

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LA VIE, LA MORT **HIMALAYA**

DU VENDREDI **21** AU DIMANCHE **23** OCTOBRE 2005

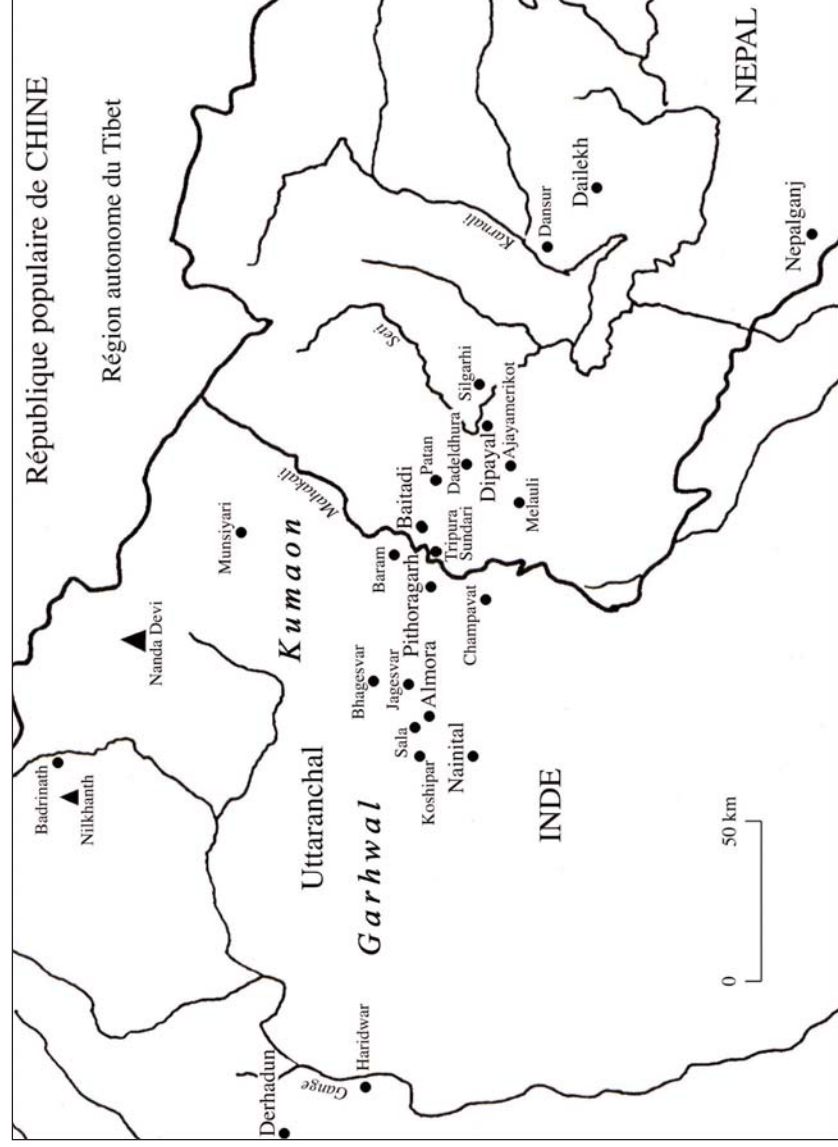
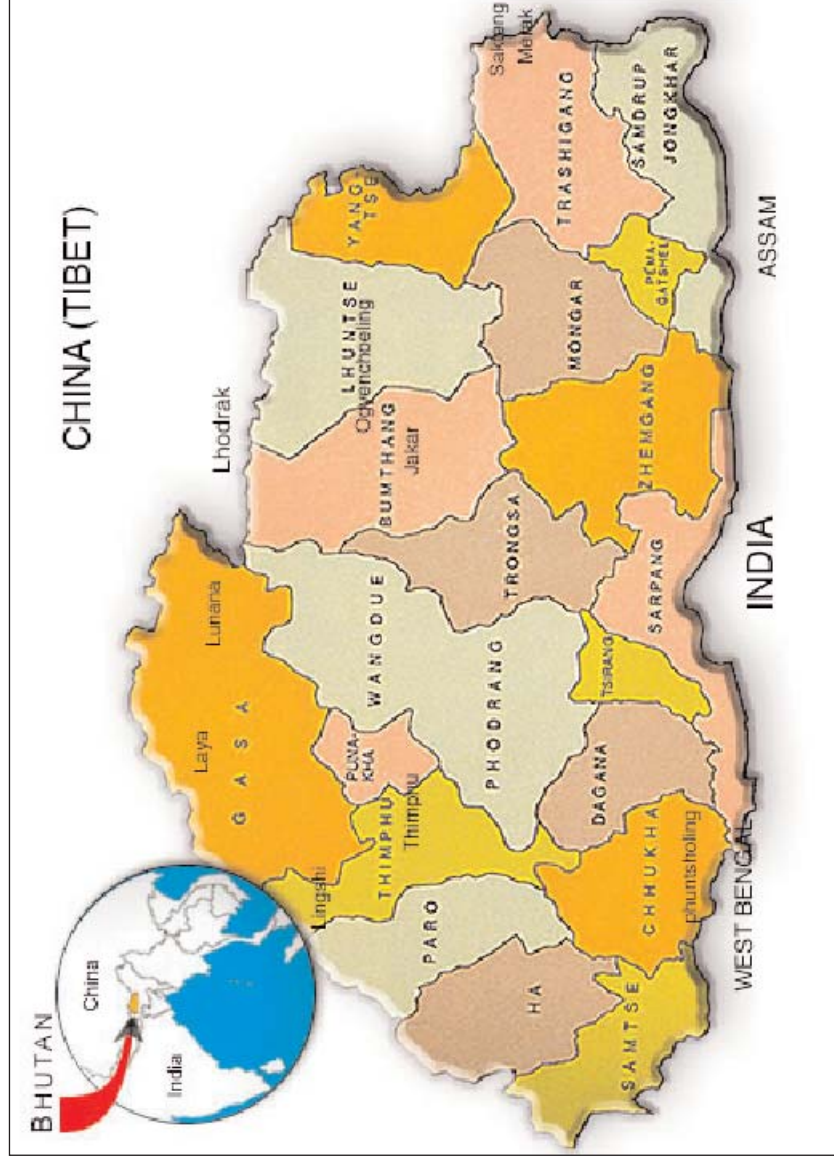
Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

SOMMAIRE

- 6 **VENDREDI 21 OCTOBRE - 20H**
Gandharva Vidyâ
Bardes de l'Himalaya central
- 20 **SAMEDI 22 OCTOBRE - 9H**
DIMANCHE 23 OCTOBRE - 9H30
CitéscoPie *Musiques Himalayennes*
- 24 **SAMEDI 22 OCTOBRE - 17H**
Chants traditionnels *zhungdra*
Sangay Choden, Pema Lhamo, chant
- 27 **SAMEDI 22 OCTOBRE - 19H**
DIMANCHE 23 OCTOBRE - 15H30
Sonneries de trompes
Moines bouddhistes de la forteresse de Thimphu
- 29 **SAMEDI 22 OCTOBRE - 20H**
DIMANCHE 23 OCTOBRE - 16H30
Le *Cham*
Royal Academy of Performing Arts
Moines bouddhistes de la forteresse de Thimphu
- 33 **DIMANCHE 23 OCTOBRE - 15H**
Chants traditionnels *zhungdra, boedra et gurma*
Jigme Drukpa, Ata Yeshe, chant, luth

Les vastes territoires de l'Himalaya et ses peuples sont longtemps restés inconnus du monde. C'est encore largement le cas, aujourd'hui, de ce petit royaume qui, à l'Est, est à l'abri du dragon céleste : le Bhoutan. Malgré l'ouverture au tourisme en 1974, la culture bhoutanaise est largement inexplorée.

Autour du *cham*, pantomime bouddhiste de la réincarnation ou de la purification de l'âme après la mort, ces trois jours de spectacles proposent des musiques et des rituels fascinants, dont certains sont présentés pour la première fois hors du Bhoutan.



