

ZAD MOULTAKA (1967) **RITUELS**

musicatreize roland hayrabadian

Céline Boucard (A) Kaoli Isshiki (ABCD) Elise Deuve (ABD) Claire Gouton (ABCD) **sopranos**
Sarah Breton (ABD) Marie-George Monet (ABCD) Madeleine Webb (A) Laura Gordiani (ABCD) **altos**
Xavier de Lignerolles (ABCD) Samuel Rouffy (A) Jérôme Cottenceau (ABD) Gilles Schneider (ABCD) **ténors**
Patrice Balter (ABCD) Grégoire Fohet-Duminil (ABCD) Florent Baffi (A) Jean-Manuel Candenet (ABCD) **basses**
Victoria Harmandjjeva (AC) & Jay Gottlieb, **piano** (AC) / Tünde Balbastre (C) **cymbalum**
Claudio Bettinelli (AC) & Christian Hamouy (A) **percussions**
Celia Perrard (A) & Anabelle Jarre (A) **harpe** • **direction** Roland Hayrabadian

1. Callara II (2012) 21'22 A

pour 16 chanteurs, 2 pianos, 2 harpes, 2 percussions

2-3. Ikhtifa (2008) 6'31 B

pour 12 chanteurs en 2 tableaux I. 4'20 • II. 2'11

4-11. Maadann (Métaux) (2011) 21'39 C

pour 8 chanteurs, piano à quatre mains, cymbalum, percussions

4. I. il ferro 4'05 • 5. II. il Rame 1'53 • 6. III. il Piombo 1' 36

7. IV. Il Stagno 2'14 • 8. V. L'Argento 2'39 • 9. VI. L'Oro 2'50

10. VII.- il Mercurio 2'39 • 11. VIII. Guai a voi 3' 39

12-15. Cadavre exquis (2007) 15'05 D

pour 12 chanteurs, dispositif électroacoustique et grosse caisse

12. I. 3'24 • 13. II. 3'23 • 14. III. 3'57 • 15. IV. 4'19

direction artistique
Zad Moultaqa
& Etienne Collard
son
Etienne Collard
salle Colonne, Paris
6-8 février 2016
assistant prise de son
Baptiste Chouquet
mastering
Pierre Luzy, Music Unit
notes
Lauren Sadey
Catherine Peillon
Roland Hayrabadian
traductions
John Tyler Tuttle



(p) & (c) l'empreinte digitale 2016
empreinte.digitale.log@gmail.com
www.empreintedigitale-label.fr ED13246



ligne éditoriale photos & création graphique Catherine Peillon

ZAD MOULTAKA **RITUELS**



l'empreinte digitale



musicatreize roland hayrabadian

SPASMES (Le déchirement du réel)

L'écriture procède d'une radicalité du corps. Lorsque je dis « j'écris » - je pénètre un endroit inhabitable du monde (inhabitable en ce qu'il est, nécessairement, destiné à ne pas être connu, à ne pas être nommé). Je dis simplement cette jouissance (*l'ek-stasis*) par laquelle est défaite à tout moment l'illusion d'un savoir ou d'une langue définitifs. Lorsque je dis « j'écris », donc, je reformule à chaque fois le rituel de l'impossibilité de la langue. Le geste de *l'Amante Celeste* du Bernin qui retire, dans un mouvement subtil et presque vaporeux, la robe de bure de Sainte Thérèse d'Avila, tient peut-être uniquement à cette ritualité. Précisément parce qu'il ne la retire pas tout à fait. Son geste balbutie : il laisse voir le corps nu (ou plutôt le nu impossible) de Sainte Thérèse ; il le « décompose en océan de virtualités dont on n'a besoin de saisir aucune. »¹ En ce sens, le geste de *l'Amante*, dans son ambivalence même, ritualise à la fois la transformation du corps et son intouchabilité.

C'est – très probablement – à partir de cette expérience du langage que l'expérience musicale, peut, à son tour, affleurer. *Zad Moulta* ne peut restituer la puissance vibratoire du vide qu'en passant par la déflagration (ou, parfois, la fulguration) du langage. Une langue impossible fleurit alors au bord de ce vide musical – seul endroit pour elle de multiplication infinie. Le geste rituel donne en même temps la sensation physique du monde (il le fait, à proprement parler, apparaître) et celle de sa lente disparition. La ritualité est, en ce sens, une habitation spasmodique du monde. *Zad Moulta* cherche, dans ce mince interstice musical, un spasme sonore – un étirement, puis une déchirure du son. Cette lacération (*apospasma*)² musicale fait tout balbutier autour d'elle ; car ce n'est qu'en balbutiant qu'il est possible « d'assurer à travers la langue l'assomption d'un peu de réel »³.

Le chant célèbre donc le point le plus haut de la jouissance : jouir de ce qui se tait, jouir de ce qui ne peut cesser de parler.

L'épaisseur brûlante de la chair

Il existe – peut-être – une délectation à dire que tout se taira. Voici toute la complexité dans laquelle se trouve engagée la langue musicale du compositeur. La chair sonore ou vocale, toute entière absorbée par la perspective, toujours brûlante, de sa disparition, surgit par éclats, par vagues ou échos – prise, toujours,

entre la promesse de son avènement absolu et celle de sa tremblante opacité.

Callara II porte la chair sonore (car il n'est désormais plus question que de cela) au point le plus ambigu de sa sacralité. La langue du compositeur, faite de soulèvements continus d'abîmes vocaux et instrumentaux, réussit une percée dans l'imperceptible musical : les voix, parfois au seuil de la perceptibilité, dévoilent peu à peu un étrange squelette consonantique et rythmique qui s'étire et se démultiplie. Les voix entrent donc dans un jeu amorphe incessant où, en faisant entendre l'ensemble des micro-intervalles ou l'étendue d'une résonance, elles brisent un continuum musical. Les harmoniques « troubles » ou les sonorités « sourdes » du piano démultiplient à l'infini cette texture sonore pour la faire lentement osciller.

Zad Moulta trouve une jouissance (et une puissance) sonore dans la profusion métallique et percussive des sonorités : la harpe, parfois jouée *pizzicato*, dont les cordes sont zinguées ou jouées avec un bottleneck, le piano dont toute la puissance percussive est exaltée (les cordes sont jouées à l'aide d'une pièce de monnaie), se muent en machines infernales.

Tout tremble.

Jusqu'à ce que surgisse, inattendue, cette colonne vertébrale rythmique impulsée par le trio percussif conga-tumba-quinto qui, pendant un instant, élance toute la chair sonore pour la pousser vers sa disparition.

La langue éclipse

Il n'est peut-être, au fond, question que de cela. Peut-être s'agit-il uniquement de saisir l'instant où, dans l'être, la disparition se fait parole et chant. Saisir, en somme, l'événement majeur de la langue qui consiste dans sa propre mise en absence. *Ikhtifa* ouvre un espace du langage qui rassemble et disperse, qui se perd dans la totalité de son propre mouvement. Le diptyque sonore – dont les images qui émergent sont, en apparence, contradictoires ou indépendantes – élabore en vérité un autre type de langue dont il n'est possible de saisir que la trace. Par cette langue résiduelle seule (ces résidus phonétiques) peut éclore un espace du sacré, un espace de la fraction et de la dissolution mystérieuse du langage. Un espace, donc, où l'absolu est à la fois célébré et contesté.

