



*Coédition Centre de documentation
de la musique contemporaine (Cdmc) - Ensemble Aleph
Direction de la publication : Makis Solomos
Coordination, secrétariat de rédaction
et PAO : Katherine Vayne
Traductions : Jeremy Drake
Conception graphique et photographies : Sophia Murer
Photographies de couverture : Sophia Murer - FLC-ADAGP*

*Cdmc
16 place de la Fontaine-aux-Lions
75019 Paris
www.edmc.asso.fr*

Ensemble Aleph
*121 avenue La Bruyère
94400 Vitry-sur-Seine
www.ensemblealeph.com*

*Paris. Septembre 2008
Tous droits réservés pour tous pays
ISBN 978-2-916738-02-4*

Table des matières

- 5 Liste des œuvres du Forum
- 6 Présentation
- 8 Ensemble Aleph

Compositeurs

- 20 Miguel Farías
- 34 Raffaele Grimaldi
- 52 Clara Iannotta
- 64 Rodrigo Lima
- 76 Lorenzo Parmiggiani
- 90 Hyangsook Song
- 104 Mariana Ungureanu
- 116 Francesca Verunelli
- 128 Christian Winther Christensen

Contents

- 5 Works premiered at the Forum
- 7 Presentation
- 8 The Aleph Ensemble

Composers

- 20 Miguel Farías
- 34 Raffaele Grimaldi
- 52 Clara Iannotta
- 64 Rodrigo Lima
- 76 Lorenzo Parmiggiani
- 90 Hyangsook Song
- 104 Mariana Ungureanu
- 116 Francesca Verunelli
- 128 Christian Winther Christensen



Liste des œuvres du Forum Works premiered at the Forum

Miguel Farías - *Cinis*

Raffaele Grimaldi - *Essenza*

Clara Iannotta - *Crossing the Bridge*

Rodrigo Lima - *Gestuelle*

Lorenzo Parmiggiani - *Lady W*

Hyangsook Song - *Four-in-“a”*

Mariana Ungureanu - *Intermedio e Coda*

Francesca Verunelli - *RSVP*

Christian Winther Christensen - *Don't Look Back*

5^e Forum international des jeunes compositeurs

Le 5^e *Forum international des jeunes compositeurs*, organisé par l'ensemble Aleph, s'est déroulé en juillet 2008, au Centre Culturel de Rencontres du couvent de la Tourette. Commande des Dominicains à Le Corbusier, ce couvent constitue une référence majeure pour l'architecture moderne. Avec sa forme en « U » à laquelle est adossée l'Église que l'on atteint par une passerelle fragile, avec sa terrasse invitant à contempler le ciel, avec ses proportions toutes basées sur le Modulor et son béton nu que l'on apprivoise avec le temps, cet édifice architectural ne peut qu'inspirer les artistes qui pratiquent cet art que l'on appréhende parfois comme de l'architecture mobile, la musique. En effet, grâce au jeune Xenakis, qui travailla avec Le Corbusier à la conception du couvent, ce dernier possède une extraordinaire musicalité – il suffira de penser au caractère rythmique de ses « pans de verre ondulatoire », à ses « neumes » sur le toit... « Avec le couvent de la Tourette, même si le béton a vieilli, il y a ce "quelque chose" qui demeure et qui fait que d'emblée on comprend que l'on est devant une œuvre, ici une œuvre architecturale [...] Tout cela tient parce que, derrière, il y a ce quelque chose qui établit la cohérence de l'intérieur, la nécessité interne. En musique de même, c'est la nécessité interne des sons, de leur nature, agencements, transformations temporelles ou hors temps, qui établit sa "vérité". C'est ce à quoi doivent tendre et l'architecte et le compositeur »¹.

Depuis 2000, l'ensemble Aleph, ce groupe d'aventuriers talentueux et travailleurs, voués au rayonnement de la musique contemporaine, organise des forums dédiés à la création musicale. De très nombreux compositeurs répondent à leur appel – pour la présente édition, l'ensemble reçut 120 partitions. Après la lecture de chaque partition sous forme de première exécution – et non sur papier, comme cela se fait le plus souvent dans les concours, les musiciens (Dominique Clément, Sylvie Drouin, Jean-Charles François, Monica Jordan, Lutz Mandler, Christophe Roy et Noëmi Schindler) en retiennent un nombre limité pour pouvoir inviter leurs auteurs à la résidence. Durant ce séjour, les partitions sont montées avec beaucoup de soin, à l'aide d'une collaboration très cordiale entre les membres de l'ensemble et les jeunes compositeurs, et elles sont données en avant-première – avant de voyager en Europe –, puis enregistrées.

C'est également durant la résidence qu'est préparé le présent livre contenant, outre le CD, les biographies des compositeurs et les notices sur les œuvres musicales, les photos réalisées par Sophia Murer ainsi que les entretiens effectués par l'auteur de ces lignes avec l'aide de Katherine Vayne, traduits en anglais par Jeremy Drake. À cette occasion, les neuf jeunes compositeurs retenus développent des idées qui témoignent de la vitalité, de la spécificité et de la nécessité de la création véritable, que l'on espère voir survivre dans ce monde obsédé par la répétition.

Makis Solomos, musicologue, juillet 2008

¹ Iannis Xenakis, « Préface », in Sergio Ferro, Chérif Kebbal, Philippe Potié, Cyrille Simmonet, *Le Corbusier. Le Couvent de La Tourette*, Marseille, Parenthèses, 1987, p. 5.

5th international Forum for young composers

The 5th *International Forum for Young Composers*, organised by the Aleph Ensemble, took place in July 2008, at the Centre Culturel de Rencontres in the convent of La Tourette. Commissioned by the Dominicans from Le Corbusier, this convent is a major reference for modern architecture. With its U-shaped form onto which backs the Church that is reached by a fragile foot-bridge, with its terrace inviting one to contemplate the heavens, with its proportions entirely based on the Modulor and its bare concrete that becomes tamed over time, this architectural edifice cannot but inspire the artistes who practise this art that is sometimes thought of as mobile architecture: music. Indeed, thanks to the young Xenakis, who worked with Le Corbusier on the conception of the convent, this latter possesses an extraordinary musicality – just think of the rhythmic character of its “undulating glass panels”, of the “neumes” on the roof... “with the convent of La Tourette, even if the concrete has aged, there is this ‘something’ that remains and that means we at once understand we have before us a work, in his case an architectural work [...] This is all true because, behind it, there is this something that establishes the coherence of the interior, the inner necessity. Similarly, in music it is the inner necessity of the sounds, of their nature, their arrangement, their transformation in or out of time, that establishes its ‘truth’. It is towards this that both the architect and the composer should aim”¹.

Ever since 2000 the Aleph Ensemble, that group of talented, hard-working adventurers, dedicated to the spread of contemporary music, has been organising forums dedicated to musical creation. Very many composers respond to their appeal – for the forum this year, the ensemble received 120 scores. After a reading of each score in the form of a first performance – and not on paper, as is most often the case in competitions, the musicians (Dominique Clément, Sylvie Drouin, Jean-Charles François, Monica Jordan, Lutz Mandler, Christophe Roy and Noëmi Schindler) choose a restricted number in order to invite their composers to the residence. During this stay, the scores are rehearsed with great care, with the aide of a most cordial collaboration between the members of the ensemble and the young composers, and they are given pre-premieres – before being taken around Europe, and then recorded. It is also during the residence that the present book is prepared, containing, apart from the CD, the biographical notices and the notices of the musical works, photos taken by Sophia Murer as well as interviews compiled by the author of these lines with the aide of Katherine Vayne, translated into English by Jeremy Drake. On the occasion of these interviews, the nine young composers selected develop ideas that show the vitality, the specificity and the necessity for genuine creation, that we hope will survive in this world obsessed by repetition.

Makis Solomos, musicologist, July, 2008

¹ Iannis Xenakis, “Préface”, in Sergio Ferro, Chérif Kebbal, Philippe Potié, Cyrille Simonnet, *Le Corbusier. Le Couvent de La Tourette*, Marseilles, Parenthèses, 1987, p. 5.





Ensemble Aleph

L'Ensemble Aleph a été créé en 1983 sur la base d'un collectif de cinq solistes - Dominique Clément, Sylvie Drouin, Monica Jordan, Françoise Matringe et Christophe Roy - auxquels se sont joints Jean-Charles François, Noëmi Schindler puis Lutz Mandler. Ils partagent une même conception de la pratique artistique dans la société et du rôle de l'interprète dans la création.

Travailler la prise directe avec la musique la plus récente pour provoquer des confrontations entre des esthétiques différentes - et parfois opposées - de l'évolution de l'écriture à l'échelle mondiale représente un axe fort de la recherche menée au sein du collectif d'interprètes.

En perpétuel chantier, et se considérant comme un laboratoire dédié à la création, l'ensemble Aleph entend non seulement faire bénéficier les jeunes compositeurs de son expérience dans un esprit d'échange et de convivialité, notamment dans le cadre du Forum international des jeunes compositeurs, mais aussi questionner et mettre en perspective l'écriture contemporaine par rapport à des périodes historiques déterminantes, avec des programmes conçus autour d'axes thématiques regroupant des œuvres rares du xx^e siècle.

Accueilli dans plus de cinq cents concerts aussi bien en France (festivals spécialisés, résidences régionales, théâtres parisiens, scènes nationales), en Europe (Allemagne, Autriche, Espagne, Estonie, Grèce, Finlande, Grande-Bretagne, Italie, Pays-Bas, Slovaquie, Slovénie), en Asie (Chine) et en Amérique (Brésil, États-Unis, Vénézuéla), l'ensemble Aleph défend l'idée d'une création musicale de qualité respectant les choix esthétiques de ses principaux collaborateurs : les compositeurs.

Le Forum international des jeunes compositeurs, sélectionné par la Commission européenne en 2000, 2002 et pour les actions engagées entre 2004 et 2007, est le fruit des réflexions menées tout au long de ces années par les musiciens de cet ensemble hors normes.

Le LIEU – Laboratoire Instrumental Européen

Après quinze années de collaboration, l'Ensemble Aleph et le Théâtre Dunois se sont associés en 2008 pour créer un nouvel organisme voué à la création musicale : le LIEU. En effet, le Forum International des Jeunes Compositeurs a permis depuis 2000 de construire des relations stables avec des institutions françaises et internationales travaillant dans la même optique que l'Ensemble Aleph.

Le LIEU regroupe donc, au sein d'un réseau international, ces partenaires unis par une charte de qualité et d'exigence.

Le LIEU a pour vocation d'une part les échanges et la confrontation, au sein d'un pôle européen, entre un large public averti ou amateur et des formations, structures et compositeurs internationaux, d'autre part la diffusion de la création musicale, notamment via le Forum International des Jeunes Compositeurs, enfin la circulation des oeuvres et des artistes du monde entier par leur accueil au Théâtre Dunois et dans les structures regroupées au sein du LIEU

Il est aujourd'hui impossible d'appréhender le développement de la création musicale et d'en mesurer la portée sans regarder au-delà de ses frontières. Il s'agit aussi de concentrer l'action du LIEU sur la défense de la qualité des compositions et de leur interprétation ainsi que leur diffusion pour un public exigeant.



Ensemble Aleph

Ensemble Aleph, born in 1983, is a partnership of soloists – Dominique Clément, Sylvie Drouin, Christophe Roy, Monica Jordan, and later Jean-Charles François, Noëmi Schindler and Lutz Mandler – who share the same conception of the practice of art within society and of the role of the performer in the creative process.

Its direct, “hands on” approach to the most recent contemporary music, designed to bring about the confrontation of different – and at times opposite – aesthetics within the global context of the evolution of music, represents an important axis of research within the group.

As a on-going “building site” and laboratory of creation, the Ensemble Aleph seeks not only to put its experience at the service of young composers in a spirit of convivial exchange, notably during the International Forum for Young Composers, but also to probe contemporary music, setting it in particular historical perspectives, with thematic programmes that include infrequently played works of the twentieth century.

With more than five hundred concerts to its credit in France (specialised festivals, regional residencies, Parisian theatres, French national theatres), in Europe (Germany, Austria, Estonia, Slovakia, Slovenia, Spain, Greece, Finland, the UK, Italy, the Netherlands), Asia (China) and in America (Brazil, USA, Venezuela), the Ensemble Aleph has championed the idea of quality musical creation that respects the aesthetic choices of its main collaborators, the composers.

The International Forum for Young Composers, chosen by the European Commission in 2000, 2002 and also for activities undertaken between 2004 and 2007, is the result of the continual research undertaken over the years by the players of this exceptional ensemble.

Le LIEU - Laboratoire Instrumental Européen

After fifteen years of collaboration, the Aleph Ensemble and the Théâtre Dunois have joined forces in 2008 to create a new structure for musical creation: Le LIEU [place, or venue in French].

The International Forum for Young Composers has, since 2000, been a driving force for building stable relationships with French and international institutions working in the same domain as the Aleph Ensemble.

Le LIEU brings these partners together within an international network, united by a charter of quality and high demands.

The vocation of Le LIEU is in part exchange and confrontation – within a European context – between a broad, informed or amateur public and international groups, structures and composers, and in part the diffusion of musical creation, notably via the International Forum for Young Composers, and finally it concerns the circulation of the works and of artistes from all over the world by receiving them in the Théâtre Dunois and in the structures that comprise Le LIEU.

Nowadays it is impossible to grasp the development of musical creation and to measure its scope without looking beyond one's borders. It is also essential to focus the action of Le LIEU on championing the quality of the compositions and their performance as well as their diffusion among an exacting public.



Monica Jordan

soprano / soprano

Fondateur de l'ensemble Aleph en 1983
 Founder of the Ensemble Aleph in 1983

Après des études de piano et musicologie au conservatoire de Bucarest, elle obtient les prix d'analyse et d'esthétique au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Titulaire d'une maîtrise d'ethnomusicologie, elle mène des études de chant avec Rita Streich, Sena Jurinac, Cathy Berberian et est lauréate du concours international Gaudeamus de Rotterdam. Elle enseigne l'analyse de la musique contemporaine à l'École nationale de musique de Créteil.

Interprète des classiques du xx^e siècle (Berio, Scelsi, Cage, Kurtág, Kagel, Xenakis, Aperghis, Stockhausen), elle effectue, en collaboration avec des compositeurs, des recherches dans le domaine des techniques vocales liées à l'électroacoustique et au théâtre musical.

After piano and musicology studies at the Bucharest Conservatory, Monica Jordan obtained a master's degree in ethnomusicology, and she won the prize for excellence in musical analysis and aesthetics at the Conservatoire national supérieur de musique de Paris. As a singer, she trained with Rita Streich, Sena Jurinac and Cathy Berberian.

A laureate of the Gaudeamus International Competition in Rotterdam, Jordan performs 20th century classics, including Berio, Scelsi, Cage, Kurtág, Xenakis, Aperghis and Stockhausen.

She continues, in relation with composers, to research vocal techniques linked to electroacoustics and music theatre.

Monica Jordan teaches musical analysis of contemporary music at the École nationale de musique in Créteil.

Dominique Clément

clarinettes / clarinets

Fondateur de l'ensemble Aleph en 1983
 Founder of the Ensemble Aleph in 1983

Clarinetiste, compositeur et enseignant, Dominique Clément a composé principalement des œuvres de musique de chambre et la musique de spectacles, mais travaille aussi régulièrement sur des projets de pièces à caractère pédagogique.

Il élabore son langage musical grâce à la lecture de poètes et de romanciers tels que Claude Simon, Georges Perec, Jean-Jacques Viton ou Jacques Roubaud.

Ses œuvres ont été jouées aux festivals Musica, Présences, Musiques en scène, Musique action, 38^e Rugissants ainsi qu'en Finlande, au Brésil, aux États-Unis, en Allemagne, en Grande-Bretagne... Il a reçu plusieurs commandes d'État pour ses œuvres (*Triptyque pour une corrida*, *Temps bleu*, *Tresette*) ainsi que des commandes des festivals de Vandœuvre-lès-Nancy, Évreux, Musicades de Lyon, Cluny.

Après avoir été professeur à l'École nationale de musique de Chalon-sur-Saône de 1979 à 2000, il enseigne actuellement au Cefedem (programme de formation destiné aux futurs enseignants des écoles de musique) et au CNSMD de Lyon.

A clarinetist, composer and teacher, he co-founded the Ensemble Aleph in 1983.

Dominique Clément has composed mainly chamber and stage music, though he also regularly works on pedagogical projects.

His musical language developed from reading poets and novelists such as Claude Simon, Georges Perec, Jean-Jacques Viton and Jacques Roubaud.

His works have been performed at the festivals Musica, Présences, Musiques en scène, Musique action, 38^e Rugissants, as well as in Finland, Brazil, USA, Germany, UK, etc.

He has received several state commissions (*Triptyque pour une corrida*, *Temps bleu*, *Tresette*) in addition to commissions from the festivals of Vandœuvre-lès-Nancy, Évreux, Musicades de Lyon and Cluny.

He taught at the National music school of Chalon-sur-Saône from 1979 to 2000, and currently teaches at the CEFEDM (Training programme for future teachers in music schools) and the Lyons Conservatory.

Sylvie Drouin

piano, claviers électroniques, accordéon
piano, keyboards, accordion

Fondateur de l'ensemble Aleph en 1983
Founder of the Ensemble Aleph in 1983

De 1981 à 1988, elle dirige à Issy-les-Moulineaux l'Atelier musical, centre de formation pour adultes ouvert sur le monde du travail : formation auprès des enseignants, interventions dans les comités d'entreprises. C'est dans ce cadre que l'ensemble Aleph conçoit ses premières manifestations pluridisciplinaires réalisées avec le musée, le centre d'expression plastique, les entreprises de technologie de la communication, le conservatoire de musique de la ville : Musique et Graphisme, Musique et Jeu, Musique et Arts plastiques...

Sylvie Drouin fait partie de ces musiciens ouverts à toutes les formes d'expression artistique.

Elle conçoit avec l'ensemble Aleph, des programmes accompagnés d'actions de formation reconnus pour leur haute qualité artistique et pédagogique.

Sylvie Drouin tient à allier son travail artistique à son intérêt pour la vie sociale et politique.

À ce titre, elle est depuis 1989 conseillère municipale d'un petit village de Bourgogne et elle en a été maire-adjoint de 1996 à 2002.

Les recherches de l'ensemble Aleph pour élaborer des formes de concerts touchant un public le plus large possible sont directement liées à cette démarche, essentielle pour elle.

From 1981 to 1988 she directed, in Issy-les-Moulineaux, the Atelier Musical (Musical Workshop), a training centre for working adults that provided training for teachers and programmes for employees' committees. It was in this context that the Ensemble Aleph produced its first multi-disciplinary events in collaboration with the museum, the centre for plastic expression, technological and communications firms and the music conservatory of that city: Musique et Graphisme, Musique et Jeu, Musique et Arts plastiques, etc.

Sylvie Drouin is a musician open to all forms of artistic expression.

With the Ensemble Aleph, she prepares concert programmes linked to teaching activities that have been acknowledged for their high artistic and pedagogical quality.

Sylvie Drouin seeks to combine her artistic work with an interest in social and political life. She has been a municipal councillor of a small village in Burgundy since 1989 and was its deputy mayor from 1996 to 2002. The Ensemble Aleph's work in developing concerts that appeal to as broad a public as possible are directly linked to what is a crucial activity for Sylvie Drouin.

Noëmi Schindler

violon / violin

Née à Zurich, Noëmi Schindler a tout d'abord étudié le violoncelle dans sa ville natale pour se consacrer quelques années plus tard au violon. Elle recevra successivement l'enseignement d'Ami Flammer, Pierre Amoyal et Aïda Stucki-Piraccini dont la rencontre fut déterminante.

Elle obtient brillamment les prix de Virtuosité (Lausanne) et de Soliste (Winterthur), et se distingue une première fois devant le public en remportant le premier prix au concours UBS des Jeunes Solistes.

Depuis, Noëmi Schindler effectue des tournées à travers le monde en soliste et en chambriste, dans les répertoires classique et contemporain. Elle a pu ainsi se produire avec divers orchestres dont l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National des Pays de la Loire, l'Orchestre National de Lille, le Schweizer Kammerorchester, la Philharmonie de Bohème, l'Orquesta Simfonica de Neuquén, Filarmonica Marea neagra...

Ses enregistrements (Harmonia mundi, Abeille Musique) ont été salués unanimement par la critique.

De nombreux compositeurs contemporains ont composé pour Noëmi Schindler, notamment Bernard Cavanna, dont la rencontre a été décisive : *Concerto pour violon* qui a reçu les Victoires de la musique en 2000, et le Prix de l'Unesco, *Fauve* pour violon seul et le *Double Concerto*.

Très attachée à défendre la musique nouvelle, d'une centaine d'œuvres ont été créées par Noëmi Schindler : concertos et musique de chambre, notamment des duos violon/violoncelle avec le violoncelliste Christophe Roy, et au sein de l'Ensemble Aleph dans le cadre du Forum international de Jeunes Compositeurs.

Noëmi Schindler enseigne à l'École nationale de musique de Gennevilliers ; elle joue un violon de Joannes Baptista Guadagnini de Milan.

Born in Zurich, Noëmi Schindler began studies on the cello in her hometown, before choosing the violin a few years later. She studied with Ami Flammer and Pierre Amoyal, and most influentially, Aïda Stucki-Piraccini.

Schindler graduated with the Prix de Virtuosité (Lausanne), as well as the Soliste distinction (Winterthur). She distinguished herself at her public debut during the *UBS des Jeunes Solistes competition*, where she was awarded first prize.

Since then, Noëmi Schindler has toured the world as soloist and chamber musician, performing both classical and contemporary repertoire. She has appeared as soloist with major orchestras including the Philharmonic Orchestra of Radio France, the National Orchestra of the Pays de la Loire, the National Orchestra of Lille, the Swiss Chamber Orchestra, the Bohemian Philharmonic, the Orquesta Simfonica de Neuquén, and Filarmonica Marea neagra...