Vendredi 21 octobre - 20h

Salle des concerts

Gandharva Vidyâ

Bardes de l'Himalaya central (Uttaranchal, Inde)

Dhani Ram, barde, tambours *hudka* et *danor*

Harish Ram, Pratap Ram, bardes, tambours *hudka*

Pani Ram, barde, choriste *hezvara*

Khim Ram, plat de lait et flûte de berger

Bhuvan Ram, tambour *dhol*

Manoj Kumar, timbale *damaha*

Rajendra Ram, timbale *damau*

Mohan Ram, flûte à bourdon et cornemuse

Bishan Ram, cornemuse

Harish Ram, Jagannath Ram, danseurs

Équipe de réalisation du Singhini Research Centre

Franck Bernède, écriture et direction artistique

Franck Bernède, Fabien Bourdier, mise en scène

Maheshwar Prasad Joshi, conseiller scientifique

Marie-Thérèse Dominé-Datta, Rémi Bordes, textes du spectacle

Tirthankar Chanda, narrateur

Julie Martin, création lumière

Fabien Bourdier, création son

Franck Bernède, textes de la brochure

Marianne Le Roux, chargée de production Singhini-France

Sanjay Gururani, Hem Joshi, Santosh Joshi, Gauri Shankar Arya, assistants de terrain

Durée du concert : 1h30 sans entracte

Le Singhini Research Centre tient à remercier les Ambassades de France en Inde et au Népal pour leur soutien dans la préparation administrative et la promotion de ce projet. Il remercie également l'agence de voyage Sea and Sky et son directeur Scheik Nadeem (New Delhi) pour son aide logistique. Enfin, nous tenons à remercier Narain et Manu Menon pour leur aide lors des missions de terrain.

Présenté pour la première fois en Occident, l'art des bardes de l'Himalaya central tient dans le monde sonore du sous-continent une place encore méconnue. Ce riche patrimoine de la « littérature orale », classé par les folkloristes indiens dans la catégorie des ballades populaires (*lok gatha*), se subdivise en deux grandes catégories : épopées chantées (*bhârat*) et musiques cérémonielles (*jâgar*). Ces traditions orales, qui associent deux modalités fondamentales de l'expression artistique, la musique et la danse, sont les derniers témoignages vivants d'un passé prestigieux. Classées sous le terme générique de *Gandharva vidyâ*, « savoir des musiciens célestes », les premières étaient à l'origine des musiques de cour qui, du fait de la disparition des anciennes royautés, sont aujourd'hui coupées de leur contexte d'exécution originel. Quant aux secondes, elles regroupent un vaste répertoire de chants et de danses qui sont exécutés lors de cérémonies de possession.

À l'image de son contexte original d'exécution, la trame de ce spectacle a été pensée comme une veillée. Les bardes en sont les maîtres d'œuvre. Pour ainsi dire divinisés lors des séances de possession qu'ils dirigent au son de leurs tambours-sabliers, ils sont ici les artisans d'un voyage féérique au cœur des traditions épiques. Le récit le plus célèbre du Kumaon, l'histoire du roi Mâlu Sahî, inclut au moins deux mille vers. Pour les besoins de cette représentation, il a été raccourci. Cependant, le déroulement de l'histoire a été intégralement maintenu. La trame poétique du récit se fonde sur la version du barde Yoga Ram telle qu'elle fut établie en 1960 par Marie-Thérèse Dominé-Datta, pionnière des études musicologiques au Kumaon. Nous n'avons pas cherché ici à faire du grand spectacle, mais au contraire, à tenter de recréer au plus près l'atmosphère intimiste des veillées hivernales telles qu'elles sont vécues par les populations des montagnes de l'Himalaya central. Afin de faire apprécier la pluralité des styles employés dans ce répertoire, nous avons opté pour une évocation des différents chapitres de l'épopée par trois bardes différents. Cherchant à rendre compte d'un plus large éventail musical, nous avons par ailleurs inséré, sous forme d'intermèdes dans le récit, d'autres formations

instrumentales et quelques éléments solistes. La troupe qui interprète ces divertissements, seules innovations vis-à-vis du style initial du genre épique, est homogène et régulièrement employée lors des grands rituels ainsi que lors des festivals et mariages. Les compositions proposées sont toutes extraites de leurs répertoires.

Le pays

Situé au nord du sous-continent indien dans l'état de l'Uttaranchal, le Kumaon est limité au Nord par la région autonome du Tibet (Chine), à l'Est par le Népal, la rivière Mahakali formant la frontière administrative entre ces deux pays. À l'Ouest, il est séparé de la région du Garhwal par la rivière Alakananda, qui prend sa source à Badrinath ; au Sud, la ceinture des forêts du Terai l'isole de la plaine du Gange. D'après les traditions populaires, le nom de Kumaon serait une forme dérivée de Kurmachal, nom originellement donné à une colline située dans l'Est du pays (région de Champavat) et dont la forme, ressemblant à une tortue, est localement identifiée à la seconde incarnation, *kurma avatâra*, du dieu Vishnu. Le Kumaon se distribue géographiquement en trois zones principales : la première, appelée Bhot, est circonscrite au Nord par la ligne de partage des eaux entre 5000 et 6000 mètres d'altitude. Son point culminant est constitué par le célèbre massif de la Nanda Devi (7816 m). Les villages situés à plus de 3500 mètres d'altitude sont majoritairement peuplés par les Bhotiya, communautés de langue tibétaine. Délimité au Sud par la chaîne des monts Siwalik, le Moyen-Pays est constitué de collines qui peuvent atteindre 2500 mètres d'altitude. Les villages y sont bâtis en général au-dessous de 2000 mètres. Le Moyen-Pays possède l'un des climats les plus tempérés de tout le sous-continent indien. Enfin, la ceinture du Terai, encore partiellement boisée de forêts, relie le sud du Kumaon à la plaine indo-gangétique.

Les interprètes

Organisées à partir du modèle hindou des classes (*varna*) et castes (*jat*), les sociétés de l'Himalaya central sont principalement subdivisées en trois groupes : les Brahmanes, représentants de l'autorité sacerdotale des hautes castes, les *Thakur*, se réclamant de l'ancien pouvoir royal, et enfin les artisans, *Silpakar*, premiers habitants du lieu (*Adivasi*), dont le statut est aujourd'hui relégué à celui d'intouchable (*Dom*). C'est à ce dernier groupe qu'appartiennent les castes de musiciens *Hudkiya-Damâi* et *Dholi* présentés dans ce spectacle. Jadis généalogistes des rois qui se sont succédé entre le IX^e et le XVIII^e siècle, ils auraient également été tambourinaires de leurs armées. Ils exercent de manière intermittente leurs fonctions artistiques et rituelles et tirent leur subsistance du métier de tailleur ou d'activités de service (ouvriers agricoles, bûcherons, etc.). Les artistes présentés résident tous dans la province indienne du Kumaon (État de l'Uttaranchal). Les ensembles de percussions *dhol ki bâjâ* et de cornemuses *masik bin bâjâ* sont issus du village de Jageshwar, l'un des lieux saints les plus renommés de la région. Quant aux bardes, ils sont originaires de Bâgheswar, Almora et Bohâla (Kumaon central).

