

mer 28 sept — 20h30
Théâtre de Hautepierre

Music in the belly

**Karlheinz Stockhausen
Simon Steen-Andersen
Les Percussions de
Strasbourg**

musica festival
strasbourg

mer 28 sept — 20h30
Théâtre de Hautepierre

Music in the belly

Karlheinz Stockhausen

Simon Steen-Andersen

Les Percussions de Strasbourg

première représentation de la nouvelle version

musique | Karlheinz Stockhausen
concept, mise en scène, électronique | Simon Steen-Andersen

Les Percussions de Strasbourg

Lou Renaud-Bailly, Olivia Martin, Vanessa Porter, Léa Koster, Hsin-Hsuan Wu,
Yi-Ping Yang

construction des décors | Albane Aubin
régie générale | Claude Mathia, Étienne Démoulin, Raffaele Renne

durée : 1h



MONDES
NOUVEAUX

Pour soutenir la création artistique après la crise sanitaire, le volet culture du plan France Relance consacre 30 millions d'euros à Mondes nouveaux, programme de soutien novateur à la conception et à la réalisation de projets artistique, en soutenant 430 créateurs et créatrices et 264 projets dans toute la France.

commande et production Percussions de Strasbourg
coproduction Musica, La Muse en Circuit

Simon Steen-Andersen rend hommage à Karlheinz Stockhausen en mettant en scène son rêve d'une musique dans le ventre...

En 1975, Karlheinz Stockhausen composait une œuvre énigmatique à l'attention des Percussions de Strasbourg. Sa partition contenait davantage d'indications scéniques et de didascalies que de musique à proprement parler — et cette musique consistait en douze mélodies liées aux signes du zodiaque, le cycle *Tierkreis*, et matérialisées par des boîtes à musique que le compositeur fit lui-même fabriquer. L'idée de la pièce comme son titre lui étaient venus de la surprise de sa fille Julika découvrant à l'âge de deux ans de petits bruits à l'intérieur d'elle-même, des gargouillements d'estomac : « tu as de la musique dans le ventre », lui avait-il répondu. Quelques années plus tard, il se réveilla subitement un matin après avoir rêvé la pièce et la coucha sur le papier.

Près de cinquante ans après la composition et la création de l'œuvre au festival de Royan, les Percussions de Strasbourg proposent à Simon Steen-Andersen d'en imaginer une nouvelle mise en scène. En restant fidèle à la partition et sans ajouter la moindre note, l'artiste danois révèle un potentiel aux yeux et aux oreilles d'aujourd'hui par l'utilisation de procédés scéniques et de technologies directement inspirés d'autres pièces de Stockhausen. Une question simple a guidé sa démarche : à quoi pouvait bien ressembler *Music in the belly* dans le rêve de Stockhausen, avant même qu'il ne se réveille ?

—

In 1975, Karlheinz Stockhausen composed an enigmatic work for the Percussions de Strasbourg. Using processes and technologies directly inspired by some of the German composer's other pieces, Simon Steen-Andersen offers a new staging of this work — in order to reveal its potential in a manner suited to the eyes and ears of today..

Préface de la partition de *Musik im Bauch*

Karlheinz Stockhausen

Julika, ma petite fille, avait 2 ans environ lorsqu'un soir des sons légers de toutes sortes retentirent à l'intérieur de son corps, et je lui dis : « Mais Julika, tu as de la musique dans le ventre. » Elle me regarda alors, stupéfaite, et se mit aussitôt à rire de bon cœur. Mais ses rires n'en finissaient pas, elle s'agitait de plus en plus, tendait les bras en l'air et criait de temps à autre « musique dans le ventre, musique dans le ventre ». En même temps elle riait en gloussant, tout en tournant en rond, se roulant ensuite à terre, jusqu'à ce qu'elle soit totalement hors d'elle et qu'elle roule sous la table dans un coin, qu'elle s'étrangle presque de rire, continue de rire jusqu'à ce que des petites larmes ruissellent sur ses joues et qu'elle pleure et rie en même temps tout en criant parfois « musique... musique... dans... le ventre ».