Her recordings (on Harmonia Mundi and Abeille Musique) have been unanimously praised by the press.

Many composers have written for her, notably Bernard Cavanna who dedicated *Fauve* (solo violin), and the *Concerto pour violon* (winner of the 2000 Victoire de la Musique and the Unesco Prize) to Schindler, as well as the *Double concerto* for violon and violoncello.

Noëmi Schindler has premiered more than one hundred works; many as a performer with the Ensemble Aleph (Paris), in duo with cellist Christophe Roy, and as a regular participant during the International Young Composers Forum.

Noëmi Schindler teaches at the Ecole Nationale de Musique in Gennevilliers.

She plays an Joannes Baptista Guadagnini violin.

Christophe Roy

violoncelle / cello

Fondateur de l'ensemble Aleph en 1983
 Founder of the Ensemble Aleph in 1983

Christophe Roy étudie le violoncelle avec Paul Boufil, Pierre Penassou et Maurice Gendron, ainsi qu'avec le compositeur Dan Lustgarten. En 1994, il obtient le prix spécial de violoncelle au Concours international Gaudeamus de Rotterdam (présidé par Siegfried Palm).

Interprète du répertoire solo et de la musique de chambre, il a fréquemment collaboré avec l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble Modern de Francfort et The Newt Hinton Ensemble.

Il enseigne le violoncelle à l'École nationale de musique d'Évry, au sein de laquelle il a fondé en 2002 le Centre de pratique de violoncelle contemporain. Dans ce cadre, il réalise en 2006 un CD de répertoire pour ensemble de violoncelles, aussitôt distingué par la presse (*Le Monde*, *Le Monde de la musique*).

Depuis 1995, il constitue un duo avec la violoniste Noëmi Schindler.

Sa passion pour le répertoire contemporain le conduit à concevoir plusieurs programmes de récitals. Il devient l'interprète privilégié de compositeurs tels que Xenakis, Kagel, Globokar.

Comme soliste, il est l'invité de festivals en France (*Musicavoix*, *Musiques en scène*, *Musica Strasbourg*, *Présences*, *Musique Action...*) ainsi qu'à l'étranger (États-Unis, Canada, Pays-Bas, Brésil, Italie, Allemagne, Suisse, Russie, Hongrie...).

Il a réalisé plusieurs enregistrements discographiques, notamment avec l'ensemble Aleph (« Choc » du *Monde de la musique*).

Son disque de répertoire solo paru en mars 2000 : œuvres de Xenakis, Ballif, Aperghis, Kagel (label Grave - Disques Concord) a été salué par la critique (10 de Répertoire, Diapason d'Or, *Le Monde*...).

Christophe Roy studied the cello with Paul Boufil, Pierre Penassou and Maurice Gendron, as well as with the composer Dan Lustgarten.

In 1994 he won the special cello prize at the International Gaudeamus Competition in Rotterdam (presided over by Siegfried Palm).

As a performer of the solo repertory and chamber music he has frequently collaborated with the Ensemble intercontemporain, The Ensemble Modern Frankfurt and The Newt Hinton Ensemble.

He taught the cello at the national music school of Évry, where in 2002 he founded the Centre for the practice of the contemporary cello. In this context, he made a CD in 2006 of music for cello ensemble and it was at once hailed by the press (*Le Monde*, *Le Monde de la Musique*). Since 1995 has formed a duet with the violinist Noëmi Schindler.

His passion for the contemporary repertory led him to prepare various recital programmes, and he became the preferred performer of composers such as Xenakis, Kagel, Globokar.

As a soloist he has been invited by festivals both in France (*Musicavoix*, *Musiques en scène*, *Musica Strasbourg*, *Présences*, *Musique Action*, etc.) and abroad (USA, Canada, the Netherlands, Brazil, Italy, Germany, Switzerland, Russia, Hungary, etc.).

He has made several records, notably with the Ensemble Aleph (awarded a "Choc" by *Le Monde de la Musique*).

His CD of solo works released in March 2000 by Grave-Disques Concord (works by Xenakis, Ballif, Aperghis, Kagel) was acclaimed by the press ("10" de Répertoire, "Diapason d'Or", *Le Monde*, etc.).

Lutz Mandler

trompette / trumpet

Lutz Mandler appartient à la nouvelle génération des interprètes de musique contemporaine. Il est dédicataire de solos ou de pièces de musique de chambre. Sa participation à des ensembles tels que le Basel Sinfonietta, The Newt Hinton Ensemble (Rotterdam/Paris), Klangforum Wien, Musikfabrik Nordrhein (Westfalen), l'Orchestre symphonique de la Radio de Stuttgart ou l'Orchestre de chambre de Mainz, reflète le registre varié de ses activités artistiques.

Depuis 1994, il est professeur assistant de trompette à la *Musikhochschule Reinland Pfalz* de l'université de Mainz et à l'Académie de musique de Darmstadt.

Il a enregistré un disque, *Atemwege - breath paths* avec des œuvres de Friedman, Erickson, Scelsi, Takemitsu, Kühnl, etc. (label Cadenza).

Lutz Mandler belongs to the new generation of contemporary music instrumentalists, for whom solo and chamber music pieces have been written. His participation in ensembles such as the Basel Sinfonietta, the Newt Hinton Ensemble, Rotterdam/Paris, Klangforum Wien, Musikfabrik Nordrhein, Westfalen, Stuttgart Radio Symphony Orchestra and the Mainz Chamber Music Orchestra, reflects the variety and range of his artistic activities.

Since 1994 Mandler has been assistant trumpet professor in the *Musikhochschule Reinland Pfalz* at the University of Mainz and at the Music Academy in Darmstadt. His compact disc, *Atemwege-Breath Paths* (Cadenza), features works by Friedman, Erickson, Scelsi, Takemitsu and Kühnl.

Jean-Charles François

percussion / percussion

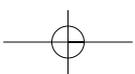
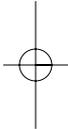
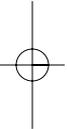
Compositeur, percussionniste et pianiste, Jean-Charles François a travaillé de 1962 à 1969 avec le Domaine musical et Musique vivante et a dirigé avec K. Humble et G. Englert le Centre de musique à Paris. Puis, il enseigne au département de musique de l'université de Californie à San Diego, qu'il dirige ensuite.

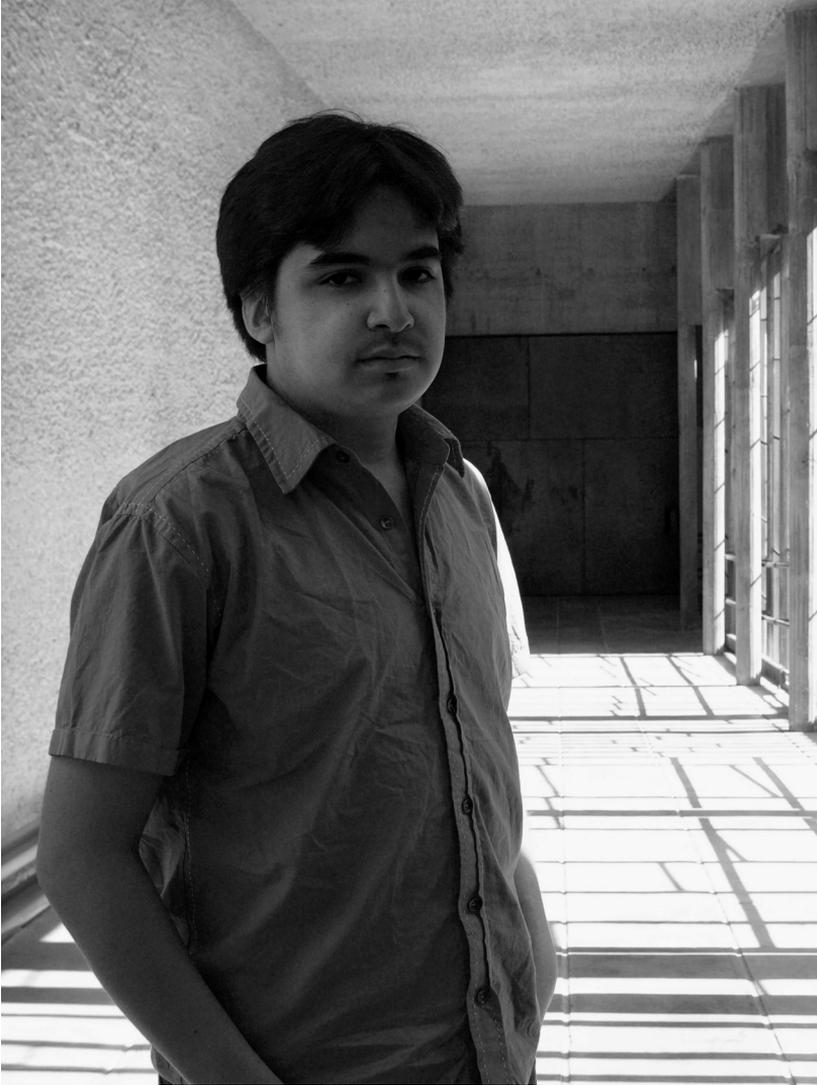
En 1975, il fonde le groupe de musique expérimentale Kiva. De 1990 à 2007, il dirige le Centre de formation des enseignants de la musique (Cefedem Rhône-Alpes) à Lyon. Depuis 1994, il rejoint en tant que percussionniste l'ensemble Aleph. En 2007, il fonde avec des musiciens lyonnais l'ensemble d'improvisation *PFL Traject*.

Il a publié de nombreux articles théoriques, ainsi qu'un livre, *Percussion et musique contemporaine*, en 1991 (Klincksieck, Paris). Sa thèse de doctorat (Université Paris VIII, 1993) porte sur « L'instrumentiste créateur ».

A composer, percussionist and pianist, Jean-Charles François was involved with the *Domaine musical* and *Musique vivante* from 1962 to 1969; he also directed the Centre de musique in Paris, together with Keith Humble and Giuseppe Englert. François went on to teach in the Music Department of the University of California at San Diego, where he became Chairman. In 1975, he founded the experimental music group, Kiva. From 1990 to 2007, he was the director of the Cefedem Rhône-Alpes (a center devoted to the training of future music school teachers) in Lyon.

In 1994 he joined the Aleph Ensemble as a percussionist. In 2007, he founded the improvisation ensemble *PFL Traject* with musicians from Lyon. The author of numerous articles on music theory, he published *Percussion and Contemporary Music* in 1991 (Klincksieck, Paris). His doctoral thesis (Paris VIII University, 1993) is on "The creative performer".





Miguel Farías

Chili/Chili

Miguel Farías est né en 1983 à Maracaibo, au Venezuela. Il étudie à la faculté des Arts en 2001, puis avec le compositeur Rolando Cori en 2003, de 2004 à 2006 avec Aliocha Solovera et, depuis 2007, avec Jorge Pepi-Alós. Ses pièces sont jouées au Chili, en Espagne, en France et en Corée. En 2006, il assiste à des master class en Espagne avec Martin Matalon et Kaija Saariaho. En 2007, il suit au Centre Acanthes les cours de Michael Jarrell, Yan Maresz et Marco Stroppa. Sa pièce *El color del tiempo* est créée cette année-là par l'Orchestre national de Lorraine dirigé par Sylvio Gualda, à l'Arsenal de Metz. Il gagne le premier prix du concours Injuve 2007 dont le jury est composé de Philippe Hurel, Hilda Paredes, Jesús Rueda et Poul Ruders. Il est lauréat de nombreux prix : Isang Yun Music Prize 2007 (Corée), Luis Advis 2007 (Chili), BMW Musica viva Patronize Award (Allemagne), Frederic Mompou International Award for the Young Composer Competition of Joventuts Musicals de Barcelona 2007 (Espagne).

Miguel Farías was born in 1983 in Maracaibo, Venezuela. He studied at the Faculty of Arts in 2001, with the composer Rolando Cori in 2003, then from 2004 to 2006 with Aliocha Solovera, and, since 2007, with Jorge Pepi-Alós. His pieces have been performed in Chile, Spain, France and Korea.

In 2006 he attended masterclasses in Spain with Martin Matalon and Kaija Saariaho.

In 2007, at the Centre Acanthes, he followed the classes of Michael Jarrell, Yan Maresz and Marco Stroppa. His piece *El color del tiempo* was premiered in that year by the Orchestre National de Lorraine conducted by Sylvio Gualda at the Arsenal in Metz. He won First Prize at the Injuve Competition 2007, the jury comprising Philippe Hurel, Hilda Paredes, Jesús Rueda and Poul Ruders.

He is the laureate of many prizes: Isang Yun Music Prize 2007 (Korea), Luis Advis 2007 (Chile), BMW Musica viva Patronize Award (Germany), Frederic Mompou International Award for the Young Composer Competition of Joventuts Musicals de Barcelona 2007 (Spain).

Cinis

CD plage/track 1

CINIS

al Ensemble Aleph

Miguel FARIAS

The musical score for 'Cinis' is written for a chamber ensemble. It features the following instruments and parts:

- Clarinete en Bb**: Part with dynamics f , $sfzp$, mf , p , mf , $sfzp$, f . Includes a *flatt.* marking and a *(.)* dynamic marking.
- Trompeta en Bb**: Part with dynamics f , $sfzp$, mf , $sfzp$, mf .
- Percusión**: Part with dynamics f , sfz , mf , p , mf . Includes a *Vibráfono* marking.
- Piano**: Part with dynamics f , sfz , mf , sfz . Includes a *loco.* marking.
- Violín**: Part with dynamics f , $sfzp$, f , $pp < f$, mf , p , $sfzp$, mf . Includes *pizz.* and *arco* markings.
- Violoncello**: Part with dynamics f , $sfzp$, f , pp , $sfzp$, f , $sfzp$, mf .
- Cl.**: Part with dynamics $sfzp$, f .
- Tpt.**: Part with dynamics p , f , mf , f , $sfzp$, f .
- Perc.**: Part with dynamics sfz , mf , sfz , mf . Includes *Glockenspiel* and *Vibráfono* markings.
- Pno.**: Part with dynamics sfz , mf , mp .
- Vln.**: Part with dynamics $sfzp$, mf , p , f .
- Vc.**: Part with dynamics $sfzp$, f , $sfzp$, f .

The score is divided into three systems, each with a key signature change and time signature change:

- System 1**: Starts in 4/4, changes to 3/4, and returns to 4/4.
- System 2**: Starts in 4/4, changes to 3/4, and returns to 4/4.
- System 3**: Starts in 4/4, changes to 3/4, and returns to 2/4.

Cinis

pour clarinette, trompette, violon, violoncelle, piano, percussion

Cinis signifie cendres en latin. J'ai construit ma pièce avec des matériaux dont la sonorité me paraît similaire à celle des cendres, non pas dans un sens métaphorique ou poétique, mais par la façon de travailler les matériaux et leur développement dans le temps.

La sonorité des notes isolées, la résonance des notes aiguës et les accords qui se brisent en gammes descendantes comme s'ils se cassaient et se transformaient en cendres, sont les premiers éléments de l'œuvre en référence au titre. Viennent ensuite les polyphonies virtuelles de chaque instrument, qui travaillent deux matériaux simultanément, selon les sonorités pointillistes et arithmétiques caractéristiques de la pièce.

Tout au long de *Cinis*, je travaille sur l'évolution dans le temps des « cendres », passées de l'état de chaos à un état synchronisé, puis à un caractère tranquille mais nébuleux. Les résonances finales en sont l'expression ultime.

Cinis

for clarinet, trumpet, violin, cello, piano, percussion

Cinis means 'ashes' in Latin. I constructed my piece with materials, the sonority of which seems to me to resemble that of ashes, not in a metaphorical or poetic sense, but through the manner of working on the materials and their development in time.

The sonority of isolated notes, the resonance of the high notes and the chords that break up into descending scales as though they had shattered and were being transformed into ashes, are the initial elements of the work, in reference to the title. Afterwards come the virtual polyphonies of each instrument, which develop two materials simultaneously according to the pointillist and arithmetic sonorities that are characteristic of the piece.

Throughout *Cinis* I work on the evolution in time of the 'ashes', as they pass from a state of chaos to one that is synchronised, then to a tranquil yet nebulous state. The final resonances are its ultimate expression.

La plastique du rythme

Entretien avec Miguel Farías

> *Partons de votre pièce composée pour l'ensemble Aleph, Cinis. Vous expliquez que le titre signifie « cendres » en latin.*

>> Pour choisir ce nom, j'ai pensé à la pièce dans son déroulement entier. À la toute fin, nous avons les cendres. J'ai alors essayé de développer les matériaux en les orientant vers cette fin...

> ... pour qu'ils deviennent cendre.

>> Oui. J'ai essayé de réaliser le développement des matériaux de sorte que, à chaque fois qu'ils atteignent un degré trop stable, fixe, ils se décomposent.

> *Qu'est-ce qu'un état du matériau stable, fixe ?*

>> Dans ce cas précis, c'est un accord, dont toutes les notes sont attaquées simultanément.

> « Stable » comme un arbre, donc.

>> Oui. Et donc, dans *Cinis*, lorsque le matériau se stabilise, je le brise, je le transforme en cendres. Ce fut ma première idée.

> *Et qu'est-ce qu'un état du matériau semblable à des cendres ?*

>> Ce sont par exemple les brèves notes jouées ici (mesure 2) par le piano. Ce sont aussi les lignes mélodiques descendantes très rapides.

> *Et la fin de la pièce, en quoi est-ce de la cendre ?*

>> Ce sont de longues résonances, il ne reste donc rien de la musique...

> ... elle est brûlée, en quelque sorte!

>> Oui.

> *Lors de la résidence à la Tourette, j'ai donné une conférence sur la musique électroacoustique de Xenakis, et je vous ai fait écouter Concret PH, dont le matériau est constitué d'enregistrements de braises ardentes. On pourrait donc penser les cendres comme des crépitements, comme un ensemble désordonné de sons ponctuels avec une grande énergie - c'est le paradigme granulaire qu'initia Xenakis.*

>> Dans *Cinis*, il y a aussi des sons de ce type, par exemple à la mesure 11, où tous les instruments jouent des triples croches en staccato. C'est un matériau granulaire, mais avec un développement rythmique. Les triples croches sont parfois homophones. Ailleurs, il y a plusieurs couches de cendres, étalées sur plusieurs registres. Dans les passages de ce type, je développe une polyphonie virtuelle sur chaque instrument, et je superpose plusieurs polyphonies de ce type.

> *D'où vous est venue l'idée de cendres ?*

>> Je ne suis pas parti de cette idée, elle ne m'est venue que lorsque j'étais déjà vers le milieu de la composition. Le début était déjà écrit, et c'est ensuite que j'ai essayé d'adapter la pièce à la métaphore des cendres, en donnant une macroforme qui se dirige vers la fin où tout devient cendres, comme nous l'avons vu.

> *Et que signifie cette idée ?*

>> Je ne sais pas, elle m'est simplement venue à l'esprit à un moment donné.

> *Votre première inspiration est d'abord musicale, et seulement ensuite poétique, n'est-ce pas ?*
>> Oui.

> *Vous entendez la musique intérieurement ?*
>> Oui.

> *Toujours ?*
>> Oui. Lorsque je compose, j'entends d'abord intérieurement, puis, j'écris.

> *Lorsque vous écrivez, est-ce une transcription de ce que vous entendez intérieurement ou bien est-ce plus ?*
>> C'est bien plus qu'une transcription. Car si j'imagine les grandes idées, je ne peux pas écouter intérieurement le déroulement de la musique seconde par seconde.

> *Que sont les grandes idées : la macroforme ?*
>> La macroforme et les matériaux.

> *Aussi, vous avez besoin d'écrire pour développer les idées.*
>> Oui. Je compose toujours en ayant prédéterminée la macroforme. J'écris en travaillant les idées dans des sections séparées.

> *Testez-vous vos pièces avec des sons Midi ?*
>> Pas vraiment, je n'aime pas cela.

> *Et au piano, essayez-vous vos accords ou vos mélodies – d'autant plus que vous êtes pianiste ?*
>> Oui, mais je ne peux pas tout jouer.

> *Improvisiez-vous au piano pour composer ?*
>> J'improvise, mais pas pour composer.

> *Durant la conférence que vous avez donnée pendant la résidence, où vous avez fait écouter plusieurs de vos pièces, Sylvie Drouin a remarqué que vous aimiez utiliser un ensemble de matériaux en nombre limité : il y a des figures en gammes ascendantes ou descendantes très rapides, souvent en crescendo ou decrescendo, des attaques en fortissimo suivies de tenues en piano et des points d'orgue sur des résonances. C'est presque tout. Pourquoi vous limitez-vous à ces matériaux ?*

>> Je ne sais pas. C'est ainsi que je dis ce que veux dire ! Je parle de la même manière : j'utilise souvent les mêmes mots pour m'exprimer.

> *Est-ce aussi parce vous êtes encore jeune – vous n'avez que vingt-quatre ans – et que vous allez évoluer ?*
>> Bien sûr !

> *Un autre élément caractéristique de votre musique est l'énergie : une énergie continue, débordante. On y trouve aussi de nombreux ostinati. Peut-être aussi un peu de violence. La première partie de Cinis est agitato, avec de nombreux sforzandi, les triples croches dont nous parlions précédemment qui propulsent en avant, etc. ; puis, arrive une section tranquilo, plus méditative, mais qui se remplit rapidement ; enfin, un rubato très rythmique et énergique ; seule la dernière page, sur des résonances matérialisant les cendres finales, est calme. « Énergie » : est-ce un bon mot pour décrire votre musique ?*

>> Oui. C'est mon caractère, je suis très actif, je fais toujours quelque chose, j'aime aller vite. Aussi, lorsque j'imagine la musique elle est toujours énergique.