Ces deux gestes sonores rejouent, d'une manière complètement singulière, l'expérience de l'éclipse ou de la perte du langage : le premier par le tranchant de la langue – extrêmement compacte (presque prosodique) par une architecture rythmique d'une précision extrême ; le second par sa dissémination. Surgit alors une voix dont le grain a été éludé, une écume vocale.

«Peut-être l'extase»

Zad Moultaqa cherche par le tranchant de la langue (le tranchant de la note) une force de pénétration spasmodique dans la matérialité – qui ne peut être vécue que comme *experientia interna*⁴, comme coupe nette avec l'intelligibilité. L'éclatement de la voix fait *irradier* la langue⁵ (et, par ricochet, tout l'édifice sonore) qui touche alors l'endroit inquiétant de la matière. Cette langue donc, toujours sursautée (ou balbutiée), agite et altère le corps sonore afin de parvenir à une hétérogénéité radicale du matériau musical. *Maadan* est, à proprement parler, l'expérience processionnelle de la matérialité sonore et alchimique, c'est-à-dire, l'expérience répétée du spasme musical.

A chaque mouvement, la langue est toujours mise dans sa situation originelle d'étrangeté radicale. Les voix portent une à une la densité sonore et physique du métal dont elles épousent, en quelque sorte, le mouvement primitif. Chacune d'elles cherche donc à rebâtir les fondements sonores d'une architecture ancienne afin d'approcher (de la manière la plus organique qui soit) *l'état de la matière* - l'état d'un tout dont chaque métal est l'expression partielle. L'expérience sonore d'un ordre souterrain du réel passe tour à tour par l'extension incantatoire et intime de la sonorité (qui donne à entendre tous les comas), la grâce d'un phrasé musical porté presque d'un seul souffle, ou l'émergence d'une voix, diaphane, sur laquelle vient se déposer la poussière musicale du glockenspiel – en somme, par une malléabilité vocale et instrumentale absolue.

La promesse d'une unité de la matière ne peut donc s'éprouver qu'au terme d'une transmutation continue de la voix : le dernier mouvement, repris en tutti, fait jaillir cette unité essentielle (à la fois sonore, vocale, et organique) par la « nudité » de la langue : les voix – désormais parlées – laissent entrevoir les confins sur un mode dramatique (presque dantesque) de la quête alchimique.

« Tu n'as jamais rien trouvé d'étonnant, dans ta vie, qui ne soit une image du passé. »⁶

La remémoration sonore n'est jamais une résurrection – une re-présentation du même : elle agit au contraire comme ce qui, dans le tout musical, va ouvrir le champ de la différence sonore ; elle inscrit dans le présent la trace par laquelle toute la stratification sonore va être altérée. La remémoration est, en ce sens, une désappropriation continue de la structure musicale originelle.

Cadavre exquis entre dans ce jeu mémoriel de composition et de décomposition sonore par un corps vocal qui œuvre en même temps à l'extension et à la dissolution du sens. Les oscillations de voix travaillent à une déconstruction de la linéarité morphologique et phonétique de la langue : Zad Moultaqa qui, lui

restitue toute sa puissance rythmique et sonore, offre donc une langue en perpétuel éclatement.

L'émergence spontanée et sporadique des mots – qui deviennent des îlots temporaires du sens – fait entrer le corps musical dans une nuit de l'intelligible : « chaque mot est à la fois animé et ruiné, rempli et vidé par la possibilité qu'il y en ait un second –celui-ci ou celui-là, ou ni l'un ni l'autre, mais un troisième, ou rien. »⁷

¹ R.M. Rilke, Worpsswede, in. *Oeuvres en prose, Récits et essais*

² Il est intéressant, en effet, de noter que le spasme désigne originellement un étirement ou une déchirure du corps. Son acception est donc avant tout chirurgicale.

³ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*

⁴ Le mot est de Roger Bacon qui distingue clairement l'expérience externe (celle du philosophe, du savant, par nature insuffisante pour connaître le monde dans sa profondeur) de l'expérience interne (ou mystique, qui permet une plongée dans les arcanes du monde).

⁵ De nouveau, il s'agit là d'une réflexion engagée par Bacon autour du concept d'illumination, qu'Averroès avait placé au cœur de sa pensée. L'expérience mystique tient à cela même qu'un intellect séparé et unique irradie les intelligences humaines.

⁶ Al-Maari, *Poèmes et lettres*

⁷ M. Foucault, *Raymond Roussel*

Lauren Sadey

NIGREDO

Callara II (2012) pour 16 chanteurs, 2 pianos, 2 harpes, 2 percussions

CRÉATION LE 27 JANVIER 2013, FESTIVAL PRÉSENCES - GTP AIX-EN-PROVENCE PAR L'ENSEMBLE MUSICATREIZE

COMMANDE DE RADIO FRANCE. ONOMA ÉDITIONS MUSICALES. LE TEXTE CANTATA PARA AMÉRICA MÁGICA [POEMAS DE MERCEDES DE TORO BASADOS EN ANTIGUOS TEXTOS PRE-COLOMBINOS] CHANTÉ EN ESPAGNOL.

Le titre signifie en espagnol il/elle se taira. Cette pièce fait partie du cycle des *Callara* qui interroge le mutisme à travers des textes prophétiques mayas anciens, précédemment utilisés par le compositeur argentin Alberto Ginastera dans sa *Cantata para América Mágica*.

C'est la fin du monde qui est annoncée et elle se fait dans l'ensevelissement. Cette prophétie résonne étrangement à nos oreilles : pour nous aussi viendront des frères d'un (autre) orient...

Ici les voix sont rendues muettes sous le fracas et le tumulte extérieurs. Quand le poème dit « *Quand viendront les jours sans nom, / Quand apparaîtra le signe de Kaulil / (...) Quand viendront les frères de l'orient / (...) A l'aube la terre brûlera ; / Les éventails du ciel tomberont / (...) sous la pluie verte de Yaxalchac / (...) L'arrivée du Katum transformera toute chose / Les hommes chanteurs seront accablés (...)* Alors le sistre se taira, se taira le tambour ! / Tout se taira... ! », les voix seront littéralement recouvertes et plongent dans l'in audible. Le riche appareil instrumental permettant au compositeur de relier le monde chthonien aux cieux déchaînés, les hommes « chanteurs », dans l'entre-deux, disparaissent dans le chaos sonore. Pour une nouvelle genèse ?

Ikhtifa (2008) pour ensemble vocal en 2 tableaux

CRÉATION LE 13 JUIN 2008 À MARSEILLE PAR L'ENSEMBLE MUSICATREIZE, DIRECTION ROLAND HAYRABEDIAN

COMMANDE DE MUSICATREIZE; ONOMA ÉDITIONS MUSICALES. TEXTE DU POÈTE ET PHILOSOPHE ARABE ABUL-ALA AL-MAARI (973-1057) EXTRAIT DE SON RECUEIL, *LUZUM MA LAM YALZAM* (« LA NÉCESSITÉ INUTILE »), CHANTÉ EN ARABE.