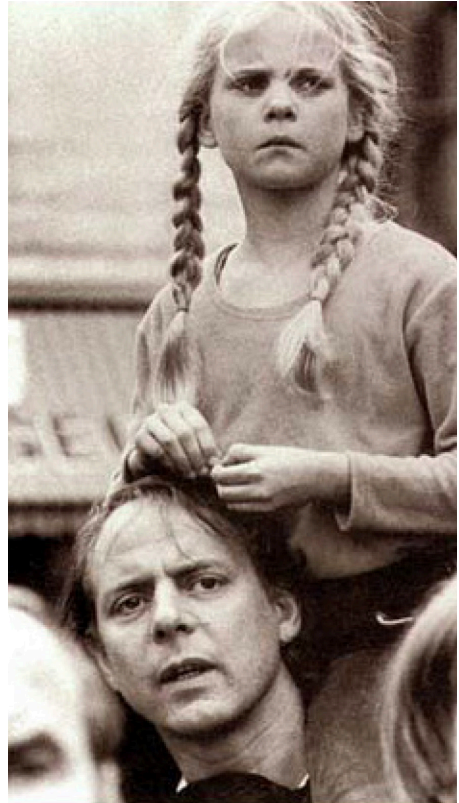
Je commençais à m'inquiéter. Rampant jusqu'à elle, j'essayais, en l'appelant, d'attirer son attention et de la calmer. Finalement, je criai très fort son nom, mais elle ne s'arrêta pas, et je la portais dans sa chambre. Elle ne se calmait que très progressivement. Sa voix faiblissait, et elle prononçait de plus en plus lentement les syllabes, une à une : « Mu-si-que dans le ven-tre ».

C'est ainsi qu'elle s'endormit, tout en murmurant encore de temps à autre dans un rire étouffé.

En 1974, 7 ans après, un matin je m'éveillai, et j'entendis et vis une exécution de *MUSIQUE DANS LE VENTRE*, exactement telle que je l'ai conçue depuis. Cependant, ce n'est que lorsque je l'ai écrite que les contours de certains éléments se sont dessinés avec plus de netteté. C'est ainsi, par exemple, que je n'ai pas composé seulement 3 mélodies, qui sont communiquées, expliquées aux auditeurs son par son et motif par motif, mélodies nées comme un tout et qui finalement leur sont même remises, mais j'ai composé 12 mélodies : une pour chaque signe du zodiaque. Chacune de ces mélodies a un caractère propre et un son central propre : *VERSEAU* (le signe du zodiaque de Julika, à qui cette musique est dédiée) est la première mélodie, le son tonique en est le mi bémol ; le mi est celui de *POISSON* ; et ainsi de suite, dans l'ordre chromatique ascendant ; *LION*, dont le son tonique est le la, se trouve au milieu, et finalement le ré est celui de *CAPRICORNE*.

Pour une exécution, les musiciens choisissent alors 3 mélodies, et tout ce qu'ils jouent ne se compose que de ces mélodies. Dans le marimba, l'une d'elles retentit pendant toute la durée de l'exécution. Dans les cloches plaques, les 3 mélodies choisies retentissent successivement, et ensemble elles couvrent également toute la durée de l'exécution. Les autres instruments interprètent alors des motifs et des sons isolés et jouent les mélodies simultanément dans des tempi différents.

Pour la création à Royan, le 28 mars 1975, avec les Percussions de Strasbourg, j'avais choisi les mélodies LION, VERSEAU et CAPRICORNE ». Elles retentissent dans cet ordre l'une après l'autre – chacune d'elles élargie 16 fois dans le temps – dans les plaques sonores, dont les sons permettent aux cymbales antiques et aux verges de s'orienter dans le temps.



Stockhausen et Julika - ©Jacques Haillot, La Rochelle - 1973

Extraits

À différents moments durant le spectacle, on entend la voix de Karlheinz Stockhausen. Ces extraits traduits ci-dessous sont issus de *Tuning In*, un documentaire télévisuel de la BBC réalisé en 1981.