> *Peut-on aussi parler d'obsession, surtout lorsqu'on pense à la place des ostinati dans votre musique ?*

>> Oui, j'ai un caractère obsessionnel ! Mais cela provient aussi du fait que j'aime beaucoup le travail de nature rythmique. J'aimerais, par exemple, faire avec le rythme ce que les compositeurs spectraux font avec l'harmonie.

> *Pour vous, le rythme est à la base de la musique ?*

>> Pour moi, le rythme n'est pas un matériau mais un paramètre, qui n'est pas très utilisé, c'est pourquoi j'aime le faire. Bien sûr, l'idée n'est pas nouvelle.

> *Quelle est la différence entre matériau et paramètre ?*

>> Par exemple, dans *Cinis*, j'ai utilisé le rythme comme paramètre pour développer l'idée de cendres. Dans le passage dont nous parlions, qui débute à la mesure 11 avec les triples croches, il n'y a pas un matériau rythmique – une cellule rythmique caractéristique – mais un développement rythmique à partir de l'idée de répétition des triples croches. Dans ma pièce pour orchestre de chambre, *El color del tiempo*, il y a aussi, à partir de la mesure 20, des triples croches qui s'accumulent de plus en plus. Dans cette pièce, il y a deux couleurs du temps. L'une est rigide – c'est celle des triples croches répétées – et l'autre est flexible : ce sont des fusées en *accelerando*, ou en *accelerando* suivi de *decelerando*.

> *Pour moi, les assemblages de notes en *accelerando* dans *El color del tiempo* constituent des figures.*

>> Oui, mais la troisième section de la pièce n'est que le développement rythmique de cette figure. Dans la première partie, nous avons les deux types de temps. Quant à la seconde, elle a la même forme globale que la figure en *accelerando* suivi de *decelerando*. C'est un peu comme si j'avais fait un zoom, un agrandissement de cette figure – c'est donc encore une autre couleur du temps. Dans ma pièce pour orchestre, *Tessiture*, j'utilise en partie les mêmes procédés.

> *Et que pensez-vous de l'idée qu'il y aurait aussi de la violence dans votre musique ?*

>> À cause des *sforzandi* ? Je ne suis pas violent !

> *Je n'ai pas dit que vous l'étiez, j'ai parlé de votre musique.*

>> Ma musique est énergique, parce que je le suis ; elle est aussi obsessionnelle (du fait des *ostinati*), car je suis un peu obsessionnel. Mais, en ce qui concerne la violence, je ne sais pas...

> *Vous travaillez considérablement l'élasticité du temps dans votre musique.*

>> Oui, cela m'intéresse. Sans doute parce qu'il est plus intéressant de parler d'élasticité du temps que de parler de rythme. Le rythme, c'est seulement un ensemble de figures. Mais, lorsqu'on travaille le rythme en tant qu'élément élastique, plastique, on peut construire des développements.

> *Vos recherches se situent donc entre le rythme et le temps.*

>> Oui, lorsqu'on m'interroge sur le caractère rythmique de ma musique, je dis d'abord que c'est ainsi parce que je suis latino-américain, parce que j'ai le rythme dans le sang...

> *... d'ailleurs, vous jouez au piano des musiques populaires latino-américaines.*

>> Oui, bien que ce ne soit pas systématique. Puis, j'ajoute que ce n'est pas tant le rythme, les figures rythmiques qui m'intéressent, que la position de chaque chose dans le temps.

> Pourquoi aimez-vous également les moments résonnants ?
>> J'aime le timbre des résonances, c'est pour moi très poétique.

> Votre manière d'écrire est quelque peu traditionnelle. Par exemple, elle change peu en tempi et, lorsqu'elle le fait, il s'agit de véritables changements de parties ; elle n'utilise pas de micro-intervalles sauf dans *Convergencias*...

>> et *El color del tiempo*, à des fins coloristiques...

> ... son harmonie, atonale, est plutôt simple ; ses matériaux, comme on l'a vu, sont peu limités et relativement connus. Vous sentez-vous traditionnel, proche du langage de la musique contemporaine, disons des années 1960 ?

>> J'aime écrire ainsi. Cette écriture est agréable pour les musiciens, et ils jouent plus facilement car avec plus d'enthousiasme.

> C'est donc un choix.

>> Oui, mais pas parce que c'est plus facile pour les musiciens. Mais sans doute aussi en raison de mes références musicales...

> ... vous êtes encore jeune, comme nous le disions ! Voulez-vous découvrir d'autres manières d'écrire de la musique ?

>> Bien sûr ! Il m'est très difficile encore de parler de mon style, de ma manière de composer.

> Comptez-vous étudier encore la composition ?

>> Oui.

> Avec qui ?

>> Dans ma dernière pièce, j'ai découvert une autre chose en travaillant le rythme : la systématisation du matériau d'une manière particulière. Par exemple, à la fin de *Tessiture*, les gammes sont rythmiquement développées : à chaque répétition, j'élimine une croche. Cela existe déjà dans la musique traditionnelle, chez Beethoven ou Mozart, lorsqu'on est à la fin d'une section. Dans *Convergencias*, j'ai systématisé ce procédé en utilisant l'élimination au niveau du rythme ; par contre, en ce qui concerne les hauteurs, je procède par addition. Je voudrais explorer cette technique. Or, l'année dernière, j'ai rencontré Philippe Hurel, et je possède certaines de ses partitions. J'ai découvert qu'il utilisait fréquemment cette technique, mais d'une manière très complexe, avec l'aide du logiciel *OpenMusic*. Je voudrais également travailler avec un autre compositeur que j'aime beaucoup, Martin Matalon. Je pense être très proche de son style, à la fois traditionnel et complexe.

> Malgré votre jeune âge, vous avez déjà gagné de nombreux prix, comme on le découvre dans votre notice biographique. Hier, je vous ai demandé si vous aviez envie de vivre de votre musique, et vous avez répondu oui. tes-vous conscient du fait que vivre de sa musique, surtout lorsqu'on est jeune, peut obliger à des compromis, retire une part de liberté ?

>> Si j'affirme que je souhaite vivre de ma musique, c'est parce que je veux passer mon temps à composer. Quant à votre question, je n'en sais vraiment rien : en quoi vivre de sa musique peut-il obliger à des compromis ?

> Parce qu'on devient dépendant...

>> ... des commandes ? Oui, dans ce sens, vous avez raison... Il est difficile pour moi de décider maintenant, car je suis très jeune ! Je sais seulement que je veux composer et pas enseigner - non pas parce que je n'aime pas enseigner, mais parce que je ne pense pas pouvoir être un bon professeur.

> *Et vous ne voulez pas gagner votre vie en jouant de la musique ?*

>> Lorsque je compose, je travaille toute la journée: il me faut beaucoup de temps. Lorsque je suis interrompu, je ne peux plus composer. Comme je commence par la macroforme, je dois avoir toute la journée devant moi pour y penser sans cesse.

> *Avez-vous déjà composé des pièces librement, sans penser à un concours ?*

>> Oui, je le fais tout le temps! C'est pourquoi je ne sais si j'aimerais ou pas faire des compromis. Pour l'instant, je dois me concentrer sur la nécessité de découvrir de nouvelles techniques, et c'est seulement après que je penserai à gagner ma vie!

The plasticity of rhythm

Interview with Miguel Farías

> *Let us start with your piece composed for the Aleph Ensemble, Cinis. You explain that the title means "ashes" in Latin.*

>> In order to choose this name, I thought of the piece in its entire development. At the very end, we have the ashes. I then tried to develop the materials by orienting them towards this end...

> ... *so they become ashes.*

>> Yes. I tried to realise the development of the materials in such a way that, whenever they reach a degree that is too stable, fixed, they decompose.

> *What is a stable, fixed state of material?*

>> In this precise case, it's a chord, all its notes being attacked simultaneously.

> *So, "stable" like a tree.*

>> Yes. And so, in *Cinis*, when the material is stabilised, I break it, I turn it to ashes. This was my first idea.

> *And what is a state of material similar to ashes?*

>> There are for example the short notes played here (bar 2) on the piano. There are also the very fast descending melodic lines.

> *And the ending of the piece, how is this "ashes"?*

>> There are long resonances, so nothing is left of the music...

> ... *it is burned, as it were!*

>> Yes.

> *During the residence at La Tourette, I gave a talk on the electro-acoustic music of Xenakis, and played Concret PH, the material of which consists of recordings of burning embers. So you could think of ashes as a crackling, as a disordered ensemble of isolated sounds of great energy – it's the granular model initiated by Xenakis.*

>> In *Cinis*, there are also sounds of this type, for example in bar 11, where all the instruments play staccato demisemi-quavers. It's granular material, but with rhythmic development. The demisemi-quavers are sometimes homophonic. Elsewhere there are several layers of ashes, laid out on several registers. In passages of this type, I develop a virtual polyphony on each instrument, and I superimpose several polyphonies of this type.

> *Where did this idea of ashes come from?*

>> I didn't start off with this idea, it only came to me when I was already about half-way through the composition. The beginning had already been written, and it was subsequently that I tried to adapt the piece to the metaphor of ashes by giving it a macroform that leads towards an ending where everything becomes ashes, as we have seen.

> *And what does this idea signify?*

>> I don't know, it simply entered my mind at a particular moment.

> *Your first inspiration is primarily musical, and only afterwards poetic, is that so?*
>> Yes.

> *You hear the music internally?*
>> Yes.

> *Always?*
>> Yes. When I compose, I hear at first inside me, then I write.

> *When you write, is it a transcription of what you hear internally or is it more than this?*
>> It's much more than a transcription. For if I imagine the main ideas, I cannot listen internally to the music as it unfolds second by second.

> *What are the main ideas: the macroform?*
>> The macroform and the materials.

> *So you need to write to develop the ideas.*
>> Yes. I always compose after predetermining the macroform. I write as I work at the ideas in separate sections.

> *Do you test your pieces with Midi sounds?*
>> Not really, I don't like that.

> *And do you try out your chords or melodies on the piano – especially since you are a pianist?*
>> Yes, but I can't play everything.

> *Do you improvise on the piano for composing?*
>> I improvise, but not for composing.

> *In the course of the talk you gave during the residence, when you played several of your pieces, Sylvie Drouin remarked that you like to use a group of materials in limited number: there are very fast ascending or descending scale figures, often in crescendo or decrescendo, fortissimo attacks followed by held notes on the piano and pauses on resonances. That is about all. Why do you restrict yourself to these materials?*
>> I don't know. That's the way I say what I want to say! I speak like that too: I often use the same words to express myself.

> *Is it also because you are still young – you are only 24 – and that you will evolve?*
>> Of course!

> *Another element that is characteristic of your music is energy: a continuous, overflowing energy. There are also numerous ostinati. Perhaps also some violence. The first part of Cinis is agitado, with many sforzandi, the demisemiquavers we mentioned earlier that give forward propulsion, etc.; then there is a tranquilo section, that is more meditative, but which is quickly filled up; finally, a highly rhythmic and energetic rubato; only the last page, with resonances that materialise the final ashes, is calm. "Energy": is this a good word to describe your music?*
>> Yes. It's my character, I am very active, I'm always doing something, I like to go fast. So when I imagine music, it's always energetic.

> *May one also speak of obsession, especially when you think of the place of ostinati in your music?*

>> Yes, I have an obsessive character! But that also comes from the fact that I love work of a rhythmic nature, I would like to make with rhythm what spectral composers make with harmony.

> *For you, is rhythm the basis of music?*

>> For me rhythm is not a material, but a parameter, and it is not much used, which is why I like to use it. Of course, the idea is not new.

> *What is the difference between material and parameter?*

>> For example, in *Cinis* I used rhythm as a parameter for developing the idea of ashes. In the passage we were talking about, which starts at bar 11 with the demisemiquavers, there is no rhythmic material – a characteristic rhythmic cell – but a rhythmic development of the idea of repeated demisemiquavers. In my piece for chamber orchestra, *El color del tiempo*, there are also, from bar 20, some demisemiquavers that build up more and more. In this piece, there are two colours of time. One is rigid – that of the repeated demisemiquavers – and the other is flexible: these are *accelerando* runs or runs in *accelerando* followed by *decelerando*.

> *For me, the accumulations of notes in accelerando in El color del tiempo constitute figures.*

>> Yes, but the piece's third section is only the rhythmic development of this figure. In the first part we have both types of time. As for the second, it has the same overall form as the figure in *accelerando* followed by *decelerando*. It's rather as if I had used a zoom, an enlargement of this figure – so it's yet another colour of time. In my orchestral piece *Tessiture* I in part use the same processes.

> *And what do you think of the idea that there is also violence in your music?*

>> Because of the *sforzandi*? I am not violent!

> *I didn't say you were, I was referring to your music.*

>> My music is energetic, because I am; it is also obsessive (on account of the *ostinati*), as I am a bit obsessive. But, as for violence, I don't know...

> *You work to a considerable extent on the elasticity of time in your music.*

>> Yes, it interests me. Doubtless because it is more interesting to talk about the elasticity of time than of rhythm. Rhythm is just a group of figures. But, when you're working on the rhythm as an elastic, plastic element, you can construct developments.

> *So your research is situated between rhythm and time.*

>> Yes, when I am asked about the rhythmic character of my music, I start off by saying that it is like that because I am Latin-American, because I have rhythm in the blood...

> *... moreover, on the piano you play traditional Latin-American music.*

>> Yes, though it's not systematic. Then, I add that it's not so much the rhythm, the rhythmic figures that interest me as the position of everything in time.

> *Why do you also like the resonant moments?*

>> I like the tone-colours of resonances, I find them very poetic.

> *Your way of writing is relatively traditional. For example, the tempo very seldom changes and, when it does, it's a real section change; it doesn't use micro-intervals, except in Convergencias...*

>> And *El color del tiempo*, for coloristic purposes...

> *... its harmony, atonal, is fairly simple; its materials, as we have seen, are pretty limited and relatively conventional. Do you feel traditional, close to the language of contemporary music, say of the 1960s?*

>> I like to write that way. This way of writing is agreeable for musicians, and they play more easily because they have more enthusiasm.

> *So it's a choice.*

>> Yes, but because it is easier for the musicians. Yet no doubt also on account of my musical references...

> *... you are still young, as we were saying! Do you want to discover other ways of writing music?*

>> Of course! It is still very difficult for me to talk about my style, about my way of composing.

> *Do you aim to keep on studying composition?*

>> Yes.

> *With whom?*

>> In my latest piece I discovered another thing when working on the rhythm: the systematisation of the material in a particular way. For example, at the end of *Tessiture*, the scales are developed rhythmically: at each repetition I eliminate a quaver. This can already be found in traditional music, in Beethoven or Mozart, when you get to the end of a section. In *Convergencias* I systematised this process by applying elimination on a rhythmic level; by contrast, as regards pitches, I proceed by addition. I should like to explore this technique. Well, last year, I met Philippe Hurel, and I have some of his scores. I discovered that he frequently uses this technique, but in a highly complex manner, with the aid of the software *OpenMusic*. I would also like to work with another composer I like a lot, Martin Matalon. I think I am very close to his style, which is both traditional and complex.

> *Despite your young age, you have already won many prizes, as we see in your biographical notice. Yesterday, I asked you if you wanted to live from your music, and you replied, Yes. Are you conscious of the fact that living from your music, especially when you are young, might force you into compromises, might take away some part of your freedom?*

>> If I assert that I wish to live from my music, it's because I want to spend my time composing. As for your question, I really haven't a clue: how could living from your music force you into compromises?

> *Because you become dependent...*

>> ... on commissions? Yes, in this sense, you are right... It is difficult for me to decide now, as I am very young! I know only that I want to compose and not teach – not because I don't like teaching, but because I don't think I would make a good teacher.

> *And you don't want to earn your living playing music?*

>> When I compose, I work all day: I need a lot of time. When I am interrupted, I cannot

compose any more. As I start with the macroform, I must have the whole day in front of me for thinking about it continuously.

> *Have you already composed pieces freely, without thinking of a competition?*

>> Yes, I do it all the time! That is why I don't know if I should like or not to compromise. For the moment I must concentrate on the necessity of discovering new techniques, and it's only later that I shall think about earning my living.



Raffaele Grimaldi

Italie/Italy

Raffaele Grimaldi est né en Italie en 1980. Titulaire du diplôme de piano et de composition au conservatoire de musique G. Martucci de Salerne, il étudie actuellement la direction d'orchestre, la musique chorale et la direction de chœur, et suit les cours de perfectionnement en composition à l'Académie nationale Santa Cecilia de Rome et à l'Académie Scuola superiore di Musica Pescaresc à Pescara avec Ivan Fedele. Il a obtenu de nombreux prix et des reconnaissances importantes lors de concours nationaux et internationaux.

Ses compositions ont été exécutées dans divers théâtres en Europe et aux États-Unis, et retransmis par la radio italienne Rai 3. En 2005, il a exercé une activité musicologique au théâtre San Carlo de Naples avec une bourse d'études. Sélectionné par le Centre Acanthes (2007/Paris-Metz), il a travaillé avec Yan Maresz, Marco Stroppa et Michael Jarrell, et son œuvre a été jouée par l'Orchestre national de Lorraine. Il a été sélectionné par l'Ircam pour le cursus de formation à la composition et à l'informatique musicale 2008-2009, et par le Centre Acanthes en juillet 2008 où il a eu la possibilité d'étudier avec Salvatore Sciarrino. Sa nouvelle œuvre sera interprétée par l'Orchestre national de Lorraine, sous la direction de Zsolt Nagy.

Raffaele Grimaldi was born in Italy in 1980. Having obtained diplomas for piano and composition from the G. Martucci Music Conservatory of Salerno, he is currently studying orchestral conducting, choral music and choral conducting, and is following advanced classes in composition at the National Santa Cecilia Academy in Rome and at the Academia Scuola Superiore di Musica Pescaresc in Pescara with Ivan Fedele. He has won many important prizes and awards at national and international competitions.

His compositions have been performed in various venues in Europe and the United States, and have been broadcast by Italian radio (RAI 3). In 2005 he held a musicological post at the San Carlo Theatre in Naples with a study bursary. Chosen by the Centre Acanthes (2007/Paris-Metz), he worked with Yan Maresz, Marco Stroppa and Michael Jarrell, and his work has been played by the Orchestre National de Lorraine. He was selected by Ircam for cursus 1 training in composition and computer music 2008-2009, and by the Centre Acanthes in July 2008 where he had the possibility of studying with Salvatore Sciarrino. His latest work has been performed by the Orchestre National de Lorraine, conducted by Zsolt Nagy.

Essenza

pour voix, clarinette, violon, violoncelle, piano

« Le concept d'essence désigne en métaphysique la réalité persistante d'un être à travers les modifications qu'il traverse. D'un être, on peut dire qu'il est, ou ce qu'il est, ce qui introduit les deux corrélatifs essence et substance. Le premier pose la question du qu'est-ce que pour un être, et permet d'en dégager la nature essentielle et invariante. Par la suite, on distingue, par opposition cette fois, l'essence de l'existence, dans la mesure où l'existence est la réalisation de l'essence. »

J'ai composé *Essenza*, pour voix de soprano et ensemble, entre 2005 et 2007. Ces deux années ont été ponctuées de longues périodes de réflexion durant lesquelles j'ai travaillé chaque jour un passage, une pensée, ou parfois seulement une note. J'ai écrit le texte quelques mois avant la musique avec un désir primal de communiquer en unissant les mots aux sons.

Le texte est composé de fragments poétiques et abstraits traduits en musique comme des images rythmiques : parfois douces, légères..., parfois fortes et violentes.

La composition se développe à partir de situations harmoniques simples et pures, en cherchant substantiellement une trajectoire formelle claire et compréhensible, malgré les diversions qui la ponctuent. La matière musicale se développe progressivement telle une « spirale » avec des retours continus, de plus en plus complexes.

L'essence des mots est perçue grâce aux affinités sonores créées progressivement entre la voix et les instruments.

Le temps constitue la condition de l'être (de l'italien *essere*) de la musique, et la voix devient un organe essentiel : celui d'un corps en recherche de soi-même.

Essenza

for voice, clarinet, violin, cello, piano

"The concept of essence in metaphysics conveys the persistent reality of a being through the modifications it experiences. It can be said of a being that it is or what it is, and this introduces the two correlatives of essence and substance. The first raises the question of "what is it" for a being, and enables one to bring out the essential and unchanging nature. Subsequently one can distinguish, through opposition this time, the essence of the existence, to the extent that the existence is the realisation of the essence."

I composed *Essenza*, for soprano voice and ensemble, between 2005 and 2007. These two years were punctuated by long periods of reflection during which I worked every day on a passage, a thought, or sometimes just a note. I wrote the text a few months before the music with the primal desire to communicate by uniting words and sounds.

The text comprises poetic, abstract fragments translated into music as images in rhythm: sometimes gentle, light..., sometimes strong and violent.

The composition develops from simple and pure harmonic situations by seeking, in a substantial way, a formal trajectory that is clear and understandable despite the diversions that punctuate it. The musical matter develops progressively like a "spiral" with continuous returns of ever greater complexity.

The essence of the words is perceived thanks to affinities in sound created progressively between the voice and the instruments.

Time constitutes the condition of the being (from the Italian *essere*) of the music, and the voice becomes an essential organ: that of a body in search of itself.

Être, essence et séduction

Entretien avec Raffaele Grimaldi

> Commençons cet entretien avec quelques petites questions avant d'en venir à l'essence. Dans la conférence que vous avez donnée pendant la résidence, vous avez dit que vous aviez d'abord voulu être peintre. Je crois que c'est très important...

>> ... oui, c'est très important. Jusqu'à l'âge de douze ans, je projetais de faire l'Académie des beaux-arts. C'est seulement après que j'ai envisagé de devenir musicien et que j'ai étudié le piano - mais je n'ai jamais pensé devenir pianiste, j'ai dès le début souhaité devenir compositeur.

> On sent l'importance du visuel dans votre musique, surtout grâce à son côté coloristique.