Deux tableaux. Deux mouvements. L'un dense. L'autre clairsemé à l'extrême. Le compositeur s'est laissé guider par ces œuvres pour les faire ricocher sur ses propres obsessions : densité, fragmentation, travail sur la langue arabe... Une fois encore on retrouve un de ses thèmes de prédilection comme le passage du collectif à l'individuel, la désintégration du groupe...

Ikhtifa est un mot arabe qui signifie l'effacement, la disparition.

Conçue comme un diptyque, *Ikhtifa* part de la texture épaisse, plutôt sombre et dense du tableau d'Ubac. Deux forces qui s'attirent, se retrouvent dans une ligne étendue au milieu du tableau. Stries sur la toile qui s'intensifient. Le compositeur, à la recherche d'une forme d'énergie proche de la matière du tableau, suit les inflexions, les accents, la rythmique des vers d'al-Maari, jusqu'à ce que les mots se mettent à danser. Le premier mouvement est très linéaire, plutôt monodique, hétérophonique et donne cette sensation de profondeur et de vibration horizontale. Le second mouvement assiste à la disparition progressive de la matière sonore. Les mots sont fractionnés, réduits à l'état de phonèmes, éparpillés. Des sons subsistent comme des points ou des traits, envahis de silence.

I.

*Les gens s'en vont en vagues et nous derrière eux
Et ils étaient, et nous étions heureux dans l'erreur
Ô toi mon oreille, n'y a-t-il dans ce que tu entends que mensonges et allégations ?*

*Laisse le temps et les siens, laisse-les à leurs affaires
Vis ton propre temps et tes jours, pleins de doutes et de peurs
La jeunesse a passé, nous n'en avons eu vent,
Ni même aperçu son ombre incertaine
Ligne d'équilibre qui apparaît comme un point mystérieux
Et anéanti toutes les autres lignes, toutes les lettres et tous les écrivains.*

II.

*Si la mort s'approche de moi, je ne hais pas sa proximité
Chacun a peur de sa mort et aucun n'évite de la boire.*

Maadann (Métaux) (2011)

Pour 8 chanteurs, piano à quatre mains, cymbalum, percussions en 8 mouvements

CRÉATION AU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE LE 22 JUILLET 2011 À L'HÔTEL MANYER D'OPPÈDE PAR LES CHANTEURS ET MUSICIENS DE L'ACADÉMIE VOCALE CONTEMPORAINE, DIRECTION ROLAND HAYRABEDIAN

COMMANDE DE L'ACADÉMIE EUROPÉENNE DE MUSIQUE DU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE. ONOMA ÉDITIONS MUSICALES. TEXTE ÉTABLI D'APRÈS *SPECULUM ALCHIMIAE* (LE MIROIR D'ALCHIMIE) ATTRIBUÉ À ROGER BACON (1214-1294) CHANTÉ EN ITALIEN.

Maadann est une sorte de liturgie du métal qui met en scène huit voix – chaque chanteur incarnant une personnalité minérale –, et des instruments, lieux de transformation. Une procession chemine du fer au mercure. De degré en degré, la transmutation se produit dans le mystère musical.

L'italien chanté sonne comme une autre langue. On songe à l'arabe, au berceau de l'imaginaire alchimique. La façon d'étirer la voix, de jouer de l'élasticité même du chant, de sa densité, fait disparaître la prosodie et dépayse la langue.

Chaque métal possède sa matière sonore, son temps, son énergie et son mouvement propre.

1. Le fer, métal dur, est solitaire.
2. Le cuivre représente la beauté et la douceur.
3. Le plomb est la source de toute spiritualité, lieu du devenir.
4. L'étain, le symbole de la justice et de la hiérarchie.
5. L'argent est l'image de la lune, vive et scintillante. Il incarne le féminin, la transparence, l'âme et ses mondes intérieurs.
6. L'or est la perfection, la lumière, le principe masculin qui pourtant, par un retour vers soi et un pèlerinage dans la solitude, rejoint le fer, son exact contraire dans un intime lamento.
7. Le mercure est ici duo, métal double et fuyant. Associé au soufre, il engendre tous les métaux...
8. Dans le dernier mouvement, en tutti, tous les corps retrouvent une forme de communion originelle, redeviennent une seule substance, première et saturée.

Ici le traitement musical rejoint l'idée maîtresse de Roger Bacon, l'unité essentielle de la matière.

Zad Moulitaka aborde et expérimente à sa manière la matière sensible, une des trois espèces distinguées par le philosophe pour qui la raison ne peut se passer de la confirmation expérimentale.

Contemporain d'Albert le Grand, Roger Bacon est supposé avoir inventé les lentilles, les lunettes, des petites machines volantes, un chariot autopropulsé par ressorts, de nombreux automates, dont un pigeon pouvant voler, une tête d'acier capable de prononcer des sons articulés et de répondre aux questions. Accusé de magie, celui qui cherchait inlassablement à fonder la vérité rationnelle, fut l'objet de la censure puis emprisonné pour « nouveautés suspectes ».

Mais son apport est réellement essentiel dans la réorganisation du savoir au XIII^e siècle, l'élaboration de la méthode scientifique moderne et la philosophie du langage.

Le compositeur emprunte la description des métaux au chapitre II du *Miroir d'Alchimie*, *Des principes naturels et de la génération des métaux* : « Notez d'abord que les principes des métaux sont le mercure et le soufre. Ces deux principes ont donné naissance à tous les métaux et à tous les minéraux, dont il existe pourtant un grand nombre d'espèces différentes. Je dis de plus que la nature a toujours eu pour but et s'efforce sans cesse d'arriver à la perfection, à l'or. Mais par suite de divers accidents qui entravent sa marche, naissent les variétés métalliques, ainsi qu'il est clairement exposé chez plusieurs philosophes. » Mystique expérimentale, l'alchimie recherche l'absolu et propose à l'homme de triompher du temps ; *Maadann* explore précisément cette dimension et interroge le rapport démiurgique de l'homme à la nature, renvoyant au danger de jouer avec ses lois. Roger Bacon nous avait prévenus : « Malheur à vous qui voulez surpasser la nature... »

Cadavre exquis (2007) pour ensemble vocal, dispositif électroacoustique et grosse caisse

CRÉATION LE 9 JUIN 2007 À MARSEILLE, EGLISE SAINT CHARLES PAR MUSICATREIZE, DIRECTION ROLAND HAYRABEDIAN
COMMANDE DE MUSICATREIZE. ONOMA ÉDITIONS MUSICALES. TEXTE ÉTABLI À PARTIR D'ATELIERS D'ÉCRITURE, CHANTÉ EN FRANÇAIS.

Règle d'un jeu établi par l'ensemble vocal, les textes sont des fragments de poèmes composés en ateliers d'écriture élaborés par le public. Au compositeur de choisir ce qu'il en retiendra pour animer son œuvre.