Change the method! New methods change the experience and new experiences change man. Whenever we hear sounds we are changed, we are no longer the same. And this is the more the case when we hear organised sound - music.

Changez de méthode ! Les nouvelles méthodes changent l'expérience et les nouvelles expériences changent l'homme. Dès que nous entendons des sons, nous sommes changés, nous ne sommes plus les mêmes. Et c'est d'autant plus le cas lorsque nous entendons des sons organisés — de la musique.

—

What is all that mystic stuff here? Well, these are the simplest things in life, when someone says I can't sleep, then stop thinking, then you'll fall asleep right away. But most of the people can't do that. They haven't even thought about not thinking.

Pourquoi tout ce mysticisme ? Ce sont les simples choses de la vie. Si vous n'arrivez pas à dormir, cessez de penser et vous vous endormirez immédiatement. Mais la plupart des personnes en sont incapables et n'ont même pas pensé à ne pas penser.

—

What do I mean by 'rhythm of the universe'? Well, have you any inner vision of how the planets are rotating around the sun? Perhaps the constellations? Think Cassiopeia or the other constellations of the stars. I mean have you never had dreams, where you fly from star to star?

Que signifie le « rythme de l'univers » ? Eh bien, avez-vous une quelconque vision intérieure de la façon dont les planètes tournent autour du soleil ? Peut-être les constellations ? Pensez à Cassiopée ou à d'autres amas d'étoiles. Je veux dire, avez-vous déjà fait des rêves dans lesquels vous volez d'étoile en étoile ?

—

The same oneness between the infinitely small and the infinitely large naturally is everywhere. So the first prayer that I taught two of my little children was as follows: God you are the total, the galaxies are your limbs, the suns are your cells, the planets are your molecules and I am one of your atoms, fill everything with your light.

La même unité entre l'infiniment petit et l'infiniment grand existe naturellement partout. La première prière que j'ai enseignée à deux de mes enfants quand ils étaient petits était la suivante : Dieu, tu es la totalité, les galaxies sont tes membres, les soleils sont tes cellules, les planètes sont tes molécules et je suis un de tes atomes, remplis tout de ta lumière.

—

The human being of today and in 100 years are almost incomparable, even physiologically. Don't think we remain the same, when our perception is changing so drastically and becomes relative, rather than absolute.

L'être humain d'aujourd'hui et celui dans 100 ans sont presque incomparables, même physiologiquement. Ne pensez pas que nous restons les mêmes tandis que notre perception évolue si radicalement et devient davantage relative qu'absolue.

—

I would love to see places, where people know they find silence, and where they know that the music is serving them. As a flying device.

J'aimerais beaucoup qu'il existe des lieux où les gens sauraient qu'ils peuvent trouver le silence et où la musique serait à leur service. Comme une machine volante.

Dans l'estomac de Dieu

Musik im Bauch Karlheinz Stockhausen

28 mars 1975, manège du Haras national de Saintes, à quelques kilomètres de l'épicentre du festival international d'art contemporain de Royan. Il est 18h lorsque les six membres des Percussions de Strasbourg sortent des coulisses pour rejoindre leurs instruments disposés en arc de cercle tout autour de la scène. L'un après l'autre ils entrent dans la lumière, chacun à son rythme. Le premier se dirige vers des plaques sonores à très longue résonance et une cloche tubulaire. Les trois musiciens suivants s'installent à des jeux de cymbales antiques. Les deux derniers, ensemble, très lentement, se placent devant un marimba, qu'ils joueront à quatre mains.