>> Oui. J'aime beaucoup partir d'images très colorées. Par exemple, dans FaRbEnMuSiK, une pièce que j'ai composée à l'âge de quinze ans, j'ai exploré la couleur bleue.

> Son spectre ?

>> Non, sa perception.

> D'une manière subjective ?

>> Oui, j'ai recherché à restituer ce que j'entends dans le bleu. Il y a toujours des références aux relations entre sons et couleurs dans ma pensée.

> Quelles sont vos références musicales en matière de musique contemporaine, quels compositeurs vous intéressent ?

>> Il est difficile de répondre à cette question ! Je ne sais pas s'il existe un compositeur que je préfère à tous les autres. Chaque compositeur m'a donné quelque chose que j'ai pu m'approprier. Cependant, je pense toujours à la musique de Sciarrino, qui a été le compositeur que j'ai écouté avec une conscience...

> ... À quel âge ?

>> À dix neuf-ans.

> On sent beaucoup la présence de Sciarrino dans votre musique.

>> Lorsqu'il a vu mes partitions, il s'est exclamé: « Tu m'as dit que tu aimais beaucoup ma musique. Mais je ne vois pas la relation entre ma musique et toi ! » J'ai appris beaucoup de lui, comme je le disais, il a été le premier compositeur contemporain qui m'a marqué. Avant l'âge de dix-neuf ans, je composais une musique comme FaRbEnMuSiK...

> ... traditionnelle, tonale.

>> Je dirais plutôt : consonante...

> ... Ravel, Debussy...

>> Oui, dans le langage de la première partie du XX^e siècle.

> Toujours dans votre conférence pendant la résidence, vous avez cité David Lynch pour la fin de votre pièce *Creatura temporale*. Vous aimez le cinéma, vous aimez beaucoup David Lynch, n'est-ce pas ?

>> Oui, j'aime beaucoup David Lynch. J'aime tout le cinéma car je pense que, de nos jours, c'est la forme d'art la plus complète. Il existe de très bons exemples de relations entre cinéma et musique, entre photographie et couleurs. J'aimerais beaucoup développer des projets avec le cinéma, avec la vidéo...

> ... donc pas le cinéma au sens grand public, mais, par exemple, au sens d'installations vidéo.

>> Dans *FaRbEnMuSiK*, il y avait une installation vidéo. J'avais fait des peintures sur la couleur bleue, qui, pendant le concert, étaient projetées. Cela a été une première expérience, très élémentaire, certes – je n'avais que quinze ans ! J'aimerais avoir la possibilité de mettre en relation le cinéma, la photographie, la peinture et, pourquoi pas, la poésie, avec la musique: faire une somme, une totalité.

> Dans votre musique, il y a quelques éléments tonaux. Je ne parle plus de vos anciennes pièces comme *FaRbEnMuSiK* ou la *SON@T@ pour piano seul*, mais de vos pièces récentes, de *Creatura temporale*, qui déploie un très fort moment mahlérien; dans la pièce composée pour l'ensemble *Aleph*, *Essenza*, il y a un passage très fort avec un accord de septième mi-fa-la-do. S'agit-il de résidus ou de références précises ?

>> Je ne parlerais pas de résidus tonaux. D'une part, il s'agit de consonance et non de tonalité. Penser tonalement constitue une manière très forte de penser la musique, alors que la consonance, c'est très différent. D'autre part, dans mes pièces, les moments de consonance sont des résultats de processus compositionnels décidés à l'avance, sur papier. Je compose avec des diagrammes, sur lesquels je note les éléments et les idées que je souhaiterais développer. Dans mes compositions d'après 2000 ou 2001, il y a de nombreuses constructions consonantes qui sont donc calculées. Elles surviennent toujours au milieu de chaque pièce: les débuts et les fins des morceaux sont des processus avec lesquels on s'achemine vers et on quitte les moments de consonance. Ces endroits sont les moments où ces processus s'effondrent...

> ... je comprends : la consonance survient comme le moment où la musique s'effondre, où elle est engloutie dans un trou. Elle constitue en quelque sorte un abîme...

>> Oui...

> ... elle est le moment de l'hypnose qui nous emporte...

>> ... dans *Gegenscheine*...

> ... la terre s'ouvre et nous engloutit ! [Rires] Nous reviendrons à cet aspect de votre musique. Je continue rapidement sur deux ou trois détails. Dans votre conférence, vous avez dit que, dans *Creatura temporale*, vous êtes parti de l'analyse du spectre du vent. Vous inspirez-vous souvent de spectres de sons naturels ?

>> Je l'ai fait souvent par le passé, mais aujourd'hui je travaille avec un autre système. Cependant, il est vrai que dans *Creatura temporale* ou dans *Breathes* j'avais beaucoup travaillé ainsi. J'ai étudié des spectres de vents dans cette première pièce, y repérant des sons de métal, de pierre, etc., et c'est à partir de cela que j'ai créé la musique. Comme vous l'avez dit pendant ma conférence, le vent ne s'entend pas à l'audition de *Creatura temporale*, c'est plutôt un élément subjectif, qui témoigne de mon écoute... au milieu du vent.

> C'est donc une esthétique « impressionniste » – les impressionnistes se sont opposés au réalisme en disant que ce qui les intéressait, c'était les impressions ressenties face à la réalité et non une description objective de cette dernière.

>> Oui.

> Durant la conférence, vous avez également employé l'expression « traverser les seuils ». J'ai l'impression que vous êtes passé par la musique spectrale (analyse de spectres, seuils, etc.), une phase qui s'est déjà achevée.

>> Je ne pense pas que ma musique soit spectrale. Il y a seulement des processus de composition équivalant à certains processus spectraux. Il est vrai que l'analyse spectrale de sons reste pour moi un moyen important pour découvrir des aspects nouveaux à l'intérieur du son.

> *Jusqu'à présent, nous en étions à l'antipasto ! Passons au primo piatto... [Rires] Il y a dans votre musique une recherche de l'abîme, du mystère, de l'hypnose, de l'enchantement. Cela se voit déjà dans les indications sur la partition: « In ipnosi... come abbagliati...senza tempo ! », « incantato », « illuminato », « Delirante, in bilico nella penombra »... D'ailleurs, dans vos partitions, vous démultipliez les indications pour les musiciens. Vous avez également des références philosophico-mystiques. Dans *Gegenscheine*, vous citez Merleau-Ponty, dans *Creatura temporale*, Khalil Gibran. Et puis, dans la pièce pour *Aleph*, le titre même est plus qu'évocateur: *Essenza*, « essence ». Il y a donc chez vous une recherche, disons, philosophique, spirituelle...*

>> ... au-delà de ma passion très particulière pour la peinture, j'ai toujours eu un intérêt pour la philosophie et la poésie. J'ai un peu étudié la philosophie, surtout la métaphysique. Dans ma musique, il y a toujours des références de ce type. D'où l'abondance d'indications verbales pour les musiciens: j'essaie d'être très clair pour obtenir ce que je désire. Par exemple, à la toute fin (deux dernières mesures) de *Gegenscheine*, j'ai écrit au-dessus de toutes les portées: « *spengendosi, come una fiamma nel cielo notturno* » (« s'éteignant comme une flamme dans le ciel nocturne »). C'est une image qui va avec l'idée de *Gegenscheine*, « lueur opposée », une image que je transpose musicalement en composant. Mais je pense toujours que, pour l'interprète, il est difficile d'imaginer ce que j'ai pensé pendant la composition, aussi je lui donne le plus d'indications verbales: je suis toujours clair – peut-être trop !

> *Comment qualifier la nature de votre recherche: poétique, mystique, philosophique, spirituelle ?*

>> Poétique. Mais il y a de la philosophie, de la métaphysique... J'aime beaucoup ce mot...

> « *Métaphysique* » ?

>> Oui. Par exemple, dans *Essenza*, il y a des recherches métaphysiques. Mais aussi de nombreuses autres choses. Comme je le disais précédemment, j'aime l'idée d'une totalité. Ma recherche s'effectue à 360 degrés.

> *La recherche de la totalité est, par nature, métaphysique. C'est une idée devenue étrangère à la philosophie moderne, qui est anti-métaphysique, à commencer par celle de Nietzsche. Vos références philosophiques sont donc plus anciennes: Platon, Hegel...*

>> ... Aristote, Bergson, que j'aime beaucoup...

> ... *c'est la métaphysique qui vous intéresse...*

>> ... l'être, l'essence. En italien: *essere, essenza*. Il y a une corrélation très forte entre ces deux mots.

> *Essere* comme dans la phrase: *non posso essere*, « je ne peux pas être » ou comme: *vietato essere*, « il est interdit d'être »...

>> ... !

> *Pour redevenir sérieux, dans *Essenza*, vous avez un texte très métaphysique, mais également poétique, un titre qui parle de l'essence – c'est le titre même de la pièce. Pouvez-vous définir ce qu'est l'« essence » (ou un « être ») ?*

>> ... c'est difficile...

> ... *mais vous écrivez ce mot.*

>> Il me faut donc penser !

> *Oui, cela fait partie de la philosophie et de la métaphysique...*

>> [Rires] Je voudrais utiliser la phrase de Parménide: « être en tant que être », c'est cela le sens, *essere nell'essere*. Dans *Essenza*, j'ai voulu explorer une sorte de communication entre les mots et les sons. L'*essenza*, l'essence doit rester au milieu. Pour moi, l'essence est la perception. La pièce est une œuvre musicale, il faut lui donner une signification. Je n'ai pas voulu écrire une musique qui soit nécessairement agréable. Dans cette composition, il y a de nombreuses références extramusicales. Par exemple, je demande à la soprano de chanter entre les instruments. Il n'est pas important de comprendre le texte: je sais qu'il y a une voix à l'intérieur de l'ensemble, mais, pour moi, il n'est pas important de l'écouter. C'est cela le sens, c'est la perception qui crée le sens. Il est difficile d'expliquer tout cela en français...

> *La perception est le travail qu'on fait sur soi-même ?*

>> Il s'agit d'une perception intérieure.

> *Il ne s'agit donc pas de la perception au sens de la phénoménologie, mais plutôt au sens platonicien: c'est l'être lui-même.*

>> Oui, « être en tant qu'être ». Parménide a vécu près de Salerne, ma ville.

> *La musique est cependant un art de la surface. Le son, par définition, est éphémère, il passe.*

>> Le son passe, c'est vrai. C'est pourquoi je pense à la totalité, au tout que forme l'œuvre musicale : c'est cela, l'essence.

> *C'est donc une chose abstraite, qu'on a en soi...*

>> Oui...

> *... et le son est un moyen pour l'atteindre. Mais le son n'est-il qu'un moyen ?*

>> Oui, c'est un moyen.

> *Mais il y a aussi de la séduction dans votre musique ! Dans votre musique, il y a des sons jolis, agréables, des beaux sons travaillés...*

>> [Rires] Oui, précisément, *Essenza* est un élément unique dans mon catalogue, je ne voudrais pas écrire à nouveau d'une manière aussi douloureuse ! J'ai composé cette pièce avec un grand tourment intérieur. C'est pourquoi j'ai abouti à la conclusion que l'essence doit être une perception intérieure de la musique. Mais après, c'est vrai, j'ai composé une musique très différente avec trop de...

> *... séduction ! Vous êtes finalement déchiré entre l'être et le paraître, l'être et la surface...*

>> Il y a deux surfaces et l'essence se trouve au milieu: entre la musique et la perception...

> *La première version d'Essenza, en 2005, était sans voix, mais avec une flûte. Ce qui m'a beaucoup étonné, c'est que la version actuelle est très différente: la voix ne joue pas la partie de flûte qui a disparu, elle fait tout autre chose.*

>> En fait, à l'origine, j'avais composé pour la voix. Il se trouve que, lors de la première exécution, j'ai éliminé la voix car le texte était très personnel, intime. C'était la première fois que je composais une musique sur mes propres textes. J'ai donc remplacé la voix par la flûte, mais j'ai retravaillé la partition, je l'ai totalement réécrite.

> *Ainsi, dans la version de la première création, la voix ne manque pas, la pièce est complète malgré son absence.*

>> Non, je ne suis pas satisfait de la version sans voix.

> *Composer une musique sur un texte qu'on a soi-même écrit, ce n'est pas un peu prétentieux ? Wagner...*

>> ... a écrit une *Tétratologie* !

> *Justement, il était un peu prétentieux... En ce qui concerne Essenza, cela peut paraître également prétentieux car le texte se veut poétique. Êtes-vous poète ?*

>> Non, mais ce texte n'est pas poétique, il est plutôt philosophique ou, plutôt, il est constitué d'une série d'images poétiques, de pensées que j'écris sur mes cahiers.

> *Faut-il être prétentieux pour faire de l'art ?*

>> Oui, il faut l'être !

> *L'ego est-il important dans l'art ? Vous n'aimez pas John Cage qui disait qu'il faut se débarrasser de l'ego pour composer ?*

>> Pourquoi faudrait-il effacer l'ego ? [Rires] Si on fait cela, il n'y aura plus de différence entre les compositeurs. Si j'écoute la musique de Stockhausen, je sais pourquoi elle est du Stockhausen. De même, Sciarrino est Sciarrino. Ces compositeurs ont une personnalité très particulière, avec de l'ego.

> *Un ego peut-il être léger ? Peut-on courir avec un ego ?* [Rires]

>> Je pense que le compositeur doit être ego. Il doit avoir un objectif à atteindre. Et, pour ce faire, il faut être ego. Il faut toujours marcher vers cet objectif.

> *D'accord, vous avez le droit de penser ainsi !*

>> [Rires] Mais peut-être est-ce un peu prétentieux d'avoir écrit de la musique sur mon texte. Cependant, c'était la première fois, et comme je l'ai dit, cela fut un moment très tourmenté: au début, je me disais que je ne devais pas mettre la voix, pas de texte; après, je me suis dit que, peut-être, cela marcherait, que je devrais essayer...

> *Je reviens à la question du mystère, de l'abîme, etc., mais cette fois en la reliant à l'idée d'essence: je trouve qu'il y a quelque peu un style apocalyptique dans Essenza. Il y a des explosions brèves, des...*

>> ... des sons profonds...

> *... oui, graves, des ponticelli un peu mystérieux, des trilles entraînant un suspense, etc. Est-ce que le mot « apocalyptique » vous plaît ?*

>> Oui.

> *Oui ?*

>> Oui. Mais seulement pour cette pièce ! Oui, c'est vrai, il y a beaucoup d'éléments apocalyptiques dans cette pièce, beaucoup de force et de passion. Il y a des images très rythmiques, par exemple dans la partie de piano avec frottement, un frottement très tellurique, comme un tremblement de terre. Il faut secouer l'atmosphère.

> *Dernière remarque, toujours à propos d'Essenza: les figures mélodiques ne sont pas linéaires comme dans d'autres de vos pièces, elles sont très entrelacées, elles sont presque comme des corps dansants...*

>> ... comme des arabesques...

> *Vous les avez pensées comme des arabesques ?*

>> J'ai pensé à une relation intérieure entre toutes les figures, entre tous les instruments. De même que les mots du texte sont toujours très entrelacés, les figures musicales sont enchevêtrées, elles sont contenues dans un tout.

> *Nous avons beaucoup parlé de visuel et de conceptuel, mais je trouve qu'il y a également de la danse dans votre musique, du moins dans Essenza, qui me fait penser à des corps entrelacés, avec parfois des arrêts sur des positions particulières, en suspens.*

>> J'aime beaucoup le théâtre, et je pense que ma musique peut marcher très bien avec la danse.

> *Mais vous n'avez pas d'images de corps lorsque vous composez. Plutôt des mots, des images ?*

>> La couleur, c'est la première chose à laquelle je pense. Par exemple, lorsque je claque des doigts ici, dans l'endroit précis où nous sommes, en pleine nature, c'est du violet. Je sais que c'est bizarre, mais c'est une chose très personnelle...

Being, essence and seduction

Interview with Raffaele Grimaldi

> *Let us start this interview with a few short questions before getting to the essence. In the talk you gave during the residence you said that you had at first wanted to be a painter. I think that is very important...*

>> ... yes, it is very important. Up to the age of twelve I intended to study at the Academy of Fine Arts. It was only later that I thought of becoming a musician and that I studied the piano – though I never thought of becoming a pianist, from the start I wanted to be a composer.

> *One can sense the importance of the visual in your music, especially thanks to its coloristic nature.*

>> Yes. I love to start with highly coloured images. For example, in *FaRbEnMuSiK*, a piece I composed at the age of fifteen, I explored the colour blue.

> *Its spectrum?*

>> No, its perception.

> *In a subjective manner?*

>> Yes, I have sought to restore what I hear in blue. There are always references to relationships between sounds and colours in my approach.

> *What are your musical references as regards contemporary music? Which composers interest you?*

>> It is difficult to answer this question! I don't know if there is a composer I prefer to the others. Each composer has given me something I can appropriate. However, I always think of the music of Sciarrino, who was the composer I listened to with a conscience...

> *... At what age?*

>> Nineteen.

> *The presence of Sciarrino can be greatly felt in your music.*

>> When he saw my scores, he exclaimed, "You told me you liked my music a lot. But I don't see the relationship between my music and you!". I learned a lot from him, as I said, he was the first contemporary composer who marked me. Before the age of nineteen, I was composing music like *FaRbEnMuSiK*...

> *... traditional, tonal.*

>> I would say, rather, consonant...

> *... Ravel, Debussy...*

>> Yes, in the language of the first part of the twentieth century.

> *Still in you talk during the residence, you quoted David Lynch for the ending of your piece *Creatura temporale*. You like the cinema, you greatly like David Lynch, don't you?*

>> Yes, I like David Lynch a lot. I like all cinema as I think that nowadays it is the most complete art form. There are many good examples of relationships between cinema and music, between photography and colours. I should very much like to develop some projects with the cinema, with video...

> ... so not the cinema in the general public sense, but, for example, in the sense of video installations.

>> There was a video installation in *FaRbEnMuSiK*. I had made some paintings on the colour blue and these were projected during the concert. This was a first experience, a very elementary one it is true – I was only fifteen! I should like to have the possibility of creating relationships between the cinema, photography, painting and, why not, poetry, along with music: make a sum, a totality.

> In your music there are a few tonal elements. I'm not referring to your early pieces like *FaRbEnMuSiK* or the SON@T@ for solo piano, but to your recent pieces, like *Creatura temporale*, which contains a very strongly Mahlerian moment; in the piece composed for the *Aleph Ensemble*, *Essenza*, there is a very loud passage with a seventh chord, E-F-A-C. Are these a residue or precise references?

>> I would not say a tonal residue. On the one hand, it's a matter of consonance and not of tonality. Thinking tonally constitutes a very strong way of thinking music, whereas consonance is very different. On the other hand, in my pieces, the moments of consonance are the result of compositional processes decided on in advance, on paper. I compose with diagrams, on which I note the elements and the ideas I wish to develop. In my compositions after 2000 or 2001 there are many consonant constructions that are thus calculated. They always occur in the middle of the piece: the beginnings and the endings of the pieces are processes with which you lead towards and go away from moments of consonance. These places are the moments where these processes break down...

> ... I understand: the consonance arrives at the moment when music breaks down, when it is swallowed up in a hole. It constitutes in some sense an abyss...

>> Yes...

> ... it is the moment of hypnosis that carries us off...

>> ... in *Gegenscheine*...

> ... the earth opens and swallows us! [Laughter] We shall come back to this aspect of your music. I pass quickly on to two or three details. In your talk, you said that, in *Creatura temporale*, your starting point was the analysis of the spectrum of wind. Do you often find inspiration in the spectra of natural sounds?

>> In the past I often did, but today I work with another system. However, it is true that, in *Creatura temporale* or in *Breathes*, I worked a lot like that. I studied wind spectra in this first piece, finding sounds of metal, of stone, etc. And it was from that that I created music. As you said during my talk, the wind cannot be heard during a performance of *Creatura temporale*, it's rather a subjective element, which reveals the way I was listening... in the middle of the wind.

> So it's an "impressionist" aesthetic – the impressionists opposed realism on the grounds that what interested them was the impressions felt when confronted by reality and not an objective description of the latter.

>> Yes.

> During the talk you also used the expression "crossing the thresholds". I have the impression you passed through spectral music (analysis of spectra, thresholds, etc.), a phase that has already come to an end.

>> I don't think my music is spectral. There are only compositional processes equivalent

to certain spectral processes. It is true that the spectral analysis of sound remains for me an important way of discovering new aspects within a sound.

> *Until now we were at the antipasto! Let us move on to the primo piatto... [Laughter] There is in your music a search for the abyss, for mystery, for hypnosis, for enchantment. It can already be seen in the indications in the score: "In ipnosi... come abbagliati...senza tempo!", "incantato", "illuminato", "Delirante, in bilico nella penombra"... Moreover, in your scores, you have a plethora of indications for the musicians. You also have philosophico-mystical references. In *Gegenscheine*, you quote Merleau-Ponty, in *Creatura temporale* Khalil Gibran. and then, in the piece for *Aleph*, the title itself is more than evocative: *Essenza*, "essence". So there is within you a searching that is, shall we say, philosophical, spiritual...*

>> ... over and above my very particular passion for painting, I have always been interested in philosophy and poetry. I have studied a little philosophy, especially metaphysics. In my music, there are always references of this kind. Hence the abundance of verbal indications for the musicians: I try to be very clear in order to obtain what I want. For example, at the very end (last two bars) of *Gegenscheine* I wrote above *all* the staves: "spengendosi, come a fiamma nel cielo notturno", "dying out like a flame in the night sky". It is an image that fits with the idea of *Gegenscheine*, "cross glimmer", an image I transpose musically by composing. But I always think that, for the performer, it is difficult to imagine what my thoughts were during the composition, so I give him a maximum of verbal indications: I am always clear – too much so, perhaps!

> *How might one qualify the nature of your research: poetic, mystical, philosophical, spiritual?*

>> Poetic. But there is philosophy, metaphysics... I love that word...

