

cité de la musique

**l'Andalousie
musiques traditionnelles
musiques gitanes**



du vendredi 6 au dimanche 8 décembre 1996

notes de programme

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

l'Andalousie

Terre d'ombre et de soleil, l'Andalousie chante ce contraste par la voix de ses peuples. Sa culture est le fruit de la coexistence, durant des siècles, de plusieurs groupes humains, autochtone, juif, arabe, gitan. Elle comprend une grande diversité musicale grâce aux musiciens qui marquent de leur sceau, le style ou le genre musical pratiqué. Chaque terroir cultive sa différence, et la musique est une de ses manifestations. Ainsi à Lebrija situé aux portes de Las Marismas, les *sevillanas* sont *corraleras*, tandis qu'au cœur de ces marais, elles deviennent *rocieras* par l'hommage qu'elles rendent à la Vierge du Rocio. Dans la Alpujarra, région aux confins de Grenade et d'Almeria, les joutes de poésie chantée par les *troveros* témoignent aussi de ces divers particularismes.

Ce jeu clair-obscur cher à l'Andalousie, prend un éclairage original lorsqu'il s'agit du flamenco. Il est comparable au fait « d'écrire ainsi ces deux noms, soleil en noir et ombre en jaune » selon la métaphore de Lorca. Il renvoie alors au changement esthétique de la musique traditionnelle andalouse en une musique gitano-andalouse, désignée « flamenco » à la fin du XIX^e siècle. Car, c'est de l'interprète flamenco, chanteur, guitariste ou danseur, « que jaillissent le soleil et l'ombre » (Lorca) ; ce qui valut à cette musique lors de son apparition au début du XIX^e siècle, d'être désignée par l'expression « a lo flamenco / à la façon flamenca ». Cette métamorphose plus ou moins aboutie du folklore andalou en une longue mélodie de type oriental, transparait diversement dans les *cantes* flamencos avec, ou sans danse.

Par son programme dédié aux musiques traditionnelles et aux musiques gitanes, évocatrices de l'Andalousie, la cité de la musique interroge les racines du flamenco au regard de traditions musicales andalouses actuelles. Les œuvres choisies des compositeurs Manuel de Falla et Maurice Ohana, apportent deux visions musicales complémentaires, fondées sur la nature du flamenco. En élargissant cet univers musical andalou et/ou gitan aux musiques tsiganes, les jeudis de la cité organisent un débat sur la tradition et les métissages. L'essence même du flamenco permet d'enrichir cette question sur la tradition ; ce genre musical résulte du syncrétisme culturel d'éléments musicaux gitans et autochtones.

Corinne Savy-Frayssinet

vendredi 6 décembre - 20h / salle des concerts

Saetas, chant de la Semaine Sainte

Maria de los Angeles Jiménez Dominguez, chant

Ana Peña, chant

Diego Rubichi, chant

(durée 25 minutes)

chant flamenco

Agujetas, chant

Antonio Jero, guitare

(durée 1 heure)

concert sans entracte

Saetas, chants de la Semaine Sainte

La *saeta* flamenca est en soi métaphore du geste musical flamenco. Elle signifie à la fois le chant dédié aux processions de la semaine sainte, et une arme : la flèche. Or, pour les flamencos, el cante duele - le chant fait mal. Ainsi chanter flamenco, c'est traduire une émotion particulière qui vise à affecter l'auditoire pour que son vécu soit plus intense.

La *saeta* flamenca unit ce sentiment de passion caractéristique du flamenco, à la mystique religieuse. Elle est le lieu privilégié et unique de la rencontre entre l'ethos flamenco marqué d'une dimension sacrée et le religieux. Exécutée du dimanche des Rameaux au vendredi Saint, elle sacralise les cortèges processionnels cheminant dans les rues. Le *sae-tero* ou la *saetera* du haut d'un balcon ou perdu dans la foule, invoque le Christ ou la Vierge par l'évocation de la souffrance ou de la douleur des figures religieuses, ou par la formulation d'un vœu.

La *saeta* apparaît vraisemblablement au XVII^e siècle, elle répond à l'esthétique musicale du plain-chant. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, elle sert à inciter les fidèles à la ferveur et à la piété. Dès 1840, la *saeta* s'éloigne peu à peu de cette image prônée par l'Eglise pour devenir l'expression du peuple pendant la Semaine Sainte. Au début du XX^e siècle, la *saeta* se révèle flamenca à travers ses versions exécutées depuis les balcons de Séville, sur l'initiative de caciques. Mais c'est Jerez, ville située au cœur de la Basse-Andalousie, qui connaît le secret de la métamorphose flamenca des *saetas* exécutées sur le modèle de *seguiriyas*, de *martinetes* ou de *carceleras*.

Jerez incarne ce soir cette prière flamenca à travers le style de ses quatre interprètes. Par sa tradition flamenca créatrice, Jerez aime entendre la *saeta* flamenca emplie d'échos immémoriaux, marque du *cante* de Diego de los Santos Bermudez « Rubichi ». Reconnu comme l'un des grands *cantaores*, ce cousin d'Agujetas confère à la *saeta* une intimité héritée du flamenco par son sens rythmé du silence et son travail saccadé du verbe. Grande figure du chant flamenco, Agujetas pousse à son paroxysme la flamenquisation de la *saeta*. Décidée à emprunter le chemin de ces aînés, la *cantaora* et *saetera* Ana Peña recouvre d'un voile de sanglots étouffés les puissants phrasés de la *saeta*. Plus fidèle à la tradition vocale des *saeteros*, Maria de los Angeles Jimenez Dominguez, jeune sœur du *cantaor* Salmonete, cisèle ses *saetas* à l'aide d'un jeu ornemental très fleuri.

C.S.F

Coplas de saetas

I

El que no llore al mirarte
No tiene sangre en las venas.
Verte mirar par' cielo
Y en el rostro tu melena

Qui ne pleure en te regardant
N'a pas de sang dans les veines.
Te voir regarder le ciel
Tes cheveux sur le visage.