Leur démarche est raide, saccadée, comme des automates ou des jouets mécaniques. Au centre de la scène se dresse, tourné vers le public et suspendu à 53 centimètres du sol exactement, un mannequin. Plus grand qu'un homme, les pieds et les mains nus, il est habillé d'une « chemise mexicaine en gros tissu et d'un pantalon clair en toile » sur lesquels sont brodés des clochettes et des grelots. Il a un « visage d'aigle ». Cet « homme-oiseau » se nomme Miron. Devant lui, au bord de la scène, un glockenspiel est posé sur une table de 35 centimètres de haut, et derrière celle-ci, « un coussin,

pour s'agenouiller ». Voilà le dispositif scénique qu'a conçu Karlheinz Stockhausen pour la création de *Musik im Bauch*, « Musique dans le ventre ».

Les quelques trente-huit minutes que dure l'œuvre sont le théâtre d'une étrange cérémonie. Décrite dans sa partition avec une grande précision, elle donnera à voir, au signal de la cloche-tube, les trois joueurs de cymbales antiques se munir l'un après l'autre d'une verge avec laquelle ils se mettront à fouetter dans le vide, pour « purifier l'air des mauvais esprits », dit Stockhausen. Puis ils quitteront leur instrument, s'approcheront du mannequin géant, tourneront autour de lui en dansant mécaniquement, d'abord avec lenteur et calme, puis de plus en plus vite, de manière sauvage et extatique, tout en agitant avec leurs fouets les sonnailles cousues à ses vêtements. Enfin, un des musiciens s'armera de grands ciseaux, avec lesquels il lui ouvrira le ventre, d'où il sortira, l'une après l'autre, trois boîtes à musique. Elles continueront de jouer toutes seules, après que les lumières se seront éteintes et que les musiciens auront quitté la scène.

Derrière son humour et son apparente légèreté — comme si des musiciens revenus en enfance et se prenant pour des jouets s'étaient réunis autour d'une grande piñata —, le théâtre instrumental de *Musik im Bauch* constitue en réalité une étape fondamentale dans la réflexion que mène Stockhausen, depuis les

années 1950 et ses premières œuvres de musique sérielle, sur l'unité de la forme musicale. La question est : comment déduire, à partir d'un matériau unique, la totalité des relations musicales, jusque dans les moindres détails formels des événements mélodiques, harmoniques, rythmiques, etc., que l'œuvre déploie dans le temps ? Une première réponse apparaît dans *Mantra* (1970), dont les soixante-dix minutes de musique pour deux pianos, modulateur en anneau, cymbales antiques et woodblock sont issues d'un « mantra » de neuf mesures, sorte de code génétique de l'œuvre énoncé à sa naissance, formé de deux mélodies de treize sons en contrepoint. Cette conception de la forme va trouver son expression la plus aboutie dans la « super-formule » qui structure *Licht*, cycle de sept opéras dont la conception occupera Stockhausen pendant vingt-cinq ans à partir de 1977. Le matériau musical et l'enveloppe temporelle de chacune des scènes de ces opéras sont en effet issus d'un fragment de cette formule composée de trois mélodies en contrepoint, auquel il applique des opérations complexes de transposition, démultiplication, projection dans l'espace et, par-dessus tout, dans le temps. Les paramètres de la composition fusionnent dans une même « unité du temps musical » dont chacun constitue une dimension : une hauteur est un temps comprimé, un rythme est un temps compté, une forme est un temps étiré.

C'est l'attention portée à la perception du temps musical qui fait de *Musik im Bauch* un moment essentiel dans la recherche de Stockhausen sur la forme : « comment passe le temps » (pour reprendre le titre d'un essai théorique