> *"Metaphysics"?*

>> Yes. For example, in *Essenza*, there is metaphysical research. But also many other things. As I said before, I like the idea of a totality. My research is made at 360 degrees.

> *The search for totality is, by its nature, metaphysical. It is an idea that has become foreign to modern philosophy, which is anti-metaphysical, starting with Nietzsche. Your philosophical references are thus older: Plato, Hegel...*

>> ... Aristotle, Bergson, whom I like a lot...

> ... *It is metaphysics that interests you...*

>> ... the being, the essence. In Italian: *essere*, *essenza*. There is a very strong correlation between these two words.

> *Essere* as in the phrase: *non posso essere*, "I cannot be" or as in *vietato essere*, "it is forbidden to be"...

>> ...!

> *Well, to be serious, in *Essenza*, you have a highly metaphysical text, but one that is also poetic, a title that speaks of the essence – it's the very title of the piece. Can you define what the "essence" (or a "being") is?*

>> ... it's difficult...

> ... *but you write this word.*

>> So I shall have to think!

> *Yes, that's part of philosophy and the metaphysical...*

>> [Laughter] I should like to use Parmenides' phrase: "being as being", that's the sense, *essere nell'essere*. In *Essenza* I wanted to explore a kind of communication between the words and the sounds. The *essenza*, the essence must stay in the middle. For me, the essence is the perception. The piece is a musical work, you have to give it meaning. I did not want to write music that would necessarily be pleasant. In this composition, there are many extra-musical references. For example, I ask the soprano to sing between the instruments. It is not important to understand the text: I know there is a voice within the ensemble, but, for me, it is not important to listen to it. This is the sense, it is the perception that creates the sense. It is difficult to explain all that in French [the discussion took place in French]...

> *The perception is the work you do on yourself?*

>> It's an inner perception.

> *So this is not the perception in the phenomenological sense, but rather in the Platonic sense: it is the being itself.*

>> Yes, "being as being". Parmenides lived near to Salerno, my home town.

> *Music is, however, an art of the surface. Sound, by definition, is ephemeral, it passes.*

>> Sound passes, that's true. That is why I think of the totality, of the whole that forms the musical work: that is the essence.

> *It is therefore something abstract, that you have in you...*

>> Yes...

> *... and sound is a means for obtaining it. But is sound only a means?*

>> Yes, it's a means.

> *But there is also seduction in your music! In your music there are sounds that are pretty, agreeable, beautiful, worked sounds...*

>> [Laughter] Yes, exactly, *Essenza* is something unique in my catalogue. I wouldn't want ever again to write in such a painful way! I composed this piece with great inner torment. That is why I ended up with the conclusion that the essence must be an inner perception of music. but, later, it's true, I composed a very different kind of music with too much...

> *... seduction! You were finally torn between being and appearing, the being and the surface...*

>> There are two surfaces and the essence is found in the middle: between music and perception...

> *The first version of Essenza, in 2005, was without voice, but with a flute. What greatly astonished me is that the current version is very different: the voice does not take on the part of the flute that has gone, it does something quite different.*

>> In fact, I had originally written it for the voice. It happened that, for the first performance, I eliminated the voice as the text was highly personal, intimate. It was the first time I had written some music to a text of my own. So I replaced the voice with the flute, but I reworked the score, I completely rewrote it.

> *So, in the version of the first performance, the voice is lacking, the piece is complete despite its absence.*

>> No, I'm not satisfied with the version without voice.

> *Composing music to a text you have written yourself, isn't that a bit pretentious? Wagner...*
>> ... wrote a *Tetralogy!*

> *Precisely, he was a bit pretentious... As for Essenza, it might also appear pretentious as the text is supposed to be poetic. Are you a poet?*

>> No, but this text is not poetic, it is philosophical or, rather, it is made up of a series of poetic images, of thoughts I have written in my notebooks.

> *Does one have to be pretentious to make art?*

>> Yes, one must be!

> *Is the ego important in art? You don't like John Cage who used to say you have to get rid of the ego in order to compose?*

>> Why must you rub out the ego? [Laughter] If you do that, there will no longer be any difference between the composers. If I listen to the music of Stockhausen, I know why it is Stockhausen. Similarly, Sciarrino is Sciarrino. These composers have very special personalities, which includes the ego.

> *Can an ego be light? Can you run with an ego? [Laughter]*

>> I think the composer must be ego. He must have an objective to be attained. And, to have this task, you must be ego. You must always head towards this objective.

> *All right, you have the right to think like that!*

>> [Laughter] But perhaps it's a bit pretentious to have written music to a text of mine. However, it was the first time, and as I said, it was a moment of great torment: At first I was telling myself I shouldn't include the voice, no text; afterwards, I thought that, perhaps it would work, that I should give it a try...

> *I return to the question of mystery, of the abyss, etc., but this time linking it to the idea of essence: I find that there is something of an apocalyptic style in Essenza. There are short explosions, there are...*

>> ... deep sounds...

> ... yes, deep, rather mysterious ponticelli sounds, trills creating suspense, etc. does the word "apocalyptic" please you?

>> Yes.

> Yes?

>> Yes. But only for this piece! Yes, it's true, there are many apocalyptic elements in this piece, a lot of strength and passion. There are highly rhythmical images, for example in the piano part with friction, some very telluric friction, like an earthquake. You have to shake the atmosphere.

> *One last remark, still about Essenza: the melodic figures are not linear as in other pieces of yours, they are very much interwoven, they are almost like dancing bodies...*

>> ... like arabesques...

> *Did you think of them as arabesques?*

>> I thought about an inner relationship between all the figures, between all the instru-

ments. Just as the words of the text are always greatly interwoven, the musical figures are entangled, they are contained within a whole.

> *We have spoken a lot about the visual and the conceptual, but I find that there is also dance in your music, at least in Essenza, which makes me think of interweaving bodies, and at times particular positions are frozen, held in suspension.*

> > I love the theatre, and I think my music could work very well with dance.

> *But you don't have images of bodies when you compose. Instead, words, images?*

> > Colour, that's the first thing I think of. For example, when I snap my fingers here, in the precise spot where we are, in the middle of nature, it's violet. I know it's bizarre, but it's a very personal thing...

Raffaele Grimaldi

La leggiadria si fonde nel suo specchio.

Forme d'anima nascoste,

in moto s'avvinghiano a respiri.

Tutto è effimero.

Intenso.

Steli di rose cosparsi su terre d'incenso,

scandiscono misure di brezza.

Inebrio benevolo.

Passi distanti.

Distratti.

Mali di gemme infuocate, assorti,

sforano membrane appassite, e verdi.

Aspetti.

Reminescenze del buio illuminato d'artificio.

Oscuro lucente.

Vivo.

Oltre siepi corvine il mistero, le virtù.

Le probabilità, il desiderio.

*La grâce se fond en son miroir.
Formes d'âme cachées,
Mouvantes, s'agripant aux souffles.
Tout est éphémère.
Intense.
Tiges de roses parsemées sur des terres d'encens,
scandant les mesures de brise.
L'ivresse bienveillante.
Des pas au loin.
Distraits.
Sortilège des gemmes incandescentes, pensifs,
transperçant les membranes flétries, et vertes.
Aspects.
Réminiscences de l'obscurité illuminée d'artifice.
Obscur luisant.
Vif.
Au-delà des buissons d'encre le mystère, les vertus.
Les probabilités, le désir.*

*Grace melts in its mirror.
Hidden soul forms,
Shifting, clinging to breaths.
Everything is ephemeral.
Intense.
Rose stems scattered over lands of incense,
marking out the beats of the breeze.
Benevolent intoxication.
Steps far off.
Inattentive.
Spell of incandescent, thoughtful gems,
piercing the membranes withered and green.
Aspects.
Reminiscences of the darkness illuminated by effect.
Obscure gleaming.
Lively.
Beyond the inky bushes, mystery, the virtues.
Probabilities, desire.*



Clara Iannotta

Italie/Italy

Diplômée du lycée Vittorio Gassman et du Conservatoire Santa Cecilia de Rome (pour la flûte) en 2003-2004, Clara Iannotta, née en 1983, suit la classe supérieure de flûte de Michele Marasco et les master class des flûtistes Mario Caroli, Michele Marasco, Angelo Persichilli et Carlo Macalli. Depuis 2001, elle est première flûte et piccolo de la compagnie de théâtre Musici e Comici. Elle collabore souvent avec l'Orchestra Barocca de Rome, avec l'Orchestre de l'université de Roma Tre, et joue avec l'orchestre du Conservatoire Santa Cecilia de Rome ainsi qu'avec l'Orchestre régional de Lazio. Elle se produit avec le pianiste Simone Temporali. Elle suit les cours de composition au Conservatoire de Milan, dans la classe d'Alessandro Solbiati et étudie la musique électronique avec Michele Tadini et Jacopo Baboni Schillingi. Elle a assisté aux masterclass de composition de Mauro Cardi, Alessandro Solbiati, Luca Francesconi et Alessandro Melchiorre. En 2006, l'Ensemble Divertimento sous la direction de Sandro Gorli donne *Sulle Punte* pour petit ensemble (à l'Auditorium Luttuada de Milan). En 2007, elle est sélectionnée parmi les compositeurs des conservatoires italiens pour écrire une œuvre destinée au Festival de Musique contemporaine à Prato (Italie). *La Botte dell'Odio* est créée le 11 février 2007 par les solistes du Maggio Fiorentino au Teatro Magnolfi Nuovo de Prato. En mai 2007, elle est sélectionnée pour composer une pièce à la mémoire de Domenico Scarlatti. *Scarlet Inspiration* est jouée au Teatro Dal Verme de Milan en juin et juillet 2007. En juillet 2007, au Castello di Sermoneta, son œuvre *Tarataika* est jouée par F. Dillon au violoncelle, R. Prosseda au piano et A. Morini à la flûte. En septembre 2007, elle est lauréate, avec quatre autres compositeurs, du Concours LIMES pour la réinstrumentation de quarante airs tirés de *L'Opéra de Quat'sous*. L'opéra est représenté en novembre 2007 au Conservatoire G. Verdi de Milan.

Born in 1983, Clara Iannotta graduated from Psycho pedagogical Lyceum "Vittorio Gassman" of Rome and from the "Santa Cecilia" Conservatory of Rome in flute in the academic year 2003/2004 and afterwards improves her flute studies with Michele Marasco and takes part in masterclasses with the flute players Mario Caroli, Michele Marasco, Angelo Persichilli, Carlo Macalli. Since 2001, she is first flute and piccolo in the theatre company "Musici e Comici". She often collaborates with the "l'orchestra barocca" of Rome, the Orchestra of Università di Roma Tre, and she has played with the orchestra of the Santa Cecilia Conservatory of Rome and with the Lazio regional Orchestra and has performed in concerts with the pianist Simone Temporali. In 2005 she starts collaborating with the company "Burattinmusica" with which she debuts with a transcription of Mozart's *Ratto dal Serraglio* by Roberta Vacca, for flute, piano and percussions.

She studies now composition at the Conservatory of Milan, in Alessandro Solbiati's class and Electronic Music with Michele Tadini and Jacopo Baboni Schillingi. She has attended masterclasses for composition with Mauro Cardi, Alessandro Solbiati, Luca Francesconi, Alessandro Melchiorre. In 2006, the "Divertimento Ensemble" directed by Sandro Gorli performed "Sulle Punte" for little ensemble. In 2007, she was selected to write a composition for the Contemporary Music Festival of Prato (Italy). *La botte dell'Odio* was performed on February 11th 2007 by the Maggio Fiorentino soloists at the Teatro Magnolfi Nuovo in Prato. In May 2007, she was selected to write a piece in memory of Domenico Scarlatti, the track *Scarlet Inspiration* was performed at the Teatro Dal Verme of Milan, June and on July 2007. In July 2007, at Castello di Sermoneta, the composition *Tarataika* was performed by F. Dillon (vlc), R.Prosseda (pf), A. Morini (fl). In September 2007, she won, along with 4 other composers, the LIMES competition to reinstrument 40 arias of the *Beggar's Opera*. The mise-en-scene of the whole opera took place in November 2007 in the "G.Verdi" Conservatory of Milan.

Crossing the Bridge

pour clarinette, trompette, violon, violoncelle, piano, percussion

Crossing the Bridge (En traversant le pont) naît de la nécessité d'étudier le temps et le timbre. Le temps car, durant toute la pièce, les figures ne sont pas liées entre elles: c'est l'attention du public qui se déplace de l'une à l'autre.

Le timbre des instruments, entièrement non naturel, permet aux auditeurs de voyager à travers ces gestes et de les voir sous tous les angles. En à peine trois minutes (mesures 1-46), trois gestes sont exposés sans évolutions intérieures particulières, mais avec une grande richesse de timbre. Les instruments à cordes sont « préparés » à l'aide de deux pinces à linge, qui produisent une importante distorsion du son, tandis que le piano est « préparé » avec de la « Patafix » qui coupe toutes les harmoniques naturelles du son et qui produit un nouveau timbre ressemblant à un piano électrique. Dans cette première partie apparaissent également deux passages sous forme de respiration où tout l'ensemble joue avec des timbres naturels, mais selon une articulation riche. La seconde zone formelle (mesures 47-80) est caractérisée par des appels de piano et de crotales composés d'octaves salies qui, entrant en résonance petit à petit avec les autres instruments, font naître une séquence mélodique allant de la corde grave du violoncelle à une harmonique de ré. À partir de la mesure 81 et jusqu'à la fin, ce ré se répète d'abord à des octaves différentes, puis devient harmonie et, finalement, se transforme en bruit.

Crossing the Bridge

for clarinet, trumpet, violin, cello, piano, percussion

Crossing the Bridge is based on a study of time and tone-colour.

Time, because throughout the composition the figures are not linked to each other; it is the attention of the audience that shifts from one to the other.

The tone-colours of the instruments, being completely unnatural, enable the listener to travel through these gestures and to see them from all angles. In barely three minutes (bb. 1-46) three gestures are set out without any particular inner evolution but with a great abundance of tone-colour. The stringed instruments are "prepared" with two clothes pegs, producing considerable distortion of the sound, while the piano is "prepared" with "blue-tack", so that all the natural harmonics are cut off, resulting in a new tone-colour resembling that of an electronic piano. In this first part there are also two passages that act as "resting places", where the entire ensemble plays with natural tone-colours, though with a wealth of articulations.

The second section (bb. 47-80) is characterised by calls from the piano and the crotales consisting of "impure" octaves that, by gradually entering into resonance with the other instruments, produce a melodic sequence that starts from the lowest cello string up to a harmonic of D.

From b. 81 to the end this D is repeated, firstly at different octaves, before becoming harmony and finally noise.

De la surprise

Entretien avec Clara Iannotta

> *Dans la conférence que vous avez donnée, vous avez dit que vous n'aviez pas de style, pas d'esthétique propres. Pouvez-vous expliquer ce que vous entendez par avoir un style propre ?*

>> Par exemple, à la fin des conférences de mes collègues Francesca Verunelli ou Christian Winther Christensen, j'ai senti qu'ils avaient déjà leur propre esthétique. Je peux écouter une de leurs pièces et dire: « Voilà, c'est la musique de Francesca ou de Christian. » On peut les reconnaître à travers leur son personnel.

> *Est-ce positif? Est-ce bien de reconnaître quelqu'un à son style?*

>> Oui, c'est bien.

> *Vous voudriez donc parvenir un jour à créer votre propre style, votre propre esthétique ?*

>> Oui. Pour m'expliquer davantage: j'entends dans les pièces de quelqu'un comme Stroppa ou Ligeti ce qu'il veut, comment il travaille et quels sont ses intérêts; je peux donc le reconnaître à travers ses pièces. Je pense qu'une œuvre musicale doit refléter la personnalité du compositeur, ce qui n'est pas encore le cas de mes pièces. Pour l'instant, toutes mes pièces constituent des expériences. Par exemple, la composition sélectionnée par l'ensemble Aleph, *Crossing the Bridge*, constitue pour moi une étude – une étude de timbre et de temps. Je ne pense pas que cette pièce reflète ce qu'est pour moi la musique, la composition.

> *Est-ce ainsi parce que, pour l'instant, vous n'avez pas trouvé le moyen de développer un style personnel, ou bien parce que vous n'avez pas une personnalité stable, unique ?*

>> Je crois qu'il n'y a pas de problème avec ma personnalité! Simplement, je n'ai pas encore trouvé les outils pour écrire selon ma manière de penser. Par exemple, dans ma pièce pour orchestre *A.G.D.P.* – une pièce que j'aime beaucoup –, il me semble que j'ai avancé, que je suis parvenue à mieux refléter ma personnalité, le son que je recherche. Est-ce plus clair ?

> *C'est très clair! Mais je me disais que, peut-être, vous étiez finalement intéressée par une attitude éclectique. Par exemple, vous avez étudié avec des professeurs différents, tels qu'Alessandro Solbiati ou Jacopo Baboni Schillingi.*

>> J'ai bien sûr été influencée par Solbiati. Par Baboni Schillingi non, parce que je ne connais pas encore beaucoup sa musique, mais par d'autres compositeurs, oui: Luca Francesconi, Marco Stroppa. J'aime aussi Magnus Lindberg, Gérard Grisey – et, plus généralement, toute la musique spectrale – ou Ligeti, dont j'apprécie la complexité en timbre, ainsi que George Benjamin, que j'aime beaucoup. Il est vrai que tous ces compositeurs ont développé des esthétiques différentes. L'année dernière, j'ai dû composer sept pièces, aussi je n'ai pas eu le temps d'analyser des partitions. Alors, mon professeur m'a dit de m'arrêter de composer pendant un mois et d'analyser différentes œuvres. Je pense qu'après cette période, même si elle n'a duré qu'un mois, j'ai beaucoup évolué. Je cherche donc à analyser la musique de compositeurs différents...

> *... des compositeurs différents de vous.*

>> Tout à fait. Par exemple, je ne me sens pas très proche de la musique de Lachenmann, mais je l'ai rencontré il y a trop ans et je crois que c'est un génie...

> *... et vous avez donc analysé sa musique.*

>> Bien sûr.

> *Vous n'analysez donc pas seulement ce que vous aimez...*

>> ... je m'intéresse à tous les procédés avec lesquels on peut écrire de la musique.

> *Etes-vous prête à prendre des éléments à Lachenmann même si vous n'aimez pas sa musique ?*

>> Oui. Bien sûr, je ne cherche pas à copier les procédés que j'analyse ; ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment un compositeur écrit de la musique. Par exemple, je cherche à comprendre ce que le compositeur pense de l'harmonie, quelle est son attitude face à l'harmonie.

> *Il existe un autre facteur qui explique peut-être que pour l'instant, vous n'avez pas trouvé votre style personnel: vous êtes une flûtiste professionnelle. Or, vous jouez de la musique variée: baroque, classique, etc., fort différente de la musique que vous écrivez.*

>> Je n'aime pas les compositeurs qui écrivent « néo » (néo-tonal, néo-baroque...), je ne pense pas qu'on puisse écrire une musique qui appartient au passé. J'écris donc une musique vraiment contemporaine, qui travaille les timbres : je veux écrire une musique qui n'aurait pas pu être composée avant moi. Avec la flûte, j'ai commencé par étudier la musique baroque et la musique classique. J'ai joué dans des orchestres et en tant que soliste, j'ai travaillé aussi la musique de chambre. J'ai étudié également la flûte contemporaine avec Michele Marasco avant tout, et j'ai suivi des master classes avec Mario Caroli.

> *Y a-t-il un lien entre jouer de la flûte baroque ou classique et composer de la musique contemporaine, ou bien s'agit-il de deux choses différentes comme faire du sport et jouer aux échecs ?*

>> Je pense que la manière dont on les étudie peut être la même dans ses principes fondamentaux. Lorsque je joue de la flûte, je me réveille très tôt le matin et je me centre considérablement sur les timbres de la musique baroque, sur ses dynamiques et techniques spécifiques ; je me concentre sur les détails, sur le style de la musique baroque, qui est très différent de celui de la musique classique ou de la musique contemporaine. Je cherche donc à maîtriser les différents styles et à réussir à les jouer. Un de mes professeurs de flûte, Michele Marasco, me disait que, lorsque je joue de la flûte, je pense trop ! Alors, quand je compose, l'approche est peut-être la même... Même si jouer et composer sont des choses fort différentes – quand je joue de la flûte, je dois jouer la musique des autres compositeurs. Mais, pour les jouer, je dois savoir ce qu'ils voulaient dire lorsqu'ils composaient ; or, lorsque je compose, je dois moi-même savoir ce que je cherche, ce que je veux. C'est donc différent, mais c'est aussi proche. Il y a donc un lien.

> *Ce lien, c'est vous-même.*

>> Oui !

> *Pour l'instant, vous écrivez des pièces brèves: c'est le cas de Crossing the Bridge, d'A.G.D.P. et d'autres de vos pièces telles que Scarlet Inspiration, Versus ou Rush. Pourquoi ?*

>> Je compose beaucoup. J'écris de la musique au moins dix-huit heures (!) par jour. J'écris donc beaucoup de pièces pour divers festivals ou simplement pour les examens du conservatoire. Mais je pense trop, et à chaque fois que je dois achever une pièce, le jour où je dois la rendre arrive vite ; alors, il me faut l'achever rapidement... C'est sans doute la raison pour laquelle mes pièces sont brèves.

> *Vous travaillez donc beaucoup, et tous les jours. Même maintenant, pendant votre résidence à La Tourette, vous composez tous les matins ?*

>> Oui. Souvent, bien sûr, on ne compose pas exactement, mais on pense à la pièce à composer, à sa forme, à son matériau...

> ... *Que composez-vous ici?*

>> J'essaie de composer une pièce pour voix et ensemble. Je dois donc penser au son que je désire. Je ne peux composer que lorsque j'ai une idée du son que je souhaite. Il y a aussi le texte à utiliser.