II

Llevas sangre en tus mejillas
Y una corona de espinas
Que en tu frente te enclavaron
Y en una cruz de madera
Alli te crucificaron

Tu as du sang sur tes joues
Et une couronne d'épines
Qu'ils t'ont enfoncée sur le front
Et sur une croix en bois
Là, ils te crucifièrent.

III

De puerta en puerta yo voy
Mengando una lismona
Para un habito, para mi mare

Y para mi hermano
Que tengo malo en la cama.
Sácamelo del peligro
Virgencita de la Soleá.

De porte en porte, je vais
Mendiant une aumône
Pour un habit de promesse, pour
ma mère
Et pour mon frère
Qui est malade dans son lit.
Sors-le-moi du danger
Petite Vierge de la Solitude.

IV

Ten cuidado, capataz
Porque la entrada está muy estrecha.
Manda con mucho cuidado
Quel el Cristo del Gran Poder
No roza por ningún lado

Fais attention capataz
Car l'entrée est très étroite.
Commande avec grand soin
Pour que le Christ du Grand Pouvoir
N'effleure aucun côté.

Agujetas, chant flamenco

S'éveillant lentement au début du XIX^e siècle à la vie publique, le flamenco est perçu à la fois comme une tradition musicale et comme l'expression d'un mode d'être. Jerez située au cœur de la Basse-Andalousie et foyer artistique créatif, s'attache à célébrer cette double nature du flamenco par ses pratiques musicales flamencas. Le chanteur Manuel de los Santos Pastor « Agujetas » incarne aujourd'hui cette vision du flamenco, car son chant fait fusionner l'esthétique et l'éthique flamencas dans le geste musical.

Né à Jerez, Agujetas y grandit auprès d'un père chanteur surnommé Agujetas el Viejo, ami complice de la figure légendaire Manuel Torre. Au sein de cette famille gitane, le cante est une passion à partager entre *aficionados*, puisque la forge est le métier ancestral que partagent Agujetas el Viejo, le père, et Agujetas, le fils. Le succès de son premier disque incite Agujetas à délaisser le métier de forgeron pour embrasser en 1970 celui de cantaor. Ce choix du professionnalisme est salué en 1977 par le prix national du *cante* décerné par la chaire de flamencologie.

Agujetas dévoile sur scène un chant flamenco sans concession. Il le ramène à son fondement même en emplissant sa voix de « sons noirs », pour que surgisse mieux l'émotion flamenca. Quelle que soit le *cante* interprété, Agujetas le marque du drame de la vie. Il le dépouille de tout effet stylistique : le geste flamenco est concentré sur le timbre vocal, saillant comme le métal brut, évocateur de la forge paternelle. Le *cante* est aussi saisi dans son origine par l'urgence qui anime Agujetas lorsqu'il arrête les phrasés dans leur trajectoire, ou lorsqu'il les enchaîne en bousculant les compases joués à la guitare. Cette approche flamenca est accentuée par ses créations de *coplas*, poésies nourries d'expérience personnelle puisées par les nouvelles générations. Cette alchimie recherchée du sens et du son s'inscrit dans la tradition familiale flamenca d'Agujetas. Antonio Carrasea « Antonio Jero », formé à l'école guitaristique de sa ville natale, répond à cette exigence artistique du cante, car sa guitare renvoie directement au geste vocal abrupt d'Agujetas. Inspirée par celle de son frère aîné « Niño Jero », elle sait être brillante et virtuose à la manière des jeunes instrumentistes flamencos. Au côté d'Agujetas, Antonio Jero privilégie un *toque* plongeant le chanteur au cœur de sa terre, par son sens aigu de *l'aire* de Jerez.

C.S.F.

Copias flamencas

I

Todo el mundo quiere dinero
A mí contigo me basta
Quiero ser un porderioso
Y tenerte conmigo metía en mi casa
Aunque Dios me ampare luego.
(chant por bulerías)

Tout le monde veut de l'argent
Toi, tu me suffis
Je veux être un mendiant
Et t'avoir avec moi à la maison
Même si Dieu me protège ensuite.

II

Con sangre del que te ofenda
Tengo que regar tu calle
La que te ofendió es mi mare
Yo me voy a morir de pena
Por no poder vengarme.
(chant por fandangos)

Avec le sang de qui t'offensera
J'arroserai ta rue
Celle qui t'offensa, est ma mère
Je vais mourir de peine
De ne pouvoir te venger.

III

A un Santo Cristo de acero
Yo lo hice que llorar
Cuando el acero lloré
Séria de carne humana.
(chant por soleares)

Un Saint Christ d'acier
Je l'ai fait pleurer
Quand l'acier pleura
Il devint chair humaine.

IV

Si todo el mundo se arrima
A los pinos verdes
Yo me arrimo a los pitaquitos
Que espinitas tienen
(chant por tonás)

Si tout le monde se rapproche
Des pins verts
Je vais auprès des agaves
Qui ont des épines.

samedi 7 décembre - 16h30 / amphithéâtre du musée

Chant traditionnel des provinces de Grenade et d'Almería

Trovos de la Alpujarra

Candiota, trovo

José Sevilla, trovo

José Rodríguez Benavides, danse

Encarnación Lopez Lopez, danse

Cecilio Manzano Pintor, bandurria

Andrés Linares Jiménez, violon

Antonio Garcia Jiménez, guitare

(durée : 1 heure)

concert sans entracte

Trovos de la Alpujarra

Danses et joute poétique chantée de la Alpujarra.

Au sud de l'Andalousie, s'étend la Alpujarra, région montagneuse partagée entre les versants de Grenade et d'Almeria. Elle rassemble plusieurs villages isolés et tournés sur eux-mêmes. Face à ce paysage aride de la Alpujarra, les vers de Lorca résonnent :

«Sur le mont pelé,
un calvaire.
Eau limpide,
oliviers centenaires (...)».