La relation d'un compositeur au texte est toujours une affaire très complexe, relevant la plupart du temps du sentiment d'une nécessité intérieure. Pour un bilingue de naissance, la distanciation par rapport à la langue est crue, immédiate, passionnelle.

Toute la culture que la langue charrie avec elle se cristallise dans chaque phrase, dans sa prosodie « naturelle », ses intonations, ses accentuations, ses phonèmes ou au contraire l'absence de certains phonèmes,

jusqu'à son histoire inscrite dans le répertoire musical (en particulier dans la grande tradition des « mélodies françaises »). Zad Moultaqa avait déjà écrit de la musique sur des poèmes francophones (de Georges Schehadé, Nadia Tuéni) mais ces productions étaient rares dans son catalogue par rapport à l'usage de multiples autres langues (latin, russe, italien, grec, arabe...).

Dans *Cadavre exquis*, le compositeur a déconstruit presque systématiquement la structure des mots, leur morphologie, leur rythmique, privilégiant la dynamique de la parole par rapport au sens. Les syllabes compactées, énoncées simultanément, rendent souvent le texte inintelligible. Certains mots et quelquefois des bribes de phrase émergent, apparaissant dans une grande clarté comme des mots à la dérive, à la manière d'une île. Car *Cadavre exquis* est un océan...

Cette œuvre est d'une conception très particulière, construite sur la superposition sonore de chaque partie au fil du temps du concert. Le premier mouvement, a cappella, est chanté puis sert de « couche sonore » au second. Les deux premiers servent à leur tour de « couche sonore » au troisième, le quatrième mouvement pousse encore plus loin le même processus. Cette « mise en abîme » est vertigineuse et crée une texture harmonique étrange. Certaines notes tenues (se rapprochant des lignes visibles qui permettent de continuer le dessin du cadavre exquis) deviennent charnières, opérant le passage d'un espace musical à un autre. Où l'on retrouve des notions chères au compositeur : mémoire, reflet, ombres, échos... La sensation à l'audition est étonnante, le rappel incessant du passé hante l'écoute, créant un saisissant effet de labyrinthe intérieur. On s'identifie au cœur vivant, assailli par son ombre, on essaie de chasser cet « autre » qui surgit et nous empêche d'entendre clairement notre propre voix.

Mais cet autre est nous-même.

Catherine Peillon

DES TRACES DU TEMPS PRÉSENT

Ma rencontre avec la musique de Zad Moultaqa n'est sans doute pas un hasard. Ne porte-t-on pas déjà en soi les germes des rencontres inéluctables ?

Il y a des musiques que l'on oublie dès qu'on les a jouées, des musiques qu'il faut lire sans cesse car la mémoire n'absorbe pas ce qui est lu. Des musiques pourtant extraordinairement conçues mais qui sonnent sans qu'aucun écho avec son moi intérieur ne résonne. Les notes s'enchaînent sans laisser de traces.

La musique de Zad Moultaqa est à l'opposé de cela. Chaque geste, chaque son résonne en moi comme pour réveiller au plus profond ce qui sommeille ou ne peut se révéler. Il y a une vérité dans cette musique. Celle qui force à se livrer, à n'être jamais indifférent, jamais hostile mais toujours sur ses gardes. Livrer le combat pour être vivant encore et encore...

Cette musique engage, oblige. La tension intérieure qu'elle procure donne l'élan indispensable pour continuer son chemin. C'est pourquoi je reviens inlassablement vers elle comme un bien nécessaire.

Le moment du concert est toujours un rituel en soi. Mais lorsque la musique de Zad Moultaqa est en jeu, le rituel est magnifié car le propos qui réunit alors les musiciens réclame toujours un dépassement de soi. Les gestes sont forts, issus d'une imagination qui ne connaît ni les frontières ni les dogmes. Ni l'exécutant, ni l'auditeur n'en sortent indemnes. On écoute comme on touche une matière, les sens à l'affût, sensibles aux aspérités bruisantes, une rugosité qui sait pourtant se métamorphoser en un chant intime qui s'impose alors comme un archétype universel. La plasticité de ces œuvres est évidente. Mais probablement le compositeur dépasse-t-il le plasticien car il sculpte le temps, un temps malléable, un temps long, oriental. Un temps qui demeure : instant, passé ou futur, à l'évidence le « temps rond » si bien décrit par Giono.

Des racines orientales, n'est-ce pas alors ce qui nous rapproche ? Un orient rêvé, réinventé, irréal probable- ment. En tous cas une façon de concevoir les choses qui ne peut être l'unique fait de l'intellect. Si je peux distinguer ça et là les traces anciennes de souffrances endurées, je ne peux qu'entrevoir le formidable sortilège qui s'opère chaque fois que l'instant rejoint l'infini : la musique et les âmes suivent le même chemin.

Roland Hayrabedian

SPASMS (The Tearing/Wrench of Reality)

The writing originates in a radicalism of the body. When I say 'I write', I enter an uninhabitable place in the world (uninhabitable in that it is, necessarily, intended not to be known, not be named). I am simply saying this pleasure/enjoyment (*ek-stasis*) by which the illusion of a definitive knowledge or language is undone at any moment. So, every time I say 'I write', I am reformulating the ritual of the impossibility of language. The gesture of Bernini's *amante celeste*, removing Saint Teresa of Avila's homespun robe in a subtle, almost vaporous motion, stems perhaps uniquely from this ritual. Precisely because he does not remove it completely. His gesture stammers: he gives a glimpse of Saint Teresa's naked body (or rather the impossible nude); he 'decomposes in an ocean virtualities of which we need not grasp any'. In this sense, by its very ambivalence, the Lover's gesture¹ ritualises both the transformation of the body and its untouchable nature.

It is – quite probably – starting from this experience of language that the musical experience can, in turn, rise to the surface. Zad Moulata can reproduce the vibratory power of the void only in going through the deflagration (or, sometimes, the fulguration) of language. An impossible language then flourishes on the edge of this musical void – the sole place for its infinite proliferation. At the same time, the ritual gesture gives the physical sensation of the world (making it appear, strictly speaking) and that of its slow disappearance. Rituality is, in this sense, a spasmodic inhabitation of the world. In this thin musical interstice, Zad Moulata seeks a sound spasm – a pulling, stretching, then a tearing of sound. This musical laceration (*apospasma*²) makes everything around it stammer, for it is only in stammering that it is possible 'to ensure through language the assumption of a bit of reality'.³

Thus, singing celebrates the highest point of enjoyment: enjoying all that remains silent and that which speaks constantly.