> *Vous composez donc lentement, vous prenez votre temps.*

>> Oui, je prends mon temps... Mais je veux écrire des pièces longues. Par exemple, ma pièce pour orchestre a été écrite pour un concours – que j'ai gagné! –, mais je compte en changer la dernière partie: je souhaiterais en faire une pièce de dix à douze minutes.

> *Vous êtes une travailleuse.*

>> Oui, je suis une travailleuse. Et je veux écrire de longues pièces! Je crois que c'est très difficile.

> *Un autre trait commun de vos compositions est que vous aimez préparer les instruments. Dans Scarlet Inspiration, le clavecin est préparé, dans A.G.D.P., c'est le piano, dans Rush le violon et le violoncelle. Dans Crossing the Bridge, le violon et le violoncelle posent des pinces à linge sur deux de leurs cordes et le piano colle de la Patafix sur certaines cordes afin de couper les harmoniques naturelles et de produire un son qui ressemble à un piano électrique.*

>> J'aime préparer les instruments, parfois pour créer un timbre non naturel. J'aime écouter des morceaux où je ne sais pas quels instruments jouent. De nombreux compositeurs utilisent la préparation ou, plus simplement, des associations de timbres créant des sons inusuels, qu'il est difficile d'analyser. J'aime créer cet effet pour les auditeurs, pour qu'ils se demandent: « Quel(s) instrument (t) joue (nt)? ». Cependant, dans *Rush* et dans *Crossing the Bridge*, où la préparation des cordes est semblable, l'utilisation de cette préparation n'est pas identique. Dans *Crossing the Bridge*, le vrai timbre des instruments finit par être révélé, alors que, dans *Rush*, l'auditeur n'a pas le temps de se rendre compte de la nature de la préparation. Dans *Scarlet Inspiration*, le clavecin est préparé car je souhaitais avoir un son de percussion: les cordes ne résonnent pas du tout. Dans la pièce pour orchestre *A.G.D.P.*, je voulais obtenir un son plus mystérieux.

> *C'est une peu une attitude baroque...*

>> ... vraiment?

> ... *l'idée de déguisement, de travestissement.*

>> Oui, c'est vrai, je n'y avais pas pensé. Dans la pièce que je prépare actuellement, je pense qu'aucun instrument ne sera préparé. Car je voudrais y travailler le timbre en fonction de l'harmonie. Finalement, la préparation est un moyen facile de créer des timbres. Par ailleurs, dans *Crossing the Bridge* le piano est également préparé car, en parlant avec mon professeur, Solbiati, nous nous disions que le son d'un instrument doit être constant. Et si je n'avais pas préparé le piano, lors de son entrée, il aurait pu sonner comme du Brahms. En fin de compte, je veux créer une attente chez l'auditeur.

> *Vous aimez également les processus, les évolutions lentes: c'est un trait commun à vos œuvres.*

>> Oui, j'aime les évolutions lentes, mais j'aime aussi les ruptures (entre une figure et une autre figure). J'utilise des processus pour composer. Je pense qu'un compositeur doit décider de tout dans une pièce. Le processus doit être subordonné à l'idée. Solbiati m'a enseigné à travailler avec le matériau; il me dit: « Laisse le matériau te surprendre. » Je décide donc de tout (les hauteurs, les figures, la forme, etc.), mais des choses peuvent survenir pendant la composition. Par exemple, je peux savoir que je vais utiliser trois figures, mais je ne connais pas leur combinatoire. Je peux décider qu'elles devraient apparaître d'une manière statistiquement égale. Et puis, j'utilise un processus pour les combiner. Alors, ce processus pourra me surprendre. Par exemple, si je

nomme A, B, C ces figures, je pourrai avoir une succession irrégulière de A et de B et brusquement un C: ce sera une surprise, parce que ce n'est pas ce que j'avais souhaité. Arrivé à ce point, je peux me dire que, puisque je ne voulais pas cela, je peux supprimer ce C. Mais je peux aussi le garder et l'utiliser.

> *Si vous laissez le processus et le matériau vous surprendre, où vous situez-vous vous-même? Pour reprendre la première question: comment l'auditeur reconnaîtra-il votre style personnel?*

>> Mais je décide de tout! Le processus n'est qu'un stratagème, un moyen pour générer une intuition.

> *Mais vous dites qu'il va vous surprendre vous-même.*

>> La surprise me permet d'obtenir des choses auxquelles je n'avais pas pensé.

> *Si cela vous surprend, c'est que cela ne fait peut-être pas partie de vous-même. Cela finira par devenir partie de vous, puisque c'est le résultat de votre action, mais, au début, cela vous est étranger.*

>> Non, il s'agit seulement de quelque chose qu'il faut penser. Solbiati me dit: « La vie est belle, car tu ne sais pas ce qui se passera demain. ». La vie nous surprend tous les jours! Demain, peut-être vais-je rencontrer quelqu'un que je n'aurai pas vu depuis mon enfance, ou peut-être m'arrivera-t-il une chose inattendue; cela peut me surprendre et me faire réfléchir, mais je resterai moi-même.

On surprise

Interview with Clara Iannotta

> *In the talk you gave you said you did not have your own style or aesthetic. Would you explain what you mean by having your own style?*

>> For example, at the end of the talks given by my colleagues Francesca Verunelli and Christian Winther Christensen, I felt they already had their own aesthetic. I can listen to their pieces and say, "There we are, that is Francesca's or Christian's music". You can recognise them through their personal sound.

> *Is that a positive thing? Is that good to recognise someone through his style?*

>> Yes, indeed it is.

> *So one day you would like to create your own style, your own aesthetic?*

>> Yes. Let me explain further: I hear in the pieces of someone like Stroppa or Ligeti what he wants, how he works to create a personal sound, tone-colour, and what his interests are; I can therefore recognise him through his pieces. I think that a musical work should also reflect the personality of the composer something that is not yet the case with my pieces. For the moment, all my pieces are experiments. For example, the composition chosen by the ensemble Aleph, *Crossing the Bridge*, is for me a study – a study in tone-colour and time. I don't think that this piece reflects what music, what the composition is for me.

> *Is it the case because, for the moment, you have not found the means for developing a personal style, or else because you do not have a stable, unique personality?*

>> I think there is no problem with my personality! It is just that I have not yet found the tools for writing in the way I think. For example, in my piece for orchestra *A.G.D.P.* – a piece I like very much, I think I have made progress, I have been better able to reflect my personality, the sound that I'm looking for, what I think. Is this clearer?

> *It's very clear! But I was thinking that, perhaps, you were ultimately interested in an eclectic attitude. For example, you have studied with various teachers, such as Alessandro Solbiati and Jacopo Baboni Schillingi.*

>> I have of course been influenced by Solbiati. Not by Baboni Schillingi because I don't know his music so much yet, but by other composers, yes: Luca Francesconi, Marco Stroppa. I also like Magnus Lindberg, Gérard Grisey – and, more generally, the whole of spectral music – or Ligeti, with whom I appreciate the complexity of tone-colour, as well as George Benjamin, whom I like very much. It is true that all these composers have developed different aesthetics. Last year I had to compose seven pieces and did not have time to analyse any scores. So my teacher told me to stop composing for a month and analyse various works. I think that, after this period, even though it lasted only a month, I greatly evolved. So I do seek to analyse the music of different composers...

> *... composers different from you.*

>> Exactly. For example, I'm not so close to the music of Lachenmann, but I met him three years ago and I think he's a genius...

> *... and so you have analysed his music.*

>> Of course.

> *So you don't just analyse what you like...*
 >> ... I am interested in all the processes by which music can be written.

> *Are you prepared to take elements from Lachenmann even if you don't like his music?*
 >> Yes. Of course, I don't try to copy the processes I analyse. What interests me is to know how a composer writes music. For example, I seek to understand what the composer thinks about harmony, what his attitude is to harmony.

> *There is another factor that perhaps explains why, for the moment, you have not found an individual style: you are a professional flautist. You have consequently played many kinds of music: baroque, classical, etc., that are very different from the music you compose.*

>> I don't like composers who write "neo" (neo-tonal, neo-baroque, etc.), I don't think you can write music that belongs to the past. Hence I write genuinely contemporary music, that works on tone-colour: I want to write music that could not have been composed before me. With the flute, I started by studying baroque music and classical music. I played in orchestras and as a soloist, I've also performed chamber music. And I studied the contemporary flute with Michele Marasco first of all, and I attended masterclasses with Mario Caroli.

> *Is there a link between playing the baroque or classical flute and composing contemporary music, or are these two different things, like practising a sport and playing chess?*

>> I think that the manner in which you study can be the same as regards its fundamental principles. When I play the flute, I wake up very early in the morning and make my main focus the tone-colours of baroque music, or its dynamics and technical specificities; I concentrate on the details, on the style of baroque music, which is very different from classical or contemporary music. So I try to master the different styles and to manage a performance. One of my flute teachers, Michele Marasco, used to tell me that, when I play the flute, I think too much! So, when I compose, the approach is perhaps the same... even if playing and composing are very different activities – when I play the flute, I must play the music of other composers. However, in order to play it, I have to know what they meant when they were composing; in the same way, when I compose, I must myself know what it is I am looking for, what it is I want. So it's different, but it's also similar. There is a link.

> *This link is yourself.*

>> Yes!

> *For the moment, you are writing short pieces: this is the case with Crossing the Bridge, A.G.D.P. and other pieces such as Scarlet Inspiration, Versus and Rush. Why?*

>> I compose a lot. I write music for at least eighteen (!!!) hours a day. So I write many pieces for various festivals or simply for conservatory exams. but I think too much and, each time I have to finish a piece, the day I have to hand it in arrives quickly; so, I have to finish it quickly... That is no doubt why my pieces are short.

> *So you work a lot, and every day. Even now, during your residence at La Tourette, are you composing every morning?*

>> Yes. Often, of course, you don't exactly compose, but you think about the piece to be composed, its form, its material...

> *... What are you composing here?*

>> I'm trying to compose a piece for voice and ensemble. I must think of the sound I want. I can only compose when I have an idea of the sound I want. There is also the text to be used.

> *So you are composing slowly, you are taking your time.*

>> Yes, I take my time... but I do want to write long pieces. For example, my piece for orchestra was written for a competition – that I won! – but I intend changing the last part: I want to make it into a piece lasting 10 to 12 minutes.

> *You are a hard worker.*

>> Yes, I am a hard worker. And I want to write long pieces! I think it's very difficult.

> *Another common feature in your compositions is that you like to prepare the instruments. In Scarlet Inspiration, the harpsichord is prepared, in A.G.D.P. it's the piano, in Rush the violin and the cello. In Crossing the Bridge, the violin and the cello have clothes pegs placed on two of their strings and the piano sticks some "bluetak" on some strings so as to cut out the natural harmonics and produce a sound resembling that of an electric piano.*

>> I like preparing instruments, sometimes to create a non-natural tone-colour. I like listening to pieces in which I don't know which instruments are playing. Many composers use preparation or, more simply, associations of tone-colour creating unusual sounds that are difficult to analyse. I like to create this effect for the listeners, so that they ask, "What instrument(s) is/are playing?". However, in *Rush* and in *Crossing the Bridge*, although the preparation of the strings is similar, the use to which this preparation is put is not identical. In *Crossing the Bridge*, the true tone-colour of the instruments is eventually revealed, whereas in *Rush* the listener does not have the time to grasp the nature of the preparation. In *Scarlet Inspiration*, the harpsichord is prepared, for I wanted to have a percussive sound: the strings do not resonate at all. In the piece for orchestra, *A.G.D.P.*, I wanted to obtain a more mysterious sound.

> *That is something of a baroque attitude...*

>> ... really?

> *... the idea of disguising, of dressing-up.*

>> Yes, that's true, I hadn't thought of it. In the piece I am currently preparing, I think that none of the instruments will be prepared as I wanted to work on the tone-colour in terms of the harmony. In the end, preparation is an easy way of creating tone-colour. Furthermore, in *Crossing the Bridge*, the piano is also prepared for, in speaking with my teacher, Solbiati, we were saying that the sound of an instrument should be constant. So, if I had not prepared the piano, on its entry, it could have sounded like Brahms. Ultimately, I want to create expectancy in the listener.

> *You also like slow processes and evolutions: this is a common feature in your works.*

>> Yes, I like slow evolutions, but I also like ruptures (between one figure and another). I use processes for composing. I think that a composer should decide everything in a piece. The process must be subordinated to the idea. Solbiati taught me to work with the material; he told me, "Let the material surprise you". So I decide everything (the pitches, the figures, the form, etc.), but some things can crop up during the composition. For example, I may know that I am going to use three figures, but I don't know about their combination. I can decide that they will appear to a statistically equal degree. And then, I use some process for combining them. Well, this process might surprise me. For example, if I call these figures A, B, C, I could have an irregular succession of A and B and suddenly get a C: this will be a surprise, because it is not what I had intended. Having arrived at this point, I can tell myself that, since I did not intend it, I can suppress this C. But I can also keep it and use it.

> *If you let the process and the material surprise you, where do you place yourself? To return to the first question: how can the listener recognise your individual style?*

> > But I decide everything! The process is only a stratagem, a means for generating an intuition.

> *But you said it's going to surprise you yourself.*

> > The surprise enables me to obtain things I had not thought of.

> *If it surprises you, it is perhaps because it does not form a part of you. In the end it will become a part of you, as it is the result of your action, but, at first, it is foreign to you.*

> > No, it's simply about something that has to be thought. Solbiati said to me, "Life is beautiful, because you don't know what will happen tomorrow". Life surprises us every day! Tomorrow, perhaps I shall meet someone I have not seen since childhood, or something unexpected will happen; that might surprise me, and make me think about it, but I shall remain myself.



Rodrigo Lima

Brésil/Brazil

Né en 1976 à Guarulhos dans l'État de São Paulo, Rodrigo Lima obtient un diplôme de composition musicale à l'université de Brasilia en 2005. Il étudie la composition avec Estércio Marquez Cunha et Sergio Nogueira, la musique électroacoustique avec Conrado Silva, le contrepoint avec le compositeur Jorge Antunes et le piano avec Jaci Toffano. Par ailleurs, il pratique le jazz et la musique pop en tant que batteur pendant plus de douze ans dans des concerts et des enregistrements. En 2007, il est sélectionné pour un atelier de composition avec le compositeur Emmanuel Nunes au 42e festival Musica Nova à São Paulo.

Ses compositions ont été récompensées, enregistrées et diffusées lors de concerts et de festivals de musique contemporaine et dans des concerts au Brésil et à l'étranger: le 8^e Festival international de musique contemporaine 2008 à Santiago du Chili, La Musique brésilienne pour trombone solo à la Michigan State University aux États-Unis, la Staatliche Hochschule für Musik à Karlsruhe en Allemagne, Temporada 2006 (CDMC) à Madrid, Temporada 2007 avec l'Orchestre symphonique de l'université de São Paulo, XVI^e Festival biennal de la musique contemporaine brésilienne à Rio de Janeiro. En 2006, sa composition *Matizes* (pour flûte et ensemble) reçoit le troisième prix Francisco Guerreiro Martín au XVII^e Premio Jóvenes Compositores 2006 Fundación Autor-CDMC à Madrid. En 2005, il obtient le premier prix du concours national de composition Camargo Guarnieri pour *Nomos*, œuvre écrite pour l'Orchestre symphonique de l'université de São Paulo et publiée grâce à un prix de l'Académie brésilienne de musique.

Il prépare actuellement une maîtrise en Analyse appliquée des techniques et des procédures de composition à l'Institut des Arts de l'Universidade Estadual de Campinas, sous la direction du compositeur Silvio Ferraz, grâce à une bourse de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Il est depuis peu membre de la Société générale des auteurs et éditeurs en Espagne.

The Brazilian composer Rodrigo Lima was born in 1976 in Guarulhos São Paulo. In 2005 he obtained a bachelor's degree in music composition at the University of Brasilia - UnB. He studied composition with Estércio Marquez Cunha and Sergio Nogueira, electro-acoustic music with Conrado Silva, counterpoint with the composer Jorge Antunes and piano with Jaci Toffano. He also gained extensive experience in jazz and in popular music performance as a drummer for more than 12 years in both concerts and recordings. In 2007 he was selected for a composition workshop with the composer Emmanuel Nunes in the 42nd "Festival de Musica Nova" in São Paulo.

His compositions have been recompensed, recorded, and diffused in contemporary music concerts, festivals and concert halls in Brazil and abroad, such as the VIIIth International Festival of Contemporary Music 2008 in Santiago de Chile, "Brazilian Music for Solo Trombone", which took place at the Michigan State University (USA), the Staatliche Hochschule für Musik, Karlsruhe, in Germany, "Temporada" 2006 at the CDMC, Madrid, "Temporada" 2007 Symphonic Orchestra of the São Paulo University in São Paulo Hall and XVIth Biennial Festival of Brazilian Contemporary Music, in Rio de Janeiro. In 2006, his composition *Matizes* (for flute and ensemble) was acclaimed with the "Francisco Guerreiro Martín" third prize at the "XVII Premio Jóvenes Compositores 2006 Fundación Autor-CDMC" in Madrid, Spain. In 2005 he won First Prize in the acclaimed National "Camargo Guarnieri" Composition Competition with his work *Nomos*, composed especially for the Symphonic Orchestra of the São Paulo University. This composition was published owing to a further prize from the Brazilian Academy of Music (ABM).

Rodrigo Lima is working on his Master's degree in Applied Analysis of Composing Techniques and Processes at the Art Institute of the "Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)" under the supervision of the composer Silvio Ferraz, funded by a scholarship provided by the "Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)". Recently, Lima became a member of the General Society of Authors and Editors (SGAE) in Spain.

Gestuelle, for six instruments

CD plage/track 4

Dedicated to Ensemble Aleph

Gestuelle

for six instruments

Rodrigo LIMA
[Nov. 2007]

Score in (C)

4 **Energico Rítmico**, = 56

2 **A** **4**

Clarinet (Sib)

Handwritten notes: *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *ppp*, *Molto legato*, *[Poco ped. and una corda]*, *sempre*

Trumpet (C)

Handwritten notes: *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *ppp*, *Molto legato*, *[Poco ped. and una corda]*, *sempre*

Vibraphone

Handwritten notes: *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *ppp*, *Molto legato*, *[Poco ped. and una corda]*, *sempre*

Perussion

Handwritten notes: *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *ppp*, *Molto legato*, *[Poco ped. and una corda]*, *sempre*

piano

Handwritten notes: *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *ppp*, *Molto legato*, *[Poco ped. and una corda]*, *sempre*

Violin

Handwritten notes: *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *ppp*, *Molto legato*, *[Poco ped. and una corda]*, *sempre*

Violoncello

Handwritten notes: *f*, *ff*, *pp*, *mf*, *p*, *ppp*, *Molto legato*, *[Poco ped. and una corda]*, *sempre*

*) ["sonorite" completely in background.]

Copyright 2007 by Rodrigo LIMA

Gestuelle

pour clarinette, trompette, violon, violoncelle, piano, percussion

Le rapport que j'essaie d'établir avec la musique au cours du processus compositionnel vise surtout à privilégier le moment même de création, lorsque je suis plongé dans l'écoute de sons et de gestes musicaux. *Gestuelle* est né pendant un tel moment, son point de départ étant un geste sonore qui par l'expansion mène à de nouveaux gestes et à de nouvelles structures sonores. L'intention n'est pas nécessairement de jouer ces structures l'une après l'autre ; elles subissent un traitement simultané dans une sorte d'hétérophonie d'une densité texturale plus ou moins prononcée. En bref, la pièce possède une « matrice harmonique » qui entoure tous les éléments structurels.

Gestuelle

for clarinet, trumpet, violin, cello, piano, percussion

The relationship I try to establish with music during the compositional process aims above all at favouring the very moment of creation, that is, when I am immersed in listening to sounds and musical gestures. *Gestuelle* arose during such a moment, with a simple sound gesture as the starting point for expansions leading to new gestures and sound structures. Those structures were not necessarily intended to be performed in succession; they are subjected to simultaneous treatment in a kind of heterophony of greater or less textural density. In short, the piece has a "harmonic matrix" that surrounds all the structural parts as its basic sound material. This matrix is the initial "affect" that drives the process of creation.

L'épine dorsale de l'œuvre musicale

Entretien avec Rodrigo Lima

> *Comment se présente la musique contemporaine au Brésil ? Y a-t-il de nombreux compositeurs ? Est-elle souvent jouée ?*

>> Les compositeurs brésiliens sont nombreux, mais la musique contemporaine n'est pas soutenue par le gouvernement : il y a peu d'aides, aussi bien pour les compositeurs que pour les ensembles instrumentaux. Elle est donc confinée à un cercle restreint, dans les universités.

> *Les universités ont-elles tout de même les moyens d'organiser des concerts ? Avez-vous, en tant qu'étudiant, la possibilité d'écouter et de jouer de la musique contemporaine ?*

>> Elles organisent des concerts, mais peu souvent. Cependant, nous avons deux festivals importants, dont l'un, Musica nova, se déroule à São Paulo, où j'habite.

> *Malgré le manque de soutien institutionnel, la musique contemporaine brésilienne a une tradition importante, n'est-ce pas ?*

>> Oui, nous avons une tradition importante, qui a été initiée dans les années 1950-1960 par des compositeurs tels que Jorge Antunes, puis prolongée par des compositeurs nés dans les années 1950 tels qu'Augusto Mannis, Silvio Ferraz, puis Flo Menezes, etc.

> *Pour être connu au Brésil faut-il avoir fait carrière à l'étranger ?*

>> Je crois que oui ! Les compositeurs brésiliens ont besoin d'aller en Europe ou aux États-Unis pour exister au Brésil.

> *Est-ce seulement une nécessité pour se faire reconnaître au Brésil ou bien est-ce une nécessité vitale ?*

>> Les deux ! C'est une nécessité réelle ; puisqu'au Brésil il n'y a pas d'aide pour créer sa musique, il faut par conséquent aller ailleurs pour la faire jouer.