qu'il publie en 1959) lorsqu'il se diffracte en plusieurs couches de vitesses ? Comment l'écoute-t-on s'écouler lorsqu'il semble passer outre les limites humaines de sa perception, lorsqu'il invalide le sentiment de l'avant et de l'après, supprime la sensation d'une relation entre des événements ? Dans *Musik im Bauch*, les musiciens jouent trois mélodies, choisies parmi les douze qui composent *Tierkreis* (« Zodiaque », 1974-1975, pour n'importe quel instrument ou groupe d'instruments). « Tout ce qu'ils jouent ne se compose que de ces mélodies », exécutées à des vitesses différentes : tandis que les cymbales antiques répètent dans l'hyper-aigu les trois mélodies dans un temps concentré à l'extrême, le marimba projette sur toute la longueur de l'œuvre les vingt-quatre secondes d'une seule mélodie fragmentée à l'extrême. « Si vous voulez l'entendre, explique Stockhausen, il vous faut des oreilles de géant, et une mémoire de géant, sinon vous ne pourrez pas dire si une note est fautive, ou si elle est jouée au mauvais moment, tellement elles sont éloignées les unes des autres. Les générations futures devront vraiment élargir leur perception afin d'être conscientes d'une mélodie qui se déroule sur une si longue période. » Dira-t-on que les plaques sonores évoluent quant à elles dans un temps humain ? Oui, puisque notre oreille semble pouvoir les suivre. Mais leur résonance presque infinie entraîne notre écoute aux frontières d'un hors-temps qui se veut habité par le sacré.

Par ce travail sur le temps, *Musik im Bauch* déroule un fil qui relie les premières œuvres du compositeur (*Tierkreis* utilise les douze tempi de

Gruppen, 1955-1957, pour trois orchestres et trois chefs] à *Licht* (l'Acte III, scène 1 de *Donnerstag aus Licht*, 1977-1980, en contient des fragments] en passant par *Sirius* (1975-1977, pour soprano, basse, trompette, clarinette basse et électronique), composé avec le matériau musical de *Tierkreis*. Œuvre parmi les plus jouées de Stockhausen, *Tierkreis*, par son mélodisme affirmé, infléchit le style du compositeur dans le sens d'une lisibilité plus grande et d'une expressivité plus directe que les polyphonies complexes issues du sérialisme des années 1950. Certains verront dans cette inflexion les prémices du courant de la « *neue Einfachheit* » (Nouvelle simplicité), dont le représentant le plus connu est Wolfgang Rihm.

Mais ce qui saute avant tout aux yeux du public de *Musik im Bauch*, c'est ce pantin, ce Miron, suspendu au centre de la scène, comme s'il flottait dans l'air. Sa présence incongrue expliquerait qu'on ait quelque difficulté à prendre cette œuvre totalement au sérieux. Comment l'entendre ? Comme *Trans* (1971, pour orchestre et bande magnétique), *Sirius* ou plus tard *Helikopter-Streichquartett* (1995, pour quatuor à cordes, quatre hélicoptères et auditorium), le dispositif instrumental et scénique de *Musik im Bauch* est la transcription la plus exacte possible d'un rêve que fit Stockhausen en 1974, une de ses nombreuses « visions », qu'il relia à un épisode survenu sept ans auparavant avec sa fille Julika.

Cette histoire d'un ventre qui gargouille et d'éclats de rire d'une fillette, c'est donc d'abord une histoire de bruits organiques incongrus qui se métamorphosent en musique. Dans ses

Entretiens avec Jonathan Cott, Stockhausen raconte avoir parfois « l'impression d'être de la nourriture dans l'estomac de Dieu, d'un Dieu qui le dévorerait et le digérerait en permanence, "et transformerait les tartes, les légumes, les viandes en lumière et en musique" ». Pour lui, tout est son, autrement dit tout est matériau musical : chaque être, de la plus petite poussière à la plus lointaine étoile, émet un son, souvent imperceptible. En cela toute chose prend part à cet Être total que Stockhausen nomme Cosmos ou Dieu, et sa musique est l'expression de cet ordre universel dans lequel elle cherche à faire entrer les auditeurs.

