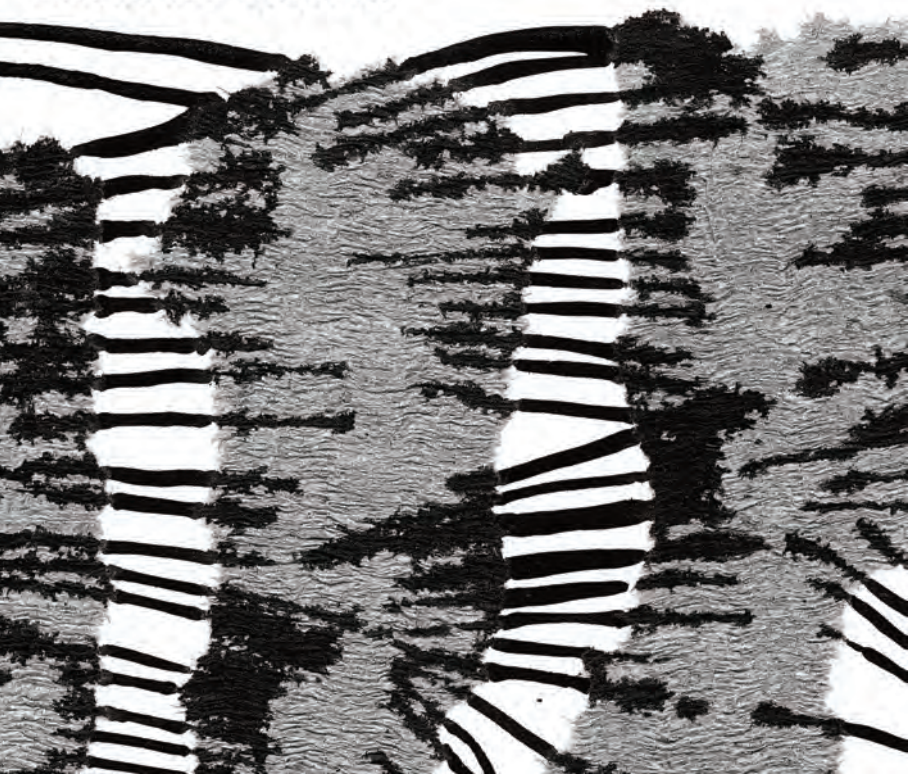


LAURENT MARTIN

LÉGENDES — Alexis Galpérine, violon
Ensemble 2e2m, Pierre Roullier

POÈMES JAPONAIS — Junko Tahara, voix
Caroline Delume & Wim Hoogewerf, guitares



Légendes

par Martin Kaltenecker

Légendes de Laurent Martin combine les cuivres, les voix et les percussions, ce qui pourrait faire songer à un effectif typique de Varèse. Le compositeur leur oppose cependant un violon solo, cet instrument du lyrisme, de la mélodie, de la continuité narrative sur lequel Varèse avait jeté l'anathème. Pourtant, le violon s'épanche rarement ici ; il est plutôt maniaque, nerveux, excessif, toujours là — c'est souvent un violon-guêpe. Par moments, *Légendes* évoque autant les *Symphonies d'instruments à vent* de Stravinsky que le violon mordant de *L'Histoire du soldat*. L'effectif choisi est en même temps un dispositif : les chanteurs restent en retrait et on ne doit pas comprendre clairement leur texte. Le violon, le protagoniste, est l'exégète, le lecteur — *légendes* venant de *legenda*, « choses qui doivent être lues » — et cependant un lecteur lui-même incompréhensible car il n'y a pas signification à saisir et qu'il réagit uniquement sur des sonorités. Grâce à cette théâtralisation, *Légendes* fait signe vers une cérémonie, vers un rituel abstrait, sans que l'on sache précisément de quoi il en retourne, mais avec tout ce qu'un rituel implique de lenteur, d'insistance, éventuellement d'obscurité.

Le rituel comme forme ouverte, laissant « en blanc » pour ainsi dire le destinataire transcendant, le rituel non suturé à une religion ou à une spiritualité, mais dont on conserve le dispositif, a toujours hanté l'art contemporain, et cela jusqu'aux formes récentes du théâtre post-dramatique ou du happening. Mallarmé, dans *Offices*, parlait le premier du concert comme « le dernier et plénier culte humain » ; réciproquement, aller écouter une messe, « prototype de cérémonials », signifie « l'intrusion dans les fêtes futures », celles que l'art organise dorénavant, et le spectateur en sera partie prenante : « Nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour sommes circulairement le héros [...]. Personne n'est-il, selon le bruissant, diaphane rideau de symboles, de rythmes, qu'il ouvre sur sa statue, tous ».

Le mystère peut se définir à l'origine comme une forme qui complémente une liturgie officielle. À Éleusis, dans la Grèce antique, un rituel nocturne thématizait la naissance de la lumière : on allumait un feu dans un espace où pénétrait uniquement l'hiérophante, que l'on apercevait de loin ; un gong accompagnait l'invocation de Perséphone, une gerbe de blé coupée était montrée en pleine lumière pour signifier la naissance d'un fils. Il s'agissait là d'objets sacrés (les *deiknoumena*) ou de paroles sacrées (*legonoumena*), parfois incompréhensibles – la parole se faisant objet, alors que l'objet condense une parole opaque. C'est encore ce qu'indique Mallarmé, pour qui l'éclat sensible a préséance sur tout dogme (« Je néglige tout aplanissement chuchoté par la doctrine et me tiens aux solutions que proclame l'éclat liturgique ») et ce que l'on retrouve dans *Légendes* : les onomatopées, les poésies même, y forment un voile de paroles, un chatolement du sens ; « le texte chanté ne désigne rien, dit le compositeur, ne permet rien, n'entraîne rien. Il ne provoque pas, il invoque.* » Et ce qui, d'une expérience tenant lieu du sacré, ou qui l'appelle, est retenu, c'est ce que le théologien Friedrich Schleiermacher appelait déjà au XVIII^e siècle « un certain goût pour l'infini. »

Le rituel devient alors gustation, appel au sensible, perception sensorielle plus aigue : les textes de Martin thématisent précisément les cinq sens. Comme l'écrivait Pierre-Yves Hameline, théoricien d'un rituel redéfini, « tout est ici d'ordre musical, parce que piété et volupté de l'oreille à la recherche des signes de la piété même de Dieu ».**