Gandharva Vidyâ

I. Naubat

La soirée débute par l'exposition aux instruments (tambour *hudka* et plat de laiton *thali*) d'une suite de figures rythmiques regroupées sous le titre générique de *naubat*. Cet immuable préambule aux répertoires des bardes prend son nom hors des frontières culturelles de l'Uttaranchal. D'origine arabe, le terme *naubat* désigne, au moins depuis l'époque moghole en Inde, un ensemble instrumental constitué de deux hautbois, de deux paires de timbales, de deux trompes d'appels et de larges cymbales. Polysémique, le mot *naubat* signifie tout à la fois « l'action de jouer du tambour à certains intervalles à la porte d'un homme important », « une très large timbale frappée à heures fixes » ou « un ensemble musical jouant devant le palais d'un prince ou d'un roi ». Présent dans toutes les manifestations rituelles et festives des cours mogholes, l'ensemble *naubat* symbolisait tout à la fois la puissance et l'autorité de l'empereur. Véritables gardiens du temps rituel, les musiciens du *naubat* avaient en outre pour charge de marquer celui-ci au cours des cinq phases sacrées de la journée. Mentionnée dans les inscriptions des temples *kumaoni*, la pratique du *naubat*, entretenue au moins depuis la période Chand (fin du XIV^e-XVIII^e siècles), perdure encore aujourd'hui. Elle est l'apanage des musiciens *Dâs* qui ont pour charge de l'exécuter le matin et le soir lors des rituels quotidiens. Dans le contexte des cérémonies de possession, le terme *naubat* désigne le genre musical exécuté pendant les actes préliminaires du rituel. Sa fonction principale est avant tout de soutenir les préparatifs liés à la consécration des sièges de divinités. Il peut également intervenir avant ces préparatifs, et s'apparente alors à une sorte de prélude instrumental qui annonce l'imminence d'une veillée. C'est dans cette acception qu'il est intégré à ce spectacle.

II. « Le balancement du crépuscule »

Ce chant de louange appelé *sandhyâ julana*, « le balancement du crépuscule », invite les trente-trois millions de dieux à descendre dans l'aire rituelle (*khali*). Parmi eux, Golu et Ganganâth, les deux divinités principales du panthéon local. Ce récitatif psalmodié est également destiné à favoriser la mise en condition des interprètes. La narration est d'abord soutenue par le rythme *shen châl*, « mouvement lent », dont chacune des frappes est associée à un nom divin. Ce rythme musical, également appelé *siddhi châl*, « mouvement de la perfection » ou du « pouvoir », est rapidement suivi des rythmes ternaires et binaires *ukai châl* et *terchi châl*.

Texte

Dinânâth ! Nous invoquons ton nom lorsque le crépuscule approche. Nous invoquons Lakshmî Narâyân, [les dieux] Shiva et Ganesha. Lorsque le crépuscule approche, quand le jour qui débute à l'Est rejoint l'Ouest et que le crépuscule s'installe aux quatre directions. Le crépuscule s'est installé au pavillon des dieux, au-dessus des maisonnées, le crépuscule se balance. Le crépuscule descend sur l'étable des vaches, dans l'enclos des buffles, dans la bergerie des chèvres, aux abords de la rivière Ganga, le crépuscule encercle le mont Kailash. Le crépuscule s'est installé au-delà des cinq pics de la montagne Panchachuli, il s'est assis à Chamdâ-Namdâ. Le crépuscule s'est installé le long du cours de la chute d'eau de Vasudhara, le crépuscule est tombé sur la colline de Binsar et à Badrinâth. De passage à Chaughana, le crépuscule s'est installé dans les quatre-vingt-huit lieux, aux quatre-vingt-neuf lieux de pèlerinage, le crépuscule s'est posé à Vigaili-Katyûr.

En ce temps, a été éveillée par la méditation ! En ce temps, Bhagâvatî ! En ce temps, les seize esprits malfaisants ! En ce temps, les huit dieux ! En ce temps, le sans forme ! En ce temps, Mahâdeva ! En ce temps, du pays étranger ! En ce temps, Shiva-Bhavânî... Quand le soleil illuminait la couronne de ses rayons ! Quand tous les palanquins des dieux étaient prêts ! Quand la Mère Gange le recouvrait d'un vêtement qui jamais ne s'use, qui jamais ne devient sale ! Quand les cinq divinités au Sud ! Quand Sita du *satyâ [yuga]*, Durga du *dvâpara [yuga]*, Bhavânî la renonçante ! Quand la mère Kâlî du *kâlî [yuga]* ! En ce temps, à la croisée des routes ! En ce temps, ô Goriyâ ! En ce temps, s'asseyant dans le pâturage ! En ce temps, le fer et le bois ! En ce temps, d'or et d'argent ! En ce temps, la forteresse de la déesse Kâlî ! En ce temps, temps des héros ! Asseyez-vous, asseyez-vous !

III. Épopée du roi Mâlu Sahî

Sunopati Sauka, le berger des hautes vallées de Jalaran, et Ajayâ Pâl Huniyâ, le Tibétain du pays Hun, sont tous deux frappés d'infortune : ils demeurent sans descendance. Leurs épouses s'abandonnent au désespoir car leurs prières restent vaines. Afin d'obtenir la clémence des dieux, les deux hommes souhaitent entreprendre un pèlerinage au temple de Bhagnâth à Bâghesvar, promettant des ornements d'or et de perles à la divinité si leurs vœux sont exaucés. Ils se rencontrent au lieu saint d'Haridwar. À cet instant précis, leurs épouses respectives font un songe. Le dieu Shiva, sous la forme de Bhagnâth, leur apparaît et leur dit : « *Que celui qui prend un bain au confluent sacré des rivières Saryu et Gomati, visite mon temple au premier jour du mois de Magh et fait des offrandes à l'arbre pipal soit béni d'un enfant. Le premier visiteur aura un fils et le second une fille* ». À leur réveil, les épouses font part de leurs merveilleux songes à leurs époux qui, face à leur insistance, consentent à les laisser effectuer elles-mêmes le pèlerinage proposé par Bhagnâth. De leur dévotion, un fils et une fille naissent miraculeusement. On nomme le garçon Chandra Vikay Pâl, et la fille Râjulî.

Le temps passe, Râjulî grandit et devient une jeune fille d'une troublante beauté. Les bardes la décrivent avec emphase : « *Elle est rafraîchissante comme les rayons de la lune, elle irradie comme le soleil durant le mois de Baisakh. Celle dont la beauté fait pâlir la lune et le soleil, celle dont la beauté fait pâlir le roi des enfers et les trente-trois millions de dieux, celle qui ressemble à la lune en son premier quartier, celle qui est pareille à la pleine lune, la chère Râjulî, a seize ans* ». Dotée d'une vive intelligence, elle demande un jour à sa mère bien aimée : « *Mère ! Quel est le meilleur des arbres ? Quel est le meilleur grain ? Quel est le meilleur d'entre les rois ?* » Sa mère lui répond : « *Tendre Râjulî ma fille, le meilleur grain est celui dont on fait la tsampa, des arbres, le pipal sacré est le meilleur, des rois, le meilleur est celui de Bairâth* ». La nuit suivante, Râjulî voit en songe le prince Mâlu Sahî et en tombe éperdument amoureuse. Son attachement ne cesse de grandir. Si une nuit, le charme n'opère pas et que son bien-aimé n'apparaît pas,

elle devient muette tout le jour suivant. Sunopati Sauka s'apprête à entreprendre une transhumance vers la plaine fertile de Bairâth afin d'y vendre ses chèvres. Râjulî, qui désire l'accompagner, se heurte d'abord à un refus, mais obtient finalement gain de cause. Les bardes décrivent en détail le long voyage qui mène les héros jusqu'au royaume de Bairâth. Un matin, alors que le roi Mâlu Sahî effectue ses ablutions à la rivière, l'onde taquine emporte l'image de ses traits au gré du torrent dans lequel, un peu plus loin, la belle Râjulî baigne sa chevelure de jais. Peu après, ils se rencontrent au temple d'Agnerî Devî. Inquiet de ses états d'âme, son père, furieux, décide de la ramener au plus vite à la maison.