D'où la portée religieuse d'une forme musicale qui est déploiement dans le temps d'un mantra ou d'une (super-) formule. D'où aussi la signification spirituelle de cette musique qui cherche à agir sur les consciences des auditeurs pour qu'ils se transforment eux-mêmes « en lumière et en musique » et comprennent que « chacun de nous est une note au sein d'une formule cosmique ». Présente dès ses premières œuvres, avec l'inspiration biblique de la musique électronique du *Gesang der Jünglinge* (1956), ou dans l'expression « *Ad Majorem Dei Gloriam* », « à la plus grande gloire de Dieu », inscrite à la fin de la partition de Gruppen, cette dimension ne fera que s'intensifier avec les années. Ainsi, en 1974, soit peu de temps avant *Musik im Bauch*, Stockhausen crée *Inori*, « adoration pour un ou deux solistes et grand orchestre », où les gestes de prière, issus d'une multitude de religions et accomplis par le(s) soliste(s), sont écrits sur la partition avec autant de précision que la musique

elle-même — ils lui sont consubstantiels. L'œuvre se fait rituel.

Car l'histoire de Julika Stockhausen, c'est aussi l'histoire d'un rire joyeux et innocent qui bascule dans une transe inquiétante. Une transe déclenchée par une parole qui (s')enferme dans sa propre répétition : elle donnera son titre à l'œuvre. C'est l'histoire d'une musique qui prend possession d'un corps, et que seul un rite d'exorcisme semble pouvoir parvenir à arracher. C'est l'histoire d'une magie qui devient maléfice et qui exige un sacrifice, celui de Miron. Elle fait écho à l'horreur tapie sous les contes de fée et les histoires qu'on écoute le soir quand on est petit pour s'endormir : les enfants dévorés par des monstres, le ventre du loup qu'on ouvre avec de grands ciseaux pour les en arracher. *Musik im Bauch* résonne également avec la violence des cérémonies sacrificielles aztèques — la destruction du corps profane comme condition d'accès au monde sacré — dont l'œuvre s'inspire visiblement. Conçu à l'origine par l'artiste Nancy Wyle, qui a accompagné le compositeur lors d'un voyage au Mexique, Miron évoque immanquablement le Serpent à plumes, dieu de la résurrection et de la réincarnation, nommé Kukulcan en maya et Quetzalcoatl en nahuatl, dont on dit qu'il reviendra sur terre à la fin du monde. Or c'est aussi pour donner à entendre la « musique de l'après-Apocalypse » que Stockhausen avait fait entrer en collision quarante hymnes nationaux dans *Hymnen* (1966-1967 pour sons concrets et électroniques), en pleine guerre froide.

Le mannequin géant apparaît ainsi comme une sorte de fétiche représentant

à la fois le corps de la petite Julika possédée par un démon de la musique, et le démon de la musique lui-même qui a pris possession de son corps, ce démon qui continue de jouer tout seul une fois extrait du ventre du fétiche, comme le veut l'idée du fétichisme qui attribue aux choses une âme. Tout se passe dès lors comme s'il y avait une musique et une contre-musique, ou bien une musique de possession et une musique de dépossession, qui est la même, mais exécutée à plusieurs vitesses avec des gestes rituels appelant, exhortant la « musique dans le ventre » à quitter ce corps. Transformer la parole « *Musik im Bauch* » en vraie musique de *Musik im Bauch* pour libérer la musique de la prison du langage.

L'humour est un trait récurrent du théâtre musical de Stockhausen. Souvent il est mobilisé pour exprimer des choses sérieuses voire graves ou tragiques qui ne pourraient autrement pas revêtir une forme musicale susceptible de frapper nos oreilles et nous être communiquées. Les sons et les horreurs des guerres hantent souterrainement sa musique comme ils ont heurté sa vie, mais ils arrivent à nos yeux et nos oreilles sous forme de fantaisies. Stockhausen croyait profondément en la violence du son, parce qu'il croyait religieusement en la puissance de la musique, à son impact, sa force transformatrice. À travers la parodie mécanique de cérémonie primitive de *Musik im Bauch*, se lit l'enracinement de la musique dans les structures les plus profondes, mais aussi les plus ambiguës de notre être social, ce que nous nommons la culture.