A partir des années 1950, ces « hommes au visage couvert », accompagnés de leur famille, quittent les ruelles parcourues de leur « village perdu, dans l'Andalousie de la plainte ». Seuls restent les anciens accrochés à cette terre où les girouettes tournent éternellement au sommet de leur tour, selon l'évocation lorquienne. Les enfants de ces montagnes descendent dans la plaine d'Almeria pour louer leur service à l'agriculture intensive sous serre. Ce changement de mode de vie encourage ces villageois de la Alpujarra à témoigner d'une tradition musicale ancestrale : le *trovo*, à travers l'organisation de spectacles et de festivals dès les années 1960-1970.

Le *trovo* consiste en l'art d'improviser une poésie dialoguée entre deux *troveros*. Pour l'un des maîtres *troveros*, Miguel Garcia Maldonado « Candiota », le *trovo alpujarreño* requiert un sens très aigu de l'improvisation ; il est porté par le violon ; il s'exécute sur un tempo vif, et offre un espace poétique étroit avec son quintil octosyllabique à caractère consonant.

Dans la zone de Contraviesa, la pratique du *trovo* est encore active. A l'image de la *juerga* flamenca, la fête se décide spontanément ; elle réunit, la nuit, plusieurs personnes dans une ferme, et prolonge parfois les heures en jours. Cette poésie chantée s'improvise sur des thèmes imposés par les compères dans le contexte intime, ou par le public lors de récitals. Le couple de *troveros* lance ses salutations sur une ou deux strophes. Le thème étant dévoilé, chaque *trovero* adresse sa *trova* à l'autre, en instaurant une « discussion dialectique ». Chacun remplit sa fonction rhétorique : l'un attaque, l'autre défend. Improvisateur depuis l'âge de

neuf ans et détenteur du style de *morato*, Candiota compose intuitivement sa strophe à partir du premier vers. Influencé par les styles *malagueño* et de *morato*, José Lopez Sevilla dit « Sevilla » se mesure dès dix-douze ans, à l'art du *trovo* ; pour lui, « à peine le premier vers attaqué, il faut déjà penser au dernier ».

Le *trovo*, véritable joute poétique chantée, concentre tant l'attention sur la « création en acte » poétique, qu'il se sépare parfois de son accompagnement musical. Son chant façonné à la manière des *verdiales* de Malaga ou des *fandangos* locaux, associe le violon, le laud et la guitare. Les castagnettes s'y mêlent lorsque le *trovo* devient un soutien de la danse. La *mudanza* est exécutée en couple sur le chant. Le *robao* propose sa propre version *alpujarreña* du *fandango*, en faisant se croiser les femmes afin que les hommes puissent défaire ces couples féminins ; d'où l'idée de *robao* : de danse volée.

C.S.F.

Trovas

I

Alpujarra, siempre unida
Por la cuerda musical,
Para la gente instruida
Tu arte será immortal
en los libros de la vida.
(strophe de salutation de Candiota)

Alpujarra, toujours unie
Par la fibre musicale,
Pour les gens instruits
Ton art sera immortel
Dans les livres de la vie.

II

(...) Es cuna de la poesia,
Es fuente de riqueza ;
Amor, cultura y belleza
Por el mundo ha repartido,
Que en este pueblo ha nacido
El poeta Villaespesa.
(strophe en dizain de salutation de
Sevilla)

Elle (Laujar) est le berceau de la poésie,
Elle est source de richesse ;
Amour, culture et beauté
Elle a réparti dans le monde ;
Dans ce village est né
Le poète Villaespesa.

Thème du tourisme Sevilla

Una mujer es la flor
Y a veces el ramo completo,
Le tengo afecto y amor
Le guardo el mismo respeto
En cueros o en bañador.

Une femme est la fleur
Et parfois le rameau entier,
J'ai de l'affection et de l'amour pour lui
J'ai pour lui le même respect
Nu ou en maillot de bain.

Candiota

Creo que a mi no me conviene
Esa mala educación
Que hoy el turismo mantiene
Y es prenda de perdición
La que enseña lo que tiene.

Je crois que ne me convient pas
Cette mauvaise éducation
Que le tourisme entretient aujourd'hui
Et c'est un signe de perdition
De montrer ce que l'on a.

samedi 7 décembre - 18H30 / amphithéâtre du musée

rencontre

Falla et le chant traditionnel

L'apport du cante jondo et de la musique du Siècle d'or dans l'œuvre de Manuel de Falla et comment le compositeur l'assimile et l'intègre à sa démarche créatrice.

avec la participation de :

Jean-Dominique Krynen, directeur du Conservatoire Erik Satie de Paris

Louis Jambou, directeur de l'U.F.R. de musique et musicologie de Paris Sorbonne

Narcis Bonet, compositeur

entrée libre

samedi 7 décembre - 20h / salle des concerts

Flamenco soy

Manolete, danse

Marypaz de Graña, danse

Judea Maya, danse

José Jiménez, chant

Antonio el Porras, chant

Felipe Maya, guitare

Pepe Maya, guitare

(durée 1 heure et 30 minutes)

concert sans entracte

Manolete, danse flamenco

Grenade, ville élégiaque sous la plume de Lorca, laisse « les étoiles (...) percer depuis le ciel son cœur noir ». Grenade aime aussi l'éclat ; lorsqu'en 1922, elle accueille le concours de *cante*, elle permet au flamenco d'être reconnu publiquement. Cette passion du flamenco liée à la présence culturelle gitane depuis plusieurs siècles, fait de Grenade un centre flamenco historique créatif dès le XIX^e siècle. Toujours aussi vive, elle donne le jour à de grands artistes flamencos, parmi lesquels figure le danseur Manuel Santiago Maya « Manolete ».

