

**du sam 16 sept - 23h
au dim 17 sept - 7h
Palais des fêtes**

**La Nuit
Jean Catoire**

musica festival
strasbourg

The image displays a page of musical notation for Jean Catoire's Symphony LXXVII, op. 542, page 3. The score is organized into three systems, each containing four staves. The notation is minimalist, focusing on horizontal lines with various bracketing and phrasing marks, and some notes with stems. The first system includes some notes with stems and beams. The second system has notes with stems and beams. The third system has notes with stems and beams. The fourth system has notes with stems and beams. The fifth system has notes with stems and beams. The sixth system has notes with stems and beams. The seventh system has notes with stems and beams. The eighth system has notes with stems and beams. The ninth system has notes with stems and beams. The tenth system has notes with stems and beams. The eleventh system has notes with stems and beams. The twelfth system has notes with stems and beams.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a rhythmic exercise or a specific instrument. The notation is organized into 18 horizontal staves, arranged in three groups of six.

- Staves 1-10:** These staves feature complex rhythmic patterns. They include various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, often grouped by brackets. Some notes have stems pointing upwards, while others point downwards. The patterns are dense and intricate, suggesting a challenging rhythmic exercise.
- Staves 11-18:** These staves feature simpler rhythmic patterns. They primarily consist of dotted notes and rests, often grouped by brackets. The patterns are less complex than those in the first 10 staves, suggesting a more basic or introductory rhythmic exercise.

du sam 16 sept – 23h
au dim 17 sept – 7h
Palais des fêtes

La Nuit Jean Catoire

direction | Frédéric Blondy
piano | Nicolas Horvath
alto | Lucia Peralta

ONCEIM

clarinette | Joris Ruhl
trompette | Alan REGARDIN
trombones | Alexis Persigan, Fabrice Charles
violons | Patricia Bosshard, Irène Le Coq, Biliانا Voutchkova, Szuhwa Wu
altos | Julia Robert, Marie Schwab
violoncelles | Martine Altenburger, Clotilde Lacroix
orgue | Frédéric Blondy
électronique | Jean-Philippe Gross

production Musica
présenté avec le soutien de la SACEM

Programme

Une nuit entière pour découvrir les « phénomènes sonores » de Jean Catoire, compositeur oublié dont on célèbre cette année le centenaire. Sa musique est ici présentée aux côtés d'œuvres d'autres compositeurs liés à la grande famille du minimalisme – comme pour réinscrire Jean Catoire dans un environnement musical qu'il n'aura pas vraiment côtoyé de son vivant et dont il est l'un des mystérieux précurseurs.

- de 23h à 0h30

Jean Catoire, *Symphonie n°59* op. 516, 1^{er} temps (1980)

Jean Catoire, *Pièce pour piano* op. 145 (1969)

Jean Catoire, *Sonate pour clarinette et piano* op. 444 (1976) CM

Alvin Lucier, *Wind Shadows* pour trombone et oscillateur (1994)

Jean Catoire, *Quatuor à cordes* op. 549, 1^{er} temps, 1^{re} section (1984) CM

Improvisation n° 1 pour clarinette, piano et électronique

Jean Catoire, *Sonate pour deux trompettes et deux trombones* op. 180 (1970) CM

- de 0h30 à 2h

Gérard Grisey, *Prologue pour alto et résonateurs électroniques* (1976)

Jean Catoire, *Pièce pour bols sonores* op. 556, 1^{re} partie (1986) CM

Jean Catoire, *Pièce pour piano* op. 410, 1^{re} partie (1974) CM

Philip Glass, « Trial 1 », *Einstein on the Beach* (1976)

Improvisation n° 2 pour quatuor à cordes

Jean Catoire, *Sonate pour deux trompettes et deux trombones* op. 181 (1970) CM

Ernstalbrecht Stiebler, *Für Biliانا* pour violon (2015)

Anastassis Philippakopoulos, *Three Piano Pieces* (2021-2023) CM

- de 2h à 3h30

Jean Catoire, *Symphonie n°51 en huit parties* op. 437, 1^{er} temps (1976)

Improvisation n° 3 pour deux trompettes et deux trombones

Jean Catoire, *Sextuor à cordes* op. 214 (1971) CM

Arvo Pärt, *Spiegel im Spiegel* pour piano et violon (1978)