— Lambert Dousson



Simon Steen-Andersen

Le travail de Simon Steen-Andersen est transversal et touche tous les domaines, allant de la musique instrumentale, à l'électronique, à la vidéo mais également jusqu'à la performance, l'installation et la mise en scène. Ses dernières œuvres se concentrent sur les aspects physiques et chorégraphiques de la performance instrumentale. Ses œuvres comprennent souvent des instruments acoustiques amplifiés en combinaison avec un échantillonneur, une vidéo, des objets simples du quotidien ou des constructions artisanales.

L'ajout du visuel est un élément important de son travail, conceptualisant l'idée de musique audio-visuelle. Steen-Andersen met à l'œuvre tous les ressorts de l'imagination pour montrer la musique autant que la faire entendre en privilégiant l'outillage "low-tech". Des appareils anciens ou simples dans *On and Off and To and Fro*, (1976) ou encore un joystick pour contrôler deux images simultanées *#Study for String Instrument* (2011) : Steen-Andersen explore les possibilités du matériel low-tech avec virtuosité. Entre outre, *Concerto pour Piano* (2014) avec sampler, vidéo et orchestre, cristallise à la fois l'idée du compositeur de mêler électronique avec les genres traditionnels et son concept de musique audiovisuelle. Le soliste va jouer avec son double grandeur nature, vidéo-projeté, accompagné d'un orchestre. Il construit et déconstruit la musique sur scène, l'espace privilégié du compositeur. Il fait des allers-retours et traverse la frontière poreuse entre l'action scénique et le théâtre musical de Mauricio Kagel, "son frère d'ironie". Stockhausen et Steen-Andersen ont en commun un intérêt pour l'espace musical et ses possibilités de diffusion. Si Stockhausen est l'inventeur de nouvelles matières sonores, Simon Steen-Andersen casse les frontières entre les disciplines et entre les styles. On retrouve également des questionnements autour de la

chorégraphie du geste musical et en conséquence le rapport très fort qu'entretient l'interprète avec la subtilité du son et son impact visuel. Ces problématiques sont inhérentes à cette quatrième génération de musiciens des Percussions de Strasbourg. Comme en témoigne *Timelessness*, par Thierry De Mey, les percussionnistes cherchent et questionnent le geste musical et son potentiel chorégraphique.

Les Percussions de Strasbourg Fondé en 1962, les Percussions de Strasbourg sont des ambassadeurs mondialement reconnus de la création musicale. Riche d'un répertoire exceptionnel, le groupe alterne pièces phares du XXe siècle et commandes de nouvelles œuvres, avec les mêmes préoccupations : faire vivre un patrimoine contemporain en le revisitant sans cesse, et continuer à innover, au-devant de l'élargissement des pratiques et des expressions scéniques. Depuis sa fondation, le groupe est toujours au cœur de la création, grâce à sa complicité avec les compositeurs d'aujourd'hui et à la pluralité de ses propositions en termes de formats et d'outils : du duo à l'octuor, de l'acoustique à l'électronique, du récital au théâtre musical en passant par la danse...

Dédicataire de plus de 350 œuvres, le groupe poursuit l'entretien et le développement de son instrumentarium unique au monde. Il compte à son actif de nombreux enregistrements ainsi qu'une trentaine de prix internationaux, dont une Victoire de la musique classique en 2017 qui récompense la 1ère sortie discographique du label Percussions de Strasbourg, *Burning Bright* de Hugues Dufourt.

Leur engagement quotidien envers la transmission se traduit par des actions pédagogiques multiples notamment auprès du public des quartiers de HautePierre où l'ensemble est en résidence.

prochaines manifestations

jeu 29 sept — 19h
Église Saint-Pierre-le-Vieux
Before Sonic Temple

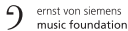
jeu 29 sept — 20h30
Église Saint-Paul
Sonic Temple

sam 1er oct — 19h30
salle Poirel - Nancy
Proverbs
Ensemble Ictus, Synergy Vocals,
Orchestre de l'Opéra national de Lorraine

Musica est subventionné par



les mécènes



avec le soutien de



en partenariat avec



DS AUTOMOBILES

les partenaires médias