Manolete appartient à une grande famille de musiciens flamencos gitans. A l'âge de sept ans, il côtoie comme *bailaor* l'univers flamenco des grottes du Sacromonte attirant les touristes. La danse qu'il y pratique, renvoie à celle des fêtes flamencas, des baptêmes. Elle est un divertissement par l'expression festive de ses chants.

Durant ces années où chaque jour offrait ces huit à dix heures de flamenco, Manolete forge son senti flamenco. En rejoignant son frère Marote à Madrid, il découvre un autre aspect de la danse flamenco issu de l'expérience scénique des théâtres, attirée de plus en plus par les chants d'expression dramatique. Pour que s'ouvre à lui l'esthétique flamenco propre à cet espace scénique, il s'initie au langage de la danse flamenco enseigné par des maîtres tels que Pilar Lopez. Auprès d'elle, Manolete perçoit la possibilité d'imaginer de nouvelles perspectives esthétiques à la danse flamenco appréhendée traditionnellement depuis l'enfance. La rythmique flamenco s'impose à lui ainsi qu'aux danseurs de sa génération, comme source inspirant une nouvelle approche du corps dansant. Au jeu statique de la danse flamenco de ses aînés, Manolete répond par une danse mobile où l'espace scénique détermine une gestuelle séduite par les lignes horizontales. Cette conception est recherchée dès 1971 par les plus grandes troupes de ballet flamenco ainsi que par le Ballet national d'Espagne. Elle trouve un écho très personnel dans la danse de sa fille Judea Maya présente ce soir à ces côtés.

C.S.F.

dimanche 8 décembre - 15h / amphithéâtre du musée

Manuel de Falla

Fantaisie bétique

Hommage pour le tombeau de Claude Debussy

Maurice Ohana

Tiento

cadran Lunaire

Manuel de Falla

Sept chansons populaires espagnoles

(durée du concert 50 minutes)

Marie-Thérèse Keller, mezzo-soprano

Noel Lee, piano

Alberto Poncé, guitare

concert sans entracte

L'Andalousie de Manuel de Falla

En véritable chantre de l'Espagne, Manuel de Falla ouvre l'esthétique musicale classique espagnole à celle du XX^e siècle. Il ne s'engage pas dans l'une des voies nouvelles initiées par Debussy ou par Stravinsky. Il se laisse inspirer par leur écriture musicale pour extraire de la musique traditionnelle espagnole, et plus spécifiquement du flamenco, l'essence de son propre langage musical. Les trois œuvres présentées : *Fantaisie bétique*, *Hommage pour le tombeau de Debussy* et *Sept chansons populaires espagnoles*, en témoignent.

La Fantaisie bétique composée en 1919, évoque l'antique Andalousie du temps où elle était une province romaine : *la Bétique*. En invoquant ainsi sa terre natale, Falla livre, sans poncif, sa vision de la musique enracinée dans l'esthétique flamenca ; le son du piano s'inspire du son de la guitare comme il le fit en 1914 dans l'accompagnement musical des *Sept chansons populaires espagnoles*.

La technique instrumentale flamenca prévaut dans cette expérimentation musicale soit par la référence au jeu riche en sonorités polymodales des *rasgueados*, soit par l'insistance répétitive de notes virevoltant sur elles-mêmes. De cette recherche du timbre, aboutie dans *Fantaisie bétique*, naît une bi-thématique chantant la *buleria*, et enchassant un thème de *guajira* flamenca, tendre passage aux accents narratifs. Ce parcours musical raconte les Andalousies de Falla. L'une fleure la ville qui assista en 1873 à sa naissance : Cadix, port ouvert sur l'océan Atlantique et visant, par delà la ligne d'horizon, l'Amérique cubaine de la *guajira* ou de la *habanera* chère à Debussy. L'autre Andalousie est celle qui brûle à l'image de la *buleria* se consumant dans l'envolée de tempi éperdus, ou celle qui blesse à l'image du *cante jondo* à l'âpreté mystique des paysages grenadins.

Né sur le continent contemplé par Cadix, Noël Lee, parisien d'adoption depuis 1948, est reconnu à la fois comme pianiste au répertoire très varié, et comme l'auteur d'une importante oeuvre musicale. Si Debussy et Ravel l'introduisent dans l'univers musical d'une Espagne chantée, Falla le plonge au coeur d'une question brûlante, celle que pose l'aller et retour entre la source musicale constituée par la tradition orale, et l'écriture musicale.

L'Hommage pour le tombeau de Debussy composé en 1919 à Grenade, délaisse exceptionnellement le piano pour la guitare. En épure concise,

ce chant funèbre dépose sur une litanie rythmique enserrée dans une quarte, de brefs souvenirs ou citations espagnoles de la musique de Debussy. Ce retour sur Grenade appréhendé depuis Grenade, permet à Alberto Ponce, grand interprète de Maurice Ohana, de proposer un éclairage sur la présence flamenca dans le langage musical de Falla et d'Ohana.

Dans les *Sept chansons populaires espagnoles*, l'inspiration andalouse, ou plus directement flamenca pour le *Polo*, se substitue à celle de régions septentrionales telles que l'Asturie ou l'Aragon. Dans ces chants accompagnés au piano, Falla tente de saisir pour la première fois l'essence de l'oralité dans le geste vocal. Pour atteindre cette expérience esthétique, Falla offre à la tessiture du mezzo-soprano la possibilité de rompre avec l'idéal du timbre vocal unifié du *bel canto*, à l'aide de dessins mélodiques originaux. La voix de la mezzo-soprano Marie-Thérèse Keller, répond à cette exigence esthétique par « son étendue et sa profondeur dans le grave, tout en gardant son intensité dramatique ».