The burning thickness of flesh

There exists – perhaps – a delectation in saying that all will fall silent. Here is all the complexity in which the composer's musical language is engaged. The flesh, sound or vocal, completely absorbed by the –

ever-burning – prospect of its disappearance, suddenly appears in bursts, waves or echoes, always caught between the promise of its absolute advent and that of its trembling opacity. *Callara II* carries the sound flesh (for it is henceforth no longer but a question of that) to the most ambiguous point of its sacredness. The composer's language, made up of continuous upheavals of vocal and instrumental abysses, achieves a breakthrough in what is musically imperceptible: the voices, sometimes on the threshold of perceptibility, gradually reveal a strange consonantal and rhythmic skeleton that stretches and multiplies. The voices thus enter into an ongoing anamorphic play, making heard all the micro-intervals or the range of a resonance, breaking a musical continuum. The 'murky' harmonics or the 'muffled' sonorities of the piano endlessly multiply this sound texture to make it slowly oscillate.

Zad Moulata finds a pleasure (and a power) of sound in the metallic, percussive profusion of the sonorities: the harp, sometimes played *pizzicato*, its strings coated with zinc or played with a bottleneck, the piano's full percussive power exalted (the strings are played with a coin), turn into explosive devices.

Everything trembles.

Until, unexpectedly, this rhythmic spine suddenly appears, boosted by the percussive trio of conga, tumba and quinto, which, for an instant, thrusts all the sound flesh, pushing it towards its disappearance.

Language eclipsed

All things considered, it is perhaps only a question of that. It is perhaps merely a matter of grasping the instant when, in the being, disappearance becomes speech and song. In short, grasping the major event of language, which consists of its own placing in absence. *Ikhtifa* opens up an area of language that assembles and disperses, which gets lost in the totality of its own movement. In truth, the sound diptych – of which the emerging images are, in appearance, contradictory or independent – elaborates another type of language of which it is possible to only grasp the trace. Only by this residual language (these phonetic residues) can this area of the sacred take form, an area of the fraction and of the mysterious dissolution of language, hence an area where the absolute is both celebrated and contested.

These two sound gestures replay, in a completely singular way, the experience of the eclipse or loss of language: the first by the impact of language – extremely compact (almost prosodic) by a rhythmic architecture of extreme precision; the second by its dissemination. Then a voice suddenly appears, of which the grain has been eluded, a vocal foam.

'Ecstasy, perhaps'

By the impact of language (the impact of the note), Zad Moultaqa seeks a force of spasmodic penetration in materiality – which can only be lived as *experientia interna*⁴, a clear break with intelligibility. The breakup of the voice makes the language (and, as an indirect result, the whole sound edifice) *radiate*⁵, which then touches the disturbing place of matter. Thus, this language, always startled (or stammered), perturbs and alters the sound body in order to arrive at a radical heterogeneity of the musical material.

Maadan is, strictly speaking, the processional experience of sound and alchemic materiality, i.e., the repeated experience of the musical spasm.

In each movement, language is always placed in its original position of radical strangeness. One by one, the voices carry the sound and physical density of the metal of which they espouse, in a way, the primitive movement. Each of them thus seeks to rebuild the sound foundations of an ancient architecture in order to approach (as organically as possible) *the state of the matter* – the state of a whole of which each metal is the partial expression. The sound experience of a subterranean order of reality goes in turn via the incantatory, intimate extension of the sonority (which lets us hear all the commas), the grace of a musical phrase borne by a single breath, or the emergence of a diaphanous voice on which the musical dust of the glockenspiel comes to settle – in sum, by an absolute vocal and instrumental malleability.

The promise of a unity of matter can thus be felt only after a continuous transmutation of the voice: the last movement, repeated in *tutti*, makes this essential unity spring forth (simultaneously sonorous, vocal, and organic) by the 'bareness' of the language: the voices – henceforth spoken – letting us glimpse the confines on a dramatic (nearly Dantesque) mode of the alchemic quest.

'You have never found anything astonishing in your life that was not an image of the past.'⁶

Recollection of sound is never a resurrection – a re-presentation of the same: on the contrary, it is like this which, in the musical whole, is going to open up the field of the sound difference; it inscribes in the present the trace by which the whole sound stratification is going to be altered. Recollection is, in this sense, a continuous disappropriation of the original musical structure.

Cadavre exquis enters in this memorial game of composition and decomposition of sound via a vocal body that works at the same time for the extension and dissolution of meaning. The vocal oscillations work on

a deconstruction of language's morphological and phonetic linearity: Zad Moultaqa, who reproduces its full rhythmic and sound power, thus offers a language that is perpetually breaking up. The spontaneous, sporadic emergence of words – which become temporary islands of meaning – lets the musical body enter a night of the intelligible: 'every word is both animated and ruined, filled and emptied by the possibility that there is a second one – this one or that one, or neither one nor the other, but a third, or nothing.'⁷

¹ R.M. Rilke, 'Worpswede', in *Oeuvres en prose, Récits et essais*

² It is interesting, in fact, to note that the spasm originally designated a strain or tear of the body. Its acceptance is therefore above all surgical.

³ R. Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*

⁴ The word is by Roger Bacon who clearly distinguishes between external experience (that of the philosopher or scholar, by nature insufficient for knowing the world in its depth) and internal experience (or mystical, which allows for an immersion in the world's arcana).

⁵ Once again, it is a reflection begun by Bacon around the concept of illumination, which Averroès had placed at the heart of his thinking. Mystical experience is due to a separate, unique intellect radiating human intelligences.

⁶ Al-Ma'arri, *Poèmes et lettres*

⁷ M. Foucault, *Raymond Roussel*

Lauren Sadey, translated by John Tyler Tuttle

NIGREDO

Callara II (2012) for 16 singers, 2 pianos, 2 harps, 2 percussionists

PREMIERED ON JANUARY 27TH 2013, FESTIVAL PRÉSENCES - GTP AIX-EN-PROVENCE BY MUSICATREIZE ENSEMBLE

COMMISSIONED BY RADIO FRANCE - ONOMA ÉDITIONS MUSICALES

THE TEXT *CANTATA PARA AMÉRICA MÁGICA* [POEMAS DE MERCEDES DE TORO BASADOS EN ANTIGUOS TEXTOS PRE-COLOMBINOS], SUNG IN SPANISH.

In Spanish, the title means 'he/she will fall silent'. This piece is part of the *Callara* cycle, which questions mutism or silence through prophetic, ancient Mayan texts, previously used by the Argentine composer Alberto Ginastera in his *Cantata para América Mágica*.

It is the end of the world that is announced, and it comes about in burying. This prophecy resonates strangely to our ears, for to us, too, will come brothers of an(other) East...

Here the voices are rendered mute under the exterior din and tumult. When the poem says

*'When the nameless days come,
When the sign of Kauil appears [...]
When the brothers come from the East [...]
At dawn the earth shall burn;
Fans shall fall from the sky [...]
under the green rain of Yaxalchac [...]*

*The arrival of the Katun will transform all things
Men who sing shall be overwhelmed/damned [...]
Then the sistrum shall fall silent, the drums shall fall silent!
All shall fall silent...!'*

the voices are literally covered and plunge into the inaudible. The rich instrumental apparatus enabling the composer to link the chthonian world to the unleashed skies, the 'singers', in the intervening period, disappear in the sound chaos. For a new genesis?