Quel est le lien, ici, entre le dispositif d'un rituel profane et l'écriture musicale ? Ce sera d'abord une forme lente, répétitive, découpée, aux éléments clairement répartis. Les masses (données par les cuivres souvent) s'opposent aux lignes (violin, hautbois) comme le fond et la figure. Les deux sont saturés de répétitions, sous forme par exemple de scansion (voir la ponctuation régulière à la fin de la 6e section) ou, dans l'écriture mélodique, de petites répétitions rapides, au milieu d'un mélysme, un bref sautiller sur place, qui vient de Messiaen. L'empreinte de Messiaen pourrait se lire aussi bien dans cette forme processionnelle ou « à pans » que dans un rapport à la tradition qui y prélève des archétypes – la vocalise, l'onomatopée, le choral, voire la danse à trois temps. Comme chez Messiaen, l'écriture ne cherche pas l'imitation canonique, la polyphonie, elle juxtapose ou superpose ; c'est le mélysme qui apporte la complexité, comme enchevêtrement de lignes broussailleuses. Rien de moins « allemand » que ce refus de « déconstruire » l'archétype, d'aller vers le travail du négatif, ou simplement vers le bruit : « *Légendes* est par ailleurs une tentative assez radicale de retrait par rapport à notre désir actuel d'habiller chaque hauteur de bruits : ici le violon est une ligne mélodique. Point. En quarante et une minutes, il ne joue même pas un pizzicato. Il y a bien quelques percussions et chuchotements mais ils sont clairement hors grammaire, ils interviennent en tant que ponctuation sèche et brève. »* Et rien de plus français que le plaisir de la recherche harmonique. Un découpage net (et pragmatique) prévaut là aussi : « Pour le violon une écriture concertante utilisant les quarts de tons et la vitesse, pour les cuivres une

écriture harmonique, utilisant les quarts de ton sans la vitesse, pour les voix une faveur pour les consonances fondamentales et donc pas de quarts de tons».*

Les intervalles structurants, fondamentaux, sont la quinte, la quarte et la tierce sur quoi reposent les parties vocales, intervalles « orientés » par la micro-tonalité des instruments, où l'on repère aussi bien l'indication vers une sensibilité non européenne (qu'indique aussi la syllabe mystique « oum » au début de la 6^e section) que l'orient d'une perle rappelant « l'éclat » du mystère moderne selon Mallarmé. Les quarts de tons font scintiller l'harmonie, mais n'y insufflent guère de tension ; comme tous les systèmes harmoniques modernes, ceux élaborés après Wagner, la tendance va vers une immobilisation sur des objets harmoniques complexes, vers une désactivation de la dynamique narrative de l'harmonie tonale, tendance contrebalancée d'habitude par un travail sur le timbre et le rythme.

La cohérence du parcours de *Légendes* est due ainsi à un hiératisme joint à de subtiles variantes au sein d'une texture dont les gestes fondamentaux ne varient guère (par exemple, une prédilection pour le rythme trochaïque, des figures d'élangs, des mélismes ascendants, l'homorythmie). Le trajet débouchera sur un texte latin tiré des *Confessions* de Saint Augustin et qui, de façon significative, retient non pas une affirmation de la foi, mais un doute, une question : l'idée de la vie heureuse se tirerait-elle du seul souvenir ? Cette involution est soulignée par le fait que la section ultime repose musicalement sur la première. La lecture ritualisée n'aboutit à aucun point culminant, aucun aboutissement, aucune assomption ; c'est la distance qui est affirmée, le mouvement circulaire du rituel, le creusement musical.

* Laurent Martin, notes de travail

** Jean-Yves Hameline, *Une Poétique du rituel*, Paris, Editions du Cerf, 1997, p. 147

Grands espaces

par Alexis Galpérine

Étonnante aventure que celle de *Légendes...* gravée durablement dans l'imaginaire et la mémoire des interprètes avec ses envolées mélodiques et ses harmonies en quart de ton qui nous sont devenues si familières.

Depuis la composition jusqu'aux dernières séances de préparation du disque, plusieurs lieux ont constitué le décor du travail: Ménilmontant où je rejoignais Laurent Martin (à l'approche de la date de création, la partie soliste m'arrivait au rythme précaire d'une page par jour!), l'auditorium de Lyon où répétait l'ensemble vocal de Bernard Têtu, l'église Saint-Laurent de Marseille où l'œuvre fut créée, celle des Billettes, à Paris, où elle fut redonnée, jusqu'à l'auditorium de Fresnes où elle fut enregistrée, sous la direction de Pierre Roullier. J'y ajouterai le Mont Saint-Michel où nous avons créé en 2004 une autre musique de Laurent Martin: *Sept Chemins de Joël* dans laquelle les incantations des cuivres, alternant avec les échappées périlleuses du violon, m'apparaissent, avec le recul, comme un jalon conduisant à *Légendes*.

Légendes est un vrai-faux concerto de violon d'une forme proprement inouïe, qui oppose sans les disjoindre la volubilité solistique et les masses sonores du chant et des vents. Le compositeur évoque Venise, lieu de naissance du concerto de violon, comme une porte ouverte, dans le temple occidental de la polyphonie, sur l'Orient et ses monodies sinueuses. Ce dualisme est ici installé au cœur de l'œuvre et, sans doute, lui confère sa force: un équilibre entre contemplation et vertige dyonisiaque, entre archaïsme et modernité; un pont jeté entre les univers sacré et profane, avec ces blocs monolithiques qui se dressent comme des falaises et ouvrent sur de grands espaces pour laisser entrer en grand les mélismes de la ligne concertante.

« Une musique de croyant! » commentait Paul Méfano. Clément Rosset, à l'issue d'un concert, ne lui donnait pas tort, ni mes vieux frères d'armes de 2e2m. J'éprouvais moi-même le sentiment d'une sorte d'art sacré dans lequel le violoniste se verrait confier le rôle du célébrant. Le compositeur nous invitait à ne pas poursuivre l'exercice. C'est certainement plus sage car, en vérité, hors de toute catégorie trop aisément repérable, *Légendes* nous ramène une fois de plus à l'axiome fameux de Stravinsky: la musique ne parle que d'elle-même.



Photo Jean-Christophe Déhan

LÉGENDES

L'orchestration de *Légendes* comprend plusieurs pôles très différenciés :

- un violon soliste,
- huit chanteurs le plus souvent choristes et en retrait,
- quatre instruments à vent : hautbois, trompette, cor et trombone,
- un percussionniste jouant de petits instruments de bois et de peaux, mais aussi d'une grosse caisse, d'un double glockenspiel en quarts de tons et d'un clavier électronique qui ne produit que des sons graves et doux.

1 La répartition des rôles musicaux est perceptible dès l'introduction :

Les parties vocales sont harmoniques et reposent souvent sur des intervalles de tierces, quarts et quintes. Ces harmonies sont étendues par les quarts de tons du violon.