L'Andalousie de Maurice Ohana

L'Espagne de Maurice Ohana est andalouse par sa naissance en 1914 à Gibraltar. Elle sommeille chez l'enfant venu très jeune résider en France. Elle se révèle à travers le flamenco, lorsque jeune interprète, Ohana accompagne en 1937-1938, au piano, la danseuse flamenca La Argentinita, avec la complicité du grand guitariste flamenco : Ramon Montoya. Cette Andalousie flamenca n'apparaît pas dans son écriture musicale comme un paysage sonore servant à nourrir une verve musicale. « Les masses sonores arrachées à la guitare par le *rasgueado*, les échelles d'intervalles indéfinissables que les chanteurs font entendre, la forme enfin, issue de cette matière sonore, apportent une réponse à l'exigence de l'oreille actuelle » (Ohana interviewé par P. Bolbach). Cette recherche d'un langage musical différent est à l'origine du groupe Zodiaque qu'il fonde en 1947. Mais au contact du flamenco, il découvre une autre perception musicale qui ne vise pas la virtuosité mais l'essence et la conception du jeu. Comme le souligne Alberto Ponce, « il y a une dimension spéciale dans la musique d'Ohana qui est en quelque sorte une éthique de Falla : il n'y a rien de gratuit ». (interview de P. Bolbach).

Ohana consacre à la guitare plusieurs oeuvres parmi lesquelles figurent *Tiento* composé en 1957 et *Cadran lunaire* en 1981-1982. Avec *Tiento*, Ohana joue musicalement avec la double signification de ce terme ; *tiento* renvoie à la fois à une forme flamenco, et à une forme musicale exécutée par les vihuélistes espagnols du XVI^e siècle. Par son insistance sur le balancement équivoque entre un rythme binaire et ternaire propre au compas du *tiento* flamenco, il laisse l'interprétation musicale créer sa propre oralité à l'intérieur de l'écriture. Cette voie ouverte par Falla, est signifiée dans *Tiento*, par quelques allusions à *Hommage pour le tombeau de Claude Debussy* de Falla.

L'imagination musicale d'Ohana le conduit à solliciter au début des années 1960, une guitare à dix cordes, pour enrichir le jeu et trouver de nouvelles attaques et timbres. *Tiento* est revisité dans ce sens-là. Dans *Cadran lunaire*, Ohana renoue vingt ans plus tard avec cet instrument. A la manière du flamenco, la tension naît soit du rythme par son lien immédiat avec le timbre, soit de la dissonance ; cette sensation est différemment déclinée dans le sombre « *Saturnal* », dans le puissant « *Jondo* » et dans l'éclatant « *Candil* ». La tension se substitue au langage du silence devenu espace de résonances dans le calme « *Sylva* ».

Sensible au flamenco, Alberto Ponce a joué un rôle important dans l'oeuvre d'Ohana ; « il m'a encouragé dans une voie inexplorée, et il a réussi à donner corps et âme à mes premières oeuvres » selon Ohana. Reconnu pour sa qualité d'enseignement et son travail artistique, il défend depuis ses débuts, deux répertoires complémentaires : la musique ancienne et contemporaine.

C.S.F.

dimanche 8 décembre - 16h30 / salle des concerts

Sevillanas Corraleras

Grupo de Corraleras de Lebrija

María la Peraña, chant et tambourin

Juana Vargas, chant et almirez (mortier en métal)

María Jesús la del Biriri, chant et tambourin

Antonio Moya, guitare

Antonio Malena, guitare

Antonio el Pelao, cântaro (jarre en terre)

(durée: 30 minutes)

Sevillanas Roderas

Pedro Peña, chant et guitare

(durée: 20 minutes)

chant flamenco

José de la Tomasa, chant

Pedro Peña, guitare

(durée: 45 minutes)

concert sans entracte

Grupo Las corraleras de Lebrija

Sevillanas corraleras

Alors que le flamenco est « un chant sans paysage, concentré sur lui-même et terrible au milieu de l'ombre » (Lorca), la *sevillana* aime côtoyer le matin et le soir, la montagne et la plaine. Cette séguidille andalouse attachée à Séville, incarne tant l'esprit sévillan allègre et gracieux, qu'au cours du XIX^e siècle, elle prend le nom emblématique de cette ville.

Lorsque la *sevillana* quitte les rives du Guadalquivir pour rejoindre les villages de Basse-Andalousie, elle loue le paysage rural ou maritime. Lorsqu'elle atteint les abords de Lebrija, elle évoque la tradition sévillane caractérisée par la pratique musicale entre voisins à l'intérieur des patios ou *corrales*. L'exécution de ces *sevillanas corraleras* marque une fête andalouse appelée *las Cruces de Mayo*, qui se déroule le 3 mai. A cette occasion, toutes les croix ornant les rues et les places, sont parées. Cette fête religieuse a un pendant profane. Durant les premiers jours du mois de mai, les villageois décorent les cours intérieures, les rues et les places. Ces espaces publics deviennent lieux de convivialité.

Lebrija figure parmi les quelques rares communautés andalouses célébrant actuellement cette fête printanière. Sa passion du flamenco réunissant Gitans andalous et Andalous autour de la musique, façonne les *sevillanas corraleras* en variantes originales. La guitare à la fonction unique d'accompagnement, est soutenue par une riche rythmique associant les *palmas* flamencas aux tambours de basque, au cendrier en cuivre et petite jarre. Cette diversité de timbres renvoie au flamenco par leur combinaison au jeu varié d'accentuations et de syncopes. Cette influence flamenca trouve son paroxysme, lorsque le chant exécuté a capella se superpose aux seules percussions. Les voix flamencas précipitent cette entrée des *sevillanas corraleras* dans l'univers esthétique flamenco ; elles introduisent des ornements vocaux et des formules consonantiques répétitives à la manière flamenca. Cette flamenquisation des *sevillanas corraleras*, touche aussi la structure strophique éclatée en couplets et refrain. Leur poésie savoureuse n'est pas sans évoquer certaines *coplas* de *bulerias*.