Au retour de Râjulî au pays de Jalaran, ses parents arrêtent la date de son mariage avec Chandra Vikhay Pâl. Ce Tibétain a la réputation d'être une brute cruelle. Comment une fleur aussi délicate que la belle Râjulî pourrait-elle vivre un seul instant auprès d'un tel démon ? « *Mère, moi qui suis précieuse comme la poche de musc du daim, vous me jetez dans les pattes de cet ours, auprès de ces Tibétains dont je ne connais pas même la langue, ô mère, si le cortège venait de Bairâth, comme mon cœur se réjouirait ! Mère, je ne comprends pas le langage de ces Huniyâ qui vont venir en cortège* ». Râjulî tente par tous les moyens d'échapper à l'horrible sort. Cependant, fuite, ruse, science magique, rien n'y fait, pas même la corruption du Brahmane astrologue venu comparer les thèmes de naissance des futurs époux pour définir avec précision le moment le plus favorable à cette union. Râjulî est mariée contre son gré. La belle s'échappe toutefois du pays Hun et se dirige à nouveau vers Bairâth. Après bien des aventures, elle parvient saine et sauve au palais de Mâlu Sahî mais ne peut lui parler car il est endormi. En désespoir de cause, elle lui rédige un message : « *Si tu es le fils d'une mère vivante, tu viendras me secourir dans mon pays de Jalaran* ». La voici de nouveau sur les routes. Elle ne tarde pas à retrouver les siens à Jalaran. À son réveil, le jeune prince trouve le billet. Fou d'amour, il quitte le palais, est fait yogi et erre sur les routes à la recherche de sa bien-aimée. Accompagné d'une horde d'ascètes, il atteint rapidement le haut pays de Jalaran. Dès son entrée au village, Râjulî le reconnaît et les héros vivent un temps le parfait amour.

Apprenant l'intrigue, Sunopati décide d'empoisonner Mâlu et invite Chandra Vikhay Pâl à reprendre Râjulî. De son côté, Dharma Devi, la mère de Mâlu, qui lors d'un rêve prémonitoire avait entrevu les événements funestes, tente d'envoyer ses plus braves guerriers secourir les amoureux infortunés. Mais ses sujets, désabusés par les frasques de leur roi, refusent. Elle s'adresse alors à son frère, un redoutable magicien tantrique, qui lui accorde son aide. Il se rend à Jalanar et ressuscite Mâlu. S'engage alors un terrible combat magique entre le guru de Bairâth et celui des Huniyâ. Les protagonistes se transforment tour à tour en toutes sortes d'animaux. Grâce aux pouvoirs magiques de son oncle, Mâlu ressort victorieux et le cortège peut enfin redescendre du pays de Jalanar vers la plaine fertile de Bairâth où le mariage des héros est célébré dans de grandes réjouissances.

Synopsis des tableaux

Première partie Bhag 1. La naissance miraculeuse. Voix Solo. Harish Ram. Sunopati Sauka et Ajayâ Pal Huniyâ sont sans descendance. Ils envisagent d'entreprendre un pèlerinage au temple de Bhagnâth. Leurs épouses font un songe. Le dieu Bhagnâth leur apparaît et leur dit : « *Que celui qui prend un bain au confluent sacré des rivières Saryu et Gomati, visite mon temple au premier jour du mois de Magh, et fait des offrandes à l'arbre pipal, que celui-ci soit béni d'un enfant. Le premier visiteur aura un fils et le second une fille* ». À leur réveil, les épouses font part de leurs songes à leurs époux qui consentent à les laisser effectuer elles-mêmes le pèlerinage. De leur dévotion, un fils et une fille naissent miraculeusement. On nomme le garçon Chandra Vikay Pâl et la fille Râjulî.

Bhag 2. Le voyage vers Bairâth. Voix solo. Harish Ram. La belle Râjulî a seize ans. Elle se rend avec son père vers la plaine de Bairâth. Elle y rencontre le roi Mâlu Sahî et en tombe éperdument amoureuse...

Intermède. Flûte double à bourdon par Mohan Ram

Bhag 3. Le mariage forcé. Voix solo. Dhani Ram. Sunopati Sauka comprend l'intrigue, il ramène de force Râjulî à Jalanar. Son mariage avec Chandra Vikay Pal Huniyâ est célébré à Hundesh.

Bhag 4. Les mésaventures de Râjulî. Voix solo. Pratap Ram. Râjulî finit par s'échapper du fort des Huniyâ et retourne vers Bairâth. En route, elle rencontre Lachu et Pachu Mahar, deux ministres du roi Mâlu Sahî. Tous deux se la disputent, mais grâce à ses ruses, aucun d'eux ne se l'approprie. La belle est dévêtue, battue et jetée dans une fontaine.

Intermède : Danses Chholiya

Populaires lors des mariages et des fêtes, les danses *chholiya* apparaissent comme les évocations stylisées d'anciens combats de gladiateurs de la période médiévale du Kumaon. Le terme *chholiya*, qui dérive du sanscrit *chhala*, signifie déception. La chorégraphie de ces danses, à la fois martiale et étrangement gracieuse, se fonde sur la signalétique musicale des tambours qui les accompagnent et qui est mise en relation avec les illustrations sonores des lieux où elles s'exécutent. Dans la région voisine du Garhwal, où leur jeu est confiné au district de Pauri, elles sont nommées *suron* (Skt. *sura*), qui signifie héroïque.

Deuxième partie Naubat

Bhag 5. Voix solo. Harish Ram.

Les sept co-épouses de Mâlu découvrent Râjulî et lui offrent des vêtements à condition qu'elle quitte le royaume dans l'instant. Râjulî les accepte mais, par ses pouvoirs magiques, endort tout le palais. Elle pénètre dans la chambre du roi et lui rédige un message. À l'aube, Mâlu trouve le billet, devient fou et se précipite sur sa flûte pour jouer les airs du renoncement. Il est fait yogi et rassemble ses sujets qu'il entraîne à sa suite vers le pays de Jalanar.

Bhag 6. Voix solo. Dhani Ram.

Accompagné d'une horde des yogis, Mâlu Sahî atteint le pays de Jalanar. Il y retrouve Râjulî et nos héros vivent pour un temps le parfait amour. Sunopati Sauka, le père de la belle, finit par l'apprendre. Il assassine Malû et le jette dans un précipice.

Troisième Intermède : Musique de procession *masak bin baja*

Bhag 7. Voix solo. Harish Ram

Dans un songe prémonitoire, Dharma Devi, la mère de Mâlu, voit son fils défunt. Cherchant désespérément de l'aide auprès de ses sujets, elle contacte l'oncle de Mâlu, un guru tantrique aux redoutables pouvoirs. Celui-ci se transforme en perroquet et vole vers Jalanar. Par ses pouvoirs magiques, il ressuscite notre héros. Mâlu Sahi et Râjulî sont à nouveau réunis.

Bhag 8. Le combat yogique et la victoire des amants. Voix solo. Pratap Ram.

Informés de la situation, les Huniyâ se rendent à nouveau à Jalanar et veulent assassiner les amants. Par ses pouvoirs magiques, l'oncle-magicien transforme Mâlu et Râjulî en pigeons qui s'envolent. Le guru des Huniyâ se transforme alors en faucon. Le guru de Bairâth transforme Râjulî et Malu Sahi en poissons, le guru des Huniyâ se transforme en loutre et poursuit les poissons. Ils transforment les poissons en collier de fleurs, et la loutre se transforme en yogi. Le yogi demande la couronne de fleurs comme offrande, mais le guru transforme la couronne en grains de riz, le Huniyâ se transforme alors en coq qui commence à picorer le riz, l'oncle transforme le riz en chat, et le chat dévore le coq. À l'issue de cet extraordinaire combat magique, la victoire leur appartient et la procession de mariage peut enfin se rendre vers Bairâth.

Final. Chant *chachari*.

Réunissant tous les interprètes, la dernière pièce appartient au répertoire des chants de réjouissances (*chachari*). Son contenu exalte les beautés du Kumaon ; ses rhododendrons rouges, ses montagnes, forêts et rivières. Les principaux thèmes sont exprimés tour à tour par les bardes et repris par le chœur.