Musical score for Violon and 2 Mezzo-sopranos. The tempo is marked as ♩ = 60. The Violon part features a triplet of eighth notes and a section marked "Sul Pont". The vocal parts are harmonized with sustained notes. The lyrics are "Mi - el - à - lu".

Les voix ne chantent pas de quarts de tons, les vents peuvent les jouer lentement. Seul le violon détient à la fois la vitesse et la mobilité dans l'harmonie microtonale.

Musical score for Soprano, Mezzos Ténors, Violon, Hautbois, and Cor. The tempo is marked as ♩ = 80. The Soprano part has lyrics "ca". The Mezzos Ténors part has lyrics "ou je m'en - trai (ai)me". The Violon part is highly melodic. The Hautbois and Cor parts provide harmonic support.

2 L'introduction du deuxième mouvement installe un mimétisme entre les chuchotements et les petites percussions. Cet assemblage se prolonge ensuite en arrière-plan.

This musical score snippet shows the beginning of a section. The top staff is for the voice ('Voix') and the bottom staff is for the violin ('Violon'). The voice part has two measures of a triplet, with lyrics 'sur l'obs' and 'ta : cle.'. The violin part features a continuous triplet of sixteenth notes. A wood-block part is indicated on the right with a single note.

Tout le mouvement est parcouru par les formules tournantes du violon qui balaye l'harmonie autour des voix et des vents, toujours dans le même registre et au même tempo.

This musical score snippet shows a continuation of the section. The top staff is for the violin ('Violon') and the bottom staff is for the women's voices and horns ('Voix de femmes & cor'). The violin part continues with a complex, rotating triplet of sixteenth notes. The voice part has lyrics 'Tien - nent (t')en ce - - - (t)a - (a)ri - - - èt pu - - -'. The wood-block part is also present.

Une échappée de la trompette constitue le premier épisode uniquement instrumental. Elle reviendra conclure le mouvement.

3 Le troisième mouvement est un ostinato vocal en quartes et en quintes. Une formule mélodique est ajoutée par le violon que vient ensuite renforcer le hautbois.

Musical score for Soprano, Cor, Mezzos, Ténors, and Violon. The Soprano part features a melodic line with a fermata. The Violon part features a rhythmic ostinato with triplet markings.

4 Le quatrième mouvement amène la vitesse joyeuse et les contrastes.

Musical score for Violon, Voix d'hommes, Grosse caisse, Bongos, Voix de femmes, Trompette, Hautbois, and Cor-trombone. The score includes vocal parts with lyrics and instrumental parts with rhythmic markings.

Voix d'hommes: sur mon ter-ri - toi - re

Voix de femmes: chi - mi - que (chuchottement aigu)

5 Le cinquième mouvement reprend pour l'amplifier, le dialogue entre le violon sinueux et les voix de femmes d'abord enchevêtrées puis rassemblées.

Score for Soprano, Mezzo, and Violin. The Soprano part is labeled "Sopranos et hautbois". The Mezzo part has lyrics: "way way yo kôh! - kôh! - ko - wa - yop-pa - yo - on! - noh!". The Violin part features a melodic line with triplets. The music is in 7/4 time and G major.

6 Le sixième mouvement est celui des voix d'hommes qui apparaissent pp sur une quinte Mi/Si, dans le grave, portant un choral des trois cuivres.

Score for Trompette, Cor, Trombone, and Voix d'hommes. The Trompette part is labeled "Trompette". The Cor part is labeled "Cor". The Trombone part is labeled "Trombone". The Voix d'hommes part is labeled "Voix d'hommes". The music is in 7/4 time and G major.

Le violon se tait puis, après une cadence de hautbois, il revient dans de longues phrases étirées sur tout le registre. À la fin du mouvement, accompagné par la grosse caisse pp, le violon joue des batteries inharmoniques avec une sourdine de plomb pendant que le ténor chante une sorte de berceuse sur quatre notes.

7 Le septième mouvement est mené par le trio : violon, hautbois et cor.

Musical score for Violon, Hautbois, and Cor. The Violon part (top staff) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a series of sixteenth-note arpeggiated figures. The Hautbois part (middle staff) mirrors the Violon's melodic line with a triplet of eighth notes. The Cor part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes and a series of sixteenth-note arpeggiated figures. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

8 Après un repos sur une sixte, le violon esquisse, dans des arpèges en croches régulières, des glissements harmoniques qui sont repris par les vents.

Musical score for Violon, Hautbois, and Cor, including vocal lines. The Violon part (bottom staff) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a series of sixteenth-note arpeggiated figures. The Hautbois part (middle staff) mirrors the Violon's melodic line with a triplet of eighth notes. The Cor part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes and a series of sixteenth-note arpeggiated figures. The vocal lines (top staff) include lyrics: "Sopranos toi et", "Mezzos moi et", and "Hautbois là mais". The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

9 La première danse est un duo violon et glockenspiel. En fait, deux glockenspiels joués par le même musicien et dont le deuxième sonne un quart de ton plus haut

The musical score for the first dance is arranged in three systems. The top system contains two staves for Glockenspiel 1 and Glockenspiel 2. The middle system contains a staff for Violon. The bottom system contains a staff for Trompette et trombone avec sourdines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a melodic line for the violon and a rhythmic accompaniment for the glockenspiels and brass. There are triplets and slurs throughout the piece.

10 La deuxième danse combine un choral des cuivres (transposition de celui du 6^e mouvement) et un ostinato en doubles cordes du violon (encouragé par les onomatopées des chanteurs). Les notes do/sol/do qui seront le point de départ de l'adagio final sont jouées en permanence, d'abord discrètement puis très fort au hautbois.

The musical score for the second dance is arranged in three systems. The top system contains a staff for Autres voix with the lyrics "Ho! ho! wah ho wah wah ho oh". The middle system contains a staff for Violon and a staff for Basse. The bottom system contains a staff for Trois cuivres with the instruction "Doublés à l'octave inférieure par le synthétiseur". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features a rhythmic ostinato in the violin and brass, and a vocal line with onomatopoeic lyrics.

11 L'adagio final est une longue ligne mélodique étirée par le violon. Elle reprend la disposition du tout premier mouvement avec les consonnances vocales en arrière-plan des ondulations microtonales du soliste. Un motif d'appoggiatures très lentes est joué par les vents sur les débuts de mesures.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Voix' and contains a vocal line with a tempo marking of quarter note = 30. The middle staff is labeled 'Violon' and features a long, melodic line with many slurs and ties, characteristic of an 'adagio' movement. The bottom staff is labeled 'Trois cuivres' and contains rhythmic accompaniment with various note values and rests.