Jean Catoire, *Pièce pour bols sonores* op. 556, 2^e partie (1986)

Giacinto Scelsi, *L'Âme ailée / l'âme ouverte* pour violon (1973)

Jürg Frey, *Quintet pour clarinette et quatuor à cordes* (1998)

- de 3h30 à 5h

Jean Catoire, *Symphonie n° 59* op. 516, 2^e temps, 1^{er} section (1980)

Éliane Radigue, *Occam XXV* pour ensemble (2023) CM

Jean Catoire, *Pièce pour piano* op. 410, 2^e partie (1974)

Terry Jennings, *Untitled Piano Piece* (1962) CM

Jean Catoire, *Sonate pour deux trompettes et deux trombones* op. 247 (1972) CM

György Kurtág, *Pièces pour violoncelle seul : Pilinszky János : Gérard de Nerval* (1986), *Népdalféle Im Volkston* (1994), *In memoriam Ferenc Wilhelm* (2005), *Balatonboglári emlék* (2003), *In memoriam Blum Tamás* (1992), *Schatten Shadows* (1999), *Az hit...* (1998)

- de 5h à 7h

Jean Catoire, *Sonate pour clarinette et piano* op. 175

- *Étude sur le chromatisme B-A-C-H* (1970) CM

Improvisation no 4 pour clarinette, cuivres, cordes, orgue et électronique

Arvo Pärt, *Pari Intervallo* pour clarinette, trombone et ensemble de cordes (1976)

Jean-Philippe Gross, *Effet d'empreinte 556* (2023) CM

Jean Catoire, *Pièce pour bols sonores* op. 556, 3^e partie (1986)

Alan Regardín, *Ritual Tones*, 1^{er} mouvement (2022)

Jean Catoire, *Quatuor à cordes* op. 549, 1^{er} temps, 2^e section

Terry Riley, *Olson III* pour instruments et voix (1966-1967)

Jean Catoire, *Symphonie n° 59* op. 516, 2^e temps (1980)

(CM : création mondiale)

Poème

La littérature et la poésie revêtent une importance particulière pour Jean Catoire. Outre ses manuscrits musicaux, il a laissé des poèmes qu'on pourrait qualifier de « répétitifs ».

Oubli de soi en l'oubli de soi, oubli de soi-même en la plénitude du réalisé en soi-même, oubli de l'oubli de soi, le non-manifesté originel, omniprésent de l'absence de soi, accède à la conscience de soi à la conscience aussi du multiple issu de soi; expansion de soi-même hors de soi-même, pulsation première et qui hors de l'oubli de soi suscite la conscience de soi, savoir en le non-savoir, non-savoir en la conscience ultérieure de toute chose. En cet état toute conscience devient la conscience, elle se sait alors et par son savoir connaît tous les possibles du savoir issus du non-savoir originel. Et ce qui a pris un mouvement d'expansion retourne à ce qui ne peut se manifester hors de soi (même et ce qui est l'origine de soi-même et qui ne saurait atteindre au savoir extérieur de soi se démultiplie à l'infini des possibles de soi; réintégration en ce qui ne cesse de s'extérioriser, mouvement ambivalent du possible vers l'impossible et de l'impossible en le multiple du possible, oubli de soi en la pleine conscience de soi, car oubli et conscience sont le savoir de ce qui n'est pas, de ce qui n'est plus. Absolu originel de toute forme en la forme qui est absence de toute forme et absence de toute structure, archétype cependant de toute forme et de toute structure en lui, antérieur à toute possibilité d'élaboration, à toute possibilité de réalisation. Ravissement d'être soi-même en soi-même, ravissement d'être soi-même en l'extérieur à soi-même ravissement d'être soi en soi, d'être soi.

Jean Catoire
8-9 mars 1970

Qui est Jean Catoire ?

Compositeur oublié, porté sa vie durant par une vision artistique atypique, Jean Catoire est une figure française méconnue du minimalisme. 2023 est l'année de son centenaire.