Le groupe Las Corraleras de Lebrija incarne cet esprit musical. D est créé en 1986 pour enregistrer un disque sous la direction de Pedro Peña. Le grand public le découvre en 1991 dans le film de Carlos Saura intitulé *Sevillanas*.
C.S.F.

*Coplas***I**

A mi contraria la nueva
 La quisiera conocer
 Para decirle al oido
 Contraria como está usted ?
 refrain

Contraria, contraria mia
 Que tú te mueres de pena
 Yo me muero de alegria.

Ma nouvelle adversaire
 Je voudrais la connaître
 Pour lui dire à l'oreille
 Adversaire, comment vas-tu ?

Adversaire, mon adversaire
 Toi tu meurs de peine,
 Moi, je meurs de joie.

II

Cogia coles
 Un cojo cojeando
 Cogia coles
 bis : Y otro cojo decia :
 Cojo que coges ?

Ramassait des choux
 Un boiteux boitant
 Ramassait des choux
 bis : Et l'autre boiteux disait
 Boiteux, que ramasses-tu ?

III

Los Juanes bobos
 Las Marias son frias
 Los Juanes bobos
 Macetas de claveles
 Son los Antonios
 Antonio, Antonio
 No le digas a nadie
 Que ères mi novio.

Les Jeans sont sots.
 Les Maries sont froides.
 Les Jeans sont sots.
 Pots d'oeillets
 sont les Antoinnes.
 Antoine, Antoine
 Ne le dis à personne
 Que tu es mon fiancé.

Pedro Peña

Sevillanas rocieras

A Lebrija, grand centre flamenco historique, vit la famille de Pedro Peña. Son rôle est fondamental dans la transmission d'un *aire lebrijano*, hérité du style vocal marqué par El Perrate et Maria La Perrata. Ce *cantaor* et cette *cantaora* nés dans une localité voisine : Utrera, partagent ce surnom en souvenir de leur grand-père surnommé ainsi du fait de son goût prononcé pour les chiens.

Le *cante* des Perrate toucha Pedro Peña dès son enfance, par la voix de sa mère Maria La Perrata. Cette passion familiale pour le *cante*, l'incite à enregistrer un disque de chants flamencos. Malgré sa connaissance du *cante*, Pedro Peña choisit d'entrer au début des années 1970 dans le monde professionnel du flamenco en qualité de guitariste. Son attachement au *cante* suscite de nombreuses collaborations avec de prestigieux chanteurs flamencos : Maria La Perrata, son frère Juan Peña « El Lebrijano », Antonio Mairena, Terremoto de Jerez...

Son écoute sensible du chant fait de lui un *aficionado* consulté pour ses avis artistiques. Pedro Peña participe ainsi dès les années 1970, aux Cours Internationaux d'Art Flamenco et aux Etudes Folkloriques Andalouses de Jerez de la Frontera. Ces expériences le poussent plus tard à diriger et à produire aussi des groupes folkloriques tels que le groupe Las Corraleras de Lebrija. Son *afición* du *cante* enracinée dans une pratique familiale quotidienne, l'inspire pour dévoiler au grand public un autre aspect de son répertoire musical. Il s'agit des *sevillanas* dites *rocieras* du fait de leur exécution pendant le pèlerinage du Rocio.

Recréées par Pedro Peña, les *sevillanas rocieras* racontent ce parcours des chemins du Rocio fait en famille. Son interprétation les dépouille de toute référence à l'esprit vif et festif de la danse. Accompagné de sa propre guitare, Pedro Peña révèle quelques secrets sur la flamenquisation d'un chant folklorique andalou. Il les transforme en berçant leur chant à l'image du *cante*. Cette exécution lente aux accents pathétiques, repose sur un travail vocal très intériorisé, à la fois relâché et propice aux tensions. La poésie de ses *coplas* renforce cette sensation d'intimité chère au flamenco.

C.S.F.

Coplas flamencas

I

Mi guitarra empieza hablarme
Delante de la candela
Y termino en sus bordones
Confesandome a ella.

No me pone penitencia

Y si lloro arrepentio
Quien ha dicho que no lloran
Los hombres en el Rocio.

Ma guitare commence à me parler
Devant le feu de bois
Et je termine par ses bourdons
pour me confier à elle.

La Vierge du Rocio ne me met pas
en pénitence

Et si je pleure, je me repentirais
Qui a dit que ne pleurent pas
Les hommes au Rocio.

II

Los caminos son ríos
De un mar de arena
Que sirven corazones, compadre,
Buscando a ella.

Y entre el gentio
Llenito de ilusiones, compadre
Yo llevo el mio

Les chemins sont rivières
d'une mer de sable
Qui servent les coeurs, Compère,
Cherchant la Vierge du Rocio.

Et parmi la foule,
Plein d'illusions, Compère,
Je poursuis le mien.

III

Hay que buen carromoto
El del TioVicente.
Se pasa el día guisando
Pa' tóa la gente
De madrugá
Da gracias a laVirgén
Por soleá.

Quel bon chariot couvert
Est celui de l'Oncle Vincent.
Il passe sa journée à cuisiner
Pour tout le monde.
A l'aube
Il rend grâce à la Vierge
En chantant une soleá.

José de la Tomasa *chant flamenco*

L'histoire du flamenco ne traverse pas le temps en suivant une voie unique. Elle est à la fois le fruit de traditions musicales flamencas transmises au sein de familles essentiellement gitanes, et le fruit d'expériences individuelles. Elle se développe ainsi de façon plurielle.

José Giorgio Soto «José de la Tomasa» déploie l'art de son chant flamenco aux confins de ces deux composantes du flamenco. De sa mère *cantaora* LaTomasa, il hérite la perception esthétique du cante magnifiée par le chanteur légendaire Manuel Torre, frère de son grand-père PepeTorre. Cette veine gitane issue de Jerez, rejoint Séville à travers un de ses quartiers flamencos : La Alameda de Hercules qui le vit naître. De son père *cantaor* surnommé « Pies de Plomo », et d'origine italienne par ses parents, José de laTomasa reçoit une pratique du chant influencée par l'esthétique vocale de l'opéra.