Une longue accumulation de tension aboutit à un blocage du tutti. Après quoi la psalmodie du texte latin va croissant pendant que le violon redescend et s'immobilise.

The second system of the musical score features six staves. The top staff is for 'Ténors' (Tenors) with the Latin text 'Ut me nec a-bi-tum e-ssé me-mi-ne-rim' written above it. Below the tenors are staves for 'Synthétiseur' (Synthesizer), 'Violon' (Violin), 'Voix basse et synthétiseur' (Bass voice and synthesizer), and 'Grosse caisse' (Large drum). The bottom staff is for 'Trois cuivres' (Three brass). The score shows a complex interplay of instruments, with the violin and bass voice parts appearing to be in a state of tension or 'blockage' as described in the text.

Note du compositeur
à propos des textes de *Légendes*

Les textes chantés dans *Légendes* sont nés en même temps que la musique et parfois même après. Si l'on excepte la citation de saint Augustin, ils n'existaient pas avant. Seules quelques sonorités des mots rejoignent parfois la musique qui ne les illustre pas. Ils témoignent d'une rêverie parallèle à la composition, d'un thème parent qui ne se confond pas avec elle.

Chaque texte est fait d'images et de perceptions associées à l'un des cinq sens. L'ensemble des textes suit un parcours dans lequel les sens sont ordonnés selon la distance, pour chacun d'eux, entre l'objet ressenti et le corps : Le goût (dedans); le toucher (dessus); l'odorat (autour); l'ouïe (à portée); la vue (au loin). Cet ordre suggère qu'une forme d'éloignement du corps existe, déjà, dans notre façon même de percevoir.

Toutes les images restent dans l'isolement des perceptions, excepté dans les deux séquences concernant l'équilibre où apparaissent les mots toi et nous. Deux autres mouvements sont appelés Danse 1 et Danse 2. Le premier, sans voix, complète le mouvement précédent; le deuxième, sans paroles, est une longue introduction au mouvement final.

La psalmodie du dernier mouvement est une citation de saint Augustin : « C'est la vie heureuse que je cherche; mais comment faut-il que je cherche la vie heureuse? Est-ce par souvenir? Comme si je l'avais oubliée et que je me souviens de mon oubli? »

1/Goût

Miel élu, plié là
Où est l'enclos nu,
Dos aux joues, chaud,
Marié à soi
Au bout d'un mot.
Ça, où je m'entraîne à moi,
Jeune domaine,
Grand à la foi.

2/Toucher

Touchent au but mes lèvres,
Plume fraîche sur l'obstacle,
Tiennent en cet arrêt pur ;
Craignent qu'un coin ne s'ouvre là,
Dans la peau même, qu'effleure
D'une louange, frôle
D'un rien, des joues, la laine que
Cogne la glace ou ferme l'huître,
Si lâche ma prise et tombe, plonge,
Détache, arrache sur le grain,
La housse élastique d'ordres,
Statue où ma forme est flamme,
Et où se perdent les peines,
Si fines qu'elles croient
Qu'elles entrent sans qu'on y touche,
Au monument, sous l'enveloppe,
Où il n'y a pas de porte,
que ma frontière jouée,
Electrique, sous un dais de mousse

3/Equilibre

Juste la somme/ni toi,
Juste le rôle/ni moi,
Nulle amorce ni avance.
Doubles, mes choix s'endorment.
M'offrent l'ensemble qu'assied
Comme assez/comme égal,
Un lien droit, sans ailes
au bord de tomber,
S'échappent debout, sans étai.
Day-yo, Day-yo

4/Odorat

Dispersion sur mon territoire chimique :
Un goût dans l'air,
Des présences autour aspirées vivantes.
Si mon flair géographe s'accorde avec
le ciel
C'est parce qu'il les chasse !
Sinon, voyons, le poisson
Ne pue que quand il n'est plus dans
l'eau !

Détection ! On analyse l'allée :
Iris et pomme, tilleul à deux pas,
Glaieul ici, hellébore là, goudron
Mais que dit le parfum ?
S'il occupe tant la rose sans pourquoi
(même un tout petit petit pourquoi)
C'est pour qu'on ne l'attrape
qu'on ne l'attrape pas ! .../...

5/Ouïe: femmes

Vocalises/Phonèmes

6/Ouïe: hommes

Phonèmes/Vocalises

7/Vue

Signe, loin du sel
Que fait mon goût là-bas?
Que faire de l'intouchable mot:
Peau?
Une ligne au large éblouit.
Cligne le mètre rangé
Et je lis même mon heure
Qu'indiffère d'être lue
De là à là

8/Equilibre

Moi et toi (et)/Toi et moi (et) là mais
Loin (et)/Penchent, haut ou bas (et)
Moi et toi (et)/là où plait l'eau
Penche, le oui vers la bouche
Comme on se voit soi-même, enfant.
loi ou nid ou penche l'eau
Caverne au bord de plonger
Penche la mer et me ronge;
Rien n'explore falaise déduite.
Sur nous, demain, rien d'écrit.
Day-yo; Day-yo

9/Danse 1

Instrumental

10/Danse 2

Phonèmes

11/Sur Augustin

(Confessions 10.20.29)
Cum enim te, deum meum, quaero,
vitam beatam quaero.
ubi oportet ut dicam quomodo eam
quaero,
utrum per recordationem,
tamquam eam oblitus sim
oblitumque me esse adhuc teneam,
an per appetitum discendi incognitam,
sive quam numquam scierim
sive quam sic oblitus fuerim
ut me nec oblitum esse meminerim.

*Quand je te cherche, mon Dieu,
c'est la vie heureuse que je cherche.
(mais) comment faut-il que je la cherche?
Est-ce par souvenir,
comme si je l'eusse oubliée,
et que je me souviennne de mon oubli?
Est-ce par désir de l'inconnu?
soit que je n'en aie jamais rien su,
soit que j'aie oublié
jusqu'à l'oubli lui-même?*

Alexis Galpérine

violon

Au cours de plus de trente années de carrière, il s'est produit comme soliste et comme chambriste dans la plupart des pays d'Europe ainsi qu'au Japon, au Moyen-Orient et en Amérique. En tant que soliste, il a été l'invité de nombreux orchestres. Chambriste recherché, il est invité par des festivals tels que le Festival des Arcs, le Library of Congress Summer Chamber Festival de Washington D.C, Nancyphonies, les Musicades de Lyon, MusicAlp, le Festival de l'Orangerie de Sceaux... et joue régulièrement à Radio-France.