Instruments

Le tambour-sabier *hudka*

Présent des rives de la Karnali à l'Est (Népal) aux confins de la Sutlej à l'Ouest (Inde), le tambour-sablier *hudka* tient une place unique dans l'identité sonore de l'Himalaya occidental. Les divers noms par lesquels on le désigne, tant au Népal qu'en Inde (*hudka, hudki, hudko, huruk*) sont très probablement des dérivations dialectales du terme sanscrit *hudukka*, désignant un instrument bien attesté dans d'autres régions de l'Inde. Selon les bardes, le *hudka* aurait été remis au premier d'entre eux, l'archétypal Dharam Dâs, des mains mêmes du dieu Shiva Mahâdeva. Ramené à ses éléments essentiels, le tracé directeur du *hudka* est fondé sur la conjonction de deux cônes opposés par leurs sommets et réalisé dans un fût de bois ou de laiton. Selon les bardes, les deux cônes, manifestant la bipolarité des principes masculin et féminin, symbolisent le couple primordial (Shiva-Shakti). Un orifice, percé dans l'axe de révolution des deux cônes, constitue le centre de l'instrument. Les diverses terminologies locales le qualifient ainsi de manière explicite : il est le « nombril » (*nabhî*) de l'univers, la « semence, le germe » (*bija*) ou encore l'orifice par lequel le « son intérieur » (*antârânda*) s'échappe. Quant aux membranes, elles représentent respectivement les mondes des dieux (*deva loka*) et des enfers (*yama loka*). Les répertoires épiques et cérémoniels pour lesquels le *hudka* est utilisé imposent le jeu de la peau supérieure. La variété d'effets mélodiques et rythmiques obtenus tient à l'originalité du système de fixation et de mise en tension des peaux. Elles sont attachées entre elles par une cordelette dont le laçage en V ou Y est noué à un anneau de bois ou de cuivre appelé maître (*guru*). Le réseau ainsi formé converge à la taille de l'instrument, de laquelle part également une bretelle que le musicien enfle à l'épaule gauche. La bretelle est souvent ornée de cloches et de grelots. Leur sonorité, actionnée par les mouvements de l'épaule, est considérée comme une protection contre les esprits malfaisants.

Le tambour-sablier **Loin de ne désigner qu'un seul modèle**, le terme *hudka danor* rassemble en réalité une famille de membranophones, réunissant au moins trois variétés d'instruments. Les deux premières, de forme similaire, se distinguent par leur gabarit et leur emploi dans des répertoires spécifiques. Le premier modèle, rencontré tant au Kumaon que dans l'extrême Ouest du Népal, et qui pourrait être qualifié de standard, est utilisé dans l'ensemble du répertoire. Le second, de plus grande taille, est utilisé pour l'accompagnement des chants dansés. Quant à la troisième variété, appelée *danor* ou *Shiva-damaru*, elle est de facture plus ramassée. Si sa filiation morphologique est indéniable, sa technique de jeu se distingue nettement des deux premiers. Il est frappé à l'aide d'une baguette d'un côté, d'une main de l'autre. Son jeu est requis lors de cérémonies d'exorcisme (*châl pūjâ*) ainsi que pour accompagner certaines épopées chantées.

Le plat de laiton **thali** **Sous l'appellation générique de *hudka bājâ***, « musique du *hudka* », le tambour-sablier est associé à un plat d'acier ou de laiton nommé *thalī* ou *thal*. Utilisé pour la présentation de la nourriture dans la vie courante, cet ustensile domestique est ici élevé au rang d'instrument de musique. Première étape dans l'apprentissage des futurs bardes, sa pratique est destinée à familiariser les éventuels postulants avec l'ensemble des cellules rythmiques exprimées dans les différents répertoires. L'instrument est posé au sol et frappé avec deux brindilles. La fonction régulatrice du *tempo* musical du *thalī* le rapproche de celle qui est tenue par d'autres idiophones dans les régions himalayennes, comme les cloches votives (*gantha*), les cloches plates (*trinal*), les gongs (*kastal*), les pinces à feu (*chimta*) ou les tambourins (*khamchari*).

La cornemuse masak bîn **Aussi anachronique que cela puisse paraître**, la cornemuse, importée au Kumaon par les régiments écossais du British Raj, fait aujourd'hui partie intégrante de l'instrumentarium kumaoni. Rarement jouée en solo, elle s'associe à l'ensemble des répertoires festifs. Les instruments utilisés par les musiciens du temple de Jagheswar ont été fabriqués à Paris au début des années vingt. On notera que les principes d'articulation spécifiques du jeu de l'instrument sont ici

absents, la technique étant réduite à sa plus simple expression. Aujourd'hui populaire dans l'ensemble du piémont himalayen indien, la fabrique des cornemuses est principalement réalisée dans la ville de Meerut, cité déjà rendue célèbre pour la confection des *sârangî* depuis plus d'un siècle.

Le tambour dhol **Le tambour dhol, avec toutes les variétés** régionales qu'on lui connaît, est un instrument bien attesté dans tout le monde indien. En Himalaya, où il est pratiqué tant dans la vallée de Katmandou que dans l'ouest du Népal, le *dhol* est intégré à de nombreuses formations musicales. Élément central des fanfares de mariages, il est tout autant utilisé dans les cérémonies de possession que dans l'accompagnement de certaines pièces du répertoire épique. Plus particulièrement associé au groupe des Dholī au Kumaon et des Damaī dans l'ouest du Népal, il est également joué par de nombreuses autres castes et ethnies du Népal comme les Néwar, les Majhi, les Sunwar ou les Raī. Au Kumaon, où l'iconographie des temples en témoigne, le *Dhol* semble avoir été utilisé au moins depuis le VIII^e siècle. L'expression *dhol ki bājâ*, « musique du *dhol* », désigne ici un ensemble instrumental qui associe l'instrument à une petite timbale hémisphérique appelée *damâu*. Le couple *dhol-damâu* représente en outre la colonne vertébrale de la musique des cultes de possession (*dhuni-ka jâgar*) dans les temples de la région d'Almora.

Franck Bernède

Samedi 22 octobre - de 9h à 18h
Dimanche 23 octobre - de 9h30 à 13h
Salle des colloques

Citoscopie

Musiques himalayennes

Conçue comme une introduction aux musiques de la région (Tibet, Bhoutan, Népal), cette Citoscopie met en évidence les liens structurels entre les pratiques musicales et les cultures locales. Des conférences illustrées donneront au public une vision en profondeur de plusieurs traditions sacrées et profanes de l'aire culturelle himalayenne.

Samedi 22 octobre

9h30 - Conférence : **Musiques rituelles du bouddhisme tibétain**
Mireille Helffer, ethnomusicologue

11h30 - Films commentés : **Qu'est-ce qu'un cham ?**
Eclaircissements et présentation vidéo
Nathalie Gauthard, ethnoscénologue, maître de conférences
à l'université de Nice Sophia Antipolis

14h30 - Conférence : **Les peuples de culture tibétaine**
Jigme Drukpa, musicien, ethnomusicologue
Conférence en anglais

16h30 - Conférence : **Les bardes de l'Uttaranchal** (Inde du Nord)
Franck Bernède, ethnomusicologue, université de la culture chinoise,
Tai Peh, Taïwan avec la participation du Professeur **Maheswar Joshi**
et de **musiciens de l'Uttaranchal**

20h - Concert : **Le cham**, rituels et danses masquées
Royal Academy of Performing Arts
Moines bouddhistes de la forteresse de Thimphu
(voir page 27)

Dimanche 23 octobre

9h30 - Conférence : **La musique laïque bhoutanaise**
Jigme Drukpa, musicien, ethnomusicologue
Conférence en anglais

11h30 - Conférence : **La musique laïque tibétaine**
Tshering Wangdu, artiste tibétain
Rachel Guidoni, ethnologue

15h - Concert : **Chants traditionnels chungdra, boedra et gurma**
Jigme Drukpa, chant, luth
Ata Yeshi, chant, luth
(voir page 29)