Ikhtifa (2008) for vocal ensemble, in 2 tableaux

PREMIERED ON JANUARY 13TH 2008 IN MARSEILLE BY MUSICATREIZE ENSEMBLE

COMMISSIONED BY MUSICATREIZE - TEXT WRITTEN BY THE ARAB POET AND PHILOSOPHER ABUL-ALA AL-MAARI (973-1057) TAKEN FROM HIS COLLECTION *LUZUM MA LAM YALZAM* ('THE USELESS NECESSITY'), SUNG IN ARABIC.

TWO TABLEAUX. TWO MOVEMENTS. ONE DENSE. THE OTHER SPARSE IN THE EXTREME.

The composer let himself be guided by these works to make them rebound off his own obsessions: density, fragmentation, work on the Arab language... Once again, we find one of his favourite themes such as the passage from the collective to the individual, the disintegration of the group... *Ikhtifa* is an Arabic word that means 'effacement' or 'disappearance'.

Conceived as a diptych, *Ikhtifa* starts from the thick, rather dark and dense texture of Ubac's painting. Two forces that attract, finding themselves in an extended line in the middle of the painting. Grooves on the canvas that become more intense. The composer, seeking a form of energy close to the matter of the painting, follows the inflections, accents, and rhythmic pattern of the verses of Al-Ma'arri, until the words begin to dance. The first movement is quite linear, rather monodic and heterophonic, giving this sensation of depth and horizontal vibration. The second movement witnesses the progressive disappearance of the sound matter. The words are fractioned, reduced to the state of scattered phonemes. Sounds subsist like dots or dashes, invaded by silence.

I.

*People leave in waves and us behind them
And they were, and we were happy in error
O my ear, be there only lies and allegations in what you hear?
Leave time and its own, leave them to their affairs
Live your own time and your days, full of doubts and fears
Youth has passed, we did not have wind of it,
Nor even glimpse its uncertain shadow
Line of balance that appears like a mysterious point
And wipes out all other lines, all letters and all writers*

II.

*If death approaches me, I do not hate its proximity
Everyone is afraid of his death and no one avoids drinking it.*

Maadann (Metals, 2011) for 8 singers, piano four hands, cimbalom, percussion

PREMIERED ON JULY 22ND 2011, FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE BY THE SINGERS AND MUSICIANS OF THE CONTEMPORARY VOCAL ACADEMY, CONDUCTED BY ROLAND HAYRABEDIAN

COMMISSIONED BY ACADÉMIE EUROPÉENNE DE MUSIQUE DU FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE.

TEXT ESTABLISHED AFTER *SPECULUM ALCHIMIAE* (THE MIRROR OF ALCHEMY) ATTRIBUTED TO ROGER BACON (1214-1294), SUNG IN ITALIAN.

Maadann is a liturgy of metal that calls for eight voices – each singer embodying a mineral personality – and instruments, places of transformation. A procession leads from iron to mercury. From degree to degree, the transmutation occurs in the musical mystery.

The sung Italian sounds as another language. One thinks of Arabic and the cradle of the alchemic imaginary universe. The way of stretching the voice, playing on the very elasticity of singing and its density makes the prosody disappear and disorients the language.

Each metal has its own sound matter, its own time, energy and movement.

1. Iron, a hard metal, is solitary.
2. Copper represents beauty and gentleness.
3. Lead is the source of all spirituality, the place of evolution and the future.
4. Tin, the symbol of justice and hierarchy.
5. Silver is the image of the moon, bright and sparkling. It embodies the feminine, transparency, the soul and its inner worlds.
6. Gold is perfection, light, the masculine principle, which, however, by a return to oneself and a pilgrimage in solitude, joins iron, its exact opposite, in an intimate lament.
7. Here, mercury is duo, double metal and fleeting. Combined with sulphur, it engenders all metals...
8. In the last movement, in *tutti*, all the bodies regain a form of original communion, again becoming a single substance, primary and saturated.

Here, the musical treatment is akin to Roger Bacon's main idea, the essential unity of matter. Zad Moultaqa broaches and, in his own way, experiments with sensitive matter, one of the three types distinguished by the philosopher for whom reason cannot do without experimental confirmation.

A contemporary of Albertus Magnus, Roger Bacon is alleged to have invented lenses, eyeglasses, small flying machines, a chariot self-propelled by springs, numerous automata, including a pigeon that could fly, and a steel head capable of pronouncing articulated sounds and answering questions. Accused of magic, he who tirelessly sought to found rational truth, was the object of censorship then imprisoned for 'suspect novelties'. But his contribution is truly essential in the reorganisation of knowledge in the 13th century, the elaboration of modern scientific method and the philosophy of language.

The composer borrows the description of metals from Chapter II of *The Mirror of Alchemy, 'Of the Natural Principles, and Procreation of Minerals'*: '... first it is to be noted, that the natural principles [...] are Argentive [Mercury], and Sulphur. All metals and minerals, whereof there be sundry and diverse kinds, are begotten of these two: moreover, I say that Nature has always intended and striven to the perfection of Gold. But many accidents [...] change the metals, as it is evidently to be seen in diverse of the Philosophers books.'

Mystical and experimental, alchemy seeks the absolute and proposes to Man to triumph over time; *Maadann* explores precisely this dimension and questions the demiurgic relationship of Man to Nature, referring to the danger of playing with its laws. Roger Bacon had warned us: 'Woe to you who wish to surpass Nature...'

Cadavre exquis (Exquisite Corpse, 2007) for vocal ensemble, electronics and bass drum

PREMIERED ON JUNE 19TH 2007 IN MARSEILLE, EGLISE SAINT CHARLES BY MUSICATREIZE, CONDUCTOR ROLAND HAYRABEDIAN. COMMISSIONED BY MUSICATREIZE. TEXT OF WRITING WORKSHOP, SUNG IN FRENCH

Rule of a game established by the vocal ensemble, the texts are fragments of poems composed in writing workshops elaborated by the audience. It is up to the composer to choose what he will use to animate his work.

A composer's relation to the text is always a highly complex matter, most of the time stemming from the feeling of an inner necessity. For someone bilingual from birth, the distance in relation to language is raw, immediate, and passionate.

All the culture that language carries with it is crystallised in each phrase, in its 'natural' prosody, its intonations, accentuations, and phonemes or, on the contrary, the absence of certain phonemes, up to its history inscribed in the musical repertoire (especially in the great tradition of French song). Zad Moulataka had already written music on poems in French (by Georges Schehadé, Nadia Tuéni), but those productions were rare in his catalogue in relation to the use of a host of other languages (Latin, Russian, Italian, Greek, Arabic...).

In *Cadavre exquis*, the composer has almost systematically deconstructed the structure of words, their morphology and rhythmic patterns, favouring the dynamic of speech in relation to meaning. The compacted syllables, stated simultaneously, often render the text unintelligible. Certain words, and sometimes snatches of phrases, emerge, appearing in great clarity like words adrift, like an island. For *Cadavre exquis* is an ocean...