Attentif à la musique contemporaine et dédicataire de nombreuses pièces, Alexis Galpérine a créé plus de soixante-dix œuvres. Il participe aux ensembles Musicavanti et 2e2m. Il est régulièrement associé aux concerts de l'Ensemble Stanislas de Nancy et, aux États-Unis, il est membre fondateur des American Chamber Players avec lesquels il a donné des centaines de concerts.

Lauréat des concours Carl Flesch (Londres) et Paganini (Gênes), il a obtenu le premier prix du Concours international de Belgrade après des études au Conservatoire de Paris et à la Juilliard School de New York. Ses principaux maîtres furent Ivan Galamian et Henryk Szeryng. Il est titulaire d'une licence de philosophie de la Sorbonne. Alexis Galpérine est professeur au Conservatoire national supérieur de Musique où il enseigne aussi la pédagogie, et au Conservatoire américain de Fontainebleau. Il donne des classes de maître et a été notamment invité à l'université de Bloomington. Des élèves du monde entier viennent suivre ses leçons et il participe aux jurys des concours internationaux. Sa discographie compte à ce jour une cinquantaine d'enregistrements. Auteur d'articles et d'ouvrages musicologiques remarquables, il a publié en 2008 La Musique française pour violon.

Pierre Roullier

direction

Pierre Roullier intègre le Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris et en sort premier nommé, puis collectionne les prix internationaux (München, Rotterdam, Martigny) et nationaux (Fondation Menuhin, soliste de Radio-France, tribune Jeunes solistes) avant de devenir Flûte solo de l'Ensemble orchestral de Paris à sa création. Il se consacre pendant plusieurs années à une carrière de soliste et de chambriste qui l'amène à se produire dans les plus grandes salles à travers le monde (Japon, Allemagne, Suisse, Belgique Angleterre, Italie, Taiwan, Amérique du Sud). Flûtiste des principaux ensembles de musique de création parisiens (Musique vivante, l'Itinéraire, Ars Nova) il initie un large répertoire de pièces qui lui sont dédiées.

Il décide de se consacrer à la direction. Invité par les maisons françaises d'opéra, l'Orchestre de Sofia ou l'Orchestre

Symphonique d'Osaka, il dirige l'Orchestre des Pays de la Loire, l'Orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre de Bordeaux et se produit au Konzerthaus Berlin, à la Kunsthalle Bremen, au Wiener Festwochen, au Teatro San Martin de Buenos Aires, à l'Opéra Bastille, à l'Opéra-Comique de Paris, au Théâtre du Châtelet, au Théâtre de Rouen, à Radio-France, au Festival d'Avignon.

Son répertoire, outre les œuvres majeures, contient plus de 180 premières et ses enregistrements couvrent un vaste champ, de Jean Sébastien Bach à Tôru Takemitsu et Paul Méfano, de Beethoven à Dusapin, Stranoy et Bedrossian. Ils sont salués par la critique et ont reçu des récompenses prestigieuses de l'Académie du Disque Français, de l'Académie Charles Cros et de l'Académie du Disque Lyrique.

Pierre Roullier est le directeur de l'Ensemble 2e2m depuis 2005.

L'Ensemble 2e2m, fondé en 1972 par le compositeur Paul Méfano, est l'un des plus anciens et des plus prestigieux ensembles français consacrés à la création musicale d'aujourd'hui. Le sigle qui le désigne et qui signifie « études et expressions des modes musicaux » est devenu un acronyme — mieux, une devise garante de pluralisme et d'ouverture. Manière de dire que l'Ensemble n'a rien ignoré de ce qui s'est pratiqué depuis plus de quatre décennies.

L'Ensemble a créé plus de six cents partitions. Plus important semble le fait que, bien avant d'autres, 2e2m révèle aux publics nombre de compositeurs considérés comme essentiels et crée un répertoire d'œuvres qui deviennent des

jalons. L'Ensemble est un interprète incontournable des scènes nationales et internationales. Sans omettre l'éventail de tous les styles — classique, moderne et récent — 2e2m se veut dorénavant aussi acteur des nouvelles mixités artistiques.

L'Ensemble 2e2m est subventionné par la Ville de Champigny-sur-Marne au titre d'une résidence de création, le ministère de la Culture et de la Communication — Direction régionale des Affaires Culturelles Ile-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, le Conseil général du Val-de-Marne, la Région Ile-de-France au titre de la permanence artistique, la Sacem et la Ville de Paris.



Légendes est une commande du ministère de la Culture et du GMEM (Marseille), destinée à l'Ensemble 2e2m et Les Solistes de Lyon/Bernard Tétu, composée à Paris en mars et avril 2006, créée à Marseille (église Saint-Laurent) et Paris (Eglise des Billettes) en mai 2006 par Alexis Galpérine, violon, l'Ensemble 2e2m et Les Solistes de Lyon placés sous la direction Pierre Roullier. Les musiciens qui figurent dans cet enregistrement sont :

Alexis Galpérine	violon solo
Delphine Cadet & Anne-Marie Jacquin	sopranos
Caroline Marçot & Lucile Richardot	mezzo-sopranos
Vincent Lièvre-Picard & Edouard Hazerbrouck	ténors
Paul Willenbrock & Jean-Michel Durang	barytons
Jean-Marc Liet	hautbois & cor anglais
Laurent Bômont	trompette
Patrice Petitdidier	cor
Patrice Hic	trombone
Vincent Limouzin	percussions & électronique
Pierre Roullier	direction

Remerciements

à Charles Bascou (GMEM) pour le contrôle de l'informatique musicale
à Jean-Geoffroy pour le prêt du glockenspiel en quarts de tons
à l'association des concerts de Saint-Cloud et aux 3 Pierrots pour leur invitation
à l'équipe du conservatoire de Fresnes pour l'accueil de l'enregistrement
à Jean-François Pontefract pour son aide à la prise de son
à Alain Bancquart pour son attention amicale à ce projet
à Georges Blum, Jean-Baptiste Bruhnes pour le support technique Pro-tools



Photo Jean-Christophe Déhan

POÈMES JAPONAIS

Au contraire de *Légendes*, la musique des *Poèmes japonais* est indissociable des textes. Elle a été composée pour Junko Tahara, musicienne de la tradition japonaise du biwa dans laquelle les récitants passent continuellement de la voix parlée à la voix chantée. Junko Tahara qui n'utilise pas, habituellement, de partitions occidentales, montre ici une extraordinaire faculté d'adaptation, mémorisant les intonations en quarts de tons du second ou du dernier chant comme les rythmes enragés de Haratai Kenbairén. De plus, les guitares sont frettes en quarts de tons, c'est-à-dire avec deux fois plus de frettes. Les musiciens se sont donc tous trois aventurés très loin en dehors de leur technique habituelle pour la création de ce cycle. Le va-et-vient entre parlé et chanté, écrit et oral qui en a marqué la conception a guidé aussi le choix des poètes : Junzaburo Nishiwaki est un intellectuel qui a connu les avant-gardes européennes et les honneurs de l'académie ; très loin de Miyazawa Kenji dont les écrits n'étaient pas édités lorsqu'il est mort, très jeune, parmi les paysans pour lesquels il écrivait.