> *La plupart des compositeurs vivant au Brésil travaillent dans les universités, n'est-ce pas ?*

>> Oui. En réalité, les compositeurs de musique contemporaine que je connais et qui vivent au Brésil sont tous professeurs à l'université.

> *Quels styles, quels types de musique, quelles esthétiques musicales rencontre-t-on actuellement au Brésil ? Est-ce qu'on trouve encore des compositeurs sériels, y a-t-il de la musique spectrale ? D'autres courants ?*

>> La musique sérielle a dominé durant une époque passée, dans les années 1960, une époque à laquelle appartient la génération de Gilberto Mendes, le créateur du festival Musica nova. Les compositeurs de la génération de Mannis et Ferraz, quant à eux, font un peu de tout : de la musique électroacoustique, sous l'influence de Pierre Schaeffer – certains de ces compositeurs ont étudié en France, c'est le cas notamment de Mannis –, de la musique instrumentale, etc.

> *Cependant, un compositeur comme Flo Menezes se positionne clairement, puisqu'il se définit comme « maximaliste ».*

>> C'est un terme qui lui est propre... Il faudrait en parler directement avec lui.

> *Comment Silvio Ferraz, qui est votre professeur, définit-il sa propre musique ? Utilise-t-il une catégorie esthétique ou autre pour le faire ? Ou bien ne définit-il pas sa musique ?*

>> Il ne la définit pas. Sa musique est une recherche sur le son, qui a subi une certaine influence de la musique spectrale, mais qui n'est pas univoque.

> *Avez-vous envie de voyager, d'aller vivre ailleurs qu'au Brésil ?*

>> Oui, je pense que j'irai étudier en France, parce que de nombreux compositeurs qui me plaisent y vivent : Emmanuel Nunes, José Manuel López López, Stefano Gervasoni...

> *Une dernière question sur le Brésil : sur le plan économique, on dit que c'est un pays « émergent ». Peut-on dire la même chose eu égard à la musique contemporaine ?*

>> En étant optimiste, oui ! Je crois que nous vivons un moment où la musique instrumentale, la musique de concert se développent : il existe de nombreux compositeurs, de nombreux jeunes qui étudient la musique contemporaine. Actuellement, il est facile au Brésil de trouver des partitions de classiques tels que Boulez ou Varèse et de les étudier... Les compositeurs brésiliens qui ont étudié en France, en Europe plus généralement, ont transporté leur savoir au Brésil, et, par conséquent, ma génération peut facilement se familiariser avec le répertoire classique de la musique contemporaine.

> *Quels sont vos compositeurs contemporains de référence - brésiliens ou européens ?*

>> Je considère comme importants Messiaen, Varèse et Ligeti - sur qui je fais mon master -, les compositeurs de la musique spectrale tels que Tristan Murail, que j'aime beaucoup. Pour le Brésil, je nommerais Silvio Ferraz et Estércio Marquez Cunha.

> *Est-ce que vous vous situez dans une tradition musicale ?*

>> Non, pas nécessairement. Je pense que la tendance actuelle est à l'ouverture à toutes les musiques.

> *Vous êtes percussionniste et vous avez travaillé plusieurs années avec des groupes jouant du jazz et des musiques brésiliennes populaires. Incluez-vous ces musiques dans l'ouverture en question ?*

>> Oui, bien entendu.

> *Consciemment, comme influence indirecte ou encore comme un élément naturellement présent dans votre musique ?*

>> Comme un élément naturellement présent. Lorsque je compose, je ne me dis pas : « Voilà ici une trace de musique populaire, de musique spectrale ou de toute autre musique. » Je crois qu'il en va ainsi pour tout compositeur.

> *Pensez-vous avoir une double culture ? C'est parfois le cas avec des compositeurs de pays où la culture traditionnelle ou locale est très importante ou de pays où la musique contemporaine est marginale : je pense au Japon pour le premier cas et aux États-Unis pour le second. Le Brésil, lui, pourrait être classé dans l'un ou dans l'autre cas - importance de la musique traditionnelle (populaire) d'une part et non-reconnaissance de la musique contemporaine par le gouvernement d'autre part. Le fait que vous avez longtemps joué de la musique populaire pourrait renforcer l'hypothèse que vous auriez développé une double culture.*

>> J'ai effectivement une double formation. J'ai commencé ma carrière de musicien en travaillant la musique populaire brésilienne, qui est très riche - qui ne se résume pas à la samba. Puis, j'ai commencé à jouer du piano et j'ai étudié le répertoire classique ainsi que le folklore brésilien. Plus un compositeur a l'expérience de divers types de musique, mieux c'est pour sa musique. Cependant, toutes ces expériences ne doivent pas l'égarer : il doit suivre son chemin.

> *On ne peut donc pas vraiment parler de double culture : pour vous, la musique est une, elle est singulière dans sa pluralité.*

>> Il existe des musiques très variées, mais, eu égard à l'expérience musicale, elles se situent toutes sur le même plan.

> *En tant que compositeur, vous composez une musique, un type de musique: l'idée de composer dans des styles ou des genres musicaux différents ne vous intéresse pas.*

>> C'est exact.

> *Lorsque vous vous trouvez dans des milieux où la musique contemporaine n'existe pas – par exemple dans la plupart des milieux de musique populaire –, comment vivez-vous le fait d'avoir un savoir autre ?*

>> Depuis que j'ai fait des études de musique contemporaine, je ne peux pas jouer de la musique populaire sans penser à la musique contemporaine.

> *Pour en venir à la musique contemporaine que vous composez, espérez-vous un jour parvenir à une manière de faire, à un style musical qui vous soit propre, qui soit original et unique, ou bien n'est-ce pas important ?*

>> C'est très important! Le fait d'avoir des expériences musicales variées ne m'empêche pas d'être préoccupé par la recherche d'une sonorité ou d'une écriture musicale personnelles.

> *D'où pourrait surgir le caractère unique, personnel, original de votre musique: de la tradition propre à la musique contemporaine ou bien d'un mélange de toutes vos expériences musicales ?*

>> Je pense que le style personnel naîtra de mon travail au jour le jour. Le compositeur est comme une antenne parabolique, il prend à droite et à gauche, mais il retravaille tout à sa manière, il le transforme par son labeur quotidien. En procédant ainsi, il se transforme lui-même. Je ne pense pas qu'un compositeur ait un style unique, il développe plutôt un style en permanente mutation. Un bel exemple nous est donné par Beethoven, qui est passé par plusieurs styles: le premier Beethoven est très différent du dernier.

> *Le style personnel, unique, original n'est donc pas une affaire d'apparence sonore (comment cela sonne); il s'agit essentiellement d'une question de processus, de travail, de création.*

>> Tout à fait. La création d'un style se fait pas à pas.

> *N'y a-t-il pas une contradiction: peut-on avoir à la fois un style, que tout le monde reconnaît – qui, par conséquent, fige la musique en quelque sorte – et des idées en mouvement, en évolution ?*

>> Je pense le style propre à un compositeur comme une *épine dorsale* qui se maintient alors que, autour d'elle, se produisent des mutations. C'est le cas de Beethoven: certes, le premier et le dernier Beethoven sont différents; mais il y a une *épine dorsale* qui s'appelle Beethoven!

> *Cela a pu se produire dans le cadre de la musique tonale. Mais est-ce possible avec la musique contemporaine ?*

>> On peut faire la même chose dans la musique contemporaine grâce à la notion de champ harmonique. Dans ma musique, je crée mes propres champs harmoniques, qui ne sont pas des systèmes fermés.

> *Pensez-vous avoir trouvé votre style ou bien êtes-vous encore un jeune compositeur ?*

>> Je crois que j'ai trouvé l'*épine dorsale*, mais que ma musique évolue sans cesse – demain elle sera différente. Hier, en écoutant, lors de la répétition, les œuvres de mes collègues jouées par l'ensemble Aleph, de nombreuses idées me sont venues!

> *Et quelle est l'épine dorsale qui vous est propre? Est-ce l'harmonie, qui semble beaucoup vous intéresser ?*

>> Oui, c'est vrai. Ma recherche en tant que compositeur ainsi que mes recherches dans le cadre de mes études universitaires portent sur les nouvelles possibilités de création d'harmonies.

Je cherche à créer des champs harmoniques à partir de matrices harmoniques initiales. Les outils – rythme, timbre, etc. – sont les mêmes pour tous les compositeurs, mais chacun trouve des arrangements différents, des manières de faire différentes.

> *Dans votre musique, l'harmonie elle-même (indépendamment de sa nature) constitue-t-elle l'épine dorsale de l'œuvre musicale ou bien cette épine est-elle une harmonie particulière que vous avez trouvée ?*

>> J'ai une manière personnelle de créer l'harmonie, mais qui est elle-même en mutation. Lorsque je compose, le premier élément que je détermine est la matrice harmonique, laquelle fonctionne comme un « affect » initial, qui stimule la création de la pièce.

> *C'est ce que vous écrivez à propos de Gestuelle, la pièce créée par l'ensemble Aleph: « La matrice [harmonique] est l'« affect » initial qui fait entrer en mouvement le processus de la création. » Qu'entendez-vous par « affect » ?*

>> C'est un affect auditif, une sonorité en quelque sorte qui vaut comme stimulus. Au moment où je travaille la matrice harmonique surgit un élément particulier qui pourra devenir un élément initial, générateur.

> *Le mot « affect » renvoie également à l'idée d'état affectif. L'employez-vous aussi dans ce sens ?*

>> Oui.

> *Dans Gestuelle, l'existence d'une matrice harmonique signifie-t-elle que l'harmonie est immuable ?*

>> La matrice est la même, mais l'harmonie qui en découle subit sans cesse des déformations : je pense la forme musicale non pas du point de vue du mouvement, de directions linéaires, mais comme processus de déformation de la matrice harmonique.

> *Peut-on y voir une influence spectrale ?*

>> Un peu.

> *Et pourquoi le titre Gestuelle ?*

>> Il y a deux matériaux initiaux dans la pièce : la matrice harmonique dont nous avons parlé et un grand geste de trente-sept notes organisé selon la série de Fibonacci.

> *Ce geste est-il une figure mélodique ?*

>> Oui.

> *Il y a donc d'un côté une matrice immuable, c'est-à-dire un espace figé, et, de l'autre, des figures-gestes traversant cet espace. Peut-on décrire ainsi Gestuelle ?*

>> Tout à fait. L'harmonie crée une ambiance sonore, qui dure toute la pièce, une ambiance totalement statique, qui se déforme.

> *Il y a également dans cette pièce des contrastes très forts entre des moments fortissimo et d'autres pianissimo. S'agit-il de conflits ?*

>> Les ambiances sonores fonctionnent comme des paysages sonores, qui sont juxtaposés et imbriqués les uns dans les autres. Les changements de dynamique indiquent le passage d'un paysage à un autre.

The backbone of a musical work

Interview with Rodrigo Lima

> *What is the state of contemporary music in Brazil? Are there many composers? Are they often performed?*

>> There are many Brazilian composers, but contemporary music is not supported by the government: funding is very limited, as much for composers as for instrumental ensembles. Consequently it is confined to a restricted circle, in the universities.

> *Do the universities all have the same means to organise concerts? Do you have, as a student, the possibility of listening to and playing contemporary music?*

>> They do organise concerts, but infrequently. Nonetheless, we have two important festivals, one of which, Musica Nova, is held in São Paulo, where I live.

> *Despite this lack of institutional backing, Brazilian contemporary music has an important tradition?*

>> Yes, we have an important tradition, one that was begun in the years 1950-60 by composers such as Jorge Antunes, then continued by composers born in the fifties, such as Augusto Mannis, Silvio Ferraz, then Flo Menezes, etc.

> *In order to be known in Brazil do you have to make a career abroad?*

>> I should think so! Brazilian composers need to go to Europe or the United States in order to exist in Brazil.

> *Is this just essential for gaining recognition in Brazil or is it a vital necessity?*

>> Both! It is a real necessity; for in Brazil there is no funding for creating music, so you have to go elsewhere to have it performed.

> *Most composers living in Brazil work in the universities, don't they?*

>> Yes. In reality, the contemporary music composers I know and who live in Brazil are all university teachers.

> *What styles, what kinds of music, what musical aesthetics are currently to be encountered in Brazil? Do you still find serial composers, is there any spectral music? Other trends?*

>> Serial music was dominant during a previous period, in the 1960s, the period of the generation of Gilberto Mendes, the founder of the Musica Nova festival. The composers of the generation of Mannis and Ferraz, for their part, do a bit of everything: electro-acoustic music, under the influence of Pierre Schaeffer – some of these composers studied in France, notably Mannis –, instrumental music, etc.

> *And yet a composer like Flo Menezes takes a clear stand, as he defines himself as "maximalist".*

>> It's a term peculiar to him... You would have to speak directly with him about it.

> *How does Silvio Ferraz, who is your teacher, define his own music? Does he make use of some aesthetic category or other to do it? Or does he not define his music at all?*

>> He doesn't define it. His music is an investigation of sound, which has to a certain extent been influenced by spectral music, but which is not unequivocal.

> *Do you want to travel, to go and live somewhere other than Brazil?*

> > Yes, I think I shall go and study in France, because many composers I like live there: Emmanuel Nunes, José Manuel López López, Stefano Gervasoni...

> *One last question on Brazil: economically it is said to be an "emerging" country. Can the same be said with regard to contemporary music?*

> > Since I am an optimist, yes! I think we are living at a time when instrumental music, concert music is developing: there are many composers, many young folk who study contemporary music. Currently it is easy in Brazil to find the scores of classics such as Boulez or Varèse and to study them... The Brazilian composers who have studied in France, in Europe more generally, have taken their expertise with them back to Brazil, and consequently my generation can easily familiarise itself with the classical repertory of contemporary music.

> *Who are your contemporary composers of reference – Brazilian or European?*

> > Those I consider important are Messiaen, Varèse – on whom I did my master's degree, the composers of spectral music such as Tristan Murail, whom I like a lot. For Brazil I would mention Silvio Ferraz, Augusto Mannis and Estércio Marquez Cunha.

> *Do you position yourself within a musical tradition?*

> > No, not necessarily. I think the current trend is to open out to all kinds of music.

> *You are a percussionist and for several years you worked with groups playing jazz and traditional Brazilian music. Do you include these kinds of music in this opening out?*

> > Yes, of course.

> *Consciously, as an indirect influence or as an element that is naturally present in your music?*

> > As an element naturally present. When I compose, I don't say to myself "Here we have a trace of traditional music, of spectral music or some other kind of music." I think this is true of all composers.

> *Do you think you have a double culture? This is sometimes the case with composers from countries where the traditional or local culture is very important or where contemporary music is marginal: I'm thinking of Japan for the first case and the United States for the second. Brazil could be classified in one or other category – importance of traditional music (popular) on the one hand and non-recognition of contemporary music by the government on the other. The fact that you have played traditional music for a long time could reinforce the hypothesis that you have developed a double culture.*

> > I did indeed receive a double formation. I started my career as a musician by working at traditional Brazilian music, which is very rich – which can't be summed up by the samba. I then started to play the piano and I studied the classical repertory as well as Brazilian folklore. The more a composer has experience of various kinds of music, the better it is for his music. However, all these experiences should not get him off track: he must stick to his path.

> *So one cannot really speak of double culture: for you, music is one, it is singular in its plurality.*

> > There are highly varied types of music, but, with regard to musical experience, they are all to be placed on the same level.

> *As a composer, you compose one music, one type of music: the idea of composing in different styles or musical genres does not interest you.*

> > That's right.

> *When you find yourself in circles where contemporary music does not exist – for example in most circles of traditional music, how do you experience the fact of having a different body of knowledge?*

>> Ever since I have studied contemporary music, I cannot play traditional music without thinking of contemporary music.

> *Let us move on to the contemporary music that you yourself compose. Do you hope that one day you will reach a way of doing things, a musical style that is your own, that is original and unique, or is this not important?*

>> It is very important! The fact of having had varied musical experiences does not prevent me from being preoccupied by the search for an individual sonority or musical style.

> *Where might the unique, individual, original character of your music come from: from the tradition specific to contemporary music or from a blend of all your musical experiences?*

>> I think that the individual style comes from my day to day work. A composer is like a parabolic antenna, he takes from right and left but reworks it all in his manner, he transforms it through his everyday work. By proceeding in this way, he transforms himself. I don't think that a composer has a unique style, it is rather that he develops a style in permanent mutation. A fine example is given by Beethoven, who passed through several styles: the first Beethoven is very different from the last.

> *So the individual, unique, original style is not a matter of aural appearance (how it sounds); It is basically a question of process, of work, of creation.*

>> Absolutely. The creation of a style is achieved bit by bit.

> *Is there not a contradiction: can one have both a style, that everyone recognises – that consequently as it were fixes the music – and ideas in motion, in evolution?*

>> I think of a composer's individual style as a *backbone* that is self-supporting whereas, around it, mutations are produced. It's the case with Beethoven: certainly, the first and the last Beethoven are different; but there is a backbone that is called Beethoven!

> *That might have arisen in the case of tonal music. But is it possible with contemporary music?*

>> The same thing can be done in contemporary music thanks to the concept of harmonic field. In my music, I create my own harmonic fields, and they are not closed systems.

> *Do you think you have found your style or are you still a young composer?*

>> I think I have found the backbone, but that my music is constantly evolving – tomorrow it will be different. Yesterday, when I was listening, during the rehearsal, to the works of my colleagues being played by the Aleph Ensemble, many ideas came to me!

> *And what is the backbone that is unique to you? Is it the harmony, that seems to interest you a lot?*

>> Yes, that's true. My investigations as a composer as well as those forming part of my university studies concern the new possibilities for creating harmonies. I seek to create harmonic fields from initial harmonic matrices. The tools – rhythm, tone-colour, etc. – are the same for all composers, but each finds different arrangements, ways of doing differently.

> *In your music, does the harmony itself (independently of its nature) constitute the backbone of the musical work or is this backbone a particular harmony that you have found?*

>> I have my own way of creating the harmony, but one that is itself in mutation. When I compose, the first element I determine is the harmonic matrix, which acts as an initial "affect", that stimulates the creation of the piece.

> *This is what you write in connection with Gestuelle, the piece premiered by the Aleph Ensemble: "The [harmonic] matrix is the initial "affect" that puts into motion the process of creation." What do you mean by "affect"?*

>> It's an aural effect, a sonority as it were that acts as a stimulus. As I am working on the harmonic matrix a particular element emerges that might become an initial, generating element.

> *The word "affect" also connects with the idea of an affective state. Do you use the word in this sense also?*

>> Yes.

> *In Gestuelle, does the existence of a harmonic matrix mean that the harmony is unchanging?*

>> The matrix is the same, but the harmony derived from it is constantly being deformed: I think of musical form not from the point of view of movement, of linear direction, but as a process of deformation of the harmonic matrix.

> *Might one see a spectral influence in this?*

>> A bit.

> *And why the title Gestuelle?*

>> There are two initial materials in the piece: the harmonic matrix we have been talking about and a broad gesture of 37 notes organised according to the Fibonacci series.

> *So this gesture is a melodic figure?*

>> Yes.

> *There is therefore on the one hand an unchanging matrix, that is to say a fixed space, and, on the other, figures/gestures that cut across this space. Is this how one might describe Gestuelle?*

>> Absolutely. The harmony creates an atmosphere in sound, that lasts throughout the piece, a completely static ambience, which is deformed.

> *There are also in this piece some very strong contrasts between moments of fortissimo and others that are pianissimo. Are these conflicts?*

>> The aural atmospheres act as landscapes in sound that are juxtaposed and interwoven. The changes of dynamic indicate the passage from one landscape to another.



Lorenzo Parmiggiani

Italie/Italy

Né à Reggio Emilia en 1971, Lorenzo Parmiggiani fait ses études au conservatoire et à l'université de Bologne. Il étudie la musique chorale et la direction chorale avec Tito Gotti, ainsi que la composition avec Cristina Landuzzi. En 1998, il obtient un diplôme en sciences politiques avec une thèse sur la pensée politique de Michel Serres.

Depuis 2000, il travaille au Teatro Valli de Reggio Emilia, d'abord dans la bibliothèque-archives jusqu'en décembre 2006, ensuite au bureau de presse depuis 2007.

Lorenzo Parmiggiani is born in Reggio Emilia, 23 September 1971. He studied in Bologna, both at the Conservatory and the University, choral music and choral conducting with Tito Gotti, and composition with Cristina Landuzzi. In 1998 he graduated in political science with a thesis on the political thought of Michel Serres.

Since 2000 he has been working in the Teatro Valli (Reggio Emilia), in the Archive-Library until December 2006 and in the Press Office since 2007.

Lady W

CD plage/track 5

21

cl
br
mar
v

p quarts *mp d'eau aux trois quarts*

23

cl
br
mar
v

ff sempre *p sempre*
f sempre *p sempre*

ff sempre *p sempre*

d'eau plus *p un peu de*

25

cl
br
mar
v

p *mp*
p *mp*
p *mp*

4 *(p)* *mi - ne -* *(p)* *roux ter -*

Lady W

pour voix, clarinette, trompette, violon, violoncelle, percussion

À Stefano Bonilauri

L'œuvre est faite de panneaux. Ces panneaux se distinguent clairement les uns des autres, même si, intérieurement, ils sont surtout homogènes. Dans bien des cas l'intention a été de trouver le moins possible de contraste intérieur en ce qui concerne les timbres et l'articulation/rythme. L'absence de percussion, de sons déterminés et de piano y contribue aussi. La tendance à une évolution interne très restreinte et à la raréfaction de la densité harmonique est également voulue. La voix fonctionne comme un soliste « traditionnel » qui dialogue avec les autres, tout en s'intégrant de temps à autre dans la texture, comme n'importe quel instrument.