This work is of a highly particular conception for it is built on the superposition of sound of each part as the concert goes on. The first movement, a cappella, is sung before acting as a 'sound layer' for the second. The first two serve in turn as 'sound layer' for the singing of the third, the fourth movement pushes this same process even further. This 'mise en abyme' is dizzying and creates a strange harmonic texture. Certain *tenuti* (similar to the visible lines that allow for continuing the drawing of the exquisite corpse) become turning points, carrying out the transition from one musical space to another. Here we again find notions of which the composer is fond: memory, reflect, shadows, echoes... On hearing, the sensation is astonishing: the incessant reminder of the past haunts the listening, creating a gripping effect of inner labyrinth. We identify with the living chorus, assailed by its shadow; we try to drive away this 'other', which crops up and prevents us from hearing our own voice clearly. But this Other is ourself.

Catherine Peillon, Translated by John Tyler Tuttle

'TRACES OF THE PRESENT TIME'

My encountering Zad Moulataka's music is doubtless not fortuitous. Do we not carry in us the seeds of ineluctable encounters?

There are certain kinds of music that we forget as soon as they are played, music that must be read constantly for the memory does not absorb what is read. This music may, however, be extraordinarily conceived but sounds without any echoing in one's inner self. The notes follow on from one another without leaving a trace.

Zad Moulataka's music is the opposite of that. Every gesture, every sound resonates in me as if to awaken what slumbers deep down inside or cannot be revealed. There is a truth in this music: that which forces one to confide, to never be indifferent, never hostile yet always wary. Waging the combat to be living again and again...

This music engages, obliges. The inner tension it procures gives the indispensable boost for continuing on one's way. That is why I come back untiringly to it like a necessary good.

The moment of the concert is always a ritual in itself. But when Zad Moulataka's music is at stake, the ritual is magnified since the intention that brings the musicians together at that moment always calls for surpassing oneself. The gestures are strong, coming from an imagination that knows no boundaries or dogmas. Neither the performer nor the listener comes out of it unscathed. We listen as one touches a matter, senses on the lookout, sensitive to the rustling asperities, a roughness that knows, however, how to turn into an intimate song that then imposes itself as a universal archetype. The plasticity of these works is obvious. But probably the composer surpasses the visual artist, for he sculpts time, a malleable time, time that is long and 'eastern'. Time that remains: instant, past or future, obviously the 'round time' described so well by Jean Giono.

Eastern root: is that not what brings us closer? An imaginary Orient, reinvented and probably unreal. In any case, a way of conceiving things that cannot be uniquely the fact of the intellect. If, here and there, I can distinguish old traces of suffering endured, I can only glimpse the fantastic enchantment that occurs every time the instant joins the infinite: music and souls follow the same path.

Roland Hayrabedian, Translated by John Tyler Tuttle

Zad Moultaqa, compositeur

Né au Liban en 1967, Zad Moultaqa, compositeur et plasticien, poursuit depuis plusieurs années une recherche personnelle sur le langage plastique et musical. Dans son travail de compositeur, il intègre les données fondamentales de l'écriture contemporaine occidentale – structures, tendances, familles et signes – aux caractères spécifiques de la musique arabe – monodie, hétérophonie, modalité, rythmes, vocalité... Cette recherche touche de nombreux domaines d'expérimentation... La lente maturation d'une forme d'expression très personnelle a fait naître, à partir de 2003, une série d'œuvres dont la production s'est peu à peu amplifiée. De la musique chorale à la musique d'ensemble, de la musique de chambre à la musique vocale soliste, de l'opéra, l'électroacoustique, la musique de film aux installations sonores et à la chorégraphie... Il a entamé une collaboration musicale avec de nombreux artistes à travers le monde, notamment les ensembles Ars Nova, Sillages, Accroche note, Musicatreize, L'Instant Donné, le Netherlands Radio Choir, l'ensemble Schönberg d'Amsterdam, le Nouvel Ensemble Moderne de Montréal, les Neue Vocalsolisten de Stuttgart, Concerto Soave et le chœur de chambre Les éléments.

Parallèlement son activité de peintre s'est intensifiée depuis 2011. De plus en plus audacieuse, elle éclot à Beyrouth, à Venise et Paris. Il a une personnalité complexe qui le pousse à déchiffrer inlassablement les énigmes et les résistances qui surgissent en lui, questionnant l'histoire, la mémoire, le monde contem-

porain, à explorer les limites, les rêves, avec ce sentiment d'urgence propre aux créateurs. Un même souci, une même exigence l'animent dans sa quête d'une expression arabe contemporaine et sans concession. Zad Moultaqa crée l'ensemble Mezweïj en 2004, projet relevant d'une démarche, un état d'esprit d'expérimentation, de recherche et de création à travers un questionnement des cultures musicales orientales et occidentales, de la tension spécifique et le frottement entre écriture et oralité. En résidence trois ans à la Fondation Royaumont, entre 2007 et 2009, Mezweïj a entamé plusieurs saisons entre Beyrouth, Paris et Marseille, l'Italie et la Grèce.

For several years, Zad Moultaqa, born in Beyrouth in 1967 has been searching for a personal musical language, one which integrates contemporary Western music practice with Arabic music via different forms of experimentation.

Moultaqa has the distinctive grace of those who are prepared to lose themselves in order to find their own way. He tirelessly opens himself up, decoding mysteries and resistances that surge within him, while questioning history, memory and contemporary experience. He is a multifaceted character, always in search of boundaries and dreams, with that particular feeling of urgency unique to creators.

The slow maturation of Moultaqa's expression has developed since 2003, resulting in an growing body of work including choral music, music for orchestra, ensemble, opera, chamber music, electroacoustic works, music for

solo voice, sound installations and music for dance.

Today, Zad Moultaqa's catalogue comprises over 100 works. He has collaborated with musicians around the world, including the ensembles Ars Nova, Accroche note, Montreal's Nouvel Ensemble Moderne, Musicatreize, the Netherlands Radio Choir, the Chamber Choir Les Elements, Neue Vocalsolisten, and many others.

In addition, his painting activity has intensified since 2011. Becoming increasingly daring, it has blossomed in Beirut, Venice and Paris.

The same care, the same high standards drive him in his quest for an uncompromising contemporary Arab expression.

Zad Moultaqa founded the Mezweïj ensemble in 2004, a project stemming from an approach, a state of mind of experimentation, research and creation through the questioning of eastern and western musical cultures, the specific tension and friction between the written and oral character. In residence at the Royaumont Foundation for three years (2007-09), Mezweïj started several seasons between Beirut, Paris and Marseilles, Italy and Greece.

www.zadmoultaqa.com

Musicatreize

Roland Hayrabedian a créé Musicatreize à Marseille en 1987. Le projet était de façonner un instrument de pointe pour explorer le champ des possibles musicaux. Depuis l'ensemble, d'une remarquable stabilité,

suit son chef dans toutes ses explorations esthétiques. Réunion de solistes, le temps a travaillé une cohésion et une pâte sonore très reconnaissable qui fait de l'ensemble un instrument privilégié pour la création.