12 Le bois et la pensée.

Miyazawa Kenji

Traduction française de François Lecoœur et Francis Coffinet
Avec l'aimable autorisation des éditions Fata Morgana

Texte dit avant le prélude :

Là, Eh! regarde!
Au loin trempé par le brouillard
Il y a bien un petit bois en forme de champignon
Vers lui, très vite ma pensée s'écoule pour y fondre
et partout ici c'est plein de fleurs de pétasite.

Prélude pour deux guitares :

• = 114

mf

p

mf

f

mf

rond
sul tasto

vibranti

p

13 La pluie

Junzaburo Nishiwaki

Traduction de Jeanne Sigée

Avec l'aimable autorisation de Mme Midori Nishiwaki
et des éditions Gallimard

p
Mi - na - - - - mi no ka - ze ni

mp
laisser résonner toutes les notes le plus longtemps possible

mp

Dans le vent du sud,
la tendre déesse est arrivée.
Elle a mouillé le bronze, mouillé la fontaine,
mouillé le ventre de l'hirondelle et le poil de l'or.
Elle a pris la marée dans ses bras,
léché le sable, gobé les poissons.
Elle a secrètement mouillé les temples,
les établissements de bains, les salles de théâtres.
Harpe à cordes de platine,
la langue de la déesse dévergondée, secrètement,
a mouillé ma langue.

14 Histoires de farfadets

Miyazawa Kenji

Traduction de Laurent Martin
avec plusieurs emprunts
à la traduction de Mme Hélène Morita
Éditions du Serpent à plumes

Interlude pour deux guitares.

Voici une histoire de farfadets typique de chez nous :

15 Première histoire

Introduction par les deux guitares :

The image shows a musical score for two guitars. It is marked 'Legatissimo' and 'pp' (pianissimo). The score is in 4/4 time and features intricate fingerings and dynamics. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like '(mp)' (mezzo-piano). There are also some circled numbers like '326' and '3', '4' in the first staff, and '2', '4', '3', '1' in the second staff.

Journée lumineuse.

Tout le monde est parti au travail dans la montagne,

Deux enfants jouent dans le jardin.

Dans la grande demeure, comme il n'y a plus personne, tout est silencieux.

Soudain, dans la maison, quelque part dans un salon à tatamis,

Un frôlement de balais se fait entendre.

Les deux enfants, se tenant bien fort par l'épaule,

Vont jeter un regard furtif, mais dans cette pièce, il n'y a personne.

Le coffre des sabres n'a pas bougé,
 La haie de cyprès, est seulement de plus en plus verte,
 Ici non plus il n'y a personne.
 Le bruit de frôlement de balais continue pourtant.

16

410

♩ = 76

TÔ - ku mo - zu no ko - e na - no - ka Ki - ta - ka - mi - ga - wa - no se -

Molto sul pont.
 angles.

IV Sul lastr.
 Vento lent.

rond. burlé

Poco sul pont.

mf *mf* *f* *mf*

Serait-ce le cri lointain d'une pie grièche ?
 Le son du courant de la rivière Kita-Kami ?
 Passe-t-on le grain au van ?
 Malgré mille suppositions des deux enfants qui cherchent en silence,
 Ici non plus il n'y a personne.
 Pourtant il y a bien quelque part un petit frôlement de balais !

Encore une fois, furtivement, ils scrutent les moindres recoins de la pièce
 Là non plus il n'y a personne
 Seulement cette lumière de plein soleil,
 Là, tout autour, rien d'autre que cette pluie de clarté.

C'est comme ça avec les farfadets !

17 Deuxième histoire

Introduction par les deux guitares

18

Faisons la ronde! Faisons la ronde!

Musical score for the song "Faisons la ronde! Faisons la ronde!". The score is written for three staves: a vocal line and two guitar lines. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Dai - do me - gu - ri Dai - do me - gu - ri I - shyo - ken - mei Kó sa -". The guitar lines are in treble clef with a key signature of one flat. The first guitar line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the second guitar line provides harmonic support with chords and bass notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second guitar line. A circled number "900" is in the top left corner, and a circled number "3" is above the final measure of the vocal line.

De toutes leurs forces et à grands cris,
Exactement dix enfants courent en se tenant la main.
Ils tournent, tournent, et virent dans la grande pièce.
Tous ont été invités ici pour la fête.
Ils tournent, tournent, et s'amuse^{nt} en tourbillonnant.

Tout d'un coup...
...voilà qu'ils se retrouvent onze.

319

itsuka, jūichijin ni nanemashita: Hi - to - ri - ma shi - ra - nāi ka - ga - na - ku.

avec l'ongle du pouce, sul ponticello

f Avec l'ongle du pouce, sul ponticello

322

Hi - to - ri - ma na - na - ji ka - ga - na - ku so - re - de - ma yap - po - ri dō

sur la pédale, en bulle

garder sous les sons à chaque accord

f

p

accorde

p

Aucun visage inconnu, aucun visage qui y serait deux fois!
Pourtant, aucun doute:
Quelle que soit la manière de compter, ils sont bien onze.

« Cet enfant supplémentaire, c'est un coup des farfadets! »
Dit un adulte qui vient d'entrer.

Mais à cause de cet enfant supplémentaire,
Chacun en vient à se demander s'il n'est pas lui-même un farfadet.

Et de toutes leurs forces, soutenant le regard,
Ils restent impeccablement assis.

C'est comme ça avec les farfadets.

19 Nocturne *pour deux guitares*

Musical score for Nocturne for two guitars. The score is in 3/4 time with a tempo of 80. It features a long melodic line with a fermata at the end. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic. The second staff has a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "garder tous les sons à chaque accord" (keep all sounds on each chord). There are fingerings (1, 3) and a circled measure number 199.

20 Averse *pour deux guitares*

Musical score for Averse for two guitars. The score is in 3/4 time with a tempo of 150. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by piano (*p*), fortissimo (*ff*), mezzo-forte (*mf*), fortissimo (*ff*), and piano (*p*). The instruction "buté, laisser vibrer" (bowed, let vibrate) is present. The second staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a circled measure number 200.