«J'ai été fabriqué à Moscou et livré en France», disait-il. Ses aïeux paternels s'étaient établis en Russie au début du XIX^e siècle. Une entreprise commerciale familiale florissante, basée à Moscou et notamment versée dans l'import-export de thés, soies et indigos, les conduisit à prendre racine et à se russifier. Son père Vladimir Catoire en est l'héritier et développe également une société d'importation de charbon de l'Oural. Sa mère Sophie, née Rabeneck, est d'origine allemande, issue elle aussi d'une grande famille d'entrepreneurs spécialisés dans le textile. En 1917, la famille est inquiétée par la Révolution bolchevique et le père passe deux années en prison, à la Tcheka. Ils s'exilent en France en 1923 et obtiennent la nationalité française quelques mois avant la naissance de leur fils.

Jean Catoire est russophone et grandit à Bourg-la-Reine au sein d'un environnement familial marqué par la religion orthodoxe. Sa mère est une pratiquante fervente et fréquente régulièrement avec son fils l'église Saint-Serge de Radonège dans le 19^e arrondissement. Il parle russe et comprend également un peu l'allemand de son grand-père maternel qui avait suivi la famille en France, apprendra le français à l'école et demeurera marqué toute sa vie par ses identités multiples. Il éprouvait

des difficultés à se reconnaître véritablement comme Russe ou Français. Enfant, il disait se prénommer «personne», et à l'âge adulte, il se déclarait volontiers «apatride sans profession». De santé fragile, il est atteint d'une forme d'artériosclérose et quitte le système scolaire à l'âge de 12 ou 13 ans. La situation s'améliore durant les années 1940, mais en 1944, il est renversé et gravement blessé par un véhicule militaire allemand dans Paris.

Jean Catoire est fortement lié au Conservatoire Serge-Rachmaninoff de Paris, où il fait ses études musicales et où il enseigne tout au long de sa vie. En 1949, il obtient une bourse pour se rendre au festival de Tanglewood où enseigne cette année-là Olivier Messiaen. Il fait connaissance avec ce dernier sur le paquebot transatlantique qui les mène sur la côte est des États-Unis, lequel le convie à suivre ses cours au Conservatoire national supérieur de Paris à son retour. On sait qu'il fréquente la classe d'analyse et d'esthétique de Messiaen en auditeur libre durant trois ans.

Au Conservatoire Serge-Rachmaninoff, Jean Catoire enseigne la théorie musicale, le contrepoint, l'harmonie et l'analyse – ainsi que la composition et la direction d'orchestre en cours

privés. Ses goûts musicaux le portent vers la culture allemande et les grandes figures de l'ère classique et du romantisme, tandis que Moussorgski incarne à ses yeux le meilleur de la musique russe, là où il n'apprécie ni Tchaïkovski ni Stravinsky. Il s'intéresse également à la musique du Moyen-Âge. La littérature et la poésie occupent une place importante chez lui, de Dante à Rilke. Il est attaché au premier romantisme allemand en littérature, surtout à Novalis qu'il lisait en allemand, de même qu'il lisait dans le texte Shakespeare et Keats ou des poètes russes tel Fiodor Tiouttchev. Un coup d'œil sur sa bibliothèque personnelle, aujourd'hui encore préservée, laisse apparaître d'autres références, telles Thérèse d'Avila et les mystiques hindous. Cette culture personnelle s'étend également aux autres arts, à la peinture en particulier – une appétence qui lui aura sans doute été transmise par ses parents qui, plus jeunes, fréquentaient le milieu culturel progressiste moscovite et la collection de Sergueï Chtchoukine.

En France, les affaires familiales ne reprendront jamais vraiment. Son père est certes un notable doublé d'un esthète – il siège un temps au conseil d'administration de l'éditeur Boosey & Hawkes –, mais il ne parviendra pas à empêcher la faillite de l'entreprise familiale. Au début des années 1960, Jean Catoire est trentenaire, divorcé et père d'une fille née en 1944 (décédée en 1995). Il vit dans la maison familiale de Bourg-la-Reine, au 32 rue Candelot, jusqu'à la mort de son père en 1968 et rencontre sa future épouse Catherine au début des années 1970.