Bhoutan : danses pour un temps futur

Le Bhoutan, qui a été influencé au cours de son histoire par la culture tibétaine, est le seul pays où le bouddhisme tantrique est la religion d'état. Ce pays a développé depuis le XVI^e siècle sa propre tradition de danses religieuses, *cham*, en grande partie fondée sur les visions du maître bhoutanais Pemalingpa (1450-1521) et de ses descendants. Les danses religieuses du Bhoutan se caractérisent par une chorégraphie spectaculaire – sauts et tournolements incessants exigeant des danseurs une grande agilité et endurance, des costumes spécifiques – jupes jaunes courtes et pieds nus. De magnifiques masques en bois représentent divinités effrayantes ou animaux mythiques. Si le côté spectaculaire et esthétique des danses de ce royaume himalayen frappe l'œil occidental, pour les Bhoutanais, les danses sont avant tout un exercice spirituel et une manifestation de foi. L'exécution d'une danse religieuse n'est pas simplement une performance artistique, fût-elle sur une scène occidentale. La chorégraphie et l'exécution parfaite que doivent accomplir les danseurs sont un support de spiritualité. La danse est un rituel et un enseignement religieux dont les danseurs sont pleinement conscients. Le sens des danses didactiques, de subjugation ou célébrant la victoire du bouddhisme, leur est parfaitement connu ; la symbolique de chaque pas, chaque geste, chaque morceau de leur costume, chaque accessoire, leur a été enseignée par un maître lors de rigoureuses répétitions. Le maître de danse appuie son enseignement sur un livret écrit mais ce sont ses instructions orales qui permettent la transmission symbolique et chorégraphique. La musique est à l'unisson avec la chorégraphie et le sens symbolique de la danse. Les cymbales donnent le rythme, les trompes et les tambours soulignent les passages cruciaux tandis que les hautbois signalent les moments d'apaisement. Au Bhoutan, les danses religieuses sont exécutées seulement par les hommes, moines ou laïcs, selon le type de danses. Elles sont pratiquées à travers tout le pays lors de différentes fêtes qui attirent la population locale en quête de savoir religieux et de bénédictions. Le concept de *karma* sous-tend ces danses dont la tradition est très

vivante et vivace, et y assister permet d'accumuler des mérites pour la vie prochaine. Lors de fêtes, les danses religieuses sont souvent entrecoupées de danses populaires qui, elles, sont mixtes et accompagnées par des chants ; des récitations de prières pour le bien des êtres ont lieu en marge de l'aire sacrée et les *manipa*, religieux laïcs, déploient leur chapelle portable.

Françoise Pommaret

Samedi 22 octobre - 17h
Amphithéâtre

Chants traditionnels *zhungdra* (Bumthang, Royaume du Bhoutan)

Sangay Choden, chant
Pema Lhamo, chant

Durée du concert : 1h15 sans entracte

Chants traditionnels *zhungdra* Au Bhoutan, les chants et les danses sont une expression de réjouissance mais ils ont aussi une signification plus profonde dans un contexte bouddhique ; en apportant de la joie et en étant des offrandes aux divinités, chants et danses permettent l'accumulation de mérites pour la vie prochaine.

Zhungdra signifie « mélodie centrale » ou « mélodie propre à l'état ». En fait, ce type de chant semble avoir pris naissance au sein des forteresses, symboles du pouvoir, puis s'être propagé dans les campagnes.

Ces mélopées, souvent exécutées sans musique d'accompagnement, sont chantées et dansées par des laïcs, hommes et femmes. Elles sont une composante de la musique classique bhoutanaise et sont versifiées en *choekê*, « langue de la religion », c'est-à-dire tibétain classique ; leurs sujets ont une forte composante religieuse.

L'apprentissage des chants se fait oralement de maître à élève ; mélodie et paroles sont enseignées simultanément. Les premiers livres de chants ne sont apparus qu'au milieu des années quatre-vingt.

Les danses qui accompagnent la plupart du temps les chants *zhungdra* sont exécutées en ligne, les danseurs faisant face à l'autel, aux religieux ou aux invités d'honneur dans une attitude de respect.

Une discipline vocale et une rigueur du comportement doivent être observées pour chanter et danser les *zhungdra* de façon acceptable. Il faut éviter quatre défauts : percher sa voix de façon trop aiguë, chanter de façon criarde, être renfrogné et attendre que les autres participants commencent. L'apprentissage des *zhungdra* insiste sur la façon juste de poser la voix qui ne doit pas être non plus submergée par la musique.

Plus que l'exécution des chants, c'est leur signification qui a de l'importance. Un proverbe bhoutanais dit « *Écoute la mélodie, pas la voix ; écoute les mots, pas la mélodie ; comprend le sens, pas les mots* ».

Les chants véhiculent des valeurs sociales et religieuses positives : la valeur de la vie humaine et l'importance de donner un sens à sa vie, la non-permanence, la foi, le respect et la gratitude envers les maîtres ou les personnes âgées, les vœux de bon augure... L'importance de la nature et sa conception comme

une entité vivante à respecter sont aussi très présentes dans les *zhungdra*.

Le duo des chanteuses Sangay Choden et Pema Lhamo présente un vaste répertoire populaire.

C'est de la région de Bumthang – à savoir le centre du Bhoutan – que sont originaires les vocalistes les plus réputés du chant *zhungdra*. Il est probable que la présence de la cour royale au Bumthang entre 1907 et 1950 a contribué à préserver ces chants dans la région.

Une autre région célèbre pour ses *zhungdra* est celle de Talo à l'Ouest du pays, où se trouve un grand monastère, résidence du *Zhabdrung* Jigme Choegyal (1862-1904), cinquième hiérarque du Bhoutan, dont le père et le grand-père ont composé de nombreux chants encore exécutés aujourd'hui par les gens de Talo lors de la fête annuelle du monastère.

Les voix sont ici accompagnées par la petite flûte ouverte *lim*, par la flûte à bec *donlim*, la vièle à deux cordes *piwang*, le luth à six cordes *dranyen* et la cithare horizontale *yangshen*, mais dans les villages, il est fréquent que les *zhungdra* ne soient accompagnés d'aucun instrument.

Françoise Pommaret

SAMEDI 22 OCTOBRE - 19H
DIMANCHE 23 OCTOBRE - 15H30

Samedi 22 octobre - 19h
Dimanche 23 octobre - 15h30

Rue musicale

Sonneries de trompes (Royaume du Bhoutan)

Moines bouddhistes de la forteresse de Thimphu

Durée du concert : 30 minutes sans entracte

Sonneries de trompes L'orchestre qui accompagne les cérémonies rituelles des monastères forteresses bhoutanais est composé de hautbois (*gyaling*), de trompettes (*kangling*), de trompes télescopiques (*dungchen*), de cymbales (*rolmo*) et de grands tambours (*ngachen*).

Ces instruments se retrouvent dans l'ensemble de l'aire culturelle du bouddhisme tibétain, mais les différentes écoles religieuses ont développé des styles qui leur sont propres. Il existe parfois des manuscrits de notations pour le jeu des instruments mais l'essentiel de l'apprentissage se fait de maître à élève, sur le mode de la mémorisation et de l'imitation. Selon certains lamas, les sons combinés de ces instruments – roulement sourd du tambour, son métallique des cymbales, tintement des clochettes, son plaintif du hautbois, mugissement des trompes – produiraient chez l'auditeur une attitude de profonde vénération et de foi, car ils seraient la contrepartie des sons naturels entendus à l'intérieur du corps lorsqu'on se bouche hermétiquement les oreilles. Mais la musique religieuse est avant tout un support et un élément important du rituel. Chaque passage instrumental correspond à une phase précise du rituel : offrande, appel puis renvoi de la divinité courroucée ou paisible, subjugations d'esprits malfaisants, louanges, etc. À chaque séquence, le son, le rythme et les instruments employés changent ainsi que leur combinaison.

Les instruments se divisent en trois classes, ceux dans lesquels on souffle, ceux sur lesquels on frappe et ceux que l'on fait résonner.

Les tambours et différents types de cymbales marquent « les articulations temporelles » (Helffer, 2004 : 88) tandis que les trompes et les hautbois « contribuent à accroître la solennité du rituel » (*ibid.*).