21 Danse du sabre à Haratai

Miyazawa Kenji

Traduction de François Lecoeur et Francis Coffinet
Avec l'aimable autorisation des éditions Fata Morgana

Dah! dah! dah! dah! dah! sko-dah! dah!

♩ = 90

Ko - nya - hi - sô no gen - ge - tsu no shita To : ji no ku - rô o zu - kin ni ka - za - ri Ka - ta

main écarté sur le chevalier, cordes étouffées

p

V/VII: 9

p jouer sur la V

p V 9 II

p jouer sur la V

p V 9 II

mf

mf

Ce soir, déguisés sous le croissant de lune,
danseurs du village Haratai
qui parez votre tête de crête noire de coq
et faites briller le tranchant de vos sabres,
poitrines palpitantes de jeunesse
lancées dans l'âpre univers des fermes de montagne,
joues brillantes et potelées vouées au vent et à la lumière du plateau,

vêtus d'écorces de tilleul et de cordes tressées,
guerriers de l'air, mes compagnons qui respirez à travers l'azur,
rassemblez le chagrin des chênes et des hêtres,
levez vos torches sur la montagne de serpentine,
secouez les cheveux des cyprès,
et allumez de nouvelles galaxies dans le ciel à l'odeur de coing.
Dah! dah! sko-dah! dah!

Ô pères vénérables qui avez vieilli,
peaux tannées par l'humus et la terre,
muscles et os durcis par le grand froid acide,
impatiens sous le soleil et le vent,
cette nuit c'est la fête des bois et de la Voie lactée.
Sur la ligne de la plaine où finit le ciel,
frappez vos tambours plus fort encore.
Faites résonner les nuages qui voilent la lune.
Ho! Ho! Ho!

Jadis vécut ici un méchant roi du pays des Aïnous,
antre de deux lieues plongé dans l'obscurité,
là tomba sa tête couverte de sang,
là où passent les rêves et la déesse de la nuit profonde,
et Andromède aussi, secouée dans le feu d'une torchère.
Vantardise des masques bleus dans la mêlée des sabres,
danse de l'araignée au fond de la nuit venteuse,
Dah! dah! dah! dah! dah! sko-dah! dah!

Cette nuit où tremble la sève plus vivement encore, croisez vos lames,
et tandis que voltigent sur la terre vos tuniques rouges
invoquez les démons nocturnes des quatre directions
Dah! dah! dah! dah!

le vent de la nuit mugit, les cyprès s'agitent
la lune tire ses flèches d'argent
tant que ne se taisent pas les grincements des sabres
frapper et mourir n'est que vie d'étincelle
Dah! dah! dah! dah! dah! sko-dah! dah!

éclairs des sabres et bruissement des épis de chaume
une pluie de feu se disperse dans la constellation du lion
et disparaît sans laisser de traces sous la Voie lactée
frapper et mourir n'est-ce pas la même chose ?
Dah! dah! dah! dah! dah! sko-dah! dah!

22 L'entrepôt de carbures

Miayazawa Kenji
Traduction de Estelle Figon
et Emmanuel Lozerand

Introduction par les deux guitares

795

plaque

♩ = 80

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is labeled 'plaque' and has a tempo marking '♩ = 80'. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. The bottom staff also has a 'plaque' label and contains a similar rhythmic accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

842

Ma : chi - na - mi no na - - - - - Isu - - - - - ka - - - - - shii

Capolasto 10

B.

Revoilà les bonnes vieilles lumières de la ville !
 Ai-je pensé en sortant à la hâte de cette vallée
 de neige et de serpentine

Mais, à travers l'auvent de l'entrepôt de carbure
 Ne filtre que la froide lumière d'une ampoule

(Je suis trempé par la neige fondue du crépuscule,
 si j'allumais une cigarette ?)

Toutes ces sensations anciennes qui m'effleurent
 Ne viennent pas que du froid,
 Mais pas seulement de ma solitude non plus.

Junko Tahara

voix

Junko Tahara est une interprète de la tradition du biwa, chant traditionnel japonais s'appuyant sur les épopées du Japon des samouraïs, les Heike-Monogatari. Ces récits sont chantés par des voix graves et accompagnés par le biwa, luth parent de la pipa chinoise. Junko Tahara a travaillé le chikuzen biwa avec, Mikiko Yamada, et Kyokusui Yamazaki (trésor national du Japon). Elle est membre de l'ensemble Nihon Ongaku Shû-Dan, avec lequel elle a fait de nombreuses tournées nationales et internationales. (USA, Europe, et partout en Asie) Elle a reçu de nombreux prix au cours de sa carrière, dont le Grand prix national de biwa, le Prix d'encouragement du ministre de l'Éducation Nationale et de la NHK, le Grand prix Ongaku no tomo et le Prix Matsuo.

Junko Tahara a donné de très nombreux récitals en Europe depuis ses débuts en 1985. Elle a été invitée à plusieurs reprises dans les émissions de la télévision, comme « Le voyage du trésor national » ou dans le programme de la NHK « Introduction à la musique traditionnelle japonaise ». En 2005, elle a publié chez King-Record une intégrale des Heike-Monogatari en 8 CD. Une grande partie de ces enregistrements, filmée par le Senzoku Gakuen Collège of Music, a été mise à disposition du public, en accès libre en vidéo Youtube. En 2007, elle a été invitée par le festival Music From Japan, pour un récital à New York. Junko Tahara a participé à plusieurs créations et spectacles contemporains. En 2010, elle a interprété *What is the Word* de Samuel Beckett.

Caroline Delume

guitare

Caroline Delume, guitariste et théorbiste, est interprète du répertoire historique sur instruments anciens et de musique contemporaine. Son répertoire s'étend de la musique du XVI^e siècle à la musique contemporaine, avec de nombreuses créations (R. Asturias, Pascale Criton, Felix Ibarondo, Suzanne Giraud, Jose-Manuel López López, Francisco Luque, Clara Maïda, Laurent Martin, Florentine Mulsant) Elle donne des récitals en Europe, en Amérique latine et au Japon, et joue avec de nombreux musiciens et ensembles (Le Concert Spirituel, Solistes XXI, Ensemble Intercontemporain). Parmi ses enregistrements figurent le récital *L'art de la guitare contemporaine* (Arion), et *Multifonia 95 musique de chambre espagnole* (L'empreinte digitale). Diplômée en guitare et en analyse du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes de Alexandre Lagoya, Claude Ballif et Michael Levinas, elle y est professeur de lecture à vue, et enseigne la guitare à Paris.