Outre son activité d'enseignement, il subvient à ses besoins en exerçant en tant que traducteur professionnel durant les années 1960 et jusqu'au début des années 1970; on sait qu'il traduit notamment du russe vers le français des articles pour le CNRS. Il donne également des cours particuliers et récupère, dit-on, quelques jeunes compositeurs, tel le trompettiste américain Ambrose Jackson, passés par les fourches caudines de Nadia Boulanger.

On sait assez peu de choses sur sa vie au cours des années 1950 au sortir de la classe de Messiaen, sinon qu'un virage esthétique s'opère chez lui après la composition de sa *Neuvième Symphonie* opus 91 en 1955. Saisit-il à ce moment-là le sens de la vision qu'il disait avoir eue aux alentours de l'église Notre-Dame-d'Auteuil à Paris en 1943? C'est à partir de là, en tout cas, à partir de cette forme géométrique divine qui lui serait apparue, qu'il développera son projet musical. Il se concentrera dès lors sur ce qu'il nomme un «archétype ante-sonore»: une forme antérieure à toute incarnation ou réalisation sonore qui – une fois «transcrite», et non «composée» – peut donner lieu à un phénomène sonore saisi dans un présent immuable, au-delà de l'espace et du temps.

En électron libre, Jean Catoire trace désormais son propre chemin, dans l'indifférence des approches musicales plébiscitées de son temps, au risque d'être définitivement marginalisé. Il relate cette situation dans quelques notes autobiographiques qu'il a laissées: «Non que j'eusse désiré être original [Note: je n'ai

jamais désiré être original, encore moins devenir musicien et avant tout compositeur. Je n'ai jamais aimé aucune musique et souffre toujours davantage à l'audition de toute musique, la mienne avant toutes les autres], mais ce qui se présentait à moi, depuis les manifestations d'énergies de l'ante-sonore, et qui se réalisait ensuite dans un certain matériau sonore, avait un caractère différent de celui en usage autour de moi.»

À partir de ces années et jusqu'à sa dernière composition en 1996, sa musique est caractérisée par une écriture quasi algorithmique dont l'harmonie, par succession et répétition d'accords primaires majeurs et mineurs, crée un vaste espace de méditation. La matière musicale semble d'une simplicité élémentaire, mais l'écoute devient labyrinthique au sein de séquences formelles précisément conçues qui parfois atteignent des proportions gigantesques; on trouve régulièrement dans son catalogue des pièces approchant une durée d'une heure, voire plus, jusqu'à 6 ou 12 heures. Jean Catoire, relatant ses proches, composait par avalanche, de manière intense sur une durée relativement réduite. Après chaque cycle, il disait en avoir terminé, comme l'illustre la note unique sur point d'orgue de l'opus 556 en 1984.

L'écriture occupait une place centrale dans sa vie : l'écriture musicale, comme l'illustre les milliers de pages de ses archives personnelles, mais également l'écriture théorique. Il exprime sa vision à travers deux textes, «L'Anté-sonore» et

«Le Phénomène sonore», dans lesquels il distingue notamment la «musique» de ce qui la précède et n'en porte pas encore le nom, le «phénomène sonore» – dimension à laquelle il a attaché son œuvre. Il est également l'auteur d'un traité de direction d'orchestre, de nombreux textes sur l'histoire de la musique ou sur des œuvres en particulier, mais il ne semble avoir laissé que peu ou aucune considération sur ses contemporains. S'il avait connaissance, car certains de ses jeunes élèves l'en avaient informé, du courant minimaliste, il n'en fit jamais grand cas – là où il pourrait aujourd'hui, avec du recul, apparaître comme l'un de ses précurseurs.

Stéphane Roth

Les « phénomènes sonores » de Jean Catoire

Si minimale soit-elle, la musique de Jean Catoire appelle des explications. Le musicologue Xavier Hascher se livre à une première analyse de cette grammaire musicale primitive et algorithmique.