La difficulté principale à vaincre pour le musicien des grandes trompes réside dans les enchaînements entre les trois hauteurs de sons émis et le contrôle du souffle. Les hautbois constituent les seuls instruments à caractère mélodique de l'orchestre religieux. La technique de jeu dite de « respiration circulaire » permet de tenir le son sans reprendre son souffle. Ces instruments sont aussi employés hors de l'orchestre religieux lors de processions et sont alors joués en solo.

Françoise Pommaret

SAMEDI 22 OCTOBRE - 20H
DIMANCHE 23 OCTOBRE - 16H30

Samedi 22 octobre - 20h
Dimanche 23 octobre - 16h30
Salle des concerts

Le cham, rituels et danses masquées (Royaume du Bhoutan)

Royal Academy of Performing Arts
Moines bouddhistes de la forteresse de Thimphu

Phurba Dorji, Changlo, Nim Gyeltshen, Ugyen Tshewang, Penjor, Dung Norbu, Ap Dodo, Sonam Chogey, Pema Samdrup, Khandu, Wangchuk, Tsagye, Tshering Dorji, Needup, Jigmi, Kirti Man Rai, Tshering Penjore, Thupa, Pema Lhamo, Sangay Choden, Lam Wangdi, Namgay, Shokey, Mindu Dorji, Sangay Tshering, danseurs

Alain Weber, réalisation artistique
Snafu Wowkonowicz, conseiller artistique
Christophe Olivier, lumières
Jean-Marc Pellan, assistant lumières
Jeanne Mascolo de Filippis, coordination technique

Durée du concert : 1h30 sans entracte

Remerciements à Françoise Pommaret, Zaman Productions, le Ministère de la Culture du Royaume du Bhoutan, Druk Air, Hafidah Bensouillah

Le cham, rituels et danses masquées

Les danses sacrées *cham* ont lieu lors des grandes fêtes religieuses qui ponctuent le calendrier bhoutanais. Elles s'inscrivent par leurs mouvements et tournolements dans le contexte des rites de fécondité et d'exorcisme. Ce sont aussi des représentations didactiques qui enseignent les principes bouddhiques de compassion et de rétribution des actes et des danses qui glorifient le bouddhisme. Reflets d'un monde surnaturel révélé par les visions des grands maîtres tantriques, les *cham* dégagent une puissance magique et certains sont un véritable bestiaire de l'au-delà. Parmi eux, le *Dramitsé Ngacham* (« danse des tambours de Dramitsé ») se distingue comme spécifiquement bhoutanais et est le fruit d'une vision d'un maître du XVI^e siècle. Certains *cham*, comme les *Ging* et *Tsholing*, reproduisent les danses censées être exécutées dans le palais céleste de Guru Rinpoche (Padmasambhava), maître tantrique qui aurait introduit le bouddhisme au Bhoutan au VIII^e siècle. Elles furent vues en songe par le maître religieux Pema Lingpa (1450-1521).

Les danses invitent ainsi au voyage parmi les songes et visions célestes, ponctuées par les récits du conteur *manipa* qui, avec sa chapelle portable « aux multiples portes », *tashigomang*, chante les louanges des grands lamas et purifie le lieu par ses prières.

Éléments indispensables des fêtes au Bhoutan, les *atsara* aux masques rouges sont censés représenter les grands maîtres indiens qui jadis vinrent propager le bouddhisme dans les pays himalayens. Bouffons et sages, ils perturbent le spectacle, apportent une note irrévérencieuse et détendent le public par leurs plaisanteries et leurs gestes grivois.

1 - Introduction

Trois moines sont sur la scène et lisent des prières de bénédiction pendant quelques minutes.

2 - *Raksha Mangcham* (Procession)

Présenté pour la première fois hors du Bhoutan, le *Raksha Mangcham* s'ouvre sur une procession, où l'on voit apparaître l'effigie géante de Yama Dharmaraja, Seigneur de la mort et juge des défunts, tel qu'il est décrit dans le *Livre des morts* (*Bardo Thödol*). Les moines soufflent

dans les longues trompes qui donnent de la solennité à l'événement tandis que deux autres moines joueurs de hautbois (*gyaling*), un porteur d'encens et deux jeunes femmes précèdent l'effigie du Seigneur de la mort qui monte lentement sur la scène et est posée.

3 - *Raksha Mangcham* (Jugement)

Le grand tribunal des assesseurs aux masques d'animaux, les *Raksha*, se place en deux rangs devant le Seigneur de la mort. Parmi eux, le bœuf est le ministre de la justice. Le cerf et son assistant, le sanglier, sont chargés de la comptabilité des *ates*, bons ou mauvais, tandis que le singe les pèse dans sa balance. Le serpent, lui, reflète les actes (*karma*) dans son miroir.

Le jugement commence et se déroule en deux parties. Dans la première partie, le pécheur, vêtu de noir et portant un masque noir, va être jugé. Le procureur est le démon noir qui l'accuse de tous les maux et l'avocat est le dieu blanc qui le défend. Ses actes sont réfléchis dans le miroir et pesés sous la forme de petits cailloux blancs et noirs. Il est condamné et envoyé aux enfers, symbolisés par un tapis noir. Dans la seconde partie, c'est un homme vertueux, vêtu de blanc et portant un masque blanc, qui est jugé selon la même procédure. Il est envoyé au paradis, symbolisé par un tapis blanc.

4 - *Manipa*

Le *Manipa* est un religieux itinérant qui porte une chapelle aux « nombreuses portes de bon augure », *Tashigomang*. Allant de fête en marché dans tout l'Ouest du Bhoutan, il raconte les hauts-faits des grands maîtres et récite des prières pour purifier le lieu des influences et esprits néfastes.

5 - *Ging* et *Tsholing*

Cette danse vive se passe dans le paradis de Padmasambhava. Les *Tsholing*, qui sont des divinités terrifiantes, effraient les mauvais esprits, puis les *Ging* qui sont dans l'entourage de Padmasambhava entrent en battant du tambour et les chassent de l'aire de danse avant d'exécuter une danse symbolisant la victoire du bouddhisme.

6 - Danse en solo d'un moine

Le moine, sans costume de danse et avec un tambour, exécute une séquence de la danse dite des « chapeaux noirs avec tambours », qui célèbre la victoire du bouddhisme sur les forces néfastes.

7 - Durdag

Danse des seigneurs des charniers.

Les quatre danseurs qui représentent des squelettes symbolisent les gardiens des charniers où sont déposés les morts. Ils doivent protéger ces derniers contre les mauvais esprits qui voudraient prendre possession de leur enveloppe charnelle.

8 - Chant classique de genre *zhungdra*

Mélopée solennelle à thème religieux, par deux artistes : Pem Lam et Sangey Choden.

9 - *Dratmitsé Ngacham*

Danse des tambourinaires de *Dratmisé*.

Cette danse a été révélée dans une vision à un religieux au XVI^e siècle à *Dramitsé* au Bhoutan de l'Est. Elle est devenue la danse emblématique du Bhoutan : quinze tambourinaires et un cymbalier, vêtus de vestes de brocart et de jupes de soie jaune et portant des masques d'animaux, tournent inlassablement en frappant la membrane et le cadre de leur instrument. Cette puissante chorégraphie d'une rare beauté exprime la suprématie du bouddhisme et libère du cycle des réincarnations ceux qui y assistent.

10 - *Tashi Monlam*

Salut final et vœux. Il est d'usage de terminer une représentation, une soirée ou une fête par des vœux, présentés ici sous une forme chantée.

