais aussi l'historien Yu Yingshih, le philosophe Tu Weiming ou l'anthropologue Chang Kwangchih présentent une version déjà sinisée des débats théoriques contemporains à de nombreux chinois venus se former dans les institutions occidentales. La France et l'Allemagne accueillent quelques étudiants, élèves de Ligeti ou de Messiaen. A Paris, Taira et Malec leur ouvrent les portes de l'Ecole Normale et du Conservatoire avant que certains d'entre eux n'acquiescent en Europe une maîtrise de la technologie dont seuls les studios japonais de la NHK auraient pu leur donner une idée. Les musiciens chinois avaient quitté leur pays sans intention particulière, mais l'absence de perspective sur la scène chinoise les conduit souvent à rester à l'étranger : Chen Qigang, Ge Ganru, Qu Xiaosong, Tan Dun, Xu Shuya... Hong-Kong organise le Premier Festival de Compositeurs Chinois Contemporains en 1986, puis les Journées Mondiales de la Musique (ISCM) en 1988. Joël Bons, directeur artistique du Nieuw Ensemble, assiste à ces dernières : il introduit cette nouvelle génération en Europe.

Dispersion

Après les émeutes de 1989, la musique pop et l'avant-garde sont violemment pris à parti par une frange de la bureaucratie qui organise un concours de marches militaires et demande le retour de l'art chinois dans les «mains des vrais marxistes». Les journaux rappellent qu'un compositeur doit penser à sa patrie et aux victoires du Parti Communiste en écrivant sa musique et titrent : «Un débat sur la route socialiste de la musique», «S'opposer à la libéralisation bourgeoise», «Marxisme et situation présente du langage musical»... Malgré quelques musiques pour le cinéma ou la télévision, les compositeurs n'écrivent plus que pour l'Occident, un art en exil.

Les années 1980 aboutissent en fait à une nouvelle définition de la culture. «Révolution Culturelle», avait intitulé Mao, signifiant ainsi la dimension politique du projet mais aussi son imprécision. L'introspection et l'interprétation réflexive des traditions culturelles, après avoir remis en cause le dogmatisme marxiste-léniniste, ouvrent de nouveaux espaces autonomes et appellent à une pensée d'inspiration confucianiste que développent les philosophes jadis exilés ou soumis à rééducation. Malgré la persistance des modèles communistes, les pratiques culturelles et les représentations intégrées aux traditions sociales participent à nouveau du tissu culturel. A l'image de la littérature et de la philosophie, les musiciens s'attachent particulièrement au bouddhisme, au taoïsme et aux différents cultes et rituels villageois ou communautaires : dialectes, chamanismes, cris de paysans, mais aussi acrobaties et vocalités d'Opéra du Sichuan... Le Sud de la Chine et ses modes de vie primitifs influencent les compositeurs qui entourent leurs œuvres d'une esthétique du mystère marquée par un retour à la nature et qui, loin de tout nationalisme musical, intègre instruments et sons traditionnels : *erhu*, *guqin* et percussions... Inversement, Tan Dun plie les instruments occidentaux aux exigences et aux timbres du répertoire classique chinois, tandis que Chou Wenchung rappelle la capacité d'absorption séculaire de la culture musicale chinoise composée d'instruments étrangers à la culture Han, symboles de la vitalité et de la mobilité des musiques de l'Est.

Questionnement de la tradition chinoise et avidité vis-à-vis de l'Occident, tels sont les fondements d'une philosophie de la culture naissante. Le rapport au passé n'est plus une quête d'identité, mais s'intègre dans une perspective qui inclut toute modernité : la tradition devient synonyme de mondes ouverts sur les possibles du futur. Les acteurs de cette culture veulent reconstituer un univers symbolique et s'extraire de la logique occidentale d'une dialectique entre un Occident moderniste et une Chine jugée, par l'Occident, archaïque. A la fin du siècle dernier, un conservateur éclairé, Zhang Zhidong, définissait la culture chinoise comme fin et le savoir occidental comme moyen. La perspective est aujourd'hui moins schématique : passant de la pré-modernité à une condition post-moderne, l'art chinois exprime une réflexion de la modernité sur ses propres limites.

L. F.

Ce texte reprend les conclusions des textes suivants : François Picard, *La Musique Chinoise*, Minerve, 1991 ; Joël Thoraval, «La «fièvre culturelle» chinoise : de la stratégie à la théorie», in *Critique*, 507-508, 1989 ; mais surtout Frank Kouwenhoven, «Out of the Desert», «Madly Singing in the Mountains», «The Age of Pluralism», in *Chime*, 2, 3 et 5, 1990, 1991 et 1992, et «Chinese Avant-Garde Music : A Post-Mao Historical Perspective», in *New Asia Review*, 1994. *Chime* : P.O. Box 11092, 2301 EB Leiden, Holland.



Le Village du Louveteau de Guo Wenjing / Production du Festival de Hollande, 1994 / Photo : Jaap Pieper

Biographies des interprètes

Ed Spanjaard, chef d'orchestre. Né à Haarlem en 1948, Ed Spanjaard étudie le piano et la direction d'orchestre à Amsterdam et à Londres. Il devient répétiteur au Covent Garden en 1973, assistant de Haitink, de Karajan et de Solti, avant de diriger les principaux orchestres européens. Depuis 1982, il est directeur musical du Nieuw Ensemble.

Nieuw Ensemble. L'instrumentation du Nieuw Ensemble, créé en 1980, fait largement appel aux cordes pincées. Ses concerts consacrés à Boulez, Donatoni, Ferneyhough, Kagel ou Kurtág ont marqué les principaux festivals européens. Sous l'impulsion de Joël Bons, l'ensemble devient l'interprète privilégié des œuvres de la nouvelle génération chinoise.