La musique de Jean Catoire n'est pas tonale au sens où la tonalité est une grammaire portant sur un vocabulaire, celui des accords dits « classés » constitué, pour simplifier, des accords parfaits ou de septième. La seule utilisation de ce matériau ne suffit pas à qualifier une musique de « tonale » : celle de Catoire reste même en deçà de toute grammaire autre qu'absolument primitive. Il serait d'ailleurs impossible de déterminer dans quel ton se trouve chez lui une œuvre particulière. Son vocabulaire est des plus restreints, mais aussi des plus consonants, fait d'accords parfaits majeurs ou mineurs qui se présentent parfois de façon incomplète. Ces accords sont reliés l'un à l'autre par un intervalle unique, souvent invariable dans un même morceau mais qui diffère selon les morceaux, exprimant toujours un rapport de proximité immédiate, soit harmonique (quinte, par exemple *do vers sol*) soit mélodique (demi-ton ou ton entier, par exemple *do vers do dièse* ou *do vers ré*). Un seul accord suffit parfois même à une œuvre entière. Les rythmes sont élémentaires et reposent uniformément sur la division binaire, soit se répétant sans modification,

soit allant dans le sens d'une diminution progressive des valeurs (par exemple, les blanches devenant des noires, les noires des croches, etc.) pour donner l'impression d'une accélération. Certaines œuvres sont non mesurées et écrites en simples notes tenues, sans spécification de durée. Il n'y a pas de mélodie à proprement parler, et les quelques figures qui apparaissent parfois sont elles aussi primitives et répétitives. Quant à l'orchestration, elle ne fait preuve – intentionnellement – d'aucune recherche ; parfois les instruments ne sont même pas indiqués.

Un certain intervalle de progression entre les accords étant choisi, un certain rythme donné, une certaine figure éventuellement établie, la musique n'a plus qu'à se dérouler par répétitions successives jusqu'à atteindre la fin du processus ; celui-ci est alors habituellement repris en sens inverse pour revenir au point de départ. Dans le choix du processus réside peut-être l'« anté-sonore » évoqué par le compositeur, qu'il n'avait plus alors qu'à habiller de notes de manière neutre et arbitraire pour le transformer en « phénomène sonore ».

Transposé dans le domaine de la langue, ceci reviendrait à peu près à conjuguer le verbe être au présent de l'indicatif à toutes les personnes depuis « je suis » jusqu'à « ils sont », puis remonter le tableau de conjugaison jusqu'à « je suis » ; l'exercice pourrait être corsé en sautant de la première personne du singulier à la troisième, puis de la deuxième à la première du pluriel, de la troisième du singulier à la deuxième du pluriel, et enfin de la première du pluriel à la troisième ; arrivé là, tout serait repris en sens opposé, tout en inversant éventuellement le sujet et le verbe, soit « sont-ils, sommes-nous ; êtes-vous, est-il ; sommes-nous, etc. »

Catoire est bien à sa façon un précurseur du minimalisme, lequel néanmoins usera de procédés différents comme les décalages de rythme dont on chercherait vainement la trace chez lui. C'est aussi un devancier de la musique algorithmique ou de l'utilisation de processus tels qu'on les rencontrera chez les musiciens spectraux. Une fois un processus mis en jeu, celui-ci se déroule impitoyablement et sans varier jusqu'à son achèvement ; au lieu de le noter sur du papier à musique, Catoire aurait pu aussi bien, et pour le même résultat, à partir d'un point de départ donné, exprimer le processus par une formule en lui attribuant également un terme. Cela lui aurait été plus économique : il est intéressant d'observer qu'il n'a jamais eu recours à une telle manière de faire, et qu'il a toujours préféré écrire au long sur des portées, en notes de musique, le déploiement complet de ses processus, y trouvant peut-être une hypnose parallèle de celle que l'auditeur non

rebuté est susceptible d'éprouver à l'écoute de ses œuvres. La lenteur de certains processus peut même induire un effet de grossissement, comme si l'oreille devenait loupe auditive. Tous sont marqués par leur absolue simplicité et leur évidence sonore : on ne peut reprocher à Catoire, ni un excès d'intellectualisme, ni un degré d'abstraction dans la composition dont on peinerait à retrouver la trace à l'écoute. Mais Catoire ne rejoint pas le mouvement de la Nouvelle Simplicité en ce qu'il exclut tout lyrisme et toute expressivité, on pourrait dire même toute intervention subjective au profit d'une impersonnalité où l'œuvre est volontairement tenue à distance de son auteur, comme entièrement extérieure à lui.

La *Symphonie LXXVII op. 542*, de 1981, est écrite pour vingt-quatre instruments dont aucun n'est désigné ; la partition n'est pas mesurée et ne comporte pas non plus d'indication de tempo ; une durée arbitraire peut donc être attribuée aux notes, qui n'est ainsi calculée pour un instrument que relativement au jeu des autres ; il n'y a aucune figure mélodique, tous les instruments jouant en gardant des notes tenues ; le choix de cette note est lui-même arbitraire puisqu'aucune clé – *ni de sol, ni de fa, ni d'ut* – n'est précisée, mais il faut supposer que tous les instruments, quels qu'ils soient et quel que soit leur registre, doivent se lire identiquement. L'œuvre procède par successions de moments égaux où, dans un premier temps, les instruments s'opposent en deux groupes, puis se réunissent dans un deuxième temps. Une première phase consiste, partant de l'unisson et en répétant les mêmes fragments au grave et à l'aigu, à

former progressivement l'accord parfait dont les notes ne sont toutefois énoncées que deux par deux. Le nombre d'instruments est d'abord doublé pour atteindre seize, puis les huit autres sont ajoutés, les trois sons de l'accord parfait étant alors énoncés simultanément. Le morceau semble alors recommencer, en permutant la longueur des tenues au sein de l'opposition entre les groupes instrumentaux. Ayant à nouveau atteint son point culminant, le processus est encore réitéré, alternant cette fois-ci deux autres combinaisons de tenues, comme si l'alternance des groupes instrumentaux était ainsi projetée sur celle des moments formels. Une quatrième présentation du processus introduit un nouveau type d'alternance, etc. La durée de chaque moment reste à chaque fois identique. Il est probable que le nombre d'instruments choisis ne soit dû qu'au nombre de portées imprimées sur le papier à musique dont fait usage Catoire...

Dans l'*Opus 488b* pour voix et piano, une vocalise descendante se répète sur une succession d'accords parfaits majeurs parcourant le cycle des quintes dans le sens lui-même descendant (*do, fa, si bémol, mi bémol*, etc. jusqu'à *sol*). La vocalise consiste en un bref fragment mélodique transposé avec chaque changement harmonique. Ayant regagné son point de départ, le cycle est alors pris dans le sens ascendant (*do, sol, ré, la*, etc. jusqu'à *fa*) tandis que la vocalise se fait aussi ascendante. Jusqu'ici le piano n'avait énoncé que des accords incomplets, la voix (non spécifiée : ce peut être un ténor, une soprano, etc.) suppléant passagèrement la note

manquante. Le cycle descendant est maintenant réitéré avec des accords complets au piano, la vocalise redevenant descendante; puis on déroule encore le cycle ascendant accompagné de la vocalise ascendante. La fin du cycle étant atteinte, le morceau s'achève.

L'*Opus 549*, daté de 1984, est écrit pour quatuor à cordes. Il énonce du début à la fin le seul accord de *do* majeur, sans aucune autre note que celles composant celui-ci. Les instruments sont répartis en deux groupes au sein desquels chacun fait entendre deux notes de l'accord, soit *sol* et *mi*, soit *mi* et *do*. Ces groupes se distinguent par leur rythme, commençant par des croches d'un côté, des noires de l'autre. Puis le rythme de croches s'altère et va en s'accéléralant tandis que celui des noires reste inchangé; lorsque les doubles croches sont atteintes, les noires à leur tour deviennent alors croches et suivent le même processus jusqu'à devenir elles aussi doubles croches. Commence alors la deuxième section où l'on revient au point départ pour reproduire le même double processus rythmique, la seule différence résidant dans l'élargissement à la combinaison *sol, do*, des intervalles possibles pour chaque instrument. La pièce s'achève lorsque les doubles croches sont jouées partout. La nuance se cantonne à un *fortissimo* invariable du début à la fin, et tout le morceau se joue le plus vite possible. Catoire laisse la possibilité aux interprètes de répéter chaque mesure deux, quatre ou huit fois, l'ensemble durant alors lui-même deux, quatre ou huit heures.

La *Symphonie XXXVIII* (sic), op. 303b, de 1976, présente d'abord une

succession d'accords parfaits mineurs s'élevant par tons entiers de *do* à *si* bémol, puis de *fa* à *mi* bémol, permettant ainsi d'égrener l'ensemble des sons chromatiques. Cette succession est donnée huit fois avec de légères variantes rythmiques. Vient alors une succession descendante d'accords mineurs, également par tons entiers, de *do* à *ré* et de *sol* à *la*, dont la somme donne également l'ensemble chromatique. Après les mêmes huit itérations, ce sont maintenant les accords majeurs qui sont énoncés huit fois dans le sens ascendant, puis huit fois dans le sens descendant, avec des variantes un peu plus riches. Ceci étant accompli, c'est de manière chromatique que les accords majeurs se succèdent à présent huit fois en montant, puis les accords mineurs le même nombre de fois en descendant. C'est alors au tour des accords mineurs de monter chromatiquement, puis, pour terminer, à celui des accords majeurs de descendre. Entre-temps, les figures s'étaient faites plus complexes pour inclure des dissonances, deux couches de chromatismes finissant par se superposer.

Xavier Hascher



L'Anté-sonore

Comme la plupart des compositeurs de son temps, Jean Catoire théorise sa pensée créatrice. Deux textes inédits sont particulièrement importants en ce sens, « Le Phénomène sonore » et « L'Anté-sonore ».

À l'origine de toute réalisation sonore il existe le phénomène anté-sonore, archétype non audible par l'oreille extérieure, mais pouvant être perçu par l'oreille intérieure ; il peut également être vu dans le total de structures initiales absolues. Dans l'Absolu, vision et audition se confondent, ou plutôt, à un certain niveau, leur manifestation est identique, encore que l'une se réalise dans le mental en images visibles, l'autre en images auditives.

[...]

Celui qui possède cette « vision auditive » doit en prendre conscience pour être à même de la formuler en valeurs anté-sonores, car qui ne prend pas conscience en son mental d'une manifestation non-mentale, peut la comprendre, la saisir et la percevoir intérieurement, mais n'est pas nécessairement capable de la transcrire en valeurs intelligibles pour le mental qui percevra par le canal de l'audition matérielle.

[...]

Les rapports entre l'oreille physique, qui perçoit le « son sonore » et la « vision auditive », qui révèle les structures anté-sonores, varient avec les structures psychiques et mentales

des transpositeurs. L'un percevra davantage le travail qu'il accomplit par la « vision auditive », l'autre par le canal de l'oreille interne seule ; certains posséderont un équilibre parfait entre ces deux facultés.

Toute réalisation sonore véritable se présente d'abord dans son absolu, en son archétype non sonore, dans lequel tous les rapports premiers dont seront issues les valeurs sonores ultérieures, sont présents. La future réalisation sonore est alors perçue dans sa totalité de présence de temps et d'espace. Ce qui, dans le déroulement sonore, sera un phénomène temporel sonore est perçu ici dans un présent absolu anté-sonore. Toute la réalisation sonore, dans les moindres détails de ses développements sonores ultérieurs, est vue alors dans son ensemble. C'est une perception analogue à celles, cosmiques, dans lesquelles seuls demeurent les rapports de valeurs, les concrétisations d'énergies, les manifestations, qui, en leurs structurations internes, sont paroles d'expression.

Jean Catoire

Frédéric Blondy

Après des études de Mathématiques et Physique à l'université de Bordeaux, Frédéric Blondy se consacre entièrement à l'étude de la musique et du piano. Tout d'abord à travers le jazz puis à travers des études classiques menées à Bordeaux, au Conservatoire National où il étudie l'harmonie, le contrepoint, l'analyse et la composition. Il perfectionne sa technique et approfondi son approche « corporelle » de l'instrument à Paris en compagnie de Marie-Christine Calvet, au Centre International de Piano. Dans le but d'explorer et de découvrir, de nouvelles formes musicales et sonores, il fonde en 2011 l'Orchestre de Nouvelles Créations, Expérimentations et Improvisations Musicales (ONCEIM) dont il est actuellement le directeur artistique. En tant que compositeur, il a élaboré des pièces allant du solo à l'orchestre. Il est intervenant régulier du studio son à la Cité de la Musique de Paris pour les ateliers d'éveil à la création sonore contemporaine et aux nouveaux outils de création. Il a réalisé une quinzaine d'enregistrements discographiques édités sur différents labels Européens. Il est régulièrement invité à France Musique et France Culture pour donner des concerts ou participer à des émissions.

Nicolas Horvath

Artiste atypique au parcours singulier, le pianiste Nicolas Horvath commence ses études musicales à l'Académie de Musique Prince Rainier III de Monaco. À l'âge de seize ans, il attire l'attention du chef d'orchestre américain Lawrence Foster qui lui obtient une bourse d'étude de trois ans de la Fondation Princesse Grâce pour approfondir son pianisme. Il a remporté un grand nombre de concours dont les premiers prix

aux concours internationaux Alexandre Scriabine et Luigi Nono. Célèbre pour ses explorations musicales sans borne, Nicolas Horvath aime redécouvrir des compositeurs méconnus ou injustement oubliés mais se passionne pour la musique de notre temps. Il s'est fait remarquer en donnant des concerts fleuves de durées exceptionnelles tels que l'intégrale Philip Glass en douze heures non-stop, l'intégrale des 15 Klavierstücke de Karlheinz Stockhausen ou encore l'intégrale des œuvres pour piano d'Erik Satie et ses *Vexations*. Nicolas Horvath a réalisé une vingtaine d'albums unanimement salués par la presse. Artiste Steinway, Nicolas Horvath est également compositeur électroacoustique virtuoses de musiques pop (jeux vidéo, métal) et a ouvert son propre label : Nicolas Horvath Discoveries.

Lucia Peralta

D'origine colombienne, l'altiste Lucia Peralta partage son activité artistique entre la création contemporaine et l'interprétation historiquement informée. Membre de l'itinéraire depuis 2001, elle se produit dans les plus grandes scènes de la musique contemporaine, participant à d'innombrables créations, notamment de Tristan Murail, Fausto Romitelli, Luis Rizo Salom, Jean-Luc Hervé, Gérard Pesson, Michelle Agnes Magalhaes parmi tant d'autres. Elle est devenue en 2013 co-directrice artistique de l'ensemble, en binôme avec le compositeur Grégoire Lorieux. Elle collabore également avec d'autres ensembles, notamment l'Ensemble Intercontemporain ou Le Balcon.

Par ailleurs, son intérêt pour la musique ancienne l'amène à jouer régulièrement avec des ensembles comme Les Arts Florissants, l'Orchestre des Champs Elysées, La Chambre Philharmonique ou Les Talents Lyriques, sous la direction de Philippe Herreweghe, Emmanuel Krivine, Christophe Rousset et William Christie. Diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, elle a bénéficié de l'enseignement de Jean Sulem et de Pierre-Laurent Aimard ; elle a également étudié en Suisse à l'International Menuhin Music Academy. Titulaire du Certificat d'aptitude, elle enseigne l'alto au Conservatoire Claude Debussy à Paris.

ONCEIM

L'ONCEIM est un orchestre composé de trente-cinq musiciens de haut niveau venant d'horizons musicaux variés – musique improvisée (Hubbub, Zoor, Watt), jazz (Orchestre national de jazz, Umlaut Big Band), free jazz (The Fish, Die Hochstapler, Peeping Tom), musique classique et contemporaine (Ircam, Orchestre national de France, Ensemble intercontemporain, Le Balcon, Hodos, Dedalus, 2E2M, Links), musique actuelle (Makhno, Cabaret Contemporain, Zombie Zombie-Lune d'argent), musique expérimentale. L'Onceim est également un collectif qui rassemble des formations à effectif réduit de l'orchestre, mais aussi les projets musicaux satellites de ses musiciens. L'orchestre a été fondé en 2011 par Frédéric Blondy.

à ne pas
manquer

Concerts pour soi
du 16 sept au 30 sept
au domicile de l'interprète

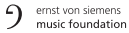
Dorothea
Ted Hearne
sam 23 sept – 21h
salle Ponnelle

Poppe par Poppe
Ensemble intercontemporain
mar 26 sept – 20h30
Cité de la musique et de la danse

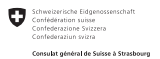
Musica est subventionné par



les mécènes



avec le soutien de



les partenaires médias