Roland Hayrabedian a exploré avec Musicatreize l'univers de la vocalité, et il a très tôt élargi l'ensemble à l'instrumental. Tout concert, toute représentation sont étudiés : les œuvres prennent sens dans le déploiement d'un concept : de l'exécution, la spatialisation, à la mise en scène. Reliant passé et présent, classiques et inédits, oratorios, récitals ou opéras, Musicatreize s'adapte aux exigences de l'écriture et de l'interprétation avec une grande souplesse. Depuis quelques années, Musicatreize développe des axes de travail originaux, en étant à l'initiative de plus de cent trente œuvres nouvelles regroupées souvent par cycle. En 2006, les 7 contes réunissent compositeurs, auteurs, illustrateurs et metteurs en scène comme en 2010 avec Un retour - El regreso d'Oscar Strasnoy sur un livret d'Alberto Manguel, créé au Festival d'Aix-en-Provence. De 2010 à 2013, Odyssée dans l'Espace, cinq créations pour grand effectif vocal et instrumental qui mettent les auditeurs au cœur du dispositif sonore, repensant la spatialisation du son et des chœurs. En 2015, ce sont les Cantates policières qui sont écrites par l'auteur Sylvain Coher et trois compositeurs pour chaque volet de cette trilogie: Juan Pablo Carreño, Alexandros Markéas et Philippe Schoeller.

Musicatreize performs vocal works by contemporary composers, either a cappella or with instrumental ac-

companiment. The highly adaptable ensemble is a seasoned performer on a wide variety of stages and settings, from the pared down concert to full musical theatre.

Musicatreize leans particularly towards the Mediterranean, working closely with composers who express the Southern way of life. Examples include the French/Moroccan composer Maurice Ohana, who first inspired director Roland Hayrabedian; other examples are Lebanese origin Zad Moultaqa, and Armenian origin Michel Petrossian.

As well as performing in their own concert room in Marseille, the ensemble tours extensively. Musicatreize has performed at top festivals and prestigious concert halls in Europe, Asia, Africa, Brazil and South America. Latest of its many recordings is *Rituels* by Zad Moultaqa. Critical acclaim includes the French « Victoire de la Musique Classique » award.

www.musicatreize.org

Roland Hayrabedian

Depuis la création du Chœur Contemporain en 1978, puis de Musicatreize en 1987, Roland Hayrabedian n'a jamais cessé d'aborder la création musicale. Il engage avec les compositeurs un dialogue et une connivence qui le poussent à créer des liens, sous forme de cycles, entre les diverses créations. Il aborde dans les concerts un répertoire qui mêle la création contemporaine aux œuvres-clés du XXe siècle ou aux œuvres plus classiques. Ses interprétations et

ses enregistrements des œuvres de Maurice Ohana obtiennent plusieurs prix discographiques (Les Trois Contes de l'Honorable Fleur, enregistré en 2014, coup de cœur de l'Académie Charles Cros, la même année). Formé à la direction d'orchestre, il consacre une grande part de son énergie à la voix. Chef d'orchestre invité du festival de Spoletto en Italie, de la Capella de Saint-Petersbourg, de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre de Cannes, l'Orchestre d'Avignon... Il collabore avec les ensembles des Percussions de Strasbourg, l'Itinéraire, Proxima Centauri, 2e2m, TM+... Il travaille régulièrement avec des solistes tels que Jay Gottlieb, Marie-Josèphe Jude, Jean-Claude Penner, Alain Planès, Georges Pludermacher. Son intérêt pour la musique de scène, le théâtre musical et le ballet l'amène aussi à travailler avec Ariel Garcia Valdès, Pierre Barrat, Eric Ruf, Angelin Preljocaj, Philippe Carbonneaux, Thierry Thieu Niang et Sybille Wilson. De 2002 à 2005, il occupe le poste de chef de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée. En 2010 et 2011, il prend part à l'Académie vocale contemporaine du Festival d'Aix-en-Provence. Il compte plus de 30 disques sous sa direction musicale et artistique, dont plusieurs ont obtenu des distinctions exceptionnelles. Il enseigne la direction de chœur au C.R.R. de Marseille avec une inventivité pédagogique et un plaisir toujours renouvelés.

A complex musical personality, Roland Hayrabedian's determination drives him to more and more ambitious projects in contemporary music. He is an explorer, a

discoverer of new and often improbable musical territory, with passion and rigorous standards as his guides. Besides founding Musicatreize, he has conducted numerous choirs and orchestra : Radio France, National choir, Ireland or Netherland kamerkoor for example. He teaches conducting and frequently gives Master Classes.

Under Roland Hayrabedian's baton, works from different aesthetic worlds and different ages communicate: Bach's Magnificat with Stravinsky's Symphony of Psalms, Liszt's Via Crucis with Ligeti's Lux aeterna, with Monteverdi, and Ohana, Lassus, Scarlatti. But at the heart of Roland Hayrabedian's work is performing

the music of living composers. This involves risks, but once a relationship is established, it usually leads to a collaboration of trust. He has promoted the young generation of international composers: Oscar Strasnoy, Bruno Mantovani, Alexandros Markeas, Jesper Nordin, Tapio Tuomela, Zad Moultaqa, Michel Petrossian, Antonio Chagas Rosa. He has initiated several cycles of works often theatricals, like the Temptations, the 7 tales of Musicatreize, or currently the three-part Detective Cantatas. Above all, Roland Hayrabedian seeks out work that reveals the individual, where the composer lays himself on the line.

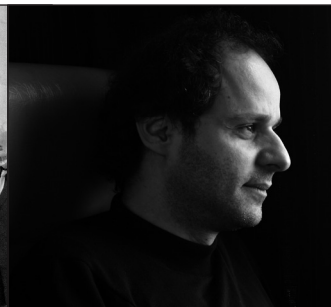


Roland Hayrabedian & Zad Moultaqa © Catherine Peillon



Leo Samama

Musicatreize © Léo Samama



Zad Moultaqa © Catherine Peillon

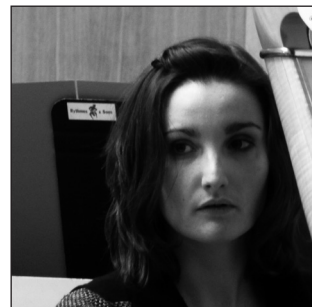
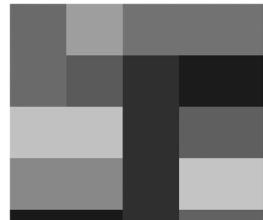


Victoria Harmandjjeva © Catherine Peillon



Christian Hamouy © Catherine Peillon

ENSEMBLE MUSICATREIZE



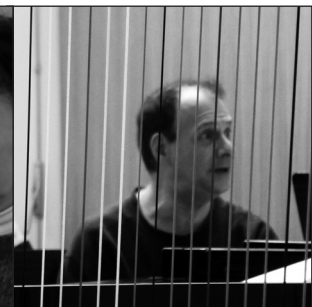
Anabelle Jarre © Catherine Peillon



Celia Perrard © Catherine Peillon



Tunde Balbastre © Catherine Peillon



Jay Gottlieb © Catherine Peillon



Claudio Bettinelli © Catherine Peillon