Fidèle au long passé familial de musiciens professionnels, José de la Tomasa se mesure dès 1970 à la scène ainsi qu'à l'auditoire des jurys. Ses interprétations flamencas le font accéder à de nombreux premiers prix parmi lesquels figure en 1976 le très prestigieux prix «Manuel Torre» décerné lors du Concours national d'Art Flamenco de Cordoue. Au fil des ans, José de laTomasa explore ses limites vocales au contact du flamenco. La plastique et la souplesse de sa voix l'incitent à souligner le potentiel mélodique des chants flamencos. Cette quête esthétique tend à faire coïncider de manière plus aiguë la situation musicale et l'exécution chantée. Ainsi le chant de José de la Tomasa s'inscrit d'une part dans un registre esthétique essentiellement traditionnel fondé sur l'idée d'un corps qui s'épuise, et expérimente d'autre part un lyrisme vocal trouvant un écho dans sa propre création poétique.

« Quand je chante flamenco, dit José de laTomasa, j'oublie tout. Le chant est quelque chose qui te traverse le corps et que tu ne maîtrises pas. C'est quelque chose qui ne t'appartient pas, qui vient de très loin, qui continuera après toi, et qui t'ensorcelle lorsque tu l'exécutes. C'est pour cette raison que j'ai besoin d'écrire, ça me libère de la tension du flamenco. »

La guitare de Pedro Peña, évocatrice d'une autre dynastie flamenca participera de cette vision flamenca plurielle.

C.S.F.

Coplas flamencas

I

Morón pone la guitarra
Jerez ha puesto el compás
Y Sevilla un sentimiento
Y Triana pone lo demás
(chant por bulerías)

Moron apporte la guitare
Jerez a donné le compas
Et Séville un sentiment
Et Triana ajoute le reste

II

He plantaíto un romero
Al laíto de un jazmin.
El aire huele a canela :
Dios mio, que pasa allí !
(chant por soleares)

J'ai planté un romarin
A côté d'un jasmin.
L'air sent la cannelle :
Mon Dieu, que se passe-t-il ici !

III

Que mi familia
Toas las penas que tienen
Cantando alivian
(chant por tonas)

Toutes les peines
Que vit ma famille,
Sont soulagées en chantant.

IV

Me lo dijiste riendo,
Que tu a mi no me querías,
Pero han cambiao los tiempos,
Y eres una mujer perdía,
Llena de odio y tormento.
(chant por granainas)

Tu m'a dit en riant,
Que tu ne m'aimais pas,
Mais les temps ont changé,
Et tu es une femme perdue,
Emplie de haine et de tourment.

glossaire flamenco

afición

Connaissance et goût très prononcé pour l'art flamenco.

aficionado

Amateur de l'art flamenco soit en qualité de mélomane, soit en qualité de chanteur, danseur ou guitariste ne se dédiant pas à la pratique musicale professionnelle.

aire

Souvent traduit par : « feeling » ou « swing », l'aire désigne une stylistique mélodique et/ou rythmique caractéristique d'une famille flamenco, ou d'un lieu lié à l'élaboration du flamenco et situé dans le berceau du flamenco : la Basse-Andalousie.

Cette stylistique familiale ou locale rejoint dans sa manifestation musicale l'idée de sensibilité (feeling).

bailaor ou bailaora

Danseur ou danseuse flamenco.

baile flamenco

Danse flamenco.

bulería

Cette forme flamenco d'expression festive par excellence, chantée et/ou dansée, est dérivée directement du chant fondamental « soleares » ; elle est née de la conclusion rapide et enlevée des soleares interprétées par Mateo El Loco, chanteur de Jerez.

café cantante

Café accueillant des spectacles et créé au milieu du XIX^e siècle, dans lequel se produisaient notamment des artistes flamencos. Ces lieux disparaissent au début du XX^e siècle.

cantaor ou cantaora

Chanteur ou chanteuse de flamenco.

cante

Terme spécifique du vocabulaire flamenco pour signifier le chant flamenco.

cante jondo

Expression reprise par Falla pour désigner les chants flamencos anciens d'expression dramatique.

cante a palo seco

Chant exécuté a capella avec un accompagnement rythmique, et appellation regroupant les *tonás*, les *martinetes*, la *debla*, les *carceleras*, en famille dite des *tonás*.

carceleras

Cette forme flamenco chantée a capella, est de même nature musicale et poétique que son chant mère : *tonás*.

compás

I - Cycle rythmique périodique pour accompagner le chant selon la pratique musicale antérieure à

l'introduction de la guitare, et encore très présente dans les contextes intimes.

II - Cycle rythmico-harmonique périodique propre au jeu instrumental guitaristique.

copla

Poème bref et très suggestif par l'intensité du propos conté en quelques vers de type généralement octosyllabique, (exception faite de la métrique particulière des *seguiriyas*).

corraleras

Terme qualifiant un répertoire de *sevillanas* pratiquées entre voisins à l'intérieur du patio commun.

falsetas

Variations mélodiques guitaristiques élaborées en respectant la limite rythmico-harmonique du compas. Elles alternent avec celui-ci dans les solos de la guitare. Elles se situent généralement

entre les *coplas* chantées pour le toque d'accompagnement. Elles soutiennent certains passages dansés sans chant.

fandango

Chant flamenco marqué encore musicalement par son modèle folklorique andalou désigné du même nom, et appellation définissant une famille de formes flamencas à la transformation flamenco plus ou moins avancée selon les variantes et les versions.