Françoise Pommaret

Dimanche 23 octobre - 15h

Amphithéâtre

Chants traditionnels *zhungdra, boedra et gurma*

(Royaume du Bhoutan)

Jigme Drukpa, chant, luth

Ata Yeshi, chant, luth

Durée du concert : 1h15 sans entracte

**Chants traditionnels
zhungdra, boedra
et gurma**

Au Bhoutan, les chants et les danses sont une expression de réjouissance mais ils ont aussi une signification plus profonde dans un contexte bouddhique ; en apportant de la joie et en étant des offrandes aux divinités, chants et danses permettent l'accumulation de mérites pour la vie prochaine. Plus que l'exécution des chants, c'est leur signification qui a de l'importance. Un proverbe bhoutanais dit « *Écoute la mélodie, pas la voix ; écoute les mots, pas la mélodie ; comprend le sens, pas les mots* ». L'apprentissage des chants se fait oralement de maître à élève ; mélodie et paroles sont enseignées simultanément. Les premiers livres de chants ne sont apparus qu'au milieu des années quatre-vingt.

Les chants se divisent aujourd'hui en huit catégories selon le thème traité : chants de prières et de vénération des religieux, chants religieux, chants pour le roi, chants pour le pays, chants de bonheur, chants d'amour, chants de tristesse, chants de bons vœux.

Les trois genres présentés ici sont parmi les plus représentatifs de la tradition musicale classique du Bhoutan, qui utilise l'échelle pentatonique, mais ils diffèrent dans l'arrangement des tons. Tandis que les *zhungdra* et les *boedra* sont chantés uniquement par des laïcs et s'accompagnent souvent de danses, les *gurma* sont chantés à la fois par des laïcs et des religieux et ne se dansent pas.

– *Zhungdra* signifie « mélodie centrale » ou « mélodie propre à l'état ». Ce style de chants semble avoir pris naissance au XVII^e siècle au sein des forteresses, symboles du pouvoir, puis s'être propagé dans les campagnes. Ces mélopées, « sans rythme », utilisant les tons CDFGA, sont solennelles, souvent exécutées sans musique d'accompagnement ou simplement avec le luth à six cordes et demie. Elles peuvent être chantées et dansées par des laïcs, hommes et femmes. Elles sont versifiées en *choekê*, « langue de la religion », c'est-à-dire en tibétain classique, et leurs sujets sont à dominante religieuse.

Les danses qui accompagnent la plupart du temps les chants *zhungdra* sont exécutées en ligne, les danseurs faisant face à l'autel, aux religieux ou aux invités

d'honneur dans une attitude de respect.

– *Boedra*. Ce nom peut signifier soit « chants du Tibet », et dans ce cas ces chants auraient été influencés par la musique tibétaine, soit « chants des courtisans ». Selon cette hypothèse, les *boedra* auraient été popularisés par les courtisans appelés *Boe Garp* qui se déplaçaient dans le pays pour des missions officielles. Les *boedra* seraient apparus plus tardivement que les *zhungdra*.

Comme les *zhungdra*, ces chants sont versifiés en *choekê* et la voix doit avoir une ampleur telle que la musique ne doit pas la couvrir.

Chants folkloriques plus axés sur la vie quotidienne, les *boedra* ont en général un rythme rapide et utilisent les tons CDEGA et CDFGA.

Les danses qui accompagnent les *boedra* sont exécutées en cercles par les hommes et les femmes et toutes les classes de la société s'y mêlent.

– Les *gurma* sont des chants dévotionnels composés par d'éminents religieux dont Milarepa, mystique et poète tibétain (1040-1123) ou, récemment, Dudjom Rinpoche (1904-1987), maître de l'école des *nying ma pa*. Ils sont en *choekê* et en vers de sept ou huit syllabes.

Les *gurma* ne s'accompagnent pas de danses car ils n'ont aucune fonction de divertissement mais sont destinés à renforcer la foi. Ils peuvent être chantés par des religieux mais aussi, souvent lors de fêtes religieuses, par des groupes d'hommes ou de femmes laïques.

Accompagnée par le *dranyen* et le luth traditionnel à six cordes et demie, la voix éthérée et retenue de Jigme Drukpa flotte entre émotion méditative et douceur aérienne.

Jigme Drukpa, originaire de l'Est du Bhoutan, est le seul ethnomusicologue bhoutanais. Il a soutenu son mémoire de maîtrise en Norvège en 1999. C'est aussi un musicien et chanteur polyvalent et il est membre de la Royal Academy of Performing Arts à Thimphu. Il a pu, au cours des années, par son travail sur le terrain, mettre en valeur une tradition encore mal connue et la propager par son enseignement.

Françoise Pommaré

PROCHAINS CONCERTS

2E BIENNALE QUATUORS A CORDES
DU 4 AU 9 NOVEMBRE

VENDREDI 4 NOVEMBRE, 20H

Quatuor Prazák
Œuvres de **Pascal Dusapin**, Alexander von Zemlinsky
et **Johannes Brahms**

SAMEDI 5 NOVEMBRE, 11H

Quatuor Sine Nomine
Œuvres de **Pascal Dusapin** et Ludwig van Beethoven

SAMEDI 5 NOVEMBRE, 15H

Quatuor Juilliard
Œuvres de Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart,
Elliot Carter et Ludwig van Beethoven

SAMEDI 5 NOVEMBRE, 18 H

Quatuor Turner
Œuvres de **Wolfgang Amadeus Mozart**,
George Onslow, Anton Reicha et Joseph Haydn

SAMEDI 5 NOVEMBRE, 20H

Quatuor Arditti et **Quatuor Prazák**
Œuvres de **Béla Bartók**, **Pascal Dusapin**
et **Alexandre Borodine**

DIMANCHE 6 NOVEMBRE, 11H

Quatuor Amati
Œuvres de **Pascal Dusapin**, Franz Schubert
et **Johannes Brahms**

DIMANCHE 6 NOVEMBRE, 15H

Quatuor Arditti
Œuvres de **Alban Berg**, Brian Ferneyhough
et **Pascal Dusapin**

DIMANCHE 6 NOVEMBRE, 18H

Quatuor Talich
Œuvres de **Wolfgang Amadeus Mozart**, Ludwig van
Beethoven, Felix Mendelssohn et Leos Janáček

DIMANCHE 6 NOVEMBRE, 20H

Quatuor Juilliard
Œuvres de **Johann Sebastian Bach**

MARDI 8 NOVEMBRE, 20H

Quatuor Arditti
Œuvre de **Harrison Birtwistle**

MERCREDI 9 NOVEMBRE, 20H

Quatuor Mosaïques
Œuvre de **Joseph Haydn**

À SUIVRE...

MUSIQUES DU MONDE

CULTURES RETROUVÉES L'AUSTRALIE

DU 26 AU 30 NOVEMBRE
Chants et danses rituels des Aborigènes
Emmanuel Dilhac, Ensemble Umkulu, Nathan Scott
Quatuor Kairos, Ensemble Intercontemporain

EXTASE ET TRANSE

DU 31 JANVIER AU 18 FEVRIER
Chants sacrés orthodoxes, Chant harmonique,
Chants traditionnels juifs yéménites du Diwan,
Nuit indienne.
Terry Riley, Marie-Josèphe Jude, Michel Béroff,
The Hilliard Ensemble

METISSAGES CHANTEURS KABYLES

DU 7 AU 9 AVRIL
Takfarinas, Massi, Fatiha Messaoudi, Akli D., Idir

LE JAPON RACINES ET RUPTURES

DU 6 AU 24 JUIN
Bunraku, l'art des marionnettes par le Théâtre national
d'Osaka, Chants et danses d'Okinawa, Chants
traditionnels du peuple *ainu* de Shizunai, Cérémonie de
kagura de Hoshinomura, *Shômyô*, Chant des moines
bouddhistes
Ensemble Intercontemporain, Yosuke Yamashita

EXPOSITION JOHN LENNON,
UNFINISHED MUSIC
DU JEUDI 20 OCTOBRE AU DIMANCHE 25 JUIN

DOMAINE PRIVÉ JOHN LENNON
DU MERCREDI 26 OCTOBRE
AU MARDI 1^{ER} NOVEMBRE
Concerts - Sonic Youth, Bill Frisell
Concerts filmés
Documentaires
Films
Courts métrages

Notes de programme
Éditeur : Hugues de Saint Simon
Rédacteur en chef : Pascal Huynh
Rédactrice : Gaëlle Plasseraud
Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet