



CASCVELLE

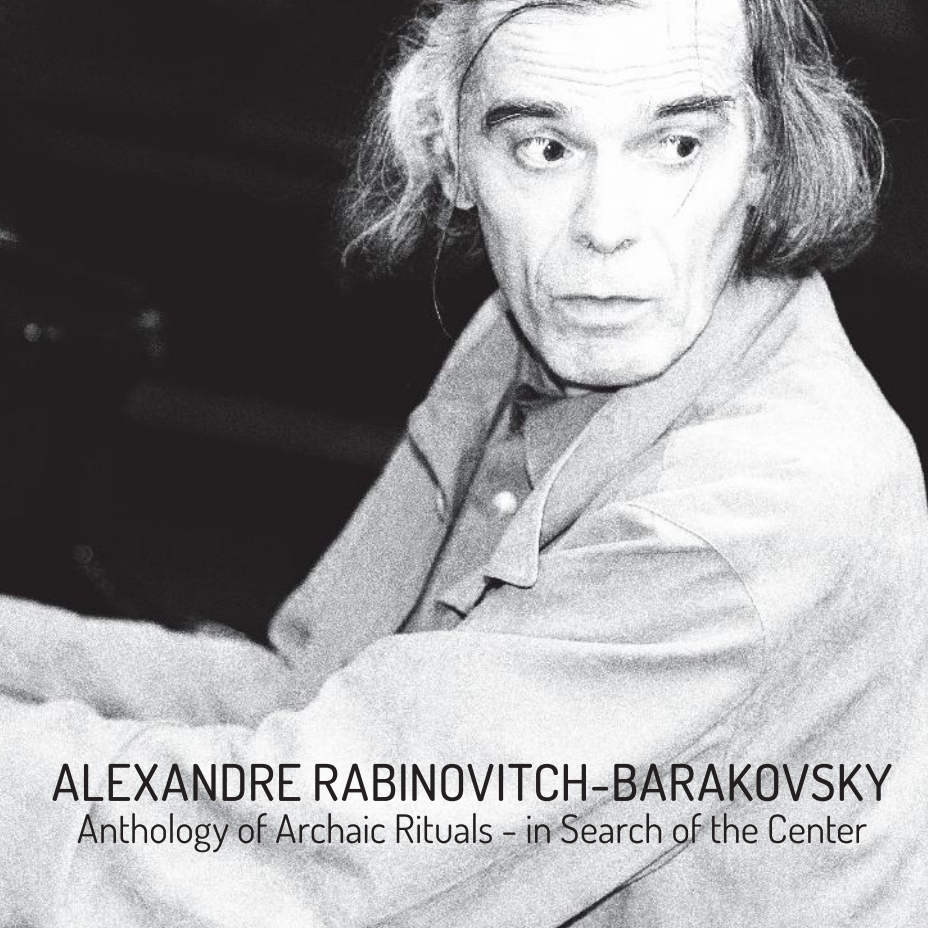
VEL 1607 • 5 CDs

**ALEXANDRE  
RABINOVITCH-BARAKOVSKY**

Anthology of Archaic Rituals – in Search of the Center  
(Orchestral Works and Chamber Music)

**MARTHA ARGERICH**

György Lehel • Alexandre Rabinovitch-Barakovsky  
Belgrade Philharmonic Orchestra • Hibiki Chamber Orchestra (Japan)  
Radio's Budapest Symphony Orchestra • Orchestra di Padova e del Veneto



**ALEXANDRE RABINOVITCH-BARAKOVSKY**  
Anthology of Archaic Rituals - in Search of the Center

**CD I**  
78'51

1. **«Incantations»** (1996) ..... 24'36  
Martha Argerich, amplified piano and celesta  
Hibiki Chamber Orchestra  
Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, conductor  
*Live recording at the Metropolitan Art Space, Tokyo, May 28, 1998*
2. **«Liebliches Lied»** (1980) ..... 10'51  
for piano 4 hands  
Martha Argerich & Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, piano 4 hands  
*Recorded at the Radiostudio Bern November 24, 1993*
3. **«Jiao»** (2004) ..... 25'37  
Sinfonia concertante for 11 strings, amplified clavino, amplified celesta,  
amplified vibrafono and campanelli  
Andrew Russo, celesta; Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, clavino;  
Ensemble «Musiques Nouvelles»  
Jean-Paul Dessy, conductor  
*Recorded live in Mons, Belgium, February 8, 2004*
4. **«Schwanengesang an Apollo»** (1996) ..... 17'31  
Yayoi Toda, amplified violin; Martha Argerich, amplified celesta;  
Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, amplified piano and amplified vibrafono (on the synthesizer)  
*Recorded live at the Bunkamura-Orchard Hall, Tokyo, July 12, 1997*

**CD II**  
78'12

- «La Triade»** (1998) ..... 29'13  
Sinfonia concertante for amplified violin and orchestra
1. Le Deuil (The Mourning) ..... 7'02  
2. La Transe (The Trance) ..... 9'30  
3. Le Silence (The Silence) ..... 9'30  
Yayoi Toda, amplified violin,  
Orchestra di Padova e del Veneto  
Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, conductor  
*Recorded live at the Teatro Verdi, Padova, May 10, 1999*

4. **« La Belle Musique N° 3 »** (1977) for orchestra ..... **19'42**  
Radio's Budapest Symphony  
György Lehel, conductor  
*Recorded live at the Steirischer Herbst Festival in Graz, 1977*

**« Die Zeit »** (2000) ..... **29'09**  
5. L'élan ..... 11'23  
6. L'horloge ..... 8'29  
7. La durée ..... 9'06  
Lucia Hall, amplified violin; Mark Drobinsky, amplified cello; Martha Argerich, amplified celesta  
Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, amplified piano  
*Live recording at the Köln Philharmonic Hall, December 20, 2000*

**CD III** **« Les Six Etats Intermédiaires »** (1998) ..... **55'08**  
74'05 / Six Intermediary States – Sinfonia based on the Tibetan Book of the Dead « Bardo Thödol »  
1. La Vie (Life) ..... 9'18  
2. Le Rêve (The Dream) ..... 9'15  
3. La Transe (The Trance) ..... 9'54  
4. Le moment de la mort (The moment of Death) ..... 8'30  
5. La Réalité (Reality) ..... 9'35  
6. L' Existence (Existence) ..... 8'18  
Belgrade Philharmonic Orchestra,  
Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, conductor  
*Recorded live at the Belgrade Festival, Saba Center, Belgrade, October 5, 2002*

7. **« Musique Populaire »** (1980) ..... **18'47**  
for two amplified pianos  
Martha Argerich & Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, 2 pianos  
*Recorded live at the Studio Hall of Polish Radio, Warsaw, April 2, 1992*

**CD IV** 1. « **Récit de voyage** » (1976) ..... **22'08**  
71'00 Jean Piguët, amplified violin; Mark Drobinsky, amplified cello,  
Frédéric Macarez, amplified marimba and vibrafono  
Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, amplified piano and amplified celesta  
*Recording made by Radio Suisse Romande in 1984*

2. « **Perpetuum mobile** » (1975) ..... **14'00**  
Mark Drobinsky, amplified cello; Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, amplified piano  
*Recorded at the Adyard Hall, Paris, May 1995*

3. « **Motif optimiste suivi de sa démystification et ainsi de suite** » (1976) ..... **13'31**  
Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, piano  
*Recorded at the Adyard Hall, Paris, May 1995*

**Carl Philipp Emanuel Bach / Alexandre Rabinovitch-Barakovsky**  
**Concerto in B flat major for cello and chamber orchestra (1972) ..... 21'04**

4. Allegro ..... 7'31  
5. Adagio ..... 6'58  
6. Allegro Assai ..... 6'26

Mark Drobinsky, cello  
Ekaterinburg Orchestra  
Dimitri Liss, conductor  
*Recorded in Ekaterinburg, January 1998*

**CD V** Alexandre Rabinovitch-Barakovsky  
74'28 Radio recordings as a pianist, made in 1969-70

**Carl Philipp Emanuel Bach** (1714 – 1788)

1. **Fantasia in A Major, Wq. 58/7** (1782) ..... **5'40**

**Giovanni Gabrieli** (1557 – 1612)

**3 Ricercari** (for keyboard) (1597) ..... **7'56**

2. in G minor ..... 3'31

3. in D minor ..... 2'30

4. in G Major ..... 1'53

**2 Toccatas** (1593) ..... **4'07**

5. in C Major ..... 2'30

6. in G minor ..... 1'36

7. **Fantasia in F Major** (15??) ..... **1'53**

**Carl Philipp Emanuel Bach**

**Keyboard Sonata in A minor Wq. 57/2, H. 247** (1774) ..... **8'41**

8. Allegro ..... 3'18

9. Andante ..... 2'13

10. Allegro di molto ..... 3'09

**Johann Jakob Froberger** (1616 – 1667)

**Partita/Suite n° 1 in A minor FB WV 601** (1649) ..... **8'02**

11. Allemande ..... 2'12

12. Courante ..... 1'04

13. Sarabande ..... 2'59

14. Gigue ..... 1'45

**Olivier Messiaen** (1908 – 1992)

from **Vingt regards sur l'Enfant Jésus** (1944) ..... **11:45**

15. N°13. Noël ..... 4'50

16. N°18. Regard de l'Onction terrible ..... 6'55

**Galina Ustvol'skaya (1919 – 2006)**

from <b>12 Préludes (1953)</b> .....	<b>11:54</b>
17. N°2 .....	1'12
18. N°4 .....	1'42
19. N°5 .....	1'14
20. N°6 .....	2'58
21. N°7 .....	1'01
22. N°8 .....	1'37
23. N°9 .....	1'02
24. N°10 .....	1'04

**Anton Webern (1883 – 1945)**

<b>Variations for piano op. 27 (1936)</b> .....	<b>5'30</b>
25. I. Sehr mäßig .....	1'35
26. II. Sehr schnell .....	0'41
27. III. Ruhig fließend .....	3'13

**Johannes Brahms (1833 – 1897)**

from <b>16 Waltzes op. 39 (1865)</b> .....	<b>8'16</b>
28. N° 1 .....	0'54
29. N° 4 .....	1'17
30. N° 5 .....	1'11
31. N° 6 .....	1'20
32. N° 11 .....	1'24
33. N° 12 .....	1'52

*Tracks 1, 8-14, 17-33 : recorded at Radio Tallinn, in 1969*

*Tracks 2-7, 15-16 : recorded at Radio Moscow, in 1970*

## TERZA PRATICA

10 years ago I put forward the idea of the new musical paradigm that I named "Terza Pratica" - a kind of mystical rationality which would reevaluate the spiritual orientation of music and its cognitive, holistic and therapeutic power.

This vertical orientation of musical discourse ("the existence takes root in transcendence", as expressed by Jaspers) radically breaks away from the cult of Dionysian excess, from the extreme polarization of states of the soul, and from intrinsic imbalances related to the musical expression of emotional "agitations" of the Seconda Pratica, the paradigm introduced by Monteverdi at the beginning of the 17th century. This is how the reign of the Civilization of the Opera or Romantic Continuum found itself spread over the 4 centuries - from the 17th to the 20th included.

On the contrary, the central idea of Terza Pratica refers to the harmonization of the psychological space, to the creation of the metaphysical ecospace within the context of ritual, to the re-enchantment of the Apollonian tradition and to intelligible emotions when psychic opposites become complementary again by mutually counterbalancing each other. Moreover, this quest for the balance of consciousness is accompanied by the awakening of a close connection and cooperation between the two cerebral hemispheres and the harmonization of their functions - rational and psychospiritual.

In this context, the human heart could

rediscover its original status as the seat of thought and set itself up as "the eye of the heart", as the thinking heart.

Tesla's recommendation to "think in terms of energy, of vibration and frequency" if we want "to know the secrets of the universe" can serve as a compass for a better understanding of the potential of the magical beauty of man's inner world as a reflection of transcendent reality.

*A. Rabinovitch - Barakovsky (24.02.2018)  
(Translated by Maria Balkan)*



## “Anthology of Archaic Rituals – In Search of The Center”

This anthology is a sort of pilgrimage through traditional cultures, an attempt to find the essence of their message, which could prove essential for my own reflections on the “human condition.” An essence that would be somewhat similar to the notion of *Philosophia perennis*, to René Guénon’s *Primordial Tradition* or to Aleksandr Dugin’s concept of radical Traditionalism.

Within most traditions I have noticed a reference to compassion. This impulse of the heart-that-thinks fit perfectly within the spiritual and therapeutic quest that I started in Moscow at the end of the 60s, after my introduction to the Chinese “I Ching”. That book helped me gradually transform my way of considering the musical phenomenon and start to think of it as an instrument of knowledge, directed towards the theurgical dimension of music and focused on transcendence and the practice of Beauty – a shamanic principle in the Andes and the Amazon according to Alberto Villoldo (my “*Belle Musique n° 1*” was composed in Moscow in 1973.) This practice of Beauty and of Trance seen from the angle of metaphysical wonder can easily be spotted in Plato or Apollo and Orpheus with the cult of inner light as well as the idea of philosophical Beauty, also found in Plato.

The new approaches and a new musical aesthetic with a Dionysiac connotation started to emerge towards the end of the 16th century, based

on the expression of emotions of the soul wavering between the two conflicting poles of martial and romantic passion. This new aesthetic was defined by Monteverdi with the *Seconda Pratica* notion. A new era – that of Romanticism – was born and continued with all its particular subdivisions throughout the historical period from the 17th till the end of the 20th century.

I have spoken of the *Seconda Pratica* paradigm which to me appears to be the manifestation of a new musical mythology based on feeling, with its thinking stereotypes with which it would be possible to start a dialogue and submit to a psychoanalytical examination. I can refer to the Gaston Bachelard’s stimulating observation that his “philosophy of energy” was like a true psychoanalysis of scientific knowledge. Walter Benjamin also refers to the present that fecundates the past (!) and recovers the forgotten or repressed meaning it contains. As for me, I have distanced myself from reality and from the future of which I know nothing. I would have preferred to live a life of dreams and it is thanks to this ambition that I came to imagine the concept of the *Terza Pratica*.

This new musical paradigm can be described as a turn towards the cognitive dimension of music, as an aspiration to make extramusical ideas perceptible and reach a balance between the function of both cerebral hemispheres. In this respect, it would be interesting to mention the alchemical symbol of the eagle, who represents the spirit detaching itself from the emotional chaos.

As for my musical inner journeys, I prefer to make them as part of a “team”: with the

Kundalini, the creative energy representing the dynamism of life while unlocking the energy centers (Chakras), and rising through their frequencies, all with their "own conscience" according to the Russian writer Georgiy Sidorov. The summoning of ritual in my works aims to allow harmonization between complementary oppositions, as well as to generate meaning.

These rituals are seen as islets of equilibrium. In Sophrology one can find the same aspiration towards conscience equilibrium, as well as in the Mandalas, the diagrams of the human mind. I must also mention El Greco's spiritual experiences, when he complained that daylight disturbed his "inner light."

Apart from this new release, a more complete edition of my works in 2 volumes was issued by VDE-GALLO a few years ago.

Amongst other works that I would like to one day present to the audience, I can mention the following:

"Opus Magnum" (2010), for Chamber Orchestra, in 3 Movements: 1-Nigredo, 2-Albedo, 3-Rubedo. It is a musical reflection on the alchemical issue.

"Alchera" (Dreamtime or In illo tempore - 2012), for Cello and Symphonic Orchestra without strings. The theme was borrowed from the beliefs of the Maori, the indigenous people of New Zealand.

"The Source Field" (2013), for Symphonic Orchestra, inspired by the David Wilcock book of the same title. In 2 Movements: Space-Time and Time-Space. This work refers to the inspiring

hypothesis of the existence of a Universe parallel to ours, where the interactions between time and space are reversed. I also thought of the experiences of the physicist Nikolai Kozyrev on time dilation and contraction.

"La belle musique n° 5 - Dhikr" (2014), for String Quartet, Vibraphone and Piano. The Dhikr is a Sufi ritual based on incantational repetitions of sacred formulas. There is a certain analogy between the Sufi processes of mind pacification and certain Buddhist or Hindu mantras aiming to purify the Ego.

*A. Rabinovitch-Barakovsky 07/11/2019  
(Translated by Maria Balkan)*

## Musical Anthropology (Terza Pratica)

«Minimalist», «neo-romantic», «neo-tonal», «repetitive»: those are the epithets which contemporary critics, impatient to classify the man and his works in the archives of history, like to use to refer to Rabinovitch-Barakovsky's music. «Rabinovitch's music asks – and goes beyond – the most significant musical questions of the end of the 20th century. It makes one feel the weight of history, which has never been as obvious as in this age of headlong rush, and at the same time abolishes it by revealing a reinvented tonal world. It mingles the rhythmic vitality typical of this century with a rediscovered mysticism, beyond progress in art. All those intertwined tendencies are expressed through a taste for beauty, a hedonistic aspiration freely stated...» (B. Duteurtre). Indeed Rabinovitch-Barakovsky's music draws its vocabulary from the history of philosophy and religions. It is more than an acoustic phenomenon; it unfolds on at least two orthogonal axes: an «emotional» level and a dimension that is «vertical», metaphysical and intelligible, which links it to the history of philosophies and religions in a mystical unity beyond time and space. Like the architecture of an Alberti or a Palladio, his music is conceived as a form of philosophy, *pura cosa mentale*. His music refers to an extra-musical content, and the sound language reaches the intangible realities of spirit through a symbolic rapport. This is why Rabinovitch-Barakovsky makes use of numbers and arithmosophy, as so many did

before him, from Philippe de Vitry to J.S. Bach. In a way, the composer is a Pythagorean, but his Pythagoreanism is stateless and without denomination. He is interested in it only insofar as it serves his art. His absent referent is the ancestral idea (common to many extra-European cultures) of music as harmony, i.e., as discordant concordance of antagonistic clashing forces. Harmony is universal: by an induction process it can explain the combination of low and high tones in the intervals as well as the rapport established by opposite couples as dissimilar as order and disorder, life and death, stability and movement, form and matter, soul and body. Harmony appears following the action of the whole number, which sets a mathematical limit to the unlimited flux of matter. The number acts and matter suffers. And when antagonism develops in man between soul and body, the sheer quantity bridles the unstable reality of obsessive psychological states, subject to deterioration and dissolution. Music thus becomes a form of therapy, as Rabinovitch-Barakovsky tirelessly maintains: it rationalizes and purifies the soul of its dissonances the same way that limits appease the antagonism of opposites. This is not far from Plato's *Timaeus*: «Since the revolution of the soul is inharmonious in us from birth, harmony was given to us by the Muses as an ally to put it in order and in agreement with the self» (Plato, *Timaeus*). Music is also an instrument for knowledge; self-knowledge, principle of individuation. «In my music the principle of repetition is used to convey those obsessions, and the number plays the role

of analysis by structuring this repetitive motion. This method is therapeutic in a way, and can turn out to be an instrument of self-knowledge.» (A. Rabinovitch-Barakovsky, *Courants d'air*, Liège, October 1996). «Repetition in itself begins to create a new rhythm; an entirely different form emerges from the fragmented Whole and this form has potential to create a progressive motion that can establish free new breathing» (Piotr Pospelov, in: *Soviet Music*, N° 6, 1991). To search for the universals present in man with the help of archetypes common to all musical cultures so as to found a musical anthropology of the spirit: that is the program that the author accomplishes through composition, pushed by a «visceral necessity». For the purpose of self-knowledge, he goes back to metaphysics and arithmosophy: «For 30 years I have been trying to give the number a chief role in the unfolding of the musical discourse, with all its connotations, be they symbolic, metaphysical or psychological» (The composer on December 9, 1998 for the concert in the Zurich Tonhalle).

Rabinovitch-Barakovsky's process cannot be reduced to orthodox Pythagoreanism; it draws from this tradition insofar as it shows points common to most traditional cultures. The number is sonorous and symbolic: «As for the essential purpose of the treatment of the number in my music, I try to make its symbolic and intelligible aspect spontaneously audible and perceptible to the ear. Music arose from magical and ritual practices; indeed the number can bring to light morbid states as well

as obsessive states of the psyche (through a system of organized repetitions), and bring them to consciousness.» The number pervades the tangible just as the soul pervades the body, and it relates back to the intangible realities of the spirit through its symbolic value, per specula. With regard to composition, this rehabilitation of instinct leads to the abolition of the impenetrable barriers between practice and theory, rational calculation and sensitive perception. It is as if form was generating itself through an automotive principle inherent in its own matter, as live bodies do. One can thus understand the author's fascination for the incantatory aspect of music and the irresistible connection with musical magic. The magical interpretation of art deprives the soul of its causal value. The inspired musician operates with the help of favorable constellations, taps into astral influences, but does not create beauty, of which he is but an instrument, a medium, located in the intermediate space between the soul of the world and the musical score. He «commands» the great world machine by obeying it, and gathers the conditions of natural activity, encouraging or delaying the processes of the universal soul. Like the sorcerer's apprentice, he sets nature in motion even if it means not being able to stop it. Thus, behind the inexorable dynamics of rhythm an apocalyptic message emerges, terse and disturbing: «I recently transcribed Dukas' *Sorcerer's Apprentice*, which is a piece I am attached to for extra-musical reasons.

This is an apocalyptic theme, and it symbolizes for me the march of present industrial society towards the precipice, as in the painting by Brueghel» (Courants d'air, Liège, 1996). When Rabinovitch-Barakovsky speaks of his works, his arm makes a semicircle in the air, as if to say that all his compositions draw on the same circular archetype. «It is interesting to note that the classical symphonic form schematically reflects this movement from darkness to final jubilation [...]. As for Eastern traditions, they have a specific cyclical vision of the evolution of the world. The cycles of creation and annihilation of all that lives are based on the principle of the eternal return. Their conception of the world is of an involutorial nature, and the evolution process is rather directed backwards, marked by the motion towards degeneration and decadence.» To sum up, it can be noted that this type of musical discourse unfolds on two levels of expression: one horizontal, making use of emotional stereotypes easily noticeable for the listener, and the other vertical – the level at which those stereotypes go through a psychoanalytical treatment («pathologyinspired anatomy», according to Piotr Pospelov) with the help of the symbolism of numbers, which aims at making them intelligible and structuring the communication with the interlocutor. The cyclical motion and the linear evolution thus merge to form a close-knit couple – a synthesis that manifests the general holistic project.

All of Rabinovitch-Barakovsky's main

works, included those presented in this edition, form an integral part of a gradual work entitled «Anthology of Archaic Rituals-In Search of the Center».

*Brenno Boccadoro*  
*Professor of musicology at the University of*  
*Geneva (Translated by Maria Balkan)*

# Alexandre Rabinovitch-Barakovsky

## by Elena Dubinets

### «Terza Pratica - Instrument of Knowledge» (2010)

Rabinovitch's music can be recognized at the first note, and more accurately the first chord which is often a six-four chord. This remarkably unstable stability is indeed characteristic of the composer's style. At first glance it would seem to be «ordinary» minimalism, but on checking it appears quite unusual, with very subtle work on harmonies and a very precise structure. Always with a little bit of doubt as well, expressed in the obsessive perfect fifth in the bass, unresolved harmonies and a systematic to and fro along the chromatic scale. In other words, the listener is not hammered over the head with platitudes but is made to ponder them.

Each of Rabinovitch's works is a small part of a macrocosm and reflects the entire universe by projecting it through one or other musical construction. The composer does not strive to express himself through music or prove his uniqueness. He is not trying to show that he is the best nor the most original either. He simply lives, with no commissions and no fees, happy with the recordings of his live concerts and, in general, being able to keep creating music. To Rabinovitch, music is how he makes sense of his own spiritual experience. He writes it in order to decipher his own self as well as the outside

world. The composer's inner world – colored with what he has read, heard and reflected upon – is shaped by music as if it were clay. This inner world appears before our eyes (or rather, our ears) through insistent repetitions, harmonic phrases recognizable from their stubborn reappearance in each successive work, regular auditory surprises due to the superposing of incompatible chords, questioning and disquieting melodies, and an unbroken construction, all of it attesting to a continuous spiritual quest and the composer's high standards for himself: I exist so that I can think, understand and find a means to a possible solution. Rabinovitch formulates such a means through «simple» and musically obvious processes that help express and resolve the problems of the modern world – for oneself at least – and prevent an impending spiritual and physical disaster. However, to call Rabinovitch's music philosophical or psychological is unwarranted. The composer's objective is not to teach and put sense into others (his listeners), but rather himself. It is not that he expresses his «self» through music, instead trying to educate and improve this «self», constantly striving to deepen his own spiritual experience.

The world of tonality, rediscovered by Rabinovitch and reinforced by a persistent and assertive rhythm, is infinitely beautiful. His «non-melodic» melodies, born out of repeating motifs and chromatic sequences, are easy to remember and hum. His music is architectural – at a glance one can immediately encompass and anticipate the whole, whereas listening carefully

one can glimpse the details of the design. As in architecture, time is simultaneously frozen in the moment and stretches into infinity. A work by Rabinovitch that lasts several hours can seem very short due to the composer's intense tuning into his internal pulse, which does not allow for relaxation and compresses a lengthy thinking process into one instant.

Rabinovitch's music is architectural also because it is harmonious. Like a stone construction, it possesses the support (tonal foundation) that is necessary for the construction not to crumble. In his works, motion and stillness, life and death, suffering and peace are tied together. The constantly vibrating background sound is both solid like an architectural framework and filled with the rays of light and the sea air entering through the windows and the open doors.

The architecture of Rabinovitch's compositions is based on numerology. He is a Pythagorean by nature who trusts numbers above all rather than feelings, and calculates each following moment. However, even as he structures the tiniest components of musical development, he subjects them to a strict auditory examination and substantiates them from his heart inclinations. Being naturally intuitive, the composer attempts to give structure to his inner self and understand the system ruling the outside world. This explains his paradoxical passion for both science and alchemy as well as all of the world's cultures and religions. The symbolism that is characteristic of Rabinovitch's

numerology expresses these cultures' principles of communication with the outside as well as imagery from the most important religious and philosophical concepts that have become key to his music as well.

All of Rabinovitch's compositions are integrated into a large cycle called «Anthology of Archaic Rituals – In Search of the Center». «Rituals» is a very accurate definition of the essence of his music, which is subject to a higher order – the cyclical nature of the universe that rules society from ancient times up until today on the basis of archetypes or mythological models. The persistent succession of stereotypical actions that characterizes all rituals and is dependent on either social and cultural context or tradition, is conveyed in Rabinovitch's music through the repetitiveness of material rooted in tonality. Motifs and harmonies are repeated in concentric circles, depicting the unchanging organization of the world which revolves incessantly around the same center for everyone and all societies. This is the center that Rabinovitch is striving to discover in the hope of finding the vital thread that would allow him to escape the labyrinth of the human condition.

*Elena Dubinets  
(Translated by Maria Balkan)*

## Highlights from the interview of A. Rabinovitch-Barakovsky by Elena Dubinets (2010)

I arrived somewhat gradually at the idea of a new paradigm in musical practice, which I called the «Terza Pratica». The fact is, schematically the evolution of the European musical language can be divided into two main periods. The «Prima Pratica» is rooted in Christianity, which had the status of a state ideology. Despite the variety of musical styles used by composers in the 12th to 16th centuries whose names we know, the emotional objectivity principle prevailed: The emotional placidness, serenity and quietude were a reflection of the extramusical conceptions of the «music of the spheres», the «harmony of the universe», at the center of which was the Earth. At the time, rationality (the brain's left hemisphere) reigned supreme in art and music served ideology.

The publication of Copernicus' ideas in 1543 literally traumatized his contemporaries. The Earth turned out to be a province. That was of course a severe blow. There followed a subjective, personal expressiveness, with a vast spectrum of emotions-affects. Monteverdi defined this new aesthetics as the «Seconda Pratica» (with the supremacy of the brain's right hemisphere) and, throughout the 17th-20th centuries, a whole musical mythology based on the tonality principle was born (with a major-minor, joy-suffering polarity). With his

Symphonie Fantastique, Berlioz took place on Freud's couch. In Mahler or Rachmaninov there is already such turmoil in the expression of extreme emotions that it becomes slightly «unhealthy». In the ensuing expressionism, one senses only anguish and despair.

In modern history, I believe the crucial turning point took place in 1945 with Hiroshima and Nagasaki. It became sufficiently clear that man had finally yielded to his «death drive» and his vocation as a sorcerer's apprentice, dooming his own species to relatively short-term extinction. However, a tradition such as Tantrism teaches us that a diagnosis can certainly be made of the grim anomalies of our era, which «awoke energies that it could not control» (according to Pierre Feuga, a well-known specialist of Tantrism), but that it would be more constructive to encourage healing of society or concentrate on one's own inner transmutation and on the quest for the meaning and purpose of existence.

It was from this perspective that more than 30 years ago I started my musical stroll through traditional knowledge (Shamanism, Gnosis, Kabala, Sufism, Buddhism, etc.) to try and locate their inherent unity. I submitted to my inner guide.

Equally important for me were the ideas of Carl Jung, who worked out a synthesis between Buddhist thought (monumental psychology), Hinduism (philosophical spirituality) and the alchemical initiation rites. He believed that the initiatory aspect of his individuation concept would result from the meeting of conscience



with subconscious archetypes such as the Persona, the Anima, the Shadow, etc. The purpose of this individuation process would be the concept of the Self, similar to the definition of the Atman (Brahman) in Hinduism. This view of the spiritual journey and the mandalas illustrating in a geometric manner our progress in the labyrinth towards our personality center, as well as the concept of the ascent of cosmic energy, Kundalini, through the 7 Chakras (psychic centers) in our body – this interdisciplinary process in the search for a return to spirit helped me arrive at a new musical paradigm: the Terza Pratica. And the essence of this new paradigm can be summed up with the phrase «Let The Heart Think», instead of «let the Heart express itself» which characterizes the Seconda Pratica.

Within the context of the Terza Pratica – which views musical activity as a holistic and spiritual experience – the rituals, metaphysics of sacred numbers, initiation ceremonies in past societies such as purification rites, alchemical experiences and so forth, are being updated and foster the quest for individuation and the Self, in accordance with the terms of Jung's analytical psychology or Hinduist worldview.

I am very much at home with this tendency of oriental mysticism to see the world with the «eyes of the heart». And yet, emotions are no longer directly expressed; they are explored and analyzed within the context of therapy in which the patient establishes a dialogue with oneself and becomes one's own psychoanalyst. This creates a type of cognitive and intelligible

emotions thanks to the use of arithmosophy (the analyst's role being played by the numbers).

At the same time, I have the impression that this musical approach allows us to make the connection between the rational part of the brain and the right temporal lobe (source of spiritual energy) – the link that Dr. Morse talks about in his book *Where God Lives*.

And Fritjof Capra writes in his *Tao of Physics* that «physics and metaphysics are both inexorably leading to the same knowledge».

All my compositions are integrated into an overall work called *Anthology of Archaic Rituals – In Search of the Center*.

*(Translated by Maria Balkan)*

## On Arithmosophy

How does one make sense of the apparent chaos of cosmic whirls described in Taoism, and of the conflicting movements of negative and positive energies running through the universe? How does one make sense of the movements of the soul experienced by humans which can be related, by analogy, to atmospheric or cosmic turbulences (clashes between galaxies, explosions of dying stars, etc.)?

The chaotic aspect of this simultaneously creative and destructive thrust (in the pantheon of Hindu gods, this role is ascribed to Shiva) cannot overshadow the other aspect of these dynamics that were initiated by the first gesture in illo tempore, i.e. the tendency of the conflicting forces towards harmonization and appeasement of their antagonisms.

Pythagoras asserts that «*everything is organized according to numbers*». Consequently, it is interesting to observe that the «sacred spaces» were represented in various cultures mainly by architecture, in which the primacy of the number is unquestionably visible, as well as by music, an essential component of ritual practices in traditional societies. In architecture, the visibility of structures based on numbers is indisputable. In music, however, the numerical relationships resorting to the symbolic system of numbers – I am thinking of the polyphonic era and Bach in particular – are not perceptible to the ear, because they are coded using cryptographic methods. They are only visible to

the eye, i.e. they can only be detected through analysis.

I developed an interest in the metaphysics of single numbers after reading the «*Yi-king*» the Chinese book of changes, published for the first time in Moscow in 1964, if I remember well. And for at least 30 years now, I have been trying to give numbers a chief role in the unfolding of the musical discourse, with all of its connotations, be they symbolic, metaphysical or even psychological. For numbers can, through a system of methodical repetitions, reveal and bring to awareness pathological or obsessive states of the psyche.

In «*Psychology and Religion*» Jung cites as an example dreams repeating themselves in correlation with the number 4, which brings him to the conclusion that «the formula of the subconscious is a quaternity».

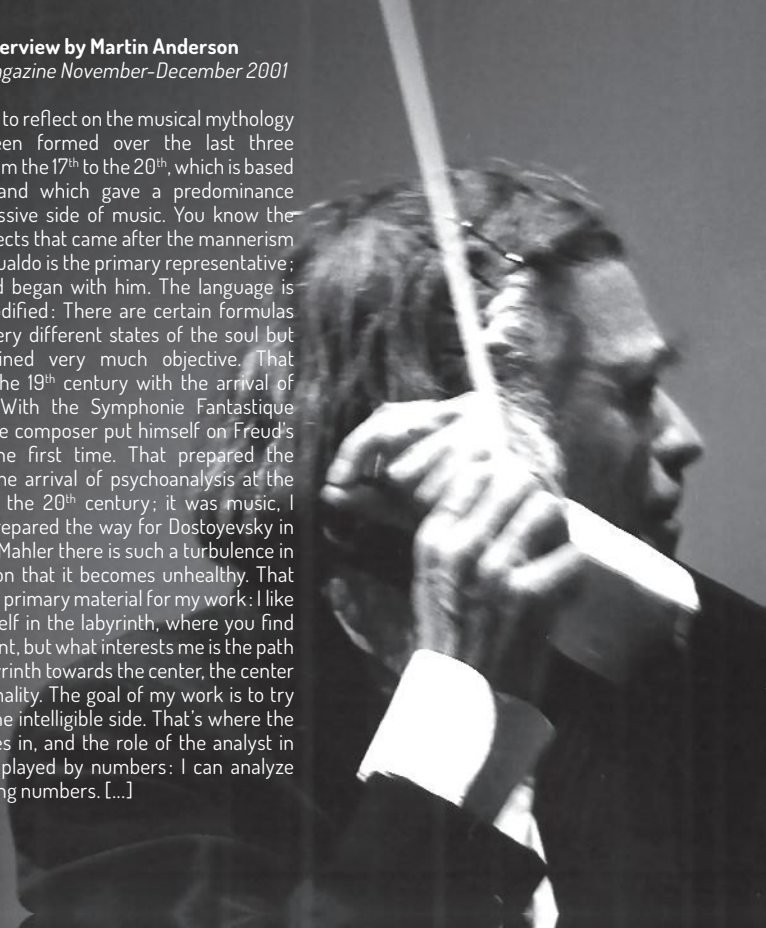
As for the essential purpose of the treatment of numbers in my music, I aim at making their symbolic and intelligible aspect spontaneously audible and perceptible to the ear. Music arose from magical and ritual practices. This purifying function of music, directed towards the quest for the sacred that is located inside of ourselves, could also prove to be ecological in the era of the Homo Sapiens' self-destruction, which makes Brueghel's allegory so surprisingly realistic today.

*A. Rabinovitch-Barakovsky, December 9, 1998  
(for the concert in the Zurich Tonhalle in  
December 1998)  
(Translated by Maria Balkan)*

**From the interview by Martin Anderson**

*in Fanfare Magazine November-December 2001*

[...] I also had to reflect on the musical mythology that has been formed over the last three centuries, from the 17<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup>, which is based on tonality and which gave a predominance to the expressive side of music. You know the theory of affects that came after the mannerism of which Gesualdo is the primary representative; a new period began with him. The language is extremely codified: There are certain formulas to express very different states of the soul but which remained very much objective. That changed in the 19<sup>th</sup> century with the arrival of subjectivity. With the *Symphonie Fantastique* of Berlioz, the composer put himself on Freud's couch for the first time. That prepared the ground for the arrival of psychoanalysis at the beginning of the 20<sup>th</sup> century; it was music, I think, that prepared the way for Dostoyevsky in literature. In Mahler there is such a turbulence in the expression that it becomes unhealthy. That furnishes the primary material for my work: I like to place myself in the labyrinth, where you find all this torment, but what interests me is the path from the labyrinth towards the center, the center of the personality. The goal of my work is to try to uncover the intelligible side. That's where the analyst comes in, and the role of the analyst in my music is played by numbers: I can analyze emotions using numbers. [...]



# Commentaries about the works, by A. Rabinovitch-Barakovsky

*All translations by Maria Balkan*

## CD I

### «Incantations» (1996)

One day as I was speaking with Maroussia Lemarc'adour, the «grande dame» of the Swiss musical scene (who passed away at the age of 80 ten years ago, and was the Swiss equivalent of Nadia Boulanger), our conversation spontaneously veered towards the notion of fleetingness in music. Music is fleeting, she said, and that word best expresses its hidden nature. This assertion struck me immensely, and brought me to the following reflection: musical fleetingness is an element of insecurity, synonymous with the fragility of existence. This resulted in the devotion of archaic societies to ritual, which, through the structuring and the constant repeating of the same primordial violent gesture, can avoid a dramatic evolution toward disorder and secure the stability of the existing order. This piece resorts to the fusion of these two forces: the vital and dynamic («fleeting») side of music, and its subjection to the «iron collar» of numbers so as to tame the turbulence of the motions of the soul. Evacuated little by little, the rhythmic dynamism is transformed into a «grace» phenomenon, in the same manner as the solo piano is transformed into a celesta, the

magical instrument par excellence. I thought of reaching the «inexpressible» and «silence».

1991

### «Liebliches Lied» (1980)

This work for piano 4 hands shows the familiar dual opposition between major-minor. The D major tonality is represented a little vaguely in Brahms's Lied «Es liebt sich so lieblich im Lenze» and the D minor one calls to mind the main motif in Schubert's Serenade (Ständchen) – with a compassionate connotation in the original.

The (psychological) torsion field created by the continuous movement of musical energy rotations, full of vitality, slowly dies out towards the end and encourages the quieting of the mind advocated by the Sufis in their rituals.

«Liebliches Lied» was recorded live at the Bern Radio, and performed by Martha Argerich and myself.

09.11.2019

### «Jiao» (2004)

The work «Jiao» was composed in Geneva in January 2004 for the chamber orchestra «Musiques nouvelles». It is an integral part of the global work called «Anthology of Archaic Rituals – In Search of The Center», which I have been putting together for over thirty years.

«Jiao» is an essential ritual within religious Taoism (Daojiao) through which the visceral commitment of Chinese traditions to ancestor worship is expressed. One can find the same obsession to communicate with ancestors in all

cultures – Slavic, Ancient Egyptian, Celtic, Black African, also in Buddhism where the ceremony for the commemoration of Buddha's death takes place in such a touching and visionary manner with the little lit up lamps floating on the rivers, intending to evoke the progression of the deceased towards the paradise of one of the buddhas being honored. Even in prehistoric man's cave art, paleontologists have managed to uncover the tendency to pick up (Musterian civilizations) or to send (later, in «troglodyte art») messages to and from the ancestors' souls.

However, I was especially interested in the exorcism aspect of the «Jiao» ritual, which deals with the appeasement of the torments and suffering of the souls of the deceased or with the expulsion of malicious spirits. This allowed me to remain within my favorite domain, the one relating to musical analysis of the states of exaltation and trance and to the reflection on the polarity in a couple (energetics, entropy).

It is also surprising to note that the transgenealogical movement in psychoanalysis has brought back the concept of the «return of the ancestors» and that certain psychoanalysts (psychogenealogists) do not hesitate to draw their inspiration from Taoism or shamanism – I am thinking particularly of the work of Didier Dumas.

The questioning of the ancients about man and his relation to the universe and the hereafter seemed to me to have the ecological dimension that I tried to find the counterpart of in the musical discourse. The reactualization of this

questioning of archaic traditions in the musical language has become my essential task.

*February 4, 2004, Brussels*

### **Introduction to «Schwanengesang an Apollo» (1997) («Swan Song for Apollo»)**

There is a beautiful legend according to which, when Apollo was born, the swans sang in his honor, at the same time swimming seven times around the island of Delos. I find this tale fascinating, as well as very musical. One has to remember that on a spiritual level, Apollo was the god of purification, and that in traditional cultures the polarity between the pure and the impure was essential. The Shintoist rites are also based on this opposition (one can mention as well the purifying aspect of the use of salt in Japan).

The Byzantine musical codification also reflects this dualism in its definition of rhythmic structures: the binary rhythms were considered impure and, respectively, the compound rhythms pure. For the composition of this piece, I drew my inspiration from this rhythmic symbolism developed in Byzantium. The use of the celesta is also, in a sense, a purifying element.

In our consumer society it is now recognized that only the ecological approach to phenomena can save, and could delay or possibly avoid the self-destruction of the human species. Music, in my opinion, did not escape pollution either – the purely technical approach to esthetic problems finally turned out to be nonsensical.

From this perspective, the revival of the

purification idea and of the purification ritual seems justified to me in this crucial moment of our society's evolution toward the apocalyptic cataclysm foreseen by certain ancient mythologies.

*November 27, 1997, Tokyo*

## CD II

### «La Triade» (1998)

While composing «La Triade» («The Triad»), I thought about the definition of the triple structure of human nature, characteristic of certain ethnic groups in black Africa. This structure is made up of three elements: the perishable soul, the body, the imperishable soul. Each movement of «La Triade» is linked respectively with each of these notions.

«Le Deuil» («The Mourning») symbolizes in a way the ephemeral existence of everything that is perishable and ponders over the phenomenon of virtual, i.e. potential death – death of a soul, of a civilization, of a species (even if only of the human species). It is an anticipated mourning contrary to mourning practices advised by psychoanalysis.

For «La Transe» («The Trance») – this subtitle refers to the movements of the body that dances to achieve extasy – I thought about the god Shiva, who creates and destroys things by dancing, about experiences of Sufis or shamans, about sacred dances with masks in Tibet or during Hindu feasts.

As for the «imperishable soul», the word «silence» seemed appropriate to express

through sounds the content and the magic of a formula alluding to the transition from one life form to another. Death is not taken into account anymore – it is only a transitory stage. «Bardo Thödol» (The Tibetan Book of the Dead) offers a reflection on this subject, the Taoists suggest intimate union with the Dao, Teresa of Avila evokes an «immense silence» in which the Soul and the Absolute unite.

*20.2.1999*

*(for the concerts in Milan, Bologna and Padova  
in April-May 1999)*

### «La Belle Musique N°3» (1977)

In Hindu mythology, the god Shiva has a dual function while he dances to the sound of a drum: to periodically create and destroy the universe. As for Shiva, human activities have two aspects, creative and destructive. Psychoanalysis classifies these contradictory tendencies in two categories: life (Eros) and death (Thanatos) impulses.

The same ambivalent connotation is apparent in the field of symbols as well as in the figure of Janus, the two-faced Roman god.

The Cartesian worldview has advanced the idea of progress, of linear evolution at the end of which man will become the conqueror and master of nature. Just like any live being, nature responds with hostility to an irreverent attitude and its «vengeance» can be merciless. The monotheistic conception characterize human destiny optimistically: its history has a clearly

defined beginning and moves straight forward towards a comforting end, the resurrection of the dead. Interestingly, the pattern of the classical symphonic form mirrors this progression from darkness to final jubilation.

Oriental traditions, however, see the evolution of the universe as cyclical: cycles of creation and destruction of all life are based on the «eternal return» principle. Their worldview refers more likely to an involute path, and evolution happens rather like a regression, on the way to decline and degeneration. In physics, the idea of condensed energy or entropy somewhat echoes the oriental perception of life processes. One can also mention the astrophysicists' theory on expansion and contraction of the universe (Big Bang and Big Crunch alternately).

In «La Belle Musique n°3», written in 1977 for the «Steirischer Herbst» festival in the Austrian city of Graz, the musical development is also involute and of a cyclical nature. This process can be defined according to the following formula: from exaltation to torpor, like an energy flux that is slowly resorbed. Towards the end of this composition I used two reworked quotations, one from Ravel's Pavane pour une Infante défunte and another from Mahler's 4th Symphony, keeping in mind the traditions in which life and the beyond could be two modes of existence. Moreover, periodically existence in the beyond was interpreted as the opposite process of a return to childhood. Hence the use of classical music, related to an infantile set of themes.

2002

## «Die Zeit» («The Time») (2000)

It is obvious that music and time are inseparably linked. However, the development of the musical discourse within time can take various forms: a) it can be linear and evolving in one direction. From the perspective of the monotheistic religions or that of Mazdeism, the arrow of time is directed towards a clearly defined end, and time has only one beginning. This type of evolutionary model is broadly outlined in Beethoven's 5th Symphony, which starts with the recount of the dramatic creation of the universe and ends with the Advent of the Messiah; b) in contrast to this conception of time which emphasizes history, a few oriental religions such as Hinduism, Buddhism, archaic societies as well as philosophers in Ancient Greece saw time as a cyclic phenomenon. I am thinking, in particular, of the concept of karma or that of the eternal return. At the time, the rites of regular regeneration of time played a major part, and Eliade writes about the "cosmic combustions or dissolutions that must regularly put an end to the universe to ensure its regeneration". In that circular view of events, musical time becomes an environment of multiple changes, and takes on a rather static form, as opposed to the dynamic of the Becoming, which moves towards a messianic end or simply towards death (as in gnosticism or existentialism). Ravel's "Valse" or "Bolero" are a good example of the cyclic discourse in its temporal development, which does not, however, deprive it of its evolutionary aspect; c) in addition, there is the time of the mystics, striving for the abolition of time.

Secular time is thus transformed into sacred time, the instantaneous character of which can be symbolized by a circle or a small dot. Amongst musicians, Mozart possessed this ability to retrace his symphonies in his mind as a whole, meaning that he was able to instantly have an overall and complete view of his compositions. On a psychological level, the conception of sacred time applies to unity of consciousness.

Drawing a parallel between the three movements of "Die Zeit" ("The Time") and the three aspects of time that I just outlined, I would now like to give a few more details:

1) The concept of impulse or of Bergson's "vital impulse" is very evocative for a musician: the notion of a force, an energy setting up a progressive system and nourishing, stimulating and supporting its development. However, according to physicians, the evolution of a system is constantly compromised by the chaos and entropy inherent in every form of energy. For the vital impulse to recover the initial dynamism, its batteries must be regularly recharged. In short, in this first movement I wanted to bring out the ambivalence and internal anomalies present in the concept of impulse itself, especially since it is now known that even the "will to live" set up as an absolute has not yet been able to prevent the extinction of numerous animal species. The species of the "willing machines" driven by their "desire for power" is now in turn in danger of becoming extinct as a result of their activities, which are autodestructive as well as destructive towards their ecosystem.

2) The cycles of a clock's regular rhythm pattern convey, in a certain way, the circular nature of cyclic time. In their path around the center, the hands on the square or round clocks always come back to their starting point. This continuous repetition of their movements resembles a ceremonial. In the second movement, "The Clock", I have thus attempted to tame the mobility of changing forms through ritual, in which the musical journey is completed in 6 tonalities, coming back to its starting point once it is finished.

3) A few years ago, as I was staying in a hotel room in a skyscraper in Tokyo, I spent a lot of time in the middle of the night observing the continuous, uniform, perfectly homogeneous and silent flow of the myriad of cars, with all their lights on, on a one-way freeway. This was such a striking sight that I started to get a deep feeling of the out-of-time experience alluded to by Buddhists or mystics. Jaspers makes a subtle comment on the relationship inside the time-eternity couple, mentioning the "premonition, thanks to this [life] force, of eternity through life". In my case, the duration of a spellbinding experience took the form of a suspension of time. The word "duration" used for this last movement should be understood in that sense.

12.11.2000

*(for the first performance on December 20, 2000 at the Köln Philharmonic Hall)*



## CD III

### «Six États Intermédiaires» (1998)

Bending, like the demiurge of the Timaeus, both ends of the «rectilinear» course characteristic of the classical symphony, Rabinovitch-Barakovsky achieves the cyclical structure of the «sinfonia» Six états intermédiaires, a vast reflection «on the two modes of existence» according to the Tibetan Book of the Dead, the Bardo Thödol. The theme is universal and the intention of the composer is not to «musically translate the content of the book in an illustrative way,» but to «search for analogies and correspondences in other traditional cultures or in philosophy and psychoanalysis.» The simmering energy of the first movement, La Vie (Life), expresses man's reactions when confronted with borderline situations, as per Jaspers. Le Rêve (the Dream) gets its inspiration from Mircea Eliade's reflections on the levitation of the soul when dreaming, perceived as the anamnesis of the mythical moment that triggered the creation of the world. La Transe is constructed around the figure of Tristan: it expresses in a ritual manner the exaltation of the amorous embrace of the mythical sky and earth before their separation, an idea common to so many cosmogony myths. Le moment de la mort (The Moment of Death) refers to the encounter with «pure light» during the «descent into the underworld» described in the Book of the Dead. By its internal agitation, La Réalité is an attempt to make two specific aspects of Hinduism coexist: the powerful energy flux represented by the companion (Shakti) of the god Shiva and the almost

inaudible vibrations of the primal sound (Shabda). The evocation of the Nirwanaprinzip, in the sixth movement, L'Existence, completes the circle.

*Brenno Boccadoro, 2004  
(Translated by Maria Balkan)*

### «Musique Populaire» (1980)

In 2005 I considerably revised this work, initially written for 2 pianos (I also wrote a version of «Musique populaire» for 2 pianos and orchestra in 1994). To this final version I added 2 marimbas, 2 vibraphones and one celesta, which allowed me to satisfy my liking for instrumental polychromy and for the introduction of instruments with a picturesque, reverberating and «magical» sound. In the mid-70's, listening to the recordings by the Modern Jazz Quartet had a big effect on me, and the bewitching, orchestral and harmonic polychromy of the 2nd suite of Daphnis et Chloé by Ravel still resonates in my ears. The recent Basel exhibition dedicated to polychromy in the architecture and sculpture of ancient Greece and of the «pax romana» period reinforced my aesthetic choices.

It's not easy to discuss one's own music, but it seems to me that this work is part of the rather long list of rituals that I composed with the notion of the purification rites of archaic traditions in mind. Here, the energy waves of the human psychic field are treated by analogy and in close correlation with the «chaos-harmony» dynamic of the macrocosmic universe. The proposed development of the evolution of the musical discourse could lead to the dissolution of the Ego through multiple initiation rites. In other words, the growth of entropy would

result in the exhaustion of the energy field in question. «Musique populaire» (like «Die Zeit» and «Récit de voyage») is part of my global work titled «Anthology of Archaic Rituals – In Search of The Center».

This work for two amplified pianos was first performed in Munich in 1981 by the pianist Martha Argerich and myself. In the same century (in the 20th century to be exact), it was again performed by the same artists at the Salzburg Festival, in the Salle Gaveau in Paris, and in Saint-Petersburg.

2001

## CD IV

### «Récit de voyage» («Story of a Trip») (1976)

In 1976, it had been two years since my emigration from the Soviet Union. This observation led me to reflect upon the hidden meaning of the prodigal son parable in the Gospel according to Saint Luke. Several poles of attraction thus came to mind to translate this theme into music:

- 1) Head-motif of Beethoven's Sonata op. 101: musical allegory of an incitement to travel;
- 2) The obsessive rhythm of Schubert's "Wanderer Fantasy" op. 15, a symbol of the journey itself;
- 3) Wagner's "Tristan chords", which represented a certain ideal for me: in "Récit de Voyage", that Tristan motif appears distorted and grimacing;
- 4) A second motif from Schubert's "Wanderer Fantasy" representing a state of extreme emotional confusion.

To my surprise, I recently discovered in the Lotus

Sutra the existence of a Buddhist counterpart to the Christian legend of the prodigal son. This information was very reassuring to me as to the choice of this subject as a universal theme. As Buddhism is more profoundly mystical, I am more deeply affected by this oriental interpretation centered on the quest for enlightenment.

2001

### «Perpetuum Mobile» (1975)

I think the title "Nearly Perpetuum Mobile" would have been more appropriate for this work, since the role of perpetuum mobile can only be attributed to the Absolute or the Demiurge, creator of the world. Moreover, I thought of the very beautiful and extremely musical superstring theory developed by physicists, which presents the idea of a universe in permanent vibration. The wheel symbol also expresses the idea of continuous rotation of all the cosmic components. It immediately brings to mind the inevitable pulsars, the galaxies, the rotational vortices of interstellar clouds or simply the planet earth, at risk of becoming uninhabitable for a certain animal species.

The vortices in man's psyche are similar to the perpetual macrocosmic movements and, in a certain sense, participate in this symphony of universal rotations.

The initial motif of the work can be perceived as the archetype of a reservoir of energy and it is meant to musically translate this basic vibration-rotation of the material world as well as of the obsessions and turbulences of the psyche. After numerous continual changes in the movements of

the soul, this energy reservoir finally runs out: the perpetuum mobile will not happen. It is time for the jerky dynamic started by the vortex motif to give way to contemplation. All the previous agitation was only a chimera.

*01.02.2001*

**«Motif optimiste suivi de sa démystification et ainsi de suite» (1976) (Optimistic motif followed by its demystification and so forth)**

This work for solo piano was written in 1976, two years after I emigrated from the Soviet Union. In a way, it is a musical account of my critical scrutiny of the *fait accompli* in 1974. That self-examination proved quite rigorous and without self-indulgence, which allowed me – since then – to cultivate and broaden a new “territory of my delusions.”

*10.11.2019*

**C. Ph. E. Bach – A. Rabinovitch–Barakovsky  
Concerto B–dur for Cello and Chamber  
Orchestra (1972)**

At the time I had a special liking for the music of C.P.H.E. Bach and quite often performed his works written for keyboard instruments. When the cellist Natalia Gutman suggested a new instrumentation of this Concerto, I immediately set to work on it. A few months later, this “new work” was performed by Natalia Gutman, conducted by Lev Markiz – in the wonderful Small Hall of the Moscow Conservatory. As far as I can remember, the composer Alfred Schnittke was the only person who complimented me for my orchestral fantasies.

*09.11.2019*

**Commentary**

A few years ago, the pianist Alexei Lubimov was kind enough to send me the sound copies of my old recordings as a pianist, made in the years 1969–1971 at the Tallinn radio and the Moscow radio. Listening to them revived my “repressed” memories of that time, during which I managed to perform in Moscow (as a premiere in Russia) Messiaen’s “20 Regards sur l’Enfant Jésus”, Charles Ives’s Sonata no.2 (Concord) and almost all of Stockhausen’s Klavierstücke. I played this music by heart, but I have to admit that the one true pleasure I experienced was performing Olivier Messiaen’s magnificent work.

Throughout my life I was also forced to perform as a pianist, for purely practical reasons and despite my pianistic shortages – my hands suffer from organic problems. Moreover, my impression is that modern pianos are built for elite athletes (boxers maybe?) But it is possible that listening to this CD could prove sufficiently pleasant and awaken curiosity. I would also like to add that all the Tallinn recordings were made thanks to invitations from the musicologist Ophelia Karlovna Tuiski, a benevolent enthusiast.

*07.11.2019*

**Alexandre Rabinovitch–Barakovsky**  
[www.rabinovitchbarakovsky.com](http://www.rabinovitchbarakovsky.com)





## TERZA PRATICA

J'ai avancé, il y a 10 ans, l'idée du nouveau paradigme musical que j'ai dénommé terza pratica, une sorte de rationalité mystique qui revaloriserait l'orientation spirituelle de la musique et de son pouvoir cognitif, holistique et thérapeutique.

Cette orientation verticale du discours musical («l'existence s'enracine dans la transcendance», d'après Jaspers) se détache radicalement du culte de la démesure dionysienne, de la polarisation extrême des états d'âme, des déséquilibres intrinsèques relatifs à l'expression musicale et des «agitations» émotionnelles de la seconda pratica, paradigme introduit par Monteverdi au début du 17<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que le règne de la civilisation de l'opéra ou du continuum romantique s'est vu étalé sur 4 siècles, du 17<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> inclus.

En revanche, l'idée centrale de la terza pratica fait référence à l'harmonisation de l'espace psychologique, à la création d'un écospace métaphysique dans le cadre du rituel, au réenchantement de la tradition apollonienne, aux émotions intelligibles lorsque les opposés psychiques redeviennent coopératifs et complémentaires et s'équilibrent mutuellement. D'autre part, cette quête de l'équilibre de la conscience s'accompagne de l'éveil de la connexion et de la coopération étroites entre les deux hémisphères cérébraux et de l'harmonisation de leur fonctions rationnelle et psychospirituelle.

Dans ce contexte, le cœur humain pourrait retrouver son statut initial de siège de la pensée et s'ériger en œil du cœur, en cœur qui pense.

Selon Tesla, pour pouvoir percer les secrets de l'univers, il faut «penser en termes d'énergie, de vibration et de fréquence». Cette recommandation peut servir de boussole pour une meilleure compréhension du potentiel de la beauté magique de l'univers intérieur de l'homme en tant que reflet de la réalité transcendante.

*Alexandre Rabinovitch-Barakovsky*  
24 février 20

## «Anthologie des rituels archaïques – A la recherche du Centre»

Cette anthologie est une sorte de pèlerinage à travers les cultures traditionnelles – une tentative de dégager l'essence de leur message qui pourrait s'avérer indispensable pour mes propres réflexions sur la «condition humaine». L'essence qui serait en quelque sorte analogue à la notion de la *Philosophia perennis*, de la Tradition primordiale de René Guénon ou au concept du Traditionalisme radical d'Alexandre Douguine.

Dans la plupart des traditions j'ai pu relever la référence à la compassion. Cet élan du cœur-qui-pense s'inscrivait parfaitement dans la quête spirituelle et thérapeutique que j'ai entamée à Moscou à la fin des années 1960, après l'initiation à la lecture du livre «*I Ching*» chinois. Ce livre m'a aidé à transformer progressivement la manière de considérer le phénomène musical et commencer à le concevoir en tant qu'instrument de connaissance orienté vers la dimension théurgique de la musique et se portant sur la transcendance et la pratique de la Beauté – principe shamanique des Andes et d'Amazonie, d'après Alberto Villoldo (ma «*Belle Musique n° 1*» a été composée à Moscou en 1973). Cette pratique de la Beauté et de la Transe vue sous l'angle de l'émerveillement métaphysique est aisément repérable chez Platon ou Apollon et Orphée avec le culte de la lumière intérieure ainsi que l'idée de la Beauté philosophique, également chez Platon.

Les nouvelles approches et une nouvelle

esthétique musicale à connotation dionysiaque ont commencé à émerger vers la fin du 16<sup>ème</sup> siècle, basées sur l'expression des émotions de l'âme oscillant entre deux pôles conflictuels des passions guerrières et amoureuses. Cette nouvelle esthétique a été définie par Monteverdi avec la notion de la *Seconda Pratica*. Une nouvelle époque – du Romantisme – a commencé à éclore et s'est étalée avec toutes ses subdivisions particulières sur la période historique allant du 17<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle.

J'ai évoqué le paradigme de la *Seconda Pratica* qui me paraît être la manifestation d'une nouvelle mythologie musicale fondée sur le sentiment et avec ses stéréotypes de la pensée avec lesquels il soit possible d'instaurer le dialogue et de les soumettre à l'examen d'ordre psychanalytique. Je peux me référer à l'observation vivifiante de Gaston Bachelard qui présentait sa «philosophie de l'énergie» comme une véritable psychanalyse de la connaissance scientifique. A son tour, Walter Benjamin invoque le présent qui féconde le passé (!) et retrouve le sens oublié ou refoulé qu'il porte en lui. Pour ma part, j'ai pris mes distances par rapport à la réalité et à l'avenir dont je ne sais rien. J'aurais préféré vivre en rêvant et c'est avec cette ambition que je suis parvenu à imaginer le concept de la *Terza Pratica*.

Ce nouveau paradigme musical peut être caractérisé par le virage vers la dimension cognitive de la musique, par l'aspiration à rendre perceptibles les idées extramusicales et à arriver à l'équilibre du fonctionnement des deux

hémisphères cérébraux. Dans cette optique, il serait intéressant d'évoquer le symbole alchimique de l'aigle qui représente l'esprit se détachant du chaos émotionnel.

Et quant à mes voyages intérieurs musicaux, je préfère les effectuer en «équipe» – avec la Kundalini, énergie créative qui représente le dynamisme de la vie tout en déverrouillant les centres énergétiques (les Chakras) et réalise la montée à travers leurs fréquences ayant leur «conscience propre», selon l'écrivain russe Georgiy Sidorov. Le recours au rituel dans mes œuvres doit servir à l'harmonisation des oppositions complémentaires et à la génération du sens.

Ces rituels sont envisagés comme les îlots de l'équilibre. On trouve également dans la sophrologie cette aspiration à l'équilibre de la conscience ou dans les Mandalas, les diagrammes de l'esprit humain. Je n'oublie pas non plus les expériences spirituelles d'El Greco lorsqu'il se plaignait de la lumière du jour qui perturbait sa «lumière intérieure».

En dehors de cette nouvelle publication, une édition plus complète de mes œuvres en 2 volumes a paru chez VDE-GALLO il y a quelques années.

Par rapport à d'autres œuvres que j'aimerais présenter un jour au public, je pourrais en mentionner quelques-unes :

«Opus Magnum» (2010), pour orchestre de chambre, en trois mouvements: 1-Nigredo, 2-Albedo, 3-Rubedo. Il s'agit ici d'une réflexion musicale sur la problématique alchimique.

«Alchéra» (Dreamtime ou In illo tempore – 2012), pour violoncelle et orchestre symphonique sans cordes. La thématique a été empruntée aux croyances des Maoris – le peuple indigène de la Nouvelle-Zélande.

«The Source Field» (2013), pour orchestre symphonique, œuvre inspirée par le livre de David Wilcock portant le même titre. En 2 mouvements: Space-Time et Time-Space. Cette œuvre renvoie à l'hypothèse inspirante de l'existence d'un Univers parallèle au nôtre et où les interactions du temps et de l'espace soient inversées. J'ai pensé également aux expériences du physicien Nikolai Kozyrev sur la dilatation et la contraction du temps.

«La belle musique n° 5 - Dhikr» (2014), pour quatuor à cordes, vibraphone et piano. Le Dhikr se présente comme un rituel pratiqué par les Soufis et fondé sur les répétitions incantatoires des formules sacrées. Il y a une certaine analogie entre les processus de pacification de l'esprit des Soufis avec certains Mantras bouddhistes ou hindouistes ayant pour finalité la purification de l'Ego.

*A. Rabinovitch-Barakovsky 07/11/2019*



## Anthropologie musicale - Terza Pratica

« Minimaliste », « néo-romantique », « néo-tonal », « répétitif » : tels sont les épithètes dont la critique contemporaine se plaît à coiffer la musique de Rabinovitch-Barakovsky, impatiente de classer l'homme et son œuvre dans les archives de l'histoire. « La musique de Rabinovitch pose et dépasse les questions musicales les plus significatives de cette fin de XXe siècle. Elle fait sentir le poids de l'histoire, jamais aussi manifeste qu'en cette époque de fuite en avant, et en même temps elle l'abolit dans la révélation d'un monde tonal réinventé. Elle mêle la vitalité rythmique caractéristique de ce siècle au mysticisme redécouvert, au-delà du progrès en art. Toutes ces tendances entrecroisées s'expriment à travers le goût de la beauté, l'aspiration hédoniste librement affirmée... » (B. Duteurtre)

En effet, la musique de Rabinovitch-Barakovsky puise son vocabulaire dans l'histoire de la philosophie et des religions. Elle est plus qu'un phénomène acoustique ; elle se déploie sur au moins deux axes orthogonaux : un niveau « émotionnel » et une dimension « verticale », métaphysique et intelligible, qui la relie à l'histoire des philosophies et des religions en une unité mystique hors du temps et de l'espace. Comme l'architecture d'un Alberti ou d'un Palladio, sa musique se veut une forme de philosophie, *pura cosa mentale*. Sa musique renvoie à un contenu extra-musical, et c'est par

le biais d'un rapport symbolique que le langage sonore atteint les réalités incorporelles de l'esprit. C'est pourquoi Rabinovitch-Barakovsky cultive le nombre et l'arithmosophie, comme tant d'autres avant lui, de Philippe de Vitry à J.S. Bach. En quelque sorte, le compositeur est pythagoricien, mais son pythagorisme est apatride et sans confession. Il ne s'y intéresse que dans la mesure où il peut servir son art. Son référent absent est l'idée ancestrale, commune à bon nombre de cultures extra-européennes, de la musique comme harmonie, c'est-à-dire concordance discordante de forces antagonistes en conflit. L'harmonie est universelle : en vertu d'un processus d'induction elle peut expliquer tout aussi bien le mariage du grave et de l'aigu dans les intervalles que le rapport établi par des couples contraires aussi disparates que l'ordre et le désordre, la vie et la mort, la stabilité et le mouvement, la forme et la matière, l'âme et le corps. L'harmonie naît suite à l'action du nombre entier qui insère une limite mathématique dans le devenir illimité de la matière. Le nombre agit et la matière pâtit. Et lorsque, dans l'homme, l'antagonisme s'établit entre l'âme et le corps, c'est la quantité pure qui impose un frein inhibiteur à la réalité instable des états psychiques obsessionnels, sujets à l'altération et à la dissolution. La musique est alors une forme de thérapie, comme l'affirme inlassablement Rabinovitch-Barakovsky : elle rationalise et purifie l'âme de ses dissonances comme la limite apaise l'antagonisme des contraires. On n'est pas bien loin du *Timée*

de Platon: «comme de naissance en nous la révolution de l'âme est inharmonique, c'est pour la mettre en ordre et en accord avec soi que l'harmonie nous a été donnée pour alliée par les Muses» (Platon, *Timée*). La musique est aussi instrument de connaissance; connaissance de soi, principe d'individuation. «Dans ma musique, le principe répétitif est utilisé pour transmettre ces obsessions, et le nombre, en structurant cette répétitivité remplit le rôle de l'analyse. Cette méthode est en quelque sorte thérapeutique et peut se révéler comme un instrument de connaissance de soi-même» (A. Rabinovitch-Barakovsky, *Courants d'air*, Liège, octobre 1996). «La répétition en elle-même commence à créer un rythme nouveau; une forme entièrement différente émerge du Tout fragmenté et cette forme contient un potentiel en mesure de créer un mouvement de progression apte à établir un souffle libre et nouveau» (Piotr Pospelov, in: *Soviet Music*, N° 6, 1991). Rechercher les universaux présents dans l'homme à travers les archétypes communs à toutes les cultures musicales pour fonder une anthropologie musicale de l'esprit: tel est le programme que l'auteur accomplit à travers la composition, poussé par une «nécessité viscérale». Pour se connaître, il renoue avec la métaphysique et l'arithmosophie: «Depuis 30 ans j'essaie de faire du nombre l'acteur principal dans le déroulement du discours musical avec toutes ses connotations: symboliques, métaphysiques et psychologiques» (L'auteur, le 9.XII.98 pour le concert de la Tonhalle à Zürich).

La démarche de Rabinovitch-Barakovsky ne se réduit pas au pythagorisme orthodoxe; elle puise dans cette tradition dans la mesure où elle démontre des points communs avec la plupart des cultures traditionnelles. Le nombre est *sonore* et symbolique: «Quant au but essentiel du traitement du nombre dans ma musique, je vise à rendre son aspect symbolique et intelligible spontanément *audible et perceptible* à l'écoute. La musique est née de la pratique magique et rituelle; car le nombre peut rendre manifestes des états maladifs, des états obsessionnels du psychisme (par tout un système de répétitions organisées) et les ramener à la conscience». Le nombre s'engage dans le sensible comme l'âme dans le corps et par sa valeur symbolique, *per specula*, il renvoie aux réalités incorporelles de l'esprit. Du point de vue de la composition, cette réhabilitation de l'instinct conduit à l'abolition des cloisons étanches entre pratique et théorie, calcul rationnel et perception sensible. Tout se passe comme si la forme se générait en vertu d'un principe automoteur inhérent à sa matière même, à l'instar des corps vivants. Et, on comprend la fascination de l'auteur pour l'aspect incantatoire de la musique et le rapprochement, irrésistible, avec la magie musicale. L'interprétation magique de l'art prive l'âme de sa valeur causale. Le musicien inspiré opère à la faveur de constellations propices, capte les influences astrales, mais il ne crée pas la beauté; il en est un simple instrument, un *médium*, logé dans l'espace intermédiaire entre l'âme du monde et la partition. Il «commande»

à la grande machine du monde en lui obéissant ; il réunit les conditions de l'activité naturelle, favorisant ou retardant les processus de l'âme universelle. Tel l'apprenti sorcier, il met la nature sur la voie, quitte à ne plus pouvoir l'arrêter. Et c'est ainsi que, derrière la motricité inexorable du rythme se profile un message apocalyptique, inquiétant et lapidaire : «Récemment j'ai transcrit l'Apprenti sorcier de Dukas, œuvre à laquelle je suis attaché pour des raisons extra-musicales. Ce thème est d'ordre apocalyptique et pour moi, il symbolise la marche de la société industrielle actuelle vers le précipice, comme dans le tableau de Brueghel» [*Courants d'air*, Liège, 1996]. Lorsque Rabinovitch-Barakovsky parle de son œuvre, son bras décrit un arc de cercle dans l'air, comme pour dire que toutes ses compositions participent d'un même archétype circulaire. «Il est intéressant de noter que la forme symphonique classique reflète de façon schématique ce mouvement depuis les ténèbres vers la jubilation finale [...]. En ce qui concerne les traditions orientales, une vision cyclique de l'évolution du monde leur est propre. Les cycles de la création et de l'anéantissement de tout ce qui vit fonctionnent sur le principe de l'éternel retour. Leur conception du monde possède un caractère involutif et le processus de l'évolution s'oriente plutôt en sens inverse, marqué par le mouvement vers la dégénérescence et la décadence». Pour résumer, on peut remarquer que ce type de discours musical se déroule sur deux niveaux d'expression : horizontal, faisant appel aux stéréotypes émotionnels facilement

repérables par l'auditeur, et vertical – le niveau où ces stéréotypes font l'objet d'un traitement analytique («anatomie inspirée de la pathologie», selon Piotr Pospelov) à l'aide de la symbolique des nombres, ce qui vise à dégager leur intelligibilité et sert à structurer la communication avec l'interlocuteur.

Le mouvement cyclique et l'évolution linéaire se rejoignent ainsi pour former un couple uni – synthèse par laquelle se manifeste le projet holistique général.

Toutes les œuvres principales de A. Rabinovitch-Barakovsky, y compris celles présentées dans cette édition, sont intégrées dans une œuvre globale intitulée «Anthologie des rituels archaïques – A la recherche du Centre».

*Brenno Boccardo*  
*Professeur de Musicologie à l'Université de*  
*Genève*

# Alexandre Rabinovitch-Barakovsky

par Elena Dubinets

## « Terza Pratica - Instrument de connaissance » (2010)

La musique de Rabinovitch est reconnaissable à la première note, et plus exactement au premier accord, qui est souvent un accord de quarte et sixte. C'est précisément cette stabilité remarquablement instable qui caractérise le style du compositeur. A première vue, il s'agit d'un minimalisme « ordinaire », mais vérification faite, ce dernier apparaît tout à fait insolite, avec un travail très subtil sur l'harmonie et une structure précise; et toujours avec une petite part de doute, exprimé par cette quinte entêtante à la basse, des harmonies irrésolues et un va-et-vient systématique le long de la gamme chromatique. En d'autres termes, l'auditeur n'est pas assommé de platitudes, mais est contraint de s'interroger.

Chaque œuvre de Rabinovitch représente une petite part d'un macrocosme, reflétant l'ensemble de l'univers en le projetant à travers telle ou telle construction musicale. Le compositeur ne cherche absolument pas à s'exprimer à travers la musique ou à prouver son caractère unique et incomparable. Il ne tente pas non plus de démontrer qu'il est le meilleur et le plus original de tous. Il vit simplement, sans commandes, sans honoraires, heureux de ses enregistrements de

concerts et, en général, de pouvoir continuer à composer et créer son œuvre. La musique, pour Rabinovitch, est le moyen de trouver une voie pour saisir le sens de son expérience spirituelle. Il compose pour décoder son propre moi ainsi que le monde alentour. Le monde intérieur du compositeur – coloré de ce qui a été lu, entendu et médité – se modèle à partir de musique comme s'il s'agissait d'argile. Ce monde surgit devant nos yeux – ou plus exactement devant notre ouïe – par des répétitions insistantes, des tournures harmoniques reconnaissables car réapparaissant obstinément d'œuvre en œuvre, de régulières surprises auditives dues à la superposition d'accords incompatibles, des mélodies interrogatrices et troublantes, et une facture ininterrompue, le tout démontrant une constante quête spirituelle et l'exigence vigilante du compositeur vis-à-vis de lui-même: j'existe afin de penser, de comprendre et de trouver une voie possible de solution. Cette voie est formulée chez Rabinovitch par l'intermédiaire de procédés musicaux « simples » et évidents à l'oreille, servant à exprimer et chercher à résoudre les problèmes de la modernité (au moins pour son propre compte) afin de prévenir une imminente catastrophe spirituelle et physique. Néanmoins, il ne serait pas légitime de qualifier la musique de Rabinovitch de philosophique ou psychologique. Le but de ce compositeur est d'enseigner et de faire entendre raison non pas aux autres – ses auditeurs – mais à soi-même. Ce n'est pas qu'il exprime son « moi » à travers la musique, mais plutôt qu'il tente d'instruire et d'améliorer ce

« moi » en visant sans cesse à approfondir sa propre expérience spirituelle.

Le monde de la tonalité, redécouvert par Rabinovitch et renforcé par une rythmique affirmée, est d'une infinie beauté. Ses mélodies « non mélodiques » provenant de la répétition de motifs et de séquences chromatiques se retiennent et se fredonnent facilement. Sa musique est architecturale; d'un seul coup d'oeil, on peut immédiatement saisir – prévoir – l'ensemble, alors que par une écoute attentive on peut entrevoir les détails du design. Comme en architecture, le temps se fige dans l'instant et s'allonge simultanément jusqu'à l'infini. Une œuvre de Rabinovitch qui dure des heures peut paraître très courte de par l'attention intense portée par le compositeur à son pouls interne, ne laissant pas place à la relaxation et compressant un long processus de pensée dans un seul instant.

La musique de Rabinovitch est architecturale également parce qu'elle est harmonieuse. Comme une construction en pierre, elle possède le support nécessaire (la base tonale) qui permet à la construction de ne pas se désintégrer. Dans ses œuvres sont réunis le mouvement et l'immobilité, la vie et la mort, la souffrance et la paix. Le fond sonore, en constante vibration, est solide comme est solide une ossature architecturale, mais se remplit en même temps des rayons de lumière et du souffle marin entrant par les fenêtres et les portes ouvertes.

L'architecture des œuvres de Rabinovitch est basée sur la numérogie. Rabinovitch est

pythagoricien par nature; il se fie avant tout aux nombres, non pas aux sentiments, et calcule chaque moment ultérieur. Cependant, tout en structurant les plus infimes composants du développement musical, il les soumet à un examen auditif rigoureux et les argumente par les inclinations de son cœur. Intuitif par nature, le compositeur cherche à structurer son univers intérieur et comprendre le système gouvernant le monde extérieur. D'où sa passion paradoxale à la fois pour la science et pour l'alchimie, ainsi que pour les cultures et religions du monde entier. Le symbolisme propre à la numérogie de Rabinovitch traduit les principes de communication avec le monde extérieur de ces cultures, ainsi que l'iconographie des concepts religieux et philosophiques les plus importants, également devenus essentiels pour sa musique.

Toutes les œuvres de Rabinovitch sont réunies dans un vaste cycle intitulé « Anthologie des rituels archaïques – A la recherche du centre ». « Rituels » est une définition très exacte de l'essence de sa musique. Celle-ci est soumise à un ordre supérieur, à cette organisation cyclique du monde qui gouverne la société des temps anciens à nos jours, sur la base d'archétypes ou de modèles mythologiques. La succession persistante d'actions stéréotypées, propre à tout rituel et conditionnée soit par le contexte social et culturel, soit par la tradition, se traduit dans la musique de Rabinovitch par la répétitivité de matière enracinée dans la tonalité. Les motifs et les tournures harmoniques reviennent par cercles concentriques, esquissant ainsi

l'organisation immuable de l'univers, en rotation perpétuelle autour du centre – le même pour toute personne et toute société. C'est ce centre-là que cherche à atteindre Rabinovitch dans l'espoir de trouver le fil conducteur qui lui permettra de trouver une issue du labyrinthe de la condition humaine.

*Elena Dubinets*

## Extraits de l'entretien accordé par A. Rabinovitch-Barakovsky à Elena Dubinets (2010)

C'est un peu progressivement que j'en suis venu à l'idée d'un nouveau paradigme dans la pratique musicale, que j'ai appelée la «Terza Pratica». Le fait est que du point de vue purement schématique, on peut diviser l'évolution du langage musical européen en deux périodes principales. La «Prima Pratica» a ses racines dans le christianisme, qui a reçu le statut d'idéologie d'Etat. Malgré la diversité des styles musicaux des compositeurs des 12ème-16ème siècles, dont nous connaissons les noms, le principe de l'objectivité émotionnelle était prédominant – la placidité, la sérénité et la quiétude émotionnelles reflétaient les conceptions extramusicales de la «musique des sphères», de l'«harmonie de l'univers» dont le centre a été notre globe terrestre. A cette époque, le facteur rationnel (l'hémisphère gauche du cerveau) régnait en

maître dans l'art et la musique était au service de l'idéologie.

La publication des idées de Copernic en 1543 a littéralement traumatisé ses contemporains – la terre était en fait une province. Ce qui, bien sûr, est une rude épreuve. Apparut une expressivité subjective, personnelle, avec un immense spectre d'émotions-affects. Monteverdi a défini cette nouvelle esthétique comme la «Seconda Pratica» (avec suprématie de l'hémisphère droit) et au cours des 17ème-20ème siècles s'est formée toute une mythologie musicale basée sur le principe de tonalité (avec la polarité majeur-mineur, joie-souffrance). Avec la Symphonie fantastique, Berlioz se plaça sur le divan de Freud. Chez Mahler ou Rachmaninov, il y a déjà une telle turbulence dans l'expression des émotions extrêmes que cela en devient un peu «malsain». Dans l'expressionnisme qui suivit, on ne détecte que détresse et désespoir.

Dans l'histoire moderne, le tournant crucial s'est produit, à mon avis, en 1945 avec Hiroshima et Nagasaki. Il est devenu suffisamment clair que l'homme a finalement cédé à ses «pulsions de mort» et à sa vocation d'apprenti sorcier, en condamnant sa propre espèce à l'extinction à assez brève échéance. Cependant, une tradition comme le Tantrisme nous enseigne qu'on peut évidemment établir un diagnostic des anomalies sinistres de l'époque qui a «réveillé des énergies qu'elle ne peut contrôler» (selon Pierre Feuga, grand spécialiste du Tantrisme), mais qu'il serait plus constructif de favoriser la guérison de la société ou se concentrer sur sa propre

transmutation intérieure et sur la quête du sens et de la finalité de l'existence.

C'est dans cette optique qu'il y a plus de 30 ans, j'ai entrepris mes promenades musicales à travers les savoirs traditionnels (le Chamanisme, la Gnose, la Kabbale, le Soufisme, le Bouddhisme, etc.) pour essayer de repérer leur unité fondamentale. Je me suis laissé conseiller par mon guide intérieur.

Tout aussi importante pour moi était la pensée de Carl Jung, qui a élaboré une synthèse entre la réflexion bouddhiste (psychologie monumentale), l'Hindouisme (spiritualité philosophique) et le rituel initiatique alchimique. Il considérait que l'aspect initiatique de son concept d'individuation résulterait de la rencontre de la conscience avec les figures archétypiques de l'inconscient tels que la persona, l'anima, l'ombre, etc. Le but de ce processus d'individuation serait le concept de Soi, analogue à la définition de l'Atman (Brahman) hindouiste. Cette vision du cheminement spirituel et les Mandalas qui illustrent de manière géométrique la progression dans le labyrinthe vers le centre de notre personnalité, ainsi que l'idée de la montée de l'énergie cosmique, Kundalini, à travers les Chakras, les 7 centres psychiques de notre corps – ce procédé interdisciplinaire dans la quête d'un retour à l'esprit m'a aidé à aboutir au nouveau paradigme musical : la Terza Pratica. Et l'essence de ce nouveau paradigme peut être résumée par l'expression « Laissez Penser le Cœur », à la place du « laissez s'exprimer le cœur » de la Seconda Pratica.

Dans le cadre de la Terza Pratica, qui sous-entend l'activité musicale en tant qu'expérience holistique et spirituelle, les rituels, la métaphysique des nombres sacrés, les cérémonies initiatiques dans les sociétés du passé telles que le rituel de purification, les expériences alchimiques et autres, deviennent réactualisés et motivent la quête de l'individuation et de Soi, en accord avec la psychologie analytique de Jung ou la vision du monde hindouiste.

Cette façon de la mystique orientale de voir le monde avec les « yeux du cœur » m'est très familière. Pourtant, les émotions ne sont plus directement exprimées – elles sont explorées et analysées dans le cadre d'une cure thérapeutique où le patient instaure un dialogue avec soi-même et devient son propre psychanalyste. Cela crée des sortes d'émotions cognitives et intelligibles grâce à l'emploi de l'arithmosophie (le rôle du psychanalyste est joué par les nombres).

En même temps, j'ai l'impression que cette approche musicale permet d'effectuer la connexion entre le côté rationnel du cerveau et le lobe temporal droit – source de l'énergie spirituelle –, le lien dont parle le Dr. Morse dans son livre La Divine Connexion.

Et Fritjof Capra écrit dans le Tao de la Physique: «La physique et la métaphysique débouchent inخورablement toutes deux sur un savoir identique».

Je réunis toutes mes œuvres dans une œuvre globale intitulée Anthologie des rituels archaïques – A la recherche du Centre.

## De l'arithmosophie

Comment pourrait-on se retrouver dans ce décor du chaos apparent des tourbillons cosmiques dont parle le Taoïsme et des mouvements contraires des énergies négatives et positives qui parcourent l'univers? Comment se retrouver dans les tourbillons des mouvements d'âme qui traversent l'être humain et qui, par analogie, peuvent être mises en relation avec les turbulences atmosphériques ou cosmiques (collisions entre les galaxies, explosions des étoiles à la fin de leur vie, etc.)?

L'aspect chaotique de cet élan, créatif et destructif en même temps (dans le panthéon des dieux de l'Hindouisme ce rôle est attribué à Shiva), ne peut pas nous faire oublier l'autre aspect de cette dynamique déclenchée par le premier geste in illo tempore – tendance à l'harmonisation des forces en opposition et à l'apaisement de leurs antagonismes.

«*Tout est réglé selon le nombre*» enseigne Pythagore. Il est intéressant par conséquent de noter que les «espaces sacrés» des cultures diverses étaient représentés en premier lieu par l'architecture où la primauté du nombre est indiscutablement visible et aussi par la musique, composante essentielle dans la pratique rituelle des sociétés traditionnelles. La visibilité des structures basées sur le nombre dans l'architecture ne se prête pas au doute. Par contre, dans la musique, les rapports numériques faisant appel à la symbolique des nombres – je pense à l'époque polyphonique et à Bach en particulier – ne sont pas perceptibles pour l'oreille, étant codés suivant des méthodes

cryptographiques. Ils ne sont visibles qu'à l'œil, c'est-à-dire qu'ils ne se laissent détecter que par l'analyse.

Mon intérêt pour la métaphysique des nombres simples a été éveillé par la lecture du livre des mutations chinois «*Yi-king*», dont la première édition était parue à Moscou en 1964 (si ma mémoire est bonne). Donc, depuis au moins 30 ans j'essaie de faire du nombre l'acteur principal dans le déroulement du discours musical avec toutes ses connotations: symboliques, métaphysiques et psychologiques aussi. Car le nombre peut rendre manifestes des états maladifs, des états obsessionnels du psychisme (par tout un système des répétitions organisées) et de les ramener à la conscience. Dans la «Psychologie et religion», Jung cite à titre d'exemple des rêves à répétition en corrélation avec le chiffre 4, desquels il déduit que «la formule de l'inconscient est une quaternité».

Quant au but essentiel du traitement du nombre dans ma musique, je vise à rendre son aspect symbolique et intelligible spontanément audible et perceptible à l'écoute. La musique est née de la pratique magique et rituelle. Cette activité purificatrice de la musique, tournée vers la quête du sacré qui ne se trouve qu'au-dedans de nous-mêmes, pourrait également se révéler écologique dans une époque de l'autodestruction de l'Homo Sapiens, ce qui rend l'allégorie de Brueghel si étonnamment réaliste actuellement.

*A. Rabinovitch-Barakovsky, 9 décembre 1998  
le concert à la Tonhalle de Zurich en décembre  
1998)*



Extrait de l'interview par Martin Anderson  
dans le magazine *Fanfare* novembre-décembre  
2001

[...] Je devais également réfléchir sur la mythologie musicale qui s'est formée au cours des trois derniers siècles, du 17<sup>ème</sup> au 20<sup>ème</sup>, qui est basée sur la tonalité et qui laissa prédominer le côté expressif de la musique. Vous connaissez la théorie des affects qui apparut après le maniérisme dont Gesualdo est le principal représentant; une nouvelle époque commença avec lui. Le langage est extrêmement codifié: il existe certaines formules pour exprimer des états de l'âme très différents, mais qui sont restées très objectives. Cela a changé au 19<sup>ème</sup> siècle avec l'apparition de la subjectivité. Avec la Symphonie Fantastique de Berlioz, le compositeur se plaça pour la première fois sur le divan de Freud. Cela a préparé le terrain pour l'arrivée de la psychanalyse au début du 20<sup>ème</sup> siècle; c'est la musique, je crois, qui a préparé la voie pour Dostoïevski dans la littérature. Chez Mahler, il y a une telle turbulence dans l'expression que cela en devient malsain. Cela fournit le matériau principal pour mon travail: j'aime me placer dans le labyrinthe, où l'on rencontre tout ce tourment, mais ce qui m'intéresse est la voie du labyrinthe vers le centre, le centre de la personnalité. Le but de mon travail est d'essayer de dévoiler le côté intelligible. C'est là qu'intervient le psychanalyste, et dans ma musique le rôle du psychanalyste est joué par les nombres: je peux analyser les émotions à l'aide des nombres. [...]



# Commentaires sur les œuvres, par A. Rabinovitch-Barakovsky

## CD I

### « Incantations » (1996)

Un jour, j'ai discuté avec Maroussia Lemarc'adour, la grande Dame du paysage musical suisse (décédée à l'âge de 80 ans il y a dix ans, et équivalente suisse de Nadia Boulanger), et notre conversation s'est spontanément portée sur la notion de fugacité en musique. La musique est fugace, disait-elle, et c'est le terme qui exprime au mieux sa nature cachée. Cette affirmation m'a beaucoup frappé et a amené la réflexion suivante: la fugacité musicale est un élément très insécurisant, synonyme de la fragilité de l'existence. D'où l'attachement des sociétés archaïques au rituel, qui, en structurant et répétant toujours le même geste violent primordial, peut éviter une évolution dramatique vers le désordre et assurer la stabilité de l'ordre existant. Ma pièce fait appel à la fusion de ces deux forces: le côté vitaliste et dynamique (« fugace ») de la musique et sa soumission au « carcan » du nombre pour apprivoiser les turbulences des mouvements d'âme. Peu à peu évacué, le dynamisme rythmique se métamorphose en phénomène de « grâce », comme le piano solo se métamorphose en célesta, instrument magique par excellence. J'ai pensé atteindre à l'« inexprimable » et au « silence ».

1991

### « Liebliches Lied » (1980)

Dans cette pièce pour piano à 4 mains se manifeste l'opposition duelle familière de majeur - mineur. La tonalité D-dur renvoie de façon un peu vague au Lied « Es liebt sich so lieblich im Lenze » de Brahms et celle de d-moll évoque le motif principal de la Sérénade (Ständchen) de Schubert - à connotation passionnelle dans l'original.

Le champ de torsion - sur le plan psychologique - créé par le mouvement continu de rotations énergétiques musicales et plein de vitalité s'éteint peu à peu vers la fin et incite à l'apaisement de l'esprit préconisé par les Soufis dans leurs rituels.

« Liebliches Lied » a été enregistré lors d'un concert donné par Martha Argerich et moi-même à la Radio de Berne.

09.11.2019

### « Jiao » (2004)

L'œuvre « Jiao » a été composée en janvier 2004 à Genève pour l'orchestre de chambre « Musiques nouvelles ». Elle est incorporée dans l'œuvre globale intitulée « Anthologie des rituels archaïques - A la recherche du centre » que je construis depuis plus de trente ans.

« Jiao » est un rituel essentiel du Taoïsme religieux (Daojiao) au travers duquel s'exprime cet attachement viscéral des traditions chinoises au culte des ancêtres. On retrouve cette hantise de communication avec les ancêtres dans toutes les cultures - chez les Slaves, en Égypte ancienne, chez les Celtes, en Afrique

Noire, dans le bouddhisme où la cérémonie de la commémoration de la mort du Bouddha se déroule de façon si émouvante et visionnaire lorsque les petites lampes allumées flottent sur les rivières, ce qui doit évoquer « le cheminement des défunts vers le paradis d'un des bouddhas honorés ». Même dans l'art rupestre de l'homme préhistorique, les paléontologues ont réussi à repérer la tendance à capter (civilisations moustériennes) ou à envoyer (plus tard, dans « l'art des Troglodytes ») des messages aux âmes des ancêtres.

Ceci dit, je me suis surtout intéressé à l'aspect exorciste du rituel « Jiao », celui où il est question de l'apaisement des tourments et des souffrances des âmes des défunts ou de l'expulsion des esprits malveillants. Cela m'a permis de rester dans mon domaine de prédilection lié à l'analyse musicale des états d'exaltation et de transe, à la réflexion sur la polarité dans le couple (l'énergétique, l'entropie).

Il est également étonnant de noter que la mouvance transgénéalogique dans la psychanalyse a remis à l'ordre du jour le concept du « retour des ancêtres » et que certains psychanalystes (psychogénéalogistes) n'hésitent pas à puiser leur inspiration dans le taoïsme ou le chamanisme – je pense notamment au travail de Didier Dumas.

Le questionnement des anciens sur l'homme, sur ses rapports avec l'univers et avec l'au-delà, me paraissait avoir cette dimension écologique dont j'ai essayé de trouver le pendant dans le discours musical. La réactualisation de ce

questionnement, de cette interpellation des traditions archaïques dans le langage musical, est devenue ma tâche primordiale.

*4 février 2004, Bruxelles*

### **Introduction au « Schwanengesang an Apollo » (1997) («Chant du cygne pour Apollon»)**

Il existe une belle légende selon laquelle lors de la naissance d'Apollon, les cygnes ont chanté en son honneur, tout en faisant sept fois le tour de l'île de Delos. Je trouve ce récit fascinant et très musical en même temps. Il faut tenir compte du fait qu'Apollon sur le plan spirituel était un dieu des purifications et que dans les cultures traditionnelles, la polarité entre le pur et l'impur était fondamentale. Les rites shintoïstes sont aussi fondés sur la base de cette opposition (de même, on pourrait mentionner le côté purificateur de l'utilisation du sel au Japon).

La codification musicale byzantine reflète également ce dualisme dans sa définition des structures rythmiques: les rythmes binaires ont été considérés comme étant impurs et respectivement les rythmes ternaires comme purs. Je me suis inspiré dans la composition de cette pièce de cette symbolique rythmique élaborée à Byzance. L'emploi du Célesta est aussi en quelque sorte élément-purificateur.

Dans notre «consumer society» il est admis aujourd'hui que seule l'approche écologique des phénomènes peut être salvatrice et pourrait retarder ou, éventuellement, éviter l'autodestruction de l'espèce humaine. La

musique, à mon avis, n'a pas échappé non plus à la pollution – l'approche purement technique des problèmes esthétiques s'est finalement révélée comme un non-sens.

Dans cette optique, la renaissance de l'idée purificatrice et du rituel de purification me paraît justifiée en ce moment crucial de l'évolution de notre société vers le cataclysme apocalyptique prévu par certaines mythologies anciennes.

*27 novembre 1997, Tokyo*

## CD II

### «La Triade» (1998)

J'ai pensé en composant «La Triade» à la définition de la triple structure de la nature humaine, propre à certaines ethnies de l'Afrique noire. Cette structure se divise en trois éléments: l'âme périssable, le corps, l'âme impérissable. Chaque mouvement de «La Triade» est relié respectivement à chacune de ces notions.

«Le Deuil» symbolise en quelque sorte l'existence éphémère de tout ce qui est périssable et s'interroge sur le phénomène de la mort virtuelle, en puissance – d'une âme, d'une civilisation, d'une espèce (ne serait-ce que de l'espèce humaine). C'est un deuil par anticipation contrairement aux pratiques de deuil conseillées par la psychanalyse.

Pour «La Transe» – ce sous-titre renvoie aux mouvements du corps qui danse pour parvenir à l'extase – j'ai pensé au dieu Shiva, qui crée et détruit les choses en dansant, aux expériences des Soufis ou des Chamanes, aux danses sacrées

avec des masques au Tibet ou lors des fêtes hindoues.

En ce qui concerne l'«âme impérissable», le terme du silence m'a paru approprié pour traduire dans les sons le contenu et la magie d'une formule qui fait allusion au passage d'une forme de vie à une autre. La mort n'est plus prise en compte – elle n'est qu'étape transitoire. «Bardo Thödol» (Le Livre des Morts tibétain) propose une réflexion sur ce sujet, les taoïstes suggèrent l'union intime avec le Dao, Thérèse d'Avila évoque «un immense silence» dans lequel s'unissent l'Âme et l'Absolu.

*20.11.1999*

*(pour les concerts à Milan, Bologne et Padoue en avril-mai 1999)*

### «La Belle Musique N°3» (1977)

Dans la mythologie hindoue, le dieu Shiva exerce une double fonction, en dansant et au son du tambour: créer et détruire périodiquement l'univers. Les activités de l'être humain ont également deux aspects – créateur et destructeur. La psychanalyse classe ces deux tendances contradictoires dans les deux catégories de la pulsion de vie (Eros) et celle de mort (Thanatos). On peut observer la même connotation ambivalente sur le plan symbolique et dans l'image de Janus, le dieu romain aux deux visages.

La conception cartésienne du monde a mis en avant l'idée de progrès, de l'évolution linéaire, au bout de laquelle l'homme parviendra au statut de vainqueur et de maître de la nature. Comme n'importe quel être vivant, la nature réagit de

façon hostile à une attitude irrespectueuse et sa «vengeance» peut être sans merci. Les conceptions monothéistes définissent la destinée de l'être humain de manière optimiste: son histoire a un début clairement marqué et avance en ligne droite vers une fin reconfortante, la résurrection des morts. Il est intéressant de noter que la forme symphonique classique reflète de façon schématique cette progression des ténèbres à l'allégresse finale.

Les traditions orientales ont elles une vision cyclique de l'évolution de l'univers: les cycles de la création et de l'anéantissement de tout ce qui existe fonctionnent sur le principe de l'éternel retour. Leur conception du monde renvoie plutôt à une trajectoire involutive et l'évolution se fait dans le sens d'une régression, projetée vers la dégénération et la déchéance. En physique, le schéma de l'énergie condensée ou entropie fait en quelque sorte écho à la perception orientale des processus vitaux. On peut également mentionner la théorie des astrophysiciens sur l'expansion et la contraction de l'univers (Big Bang et Big Crunch à tour de rôle).

Dans la Belle Musique n°3, composée en 1977 pour le festival «Steirischer Herbst» à Graz, en Autriche, le processus de développement musical est également involutif et possède un caractère cyclique. Ce processus peut être défini suivant la formule "de l'exaltation à la torpeur", comme un flux énergétique qui se résorbe peu à peu. Vers la fin de cette œuvre, j'ai utilisé deux citations remaniées, l'une provenant de la Pavane pour une Infante défunte de Ravel,

l'autre de la 4ème Symphonie de Mahler, en pensant aux traditions selon lesquelles la vie et l'au-delà seraient deux modes d'existence. Qui plus est, par moments l'existence dans l'au-delà était interprétée comme un processus inverse de retour à l'enfance. D'où le recours à la musique classique, liée à une thématique infantile.

2002

### «Die Zeit» («Le temps») (2000)

C'est naturellement une évidence de dire que la musique et le temps sont indissociablement liés. Cependant, l'évolution du discours musical dans le temps peut prendre des formes diverses:

a) son déroulement peut être linéaire et aller à sens unique. Dans l'optique des religions monothéistes ou du mazdéisme, la flèche du temps est orientée vers une finalité bien définie et le temps ne possède qu'un seul commencement. Ainsi se présente schématiquement ce modèle évolutif dans la 5ème symphonie de Beethoven, qui débute par l'évocation de la création dramatique de l'univers et se termine par l'avènement du Messie;

b) à la différence de cette conception du temps valorisant l'histoire, certaines religions orientales comme l'Hindouisme, le Bouddhisme, les sociétés archaïques et aussi les philosophes en Grèce ancienne concevaient le temps comme un phénomène d'ordre cyclique. Je pense notamment au concept du karma ou à celui de l'éternel retour. Les rites de la régénération périodique du temps jouaient à l'époque un grand rôle et Eliade parle des "combustions

ou dissolutions cosmiques qui doivent périodiquement mettre fin à l'univers afin de permettre sa régénération". Dans une telle vision circulaire des événements, le temps musical devient le milieu des changements multiples et revêt un caractère plutôt statique, contrairement à la dynamique du devenir s'acheminant vers une fin d'ordre messianique ou tout simplement vers la mort (dans le gnosticisme ou l'existentialisme). La Valse ou le Boléro de Ravel fournissent l'exemple du discours cyclique dans son déroulement temporel (ce qui ne le prive d'ailleurs pas de sa dimension évolutive) ;

c) il existe également le temps des mystiques, qui tend vers son abolition. Le temps profane se transformerait ainsi en temps sacré, dont l'instantanéité pourrait être symbolisée par un cercle ou par un petit point. Parmi les musiciens, Mozart avait cette faculté de pouvoir retracer ses symphonies dans leur unité, c'est-à-dire avoir instantanément une vision d'ensemble, une image intégrale de ses œuvres. Sur le plan psychologique, la conception du temps sacré vise l'unité de la conscience.

En mettant en parallèle les trois mouvements de "Die Zeit" avec ces trois aspects du temps que je viens d'exposer, je peux maintenant apporter quelques précisions supplémentaires, à savoir :

1) La notion de l'élan ou de l'"élan vital" de Bergson est très suggestive pour un image – l'image d'une force, d'une énergie qui préside au lancement d'un système évolutif et qui nourrit, stimule et entretient son développement. Pourtant, selon les physiciens, l'évolution d'un

système est constamment compromise par le désordre et l'entropie inhérents à toute forme énergétique. Et pour que l'élan retrouve son dynamisme initial, ses batteries doivent être périodiquement rechargées. Bref, dans ce premier mouvement, j'ai voulu faire ressortir l'ambivalence et les anomalies internes que contient en lui-même le concept d'élan, d'autant plus qu'on sait à présent que même le "vouloir-vivre" érigé en absolu n'a pas encore pu empêcher l'extinction d'une multitude d'espèces animales. A son tour, l'espèce des "machines désirantes" animées par leur "volonté de puissance" est actuellement menacée d'extinction à la suite de ses activités autodestructrices et destructives à l'encontre de son écosystème.

2) Les cycles des rythmes réguliers des horloges traduisent en quelque sorte la circularité du temps cyclique. Durant leurs courses autour du point central, les aiguilles des réveils carrés ou ronds reviennent toujours à l'endroit initial. Cette répétition ininterrompue de leurs mouvements s'apparente à un cérémonial. En l'occurrence, dans le deuxième mouvement, l'"Horloge", j'ai essayé d'apprivoiser la mobilité des formes changeantes par le rituel dans lequel est effectué le voyage musical à travers 6 tonalités en revenant, en fin de parcours, au point de départ.

3) Il y a quelques années, en pleine nuit et du haut d'un gratte-ciel où se trouvait ma chambre d'hôtel à Tokyo, il m'est arrivé d'observer longuement le flux incessant, uniforme et parfaitement homogène et silencieux des myriades de voitures, tous feux allumés, sur

une autoroute à sens unique. Le spectacle était si saisissant que j'ai commencé à ressentir profondément cette sortie du temps dont parlent les bouddhistes ou les mystiques. Chez Jaspers, on trouve une réflexion subtile sur la relation dans le couple temps-éternité, où il mentionne le fait de "pressentir grâce à cette force [de vivre] l'éternité à travers la vie". La durée d'une expérience envoûtante a pris, dans mon cas, la forme d'une suspension du temps. C'est dans ce sens-là que le terme de la durée a été employé dans ce dernier mouvement.

12.11.2000

*"Die Zeit" fait partie de l'œuvre englobante  
"Anthologie des rituels archaïques –  
A la recherche du Centre", œuvre en évolution  
entamée il y a trente ans.*

### CD III

#### «Six États Intermédiaires» (1998)

Pliant, comme le démiurge du Timée, les deux bouts du parcours «rectiligne» propre à la symphonie classique, Rabinovitch-Barakovsky obtient la structure cyclique de la sinfonia *Six états intermédiaires*, vaste réflexion sur les deux modes d'existence d'après le Livre des Morts tibétain, «Bardo Thödol».

Le sujet est d'une portée universelle et le propos du compositeur n'est pas «de traduire musicalement le contenu du livre de façon illustrative», mais de «rechercher des analogies et des correspondances dans d'autres cultures traditionnelles ou dans la philosophie et la psychanalyse». L'activité

frémissante du premier mouvement, «La Vie», exprime les réactions de l'homme confronté aux situations-limites, selon Jaspers. «Le Rêve» s'inspire des réflexions de Mircea Eliade sur la lévitation de l'âme dans le rêve, comme anamnèse de l'instant mythique présidant à la création du monde.

«La Transe» est construite autour du motif de Tristan: elle exprime de manière rituelle l'exaltation de l'étreinte amoureuse du ciel et de la terre mythiques avant leur séparation – idée qui se retrouve dans tant de mythes cosmogoniques. Le moment de la mort renvoie à la rencontre avec la «lumière pure» lors de la «descente aux enfers» décrite dans le Livre des morts.

Par son agitation interne, «La Réalité» représente une tentative de faire coexister deux aspects particuliers de l'Hindouisme: le puissant flux énergétique représenté par la compagne (Shakti) du dieu Shiva et les vibrations presque inaudibles du son primordial (Shabda). C'est à l'évocation du Nirwanaprinzip, lors du sixième mouvement, «L'Existence», qu'échoit la tâche de fermer la boucle.

*Brenno Boccadoro, 2004*

#### «Musique Populaire» (1980)

En 2005, j'ai effectué un remaniement de taille de cette œuvre initialement écrite pour 2 pianos (j'ai également fait une version de «Musique populaire» pour 2 pianos et orchestre en 1994). J'ai ajouté à cette version définitive 2 marimbas, 2 vibraphones et un célesta tout en assouvissant mon goût pour la polychromie instrumentale et pour l'introduction d'instruments aux sonorités pittoresques, réverbérantes et à connotation «magique». Au

milieu des années 70, l'écoute des enregistrements du Modern Jazz Quartet m'a beaucoup marqué et la polychromie ensorcelante, orchestrale et harmonique, de la 2<sup>ème</sup> suite de Daphnis et Chloé de Ravel résonne encore dans mes oreilles. La récente exposition à Bâle consacrée à la polychromie de l'architecture et de la sculpture de la Grèce antique et de la période «pax romana» m'a réconforté en ce qui concerne mes choix esthétiques.

Il n'est pas facile de parler de sa propre musique, mais il me semble que cette œuvre s'inscrit dans l'assez longue liste des rituels que je composais en pensant à la notion des rites de purification dans les traditions archaïques. Ici, les vagues d'énergie du champ psychique humain sont traitées par analogie et en corrélation avec la dynamique «chaos-harmonie» de l'univers macrocosmique. Le cheminement proposé de l'évolution du discours musical serait susceptible d'aboutir à la dissolution de l'Ego au travers de multiples épreuves initiatiques. En d'autres termes, l'accroissement de l'entropie déboucherait sur l'épuisement du champ énergétique en question. «Musique populaire» fait partie (ainsi que «Die Zeit» et «Récit de voyage») de mon œuvre globale intitulée «Anthologie des rituels archaïques – A la recherche du Centre».

Cette œuvre pour deux pianos amplifiés a été jouée pour la première fois à Munich en 1981, par la pianiste Martha Argerich et moi-même. Au cours de ce même siècle (au 20<sup>ème</sup> pour être exact), elle a été jouée par les mêmes interprètes au Festival de Salzbourg, dans la Salle Gaveau à Paris, ainsi qu'à Saint-Petersbourg.

### « Récit de voyage » (1976)

En cette année 1976, deux ans se sont écoulés depuis mon émigration de l'Union Soviétique. Ce constat m'a fait réfléchir sur le sens caché de la parabole du fils prodigue contenue dans l'Evangile selon saint Luc. J'étais en train d'y penser lorsque se sont proposés à moi plusieurs pôles d'attraction pour une traduction musicale de ce thème:

- 1) Motif-appel de la sonate op.101 de Beethoven: allégorie musicale d'une incitation au voyage;
- 2) Le rythme obsessionnel de la "Wanderer-Fantaisie" op. 15 de Schubert symbolisant le voyage lui-même;
- 3) Les "accords de Tristan" de Wagner, qui incarnaient un certain idéal pour moi: dans le "Récit de Voyage", ce motif de Tristan apparaît sous une forme défigurée et grimaçante;
- 4) Un deuxième motif de la "Wanderer-Fantaisie" de Schubert représentant une confusion extrême des sentiments.

Récemment, j'ai été surpris d'apprendre l'existence d'un pendant bouddhiste de la légende chrétienne du fils prodigue dans le Sutra du Lotus. Cette information a été très réconfortante pour moi quant au choix de ce sujet en tant que thème universel. Le bouddhisme étant plus profondément mystique, je me sens plus intimement marqué par cette traduction orientale centrée autour de la quête de l'illumination.

2001

2001



### «Perpetuum mobile» (1975)

Je crois que le titre «Quasi-Perpetuum mobile» aurait mieux convenu à cette œuvre, le rôle de perpetuum mobile ne pouvant être attribué qu'à l'Absolu ou à Démiurge, présidant à la création du monde. D'autre part, j'ai pensé à la très belle théorie extrêmement musicale proposée par les physiciens, celle des supercordes, qui suggère l'idée d'un univers en vibration permanente. Le symbole de la roue exprime aussi l'idée d'une rotation incessante de toutes les composantes du cosmos; viennent immédiatement à l'esprit les inévitables pulsars, les galaxies, les tourbillons rotatoires des nuages interstellaires ou simplement la planète terre, qui risque de devenir inhabitable pour une certaine espèce animale.

Les tourbillons dans la vie psychique de l'homme s'apparentent aux mouvements perpétuels macrocosmiques et participent d'une certaine façon à cette symphonie des rotations universelles.

Le motif initial de l'œuvre peut être perçu comme archétype d'un réservoir d'énergie et il est supposé traduire musicalement cette vibration-rotation fondamentale dans le monde matériel ainsi que dans les obsessions et les turbulences de la psyché. Après nombre de changements continuels des mouvements d'âme, ce réservoir énergétique s'épuise finalement: le perpetuum mobile n'aura pas lieu. Il était temps que la dynamique saccadée déclenchée par l'activité du motif tourbillonnaire laisse place au recueillement. Toute agitation précédente n'était que chimère.

01.02.2001

### «Motif optimiste suivi de sa démystification et ainsi de suite» (1976)

Cette pièce pour piano solo a été écrite en 1976, 2 années après mon émigration de l'Union Soviétique. D'une certaine façon, c'est un compte rendu musical de mon examen critique du fait accompli en 1974. Et cet examen de conscience s'est avéré assez sévère et sans complaisance envers moi-même, ce qui m'a permis – depuis lors – de cultiver et élargir un nouveau «territoire de mes illusions.»

10.11.2019

### C. Ph. E. Bach – A. Rabinovitch-Barakovsky Concerto B-dur for Cello and Chamber Orchestra (1972)

A l'époque, j'ai eu une certaine prédilection pour la musique de C.P.H.E. Bach et jouais assez souvent ses œuvres écrites pour les instruments à clavier. Et lorsque la violoncelliste Natalia Gutman m'a proposé de faire une nouvelle instrumentation de ce Concerto, je me suis tout de suite mis au travail. Quelques mois plus tard, cette «nouvelle œuvre» a été jouée par Natalia Gutman avec le chef d'orchestre Lev Markiz – dans la merveilleuse Petite Salle du Conservatoire de Moscou. Autant que je m'en souviens, le compositeur Alfred Schnittke a été la seule personne à m'avoir complimenté pour mes fantaisies orchestrales.

09.11.2019

CD V

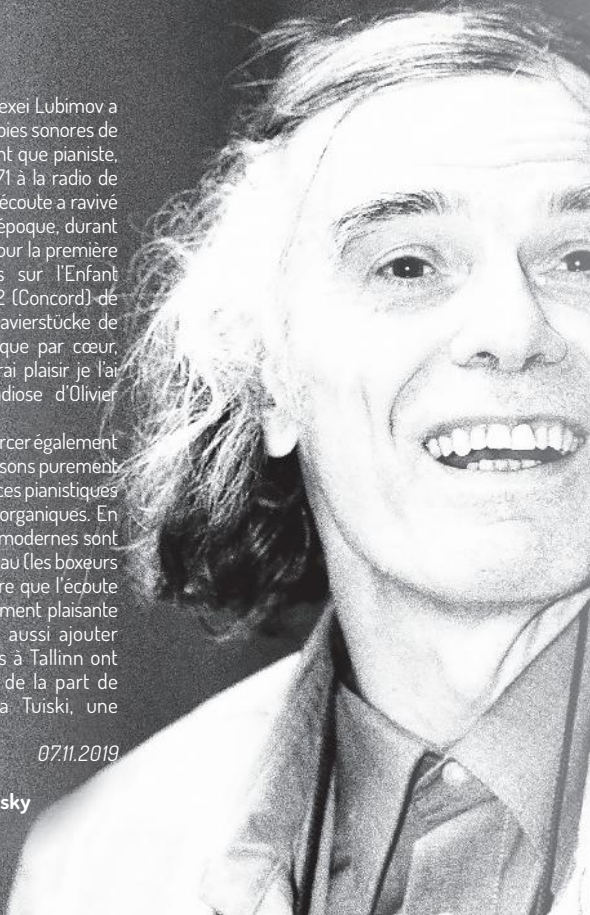
## Commentaire

Il y a plusieurs années, le pianiste Alexei Lubimov a eu la gentillesse de m'envoyer les copies sonores de mes anciens enregistrements en tant que pianiste, effectués dans les années 1969-1971 à la radio de Tallinn et à la radio de Moscou. Leur écoute a ravivé mes souvenirs «refoulés» de cette époque, durant laquelle j'avais pu jouer à Moscou (pour la première fois en Russie) les «20 Regards sur l'Enfant Jésus» de Messiaen, la Sonate no.2 (Concord) de Charles Ives et presque tous les Klavierstücke de Stockhausen. Je jouais cette musique par cœur, mais je dois avouer que l'unique vrai plaisir je l'ai éprouvé en jouant le cycle grandiose d'Olivier Messiaen.

Durant ma vie, j'ai été obligé d'exercer également la profession de pianiste, pour des raisons purement pratiques en dépit de mes insuffisances pianistiques - mes mains souffrent de troubles organiques. En plus, j'ai l'impression que les pianos modernes sont conçus pour les athlètes de haut niveau (les boxeurs peut-être?). Mais il n'est pas à exclure que l'écoute de ce CD pourrait s'avérer suffisamment plaisante et éveiller la curiosité. J'aimerais aussi ajouter que tous les enregistrements faits à Tallinn ont été réalisés grâce aux invitations de la part de la musicologue Ophélie Karlovna Tuiski, une enthousiaste bienveillante.

07.11.2019

**Alexandre Rabinovitch-Barakovsky**  
[www.rabinovitchbarakovsky.com](http://www.rabinovitchbarakovsky.com)





Sound engineers:

*Jiao Daniel Léon*

*La Triade Marco Lincetto*

*Die Zeit Angsar Ballhorn*

*Les Six Etats Intermédiaires Goran Lëtunica, Producer: Srdjan Jačimović*

*Musique Populaire Lech Dudzik and Gabriela Bicharz*

*Récit de voyage Istvan Zelenka*

*Perpetuum mobile Carl Shavitz*

*Motif optimiste suivi de sa démystification et ainsi de suite Carl Shavitz*

Mastering:

Jean-Pierre Bouquet

Design:

Paolo Zeccara

# Selected works by Alexandre Rabinovitch–Barakovsky

## «Anthology of Archaic Rituals – in Search of The Center»

### **Les mots de Andrei Biely** (1969)

cantata

### **Le point d'appui trouvé** (1970)

chamber music

### **Happy end** (1972)

electro-acoustic piece

### **La belle musique N° 2** (1974)

chamber music

### **Perpetuum mobile** (1975)

amplified cello and amplified piano

### **Fairy tale** (1975)

amplified violin, amplified piano  
and amplified vibrafono

### **Le Récit de Voyage** (1976)

violin, cello, piano, vibrafono, marimba, celesta  
(all instruments amplified)

### **La belle musique N° 3** (1977)

for orchestra

### **Requiem pour une marée noire** (1978)

amplified soprano, amplified vibrafono,  
campanelli and amplified piano

### **Entente cordiale** (1979)

amplified piano and orchestra

### **Litanies** (1979)

string quartet and vibrafono  
(all instruments amplified)

### **Musique populaire** (1980)

for 2 amplified pianos

### **Discours sur la délivrance** (1982)

amplified cello, amplified piano, amplified  
vibrafono

### **La belle musique N° 4** (1987)

4 amplified pianos

### **Cantique pour Orfeo** (1987)

amplified baritone, amplified vibrafono, amplified  
piano and amplified celesta

### **In illo tempore** (1989)

sinfonia concertante for 2 amplified pianos  
and chamber orchestra

### **Das Tibetanische Gebet** (1991-92)

cantata for chamber chorus and 8 musicians

**Musique Populaire** (1994)

for 2 amplified pianos and orchestra

**3 Invocations** (1995)

for string quartet and amplified celesta  
(dedicated to Hyun-Jung Lim)

**Le Labyrinthe et le Centre** (1995)

sinfonia concertante for amplified violin  
and chamber orchestra

**Incantations** (1996)

sinfonia concertante for amplified piano  
(and amplified celesta) and chamber orchestra

**Schwanengesang an Apollo** (1996)

amplified violin, amplified celesta, amplified piano  
and amplified vibrafono

**6 Etats Intermédiaires** (1997-98)

sinfonia for orchestra, based on the  
«Bardo Thödol» (Tibetan Book of the Dead)  
1) La Vie 2) Le Rêve 3) La Transe 4) Le Moment  
de la mort 5) La Réalité 6) L'Existence

**La Triade** (1998)

sinfonia concertante for amplified violin and  
orchestra  
1) The Mourning 2) The Trance 3) The Silence

**Retour aux sources** (1999)

sinfonia for orchestra  
(dedicated to Vladimir Yankilevsky)  
1) La Prima Materia 2) L'Anthropos

**La Harpe de David** (1999)

sinfonia concertante for amplified cello and  
orchestra  
1) Pulsions 2) Nirwanaprinzip

**The Celtic Harp** (2000)

sinfonia concertante for amplified violin,  
amplified viola and orchestra  
1) Mode de Lamentation 2) Mode de Sourire 3)  
Mode de Sommeil

**Die Zeit** (2000)

for 4 amplified instruments: violin, cello, piano  
and celesta  
(dedicated to Maria Balkan)

**Le Triptyque** (2000)

sinfonia for orchestra

**Les Trois Guna** (2001)

for amplified flute, amplified clarinet, amplified  
piano, amplified vibrafono, marimba, campanelli  
and amplified celesta

**Jiao** (2004)

for 11 strings (or string orchestra), amplified  
clavinova, amplified celesta and amplified  
campanelli, vibrafono

**Maithuna** (2005)

sinfonia concertante for chamber orchestra



**Musique Populaire** (2005)

2 amplified pianos, 2 amplified marimbas (+ 2 vibrafoni) and amplified celesta

**Les Chants-Spirales** (2006)

vibrafono, celesta and piano all instruments amplified (dedicated to Jacques Tchamkerten)

**3 Manas** (2009)

for amplified clavivna (or amplified piano)  
(dedicated to Hyun-Jung Lim)

**Opus Magnum** (2010)

sinfonia concertante for chamber orchestra  
1) Nigredo 2) Albedo 3) Rubedo

**Alchéra** (Dreamtime, 2012)

for amplified cello and symphony orchestra  
(without strings)

**The Source Field** (2013)

for symphony orchestra

**La belle musique N° 5 - Dhikr** (2014)

for string quartet, piano, vibrafono

**Euphonie-Ananda** (2015)

for piano, celesta, violon, cello  
(all the instruments amplified)

Scores published by «Donemus Publishing»,  
except *La belle musique N° 3* - by «Schott Musik».



The logo for CASCABELLE features the brand name in a white, uppercase, sans-serif font. To the left of the text is a stylized graphic consisting of three horizontal, slightly curved bars of varying lengths, stacked vertically, resembling a wing or a stylized 'C'. The entire logo is centered on a dark blue background.

CASCABELLE

VEL 1607 • 5 CDs