flamencos

Musiciens ou *aficionados* aux personnalités symbolisant le mode d'être flamenco

granaina

Cette forme flamenco d'expression dramatique, seulement chantée, est issue du folklore musical de Granada. Elle appartient à la famille des *fandangos*, et est classée parmi les chants

avec l'accompagnement instrumental rythmiquement libre (*toque libre*).

guajira

Cette forme flamenco d'expression festive, chantée ou dansée, issue du folklore cubain, est introduite durant les années 1920-1930 dans le répertoire flamenco des artistes professionnels.

juerga

Réunion musicale intime soit improvisée entre amis et/ou parents amateurs de flamenco, soit commanditée par un ou plusieurs caciques. Cette circonstance musicale est décrite dès le milieu du XIX^e siècle.

laúd

Dans les formations instrumentales folkloriques andalouses, le laúd est un luth (cordophone) à six doubles cordes ou choeurs.

marísmas

Marais en bord de mer, situés dans le delta du Guadalquivir.

martinetes

Cette forme flamenca chantée a capella, est de même nature musicale et poétique que son chant mère : *tonás*.

palmas

Percussion flamenca obtenue soit par le claquement des trois ou quatre doigts de la main droite dans le creux de la paume de la main gauche dit *palmas* sèches, soit par le claquement des paumes légèrement incurvées en croisant les mains dit *palmas* sourdes.

palo

Forme flamenca.

rasgueado

Percussion continue, due au déploiement des doigts de la main droite sur les cordes de la guitare, afin d'obtenir un accord

de plus ou moins longue durée.

rocieras

Terme qualifiant les *sevillanas* exécutées lors du pèlerinage du Rocío.

saeta

Cette forme d'expression dramatique, est apparu au début du XX^e siècle, dans le répertoire flamenco. Ce seul chant flamenco à la thématique religieuse, évoque la Passion du Christ et la douleur de la Vierge, en accompagnant les processions de la Semaine Sainte andalouse. Ces modèles musicaux sont les *seguiriyas*, le groupe des *tonás*.

saetero

ou saetera

Chanteur ou chanteuse de *saetas*.

seguiríya

ou síguriya

Cette forme flamenca d'expression dramatique, chantée ou dan-

sée, est considérée comme l'un des trois chants fondamentaux flamencos avec les *tonás* et les *soleares*. Elle réunit une famille de chants flamencos par son compas de douze temps de type aksak (3/4 + 6/8).

sevillanas

Séguidille andalouse spécifique de Séville, et donnant lieu à des variantes répandues en Basse Andalousie.

soleá ou soleares

Cette forme flamenca d'expression dramatique, chantée ou dansée, est considérée comme l'un des trois chants fondamentaux flamencos. Elle réunit une famille de chants flamencos par son *compás* de douze temps de type aksak (6/8 + 3/4).

son

Accompagnement musical antérieur à l'introduction de la guitare, et reproduisant seulement la

structure rythmique du *compás*, à l'aide des percussions des mains.

tablao

C'est un local spécialisé dans les spectacles flamencos en vue d'un public essentiellement composé de touristes. Inspiré des anciens *cafés cantantes*, il apparaît au début des années 1950.

tonas

Cette forme flamenca d'expression dramatique, chantée a capella ou a *palo seco*, est considérée comme l'un des trois chants fondamentaux flamencos avec les *seguiriyas* et les *soleares*. Elle réunit une famille de chants flamencos exécutés aussi sans guitare : *martinetes*, *debla*, *carceleras*.

tientos

Cette forme flamenca d'expression dramatique naît de la transformation musicale du *tango*, chant fondamental flamenco au

compas fait de huit temps. Le *tiento* est un *tango* au tempo plus lent et au rythme soumis au *rubato*.

toque

Terme spécifique du vocabulaire flamenco pour signifier le jeu instrumental de la guitare flamenca.

trova

Composition poétique chantée par un *trovero*.

trovo

C'est l'art d'improviser la poésie dialoguée entre deux *troveros*. Ce dialogue poétique improvisé est aussi désigné comme discussion dialectique.

trovero

Poète-chanteur de *trovos*.

verdiales

Fandangos de la région des oliveraies de Malaga.

technique

salle des concerts

Noël Leriche

régie générale

Frédéric Coudert

régie plateau

Marc Gomez

régie lumières

Didier Panier

régie son

amphithéâtre

Olivier Fioravanti

régie générale

Jean-Marc Letang

régie plateau

Guillaume Ravet

régie lumières

Gérard Police

régie son

prochains concerts

réservations : 01 44 84 44 84

Richard Goode - récital de piano

samedi 14 décembre - 20h

Jean-Sébastien Bach, Frédéric Chopin,
Johannes Brahms, Ludwig van Beethoven

l'âge classique - III

samedi 14 décembre - 16h30

dimanche 16 décembre - 15h

Franz Krommer, Wolfgang Amadeus Mozart

Eric Hoerich, clarinette

Turner Quartet

Noël au musée12

mercredi 18 décembre - 15h

jeudi 19 décembre - 14h30

vendredi 20 décembre - 20h

Wolfgang Amadeus Mozart

Apollo et Hyacinthus

Claire Gibault, direction

Myriam Tanant, mise en espace

Atelier lyrique et maîtrise de l'opéra national de Lyon

Roaring Twenties

dimanche 22 décembre - 16h30

Igor Stravinsky, George Antheil, Michael Daugherty

Jonathan Nott direction

Ensemble Intercontemporain

collection *Musiques du monde*

co-édition cité de la musique / Actes Sud

La musique arabo-andalouse

Christian Poché

Flamenco

Bernard Leblon

**Les Tsiganes de Hongrie
et leurs musiques**

Patrick Williams

ouvrages en vente
à la cité de la musique

cité de la musique

réservations

individuels

01 44 84 44 84

groupes

01 44 84 45 71

visites groupes musée

01 44 84 46 46

3615 citemusique

(1,29F TTC la minute)

renseignements

01 44 84 45 45

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

© Porte de Pantin