Wim Hoogewerf

guitare

Wim Hoogewerf a étudié au Conservatoire d'Amsterdam dans la classe de Dick Visser. Il a ensuite perfectionné son jeu avec Oscar Caceres et Betho Davezac à Paris et avec Per-Olof Johnson au Conservatoire Royal de Copenhague. Son répertoire, particulièrement étendu, comprend aussi bien des œuvres classiques que les compositions les plus contemporaines écrites pour la guitare dont il a réalisé certaines en création. Guitariste microtonal par prédilection, il a été invité en 1991 par la radio tchèque pour donner la création de la *Suite pour guitare en quarts de ton* de Aloïs Haba. Il a joué en soliste au Concertgebouw d'Amsterdam et au Carnegie Hall de New York. Il se produit également au sein de l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble 2e2m, Ensemble Asko, Ensemble Alternance, Ensemble Erwartung, Nieuw Ensemble d'Amsterdam, Merce Cunningham Dance Company et dans plusieurs orchestres symphoniques français.

La musique des Six Poèmes japonais
a été composée à Kyoto pendant l'année 2002

La création au Japon en a été donnée lors d'une tournée en 2002-2003 à Kyoto, Kobé, Fukuoka, Morioka, Sapporo, Yokohama et Tokyo. La création en France a eu lieu en 2005 à la Maison de la Culture du Japon à Paris, la création en Espagne en 2005 au Musée Reina Sofia à Madrid. Le présent enregistrement a été réalisé à l'issue d'une série de concerts en France, en mai 2013.

Les guitares sont des instruments prototypes :

Caroline Delume joue sur une guitare Masaru Kohno, transformée par le luthier Antoine Pappalardo qui lui a adapté un fretage en quarts de ton.

Wim Hoogewerf joue sur une guitare construite dès l'origine avec un fretage en quarts de ton sur commande au luthier Jean-Marie Fouilleul.

Remerciements à

Mme Midori Nishiwaki qui a permis la mise en musique du poème La pluie de Junzaburo Nishiwaki.

Kazuko Narita et Jacques Soullou, pour leur aide lors de l'élaboration de ce projet au Japon.

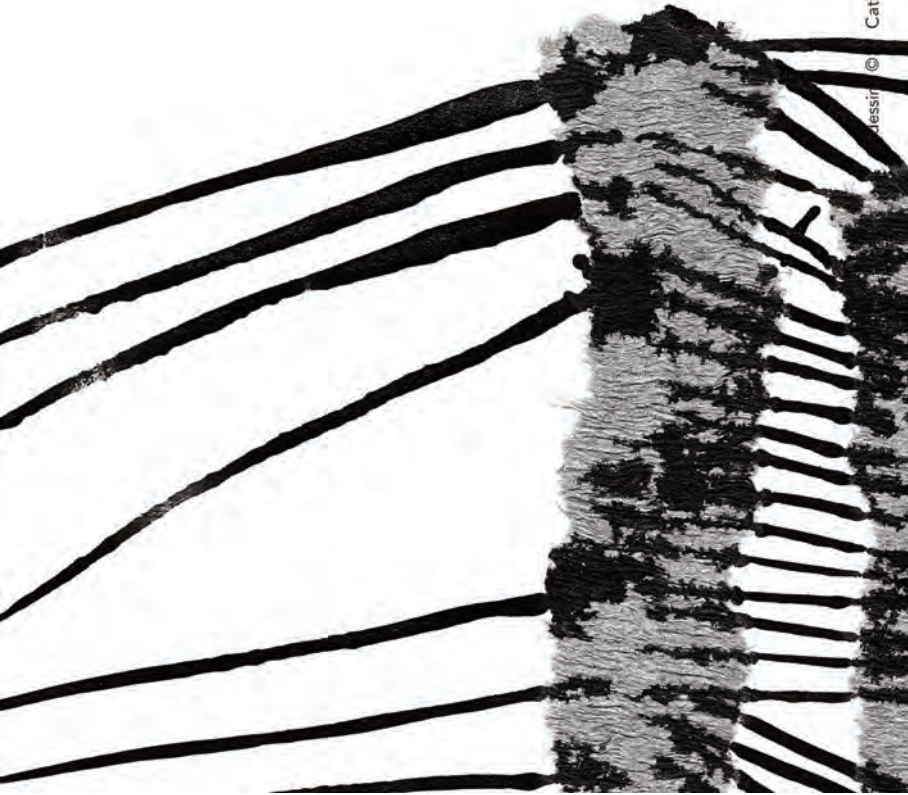
Eiko Shiono pour son aide à l'organisation de la tournée 2013 et du présent enregistrement.



Laurent Martin

Une quarantaine d'œuvres pour les formations les plus diverses constituent le catalogue de Laurent Martin. De la cantate *Il Tuffatore*, créée par Élisabeth Laurence et l'Orchestre Philharmonique de Radio-France à un trio avec Ehru (violin chinois), d'une œuvre pour bande magnétique et le chanteur basque Beñat Achiary aux deux quatuors à cordes créés par le Quatuor Arditti ; toutes ces œuvres, aussi contrastées que peuvent l'être celles de cet enregistrement construisent un domaine bien reconnaissable. Formé au CNSM auprès d'Alain Bancquart et Gérard Grisey, Laurent Martin a su faire siennes les questions de sa génération sur la microtonalité et affirmer une conception harmonique originale qu'il a confrontée aux instrumentations les plus variées. Laurent Martin montre une prédilection pour les petites formations avec un grand nombre de duos et trios, deux quatuors, un quintette avec harpe, deux sextuors créés par l'ensemble FA et plusieurs pièces pour orchestre de chambre avec solistes créées par l'Ensemble 2e2m.

Après ses études au CNSMP, Laurent Martin a séjourné à la Villa Médicis à Rome (1992-93) à la fondation américaine de la Napoule (94) à Prague (95) à Thessalonique (95) puis à la Casa Vélasquez à Madrid (97/98). Il a reçu le Prix Lili Boulanger de l'Université de Boston (2000), a séjourné un an à la Villa Kujoyama à Kyôto (2002) avant d'être compositeur en résidence à San Sebastian et Bayonne (2004-05) puis au Festival des Arcs (2008). Il dirige le conservatoire de Saint-Cloud depuis 2006. Sous la direction de Paul Méfano, l'Ensemble 2e2m a publié, en 2001, un CD monographique distingué par les critiques (recommandé par Répertoire, le Monde de la Musique et l'Académie Charles Cros) et édité un recueil d'entretiens avec le musicologue Pierre-Albert Castanet. Laurent Martin a composé à plusieurs reprises pour l'Ensemble 2e2m qui lui a consacré sa saison en 2005 et a interprété dix-huit de ses œuvres dont *Iris* pour soprano et dix musiciens, donnée en création en 2010.



Jessie ©

Catherine Zask