Ensemble Contrechamps. Fondé en 1980 par Philippe Albèra, l'Ensemble Contrechamps est régulièrement invité par les différents festivals de musique contemporaine et réalise chaque année d'importantes tournées et une saison à Genève. Sa formation est celle du *Pierrot Lunaire*, à laquelle s'ajoute un percussionniste, et peut atteindre une vingtaine de musiciens.

Quatuor Castagneri. Jean-Marc Bourret et Martial Gauthier, violons, Marc Bideau, alto, Yovan Marcovitch, violoncelle. Créé en 1994, ce quatuor réunit quatre musiciens issus des Conservatoires Supérieurs de Paris et de Lyon. Elève de membres des

quatuors Amadeus, LaSalle ou Alban Berg et lauréat du Forum International de Normandie, il bénéficie actuellement d'une bourse attribuée par l'association ProQuartet.

Wu Man, pipa. Née à Hangzhou, Wu Man commence sa carrière professionnelle à l'âge de dix ans. En 1977, elle entre au Conservatoire Central de Beijing, où elle étudie avec Liu Dehai et Lin Shicheng, maître de l'Ecole Pudong de pipa. Après avoir quitté la Chine, elle se produit avec la plupart des orchestres et ensembles américains, créant *Ghost Opera* de Tan Dun.

Margaret Leng Tan, piano. Née à Singapour, Margaret Leng Tan est l'interprète de musiques américaines ou asiatiques qui défient les conventions du piano. Première femme Docteur en Musique de la Juilliard School, son art mêle son et mise en scène. Elle a enregistré diverses œuvres pour piano préparé et participé à plusieurs films et expositions sur John Cage et Jasper Johns.

Judith Mok, soprano. Après ses études au Conservatoire de La Haye, Judith Mok est élève d'Elisabeth Schwarzkopf. Lauréate de prix internationaux, elle chante sous la direction de Harmoncourt et se produit en soliste ou en duo, avec Susanna Moncayo. Elle est aussi actrice pour la télévision et le cinéma et publie poètes et écrivains.

Nigel Robson, ténor. Débuts à l'English National Opera en 1981, dans une production de l'*Orfeo* de

Monteverdi. Interprète de Birtwistle, Britten, Goehr, Henze, Kagel, Tippett, Weill, il se produit avec les English Baroque Soloists, le Monteverdi Choir, le London Sinfonietta ou l'Orchestra of the Age of Enlightenment.

Shi Kelong, baryton. Shi Kelong s'est toujours consacré à la musique, au cinéma et à la télévision. Dès 1961, il étudie l'opéra occidental et l'art du théâtre populaire et du chant chinois à Beijing. En 1982, il s'installe à Paris où il poursuit ses études de chant à l'Opéra et de musicologie à la Sorbonne. Il est directeur de l'ensemble *Fleuve jaune*.

Ananda Goud, contralto. Elève de Herman Woltman à La Haye. Depuis 1982, elle est membre du Chœur de chambre des Pays-Bas. Soliste, elle interprète notamment Stravinsky, Kagel, Berio ou Nono et enregistre *Tehillim* de Reich, avec l'Ensemble Schoenberg sous la direction de Ton de Leeuw,

Kong Fang-Fang, soprano. Née à Pékin, elle étudie au Conservatoire Central, puis quitte la Chine pour la Hollande en 1990. Elève du Conservatoire Royal de La Haye, elle est lauréate du Concours Christina Deutekom et participe à la production de *My Life with an Idiot* de Schnittke, à l'Opéra des Pays-Bas.

John Tranter, basse. Lauréat du *Yorkshire Opera Song Contest* et finaliste du *Count Cinzano Operatic Scholarship*, au Covent Garden, John Tranter est l'interprète de Timur (*Turandot*), Hobson (*Peter Grimes*),

Varlaam (*Boris Godounov*), Ramfis (*Aida*), Bartolo (*Les Noces de Figaro*) et du Commandeur (*Don Giovanni*). Palle Fuhr Jorgensen, baryton. Né en 1955, Palle Fuhr Jorgensen vit aux Pays-Bas depuis 1978. Lauréat du Concours International Mina Bolotine, il participe à de nombreux enregistrements pour le disque et la radio, sous la direction de Jean Fournet, Ton Koopman, Henry Lewis, Louis Devos, Ed Spanjaard ou Edo de Waart.

Emile Godding, baryton. Elève de Coby Riemersma, Emile Godding entre au Conservatoire de Maastricht dans la classe de Lieuwe Visser. Interprète d'opéras et d'oratorios, il fait ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de la Radio néerlandaise, sous la direction d'Edo de Waart, au Concertgebouw d'Amsterdam.

Taco Kooistra, violoncelle. Après ses études à Amsterdam et à Copenhague, Taco Kooistra est élève de Wieland Kuijken pour la musique baroque et de Siegfried Palm pour la musique contemporaine. Il poursuit ses études avec Ralph Kirschbaum et Yo Yo Ma et devient membre du Nieuw Ensemble, de l'Asko Ensemble, du quatuor à cordes Dufy et du trio Archipel.



Margaret Leng Tan / Photo : D.R



Wu Man / Photo : Becket Logan

Le programme musical
de France Culture, fidèle à la devise
de la chaîne de France Culture :
«Le monde appartient à ceux qui l'écoutent»,
se devait d'être présent aux manifestations
du Festival d'Automne à Paris consacrées à la nouvelle génération
des compositeurs chinois.
Non seulement, il sera à l'écoute mais
il leur consacra
de larges moments sur l'antenne.
Une découverte à ne pas manquer.

 France
Culture
PROGRAMME MUSICAL

ERFAP - MUX - MUX - MUX - PEGS