Lady W

for voice, clarinet, trumpet, violin, cello, percussion

A Stefano Bonialuri

The piece is made of panels. The panels are clearly differentiated from one another, though internally they are predominantly homogeneous. In many cases the aim has been to have the least possible internal contrast, as regards both tone-colour and articulation/rhythm. The absence of unpitched percussion and of the piano also contributes to this. Another aim is a tendency to very little internal evolution and the rarefaction of harmonic density. The voice acts as a "traditional" soloist that dialogues with the others, but at times it is integrated into the texture like any other instrument.

Le résidu inexplicable

Entretien avec Lorenzo Parmiggiani

> *Vous êtes né à Reggio Emilia, une ville de la région d'Émilie-Romagne où vous avez grandi, puis vous avez fait des études de composition à Bologne...*

>> ... oui, j'ai effectué le parcours traditionnel, qui dure dix ans, pour une grande partie avec Cristina Landuzzi, d'une école de musique de cette ville, une école qui a été importante. Parallèlement, j'ai étudié les sciences politiques...

> ... *puis vous êtes revenu à Reggio d'Émilie, où vous habitez depuis. Il est assez exceptionnel, de nos jours, qu'un compositeur habite dans la ville où il est né lorsque cette ville est petite. Du fait de la mondialisation, les compositeurs, peut-être plus que d'autres musiciens, bougent et ont besoin d'être dans les grands centres.*

>> Oui, probablement ! La plupart de mes camarades d'études ne vivent pas de la composition. Aussi, je connais plusieurs personnes qui vivent dans la ville où elles sont nées. Quant à moi, je suis revenu à Reggio d'Émilie car un emploi m'y attendait, ce n'était donc pas véritablement un choix.

> *Vous avez fait votre tesi di laurea, l'équivalent actuel d'un mémoire de master, en sciences politiques sur le philosophe et épistémologue français Michel Serres. Or, s'il est assez connu, je ne pense pas qu'il y ait eu de nombreux travaux universitaires sur sa pensée. Cela aussi est donc plutôt atypique dans votre parcours.*

>> C'est mon professeur qui m'a proposé de travailler sur Michel Serres, car il s'intéressait à des philosophes qui n'avaient pas encore été trop étudiés. Ce travail a été intéressant puisqu'il n'y avait pas de parcours déjà tracé, et je me suis trouvé très vite en eaux profondes. Cela a été une occasion de vivre une aventure intellectuelle – une aventure que, à moins de faire une carrière d'universitaire, je n'aurai pas d'autres occasions de vivre.

> *Dernière particularité de votre parcours : vous ne travaillez pas dans le domaine de la musique – vous êtes dans le service de communication du théâtre de Reggio d'Émilie. J'ai donc l'impression que vous avez décidé, en quelque sorte, de ne pas vivre dans les lieux où se fait la musique contemporaine, de ne pas vous battre pour faire jouer votre musique tous les jours : de vivre « à côté », en somme.*

>> Oui, je pense que c'est ainsi ! Vivre un peu à côté, c'est une bonne définition de mon parcours. Se situer véritablement à une place...

> ... *ne semble pas vous intéresser. Vous aimez être décalé. Cela se ressent également dans votre musique, qui n'appartient à aucun des courants principaux de la musique contemporaine d'aujourd'hui, qui se trouve un peu décalée.*

>> Je pense que ce que j'écris ne manque pas de clarté mais, effectivement, est un peu décalé, n'appartient pas à courant précis, à une esthétique univoque. C'est comme garder sa liberté et chercher à exprimer ce qui me correspond.

> *En parlant de votre pièce écrite pour l'ensemble Aleph, Lady W, vous insistez sur le fait qu'elle est constituée de « panneaux », de sections différentes. C'est aussi le cas pour d'autres de vos pièces telles que HOC ou Movimento per orchestra. Par exemple, au début de Lady W, la clarinette, la trompette et le marimba jouent une texture unique qu'on pourrait caractériser comme...*

>> ... un essaim.

> *Puis, entre la voix, mais la texture ne change pas. À la page 5, brutalement, la texture change totalement : nous avons le violon et le violoncelle seuls qui jouent des tenues agressives...*

>> ... c'est comme une sorte de joint de seulement trois mesures, avant le panneau suivant...

> ... *dans lequel la texture est caractérisée par des tenues piano en trilles. À la page 7 nous avons encore trois mesures...*

>> ... de joint...

> ... *puis un nouveau panneau marqué par des notes brèves, avec la voix...*

>> ... qui conduit...

> ... *et ainsi de suite. Pourquoi composez-vous par panneaux ?*

>> Les panneaux n'ont pas, le plus souvent, de véritable évolution intérieure, ils sont homogènes et plastiques, ils possèdent une articulation fondée sur une seule idée, ils ne connaissent pas de développement. Cependant, leur succession forme une direction globale : l'ensemble n'est donc pas statique. En somme, il ne s'agit pas d'une juxtaposition d'espaces sonores statiques, qui seraient répétitifs ; en un sens, le développement est généré par la succession de panneaux. C'est pourquoi leur ordre est très important, ce qui constitue une différence avec l'esthétique du collage.

> *Quel est le rôle des joints entre les panneaux ?*

>> Ils ne constituent pas des transitions, car ils ne mènent pas d'un élément à un autre : ils sont seulement *entre eux*.

> *Pourquoi avez-vous besoin de joints ? Pourquoi ne pas juxtaposer deux panneaux ?*

>> Quelquefois on peut le faire, d'autres fois, on a besoin de petits joints. Mais il est impossible d'expliquer pourquoi ; on peut rationaliser jusqu'à un certain point seulement...

> *Voici deux interprétations : les joints seraient des sortes de signaux indiquant à l'auditeur le changement de panneau qui va survenir ; ou bien – une interprétation qui nous mènerait vers les arts plastiques –, il s'agirait de colle permettant de faire tenir les deux panneaux.*

>> Peut-être que le domaine de l'architecture constituerait un meilleur terrain de comparaison.

> *Pourrions-nous prendre l'image d'un édifice et dire que vos compositions se déroulent comme son exploration, les panneaux étant les diverses pièces et les joints les couloirs ?*

>> On peut se créer les images mentales qu'on veut, cependant, pour moi, il s'agit d'un processus temporel : on dit une chose et puis c'est terminé ; puis, on dit une autre chose.

> *C'est donc plutôt la métaphore du discours.*

>> Oui.

> *Il est vrai que cette manière de composer interroge. Nous connaissons en musique des œuvres en plusieurs mouvements ou des pièces en un seul mouvement juxtaposant des sections différentes, mais avec des retours ou des évolutions entre les sections. Dans votre musique, si je ne me trompe pas, la texture d'un panneau ne revient jamais au sein d'une même composition.*

>> Effectivement, le matériau des jonctions dans *Lady W* revient, mais pas celui des panneaux...

> ... *c'est une fuite en avant.*

>> Oui.

> *Par contre, vous utilisez les mêmes matériaux dans plusieurs pièces. Avez-vous un répertoire limité de panneaux (de types de textures les composant), chacune de vos pièces étant, en quelque sorte, une combinaison différente d'éléments de ce répertoire ?*

>> Des types de figures, de textures sont récurrentes dans mes compositions. Mais j'espère que je ne travaille pas comme si j'avais un répertoire prédéfini et limité de matériaux, j'espère que je pourrai continuer à imaginer des choses nouvelles. Dans *Lady W*, il y a un matériau nouveau, qu'on trouve ici...

> ... à la page 16 de la partition, qui développe des lignes mélodiques en unissons avec des combinaisons différentes d'instruments.

>> C'est pour moi – pour moi seulement – quelque chose de nouveau : une réduction drastique de la complexité. Il n'y a plus d'harmonie, plus de verticalité, plus d'interaction entre différentes articulations : c'est comme prendre un seul élément et le porter à la surface, c'est comme dire une seule chose, un seul mot.

> *Stefano Bonilauri, qui était présent dans le second forum de l'ensemble Aleph, compose également par panneaux. L'entretien que j'avais fait avec lui s'intitulait « Trouver le lien » : nous avions parlé de la différence entre cette manière de composer et l'esthétique du collage – il se trouve qu'il vient également de Reggio d'Émilie (d'ailleurs, vous lui avez dédié Lady W). Je vous repose donc la même question : d'où découle la cohérence d'un morceau lorsqu'on compose par panneaux ?*

>> Je pense qu'on peut, à partir des instruments d'analyse dont on dispose, trouver soi-même des connexions (harmoniques, de gestes musicaux, etc.) entre un panneau et un autre : cette recherche aide à expliquer pourquoi les panneaux font partie de la même pièce. Mais il est vrai qu'on peut avoir également des panneaux totalement différents. Alors, la question de la cohérence ne peut être discutée rationnellement qu'en partie : il y aura toujours – à la fin de la recherche – une dimension qu'on ne pourra pas comprendre, il restera un résidu inexplicable. Par exemple, même dans la musique classique, il peut arriver qu'un élément qui survient dans une pièce semble provenir d'un autre monde.

> *S'agit-il du droit à l'hétérogénéité, à la différence ?*

>> Je ne recherche pas nécessairement l'hétérogénéité, je recherche le lien, une signification ; seulement, je ne peux pas dire pourquoi cette signification existe. Je peux comprendre dans *Lady W* les similarités, les dérivations d'un panneau à un autre dans la première partie, mais il y a une limite, à partir de laquelle on ne peut pas expliquer d'où provient la cohérence.

> *Lady W développe un bel équilibre sonore malgré l'hétérogénéité des moyens musicaux (voix, clarinette, trompette, marimba, violon, violoncelle) et, bien entendu, le travail de juxtaposition. Arrêtons-nous sur le rôle de la voix et sur les textes que vous employez. Dans la préface de la partition, vous mentionnez La chambre dérobée de la Trilogie new-yorkaise de Paul Auster, qui a donné le titre, Lady W.*

>> C'est seulement une phrase du roman. Elle se réfère à lady Winchester, la veuve de l'inventeur des fusils homonymes, qui, pour fuir tous les spectres des hommes tués par l'invention de son mari, s'est construit un labyrinthe monstrueux de corridors...

> ... votre pièce – et le style de composition par panneaux, plus généralement – serait-elle à l'image d'un labyrinthe ?

>> Pas vraiment, elle n'est pas aussi complexe qu'un labyrinthe. Mais il est vrai qu'on peut utiliser l'image du labyrinthe comme la métaphore d'une fuite sans fin.

> *Il y a aussi un texte de Rilke, La Mort du poète (utilisé par Chostakovitch dans sa*

Symphonie n° 14), *chanté en allemand, ainsi qu'une phrase, également en allemand, extraite du Château de Kafka. Cependant, vous avez finalement décidé de remplacer le texte de Rilke par un texte de Yourcenar, extrait de...*

>> ... *Le Temps, ce grand sculpteur*. C'est un ensemble de courts textes. L'un, intitulé *Écrit dans un jardin*, est constitué de brèves phrases, dont j'utilise les deux dernières : « Ton corps aux trois quarts composé d'eau, plus un peu de minéraux terrestres, petite poignée. Et cette grande flamme en toi dont tu ne connais pas la nature. »

> *Ces phrases s'adressent-elles à quelqu'un ?*

>> Non.

> *Et pourquoi avoir choisi ce texte de Yourcenar ?*

>> Il arrive parfois qu'une seule phrase vous marque.

> *Il n'y a aucun lien avec Rilke ?*

>> Non.

> *Changer de texte alors que la composition est déjà achevée signifie qu'il n'est pas important.*

>> Le texte de Rilke avait été choisi pour sa sonorité musicale. Mais je ne me sens pas particulièrement proche de Rilke. Et, finalement, j'ai lu le texte de Yourcenar qui m'a été plus évocateur.

> *En somme, vous n'avez pas composé la musique par rapport au texte ?*

>> Non.

> *En écoutant la répétition hier, j'ai cependant trouvé des liens. Par exemple, je trouve que le texte de la page dont on a parlé précédemment – les unissons un peu mystérieux – correspond bien à la première partie de la phrase de Kafka qui est chantée par la soprano : « Was hätte mich denn in dieses öde Land locken können [...] »...*

>> ... ce texte a été conservé.

> *Et j'ai trouvé que la seconde phrase du même texte, également conservée (« [...], als das Verlangen hierzubleiben? »), va bien avec la musique, où la voix seule chante dans le style du Schönberg expressionniste.*

>> Oui, il y a sans doute un lien – auquel je n'avais pas nécessairement pensé.

> *Cela veut donc dire que le texte est important.*

>> La musique a été composée, ici aussi, avant le texte, mais je trouve que dans ces deux cas le texte s'inscrit bien dans la musique.

> *Il n'est pas courant qu'on ajoute un texte après avoir composé la musique – sauf peut-être dans le rap ou dans certaines traditions de chanson moderne. Connaissez-vous d'autres exemples de ce type ?*

>> Dans mon cas, notamment en ce qui concerne la première partie de la pièce, avec le texte de Yourcenar, il s'agit seulement de donner à la voix une articulation : on peut donc y mettre des mots différents s'ils s'adaptent bien à cette articulation. En fait, le texte ne s'entend pas, c'est donc le son qui est important. Cependant, le texte conserve sa force.

The inexplicable residue

Interview with Lorenzo Parmiggiani

> *You were born in Reggio Emilia, a town in the province of Emilia-Romagna where you grew up, then you studied composition at Bologna...*

>> ... yes, I followed the traditional itinerary, which lasts ten years, for the most part with Cristina Landuzzi, who belongs to the Bologna school, a school of importance. In parallel, I studied political science...

> *... then you returned to Reggio Emilia, where you have been living ever since. It is fairly exceptional, nowadays, for a composer to live in the town in which he was born when this town is small. Because of globalisation, composers, perhaps more than other musicians, move about and need to be in the large centres.*

>> Yes, probably! Most of my student colleagues do not live from composition. Also, I know several people who live in the town where they were born. As for me, I returned to Reggio Emilia as a job was waiting for me, so it was not really a choice.

> *You did your "tesi di laurea", the current equivalent of a master's memoir, in political science on the French philosopher and epistemologist Michel Serres. Now although he is fairly well known, I don't think there have been many university projects on his thought. This too is therefore pretty atypical in your itinerary.*

>> It was my teacher who suggested I work on Michel Serres, as he was interested in philosophers who had not yet been studied over much. It was interesting work, because there was not already a path that had been laid out, I found myself very quickly in deep waters. It was an opportunity to live an intellectual adventure – an adventure that, apart from taking on a university career, I would not have other occasions to live.

> *A last particularity of your itinerary: you do not work in a musical field – you are in the communication service of the theatre of Reggio Emilia. I have consequently the impression that you have decided, as it were, not to live in the places where contemporary music is active, not to fight for having your music played every day: in short, to live "on the sidelines".*

>> Yes, I think that's how it is! Living a bit on the sidelines is a good definition of my itinerary. To identify oneself truly with a place...

> *... does not seem to interest you. You like to be out of phase. That is also apparent in your music, which belongs to none of the main currents of contemporary music today, which finds itself somewhat out of phase.*

>> I think that what I write is not lacking in clarity but is indeed a bit out of phase, it doesn't belong to any particular current, to an unambiguous aesthetic. It's like keeping your freedom and seeking to express what corresponds to me.

> *Referring to your piece written for the Aleph Ensemble, Lady W, you insist on the fact that it is comprised of "panels", of different sections. This is also the case with other pieces of yours such as HOC or Movimento per orchestra. For example, at the start of Lady W, the clarinet, the trumpet and the marimba play a unique texture that could be characterised as...*

>> ... a swarm.

> *Then the voice enters, but the texture does not change. On page 5, abruptly, the texture changes completely: we have the solo violin and solo cello that play aggressive held notes...*

>> ... It's like a kind of joint lasting only three bars, before the next panel...

> ... *in which the texture is characterised by trilled held notes piano. On page 7 we have three bars again...*

>> ... of a joint...

> ... *then a new panel marked by short notes, with the voice...*

>> ... which takes the lead...

> ... *and so on. Why do you compose in panels?*

>> The panels do not have, mostly, any veritable inner evolution, they are homogeneous and plastic, they possess an articulation based on a single idea, they don't have any development. However, their succession forms a global direction: the ensemble is thus not static. In short, this is not the juxtaposition of static sound spaces, which would be repetitive; in a sense, the development is generated by the succession of panels. That is why their order is very important, a feature that constitutes a difference with the aesthetic of collage.

> *What is the role of the joints between the panels?*

>> They do not form transitions, as they don't lead from one element to another: they are simply between them.

> *Why do you need joints? Why not juxtapose two panels?*

>> Sometimes you can do that, at other times you need little joints. But it is impossible to explain why; you can rationalise only up to a certain point...

> *Here are two interpretations: the joints are sorts of signals indicating to the listener the change of panel about to be effected; or else – an interpretation that would take us in the direction of the plastic arts, they are permanent glue holding the two panels together.*

>> Perhaps the domain of architecture would be a better area for comparison.

> *Could we take the image of a building and say that your compositions unfold like its exploration, the panels being the various rooms and the joints the corridors?*

>> You can create the mental images you want, however, for me, it's a temporal process: you say something and then it's over; then, you say something else.

> *So it's more the metaphor of the discourse.*

>> Yes.

> *It is true that this manner of composing poses questions. We know in music works that have several movements or pieces in a single movement juxtaposing different sections, but with returns or evolutions between the sections. In your music, if I am not mistaken, the texture of a panel never returns within the same composition.*

>> Indeed, the material of the joints in *Lady W* returns, but not that of the panels...

> ... *it's a headlong rush.*

>> Yes.

> *By contrast, you use the same materials in several pieces. Do you have a limited repertory of panels (of types of texture that compose them), each of your pieces being, in some sense, a different combination of elements from this repertory?*

>> Some types of figure, of textures recur in my compositions. But I hope that I don't work as though I had a predefined, limited repertory of materials, I hope I will be able to continue imagining new things. In *Lady W*, there is a new material, that you find here...

> ... on page 16 of the score, which develops melodic lines in unison with different combinations of instruments.

>> It's for me – for me only – something else again: a drastic reduction in complexity. There is no longer any harmony, no more verticality, no more interaction between different articulations: it's like taking a single element and carrying it to the surface, it's like saying a single thing, a single word.

> *Stefano Bonilauri, who was present in the second forum of the Aleph Ensemble, also composes in panels. The interview I had with him is entitled "Find the link": we spoke of the difference between this way of composing and the aesthetic of collage – it so happens that he also comes from Reggio Emilia (moreover, you have dedicated Lady W to him). So I ask you the same question: from what stems the coherence of a piece when you compose in panels?*

>> I think you can, using analytical instruments that are available, yourself find connections (harmonies, musical gestures, etc.) between one panel and another: this search helps to explain why the panels form part of the same piece. But it is true that you can also have totally different panels. In this case the question of coherence can only partly be discussed in a rational manner: there will always be – when the searching comes to an end – a dimension that cannot be understood, there will be an inexplicable residue. For example, even in classical music, it can happen that an element occurring in a piece seems to come from another world.

> *Is this the right to heterogeneity, to difference?*

>> I am not necessarily looking for heterogeneity, I seek the link, a meaning; only I cannot say why this meaning exists. I can understand in *Lady W* the similarities, the derivations from one panel to another in the first part, but there is a limit beyond which you cannot explain where the coherence comes from.

> *Lady W develops a fine aural balance despite the heterogeneity of the musical means (voice, clarinet, trumpet, marimba, violin, cello) and, of course, the work of juxtaposition. Let us stop for a moment on the role of the voice and on the texts you use. In the preface to the score, you mention The Locked Room from the New York Trilogy of Paul Auster, which gave the title, Lady W.*

>> It's just a phrase from the novel. It refers to Lady Winchester, the widow of the inventor of the eponymous rifles, who, in order to chase away all the ghosts of the men her husband's invention had killed, built a gigantic labyrinth of corridors...

> ... your piece – and the style of composition in panels more generally – is this in the image of a labyrinth?

>> Not really, it's not as complex as a labyrinth. But it is true that you can use the image of the labyrinth as the metaphor of endless flight.

> *There is also a text of Rilke, The Death of the Poet (used by Shostakovich in his Fourteenth Symphony), sung in German, as well as a phrase, also in German, from Kafka's The Castle. However, in your piece you decided to replace the Rilke text by a one of Yourcenar, taken from...*

>> ... *Le temps, ce grand sculpteur* [Time that great sculptor]. It's a collection of short texts.

One of them, entitled “Écrit dans un jardin” [Written in a garden], consists of short phrases of which I use the last two: “Your body, three-quarters of it water, plus a few land minerals, a small handful. And this great flame within you, its nature unknown to you”.

> *Are these phrases addressed to someone?*

>> No.

> *And why choose this text of Yourcenar?*

>> It sometimes happens that a single phrase marks you.

> *There is no link with Rilke?*

>> No.

> *Changing the text when the composition is already finished means that it is not important.*

>> The text of Rilke had been chosen for its musical sonority. But I don't feel myself particularly close to Rilke. And, in the end, I read the text of Yourcenar and found it more evocative.

> *To sum up, you did not compose the music in relation to the text?*

>> No.

> *In listening to the rehearsal yesterday, I did however find some links. For example, I find that the text of the page we referred to previously – the rather mysterious unisons – corresponds well to the first part of the phrase from Kafka that is sung by the soprano: “Was hätte mich denn in dieses öde Land locken können [...]”...*

>> ... this text has been kept.

> *And I found that the second phrase of the same text, also preserved (“[...] als das Verlangen hierzubleiben?”), goes well with the music, where the solo voice sings in the style of the expressionist Schönberg.*

>> Yes, there is unquestionably a link – which I had not necessarily thought of.

> *So that means the text is important.*

>> The music here too was composed before the text, but I find that, in these two cases, the text fits in well with the music.

> *It is not common for a text to be added after the music has been composed – except perhaps in rap or in some traditions of modern song. Do you know of other examples like this?*

>> In my case, notably in connection with the first part of the piece, with the Yourcenar text, the point is simply to give the voice an articulation: so you could put different words to it if they adapt properly to this articulation. In fact, the text can't be heard, it's the sound that is important. However, the text does retain its force.

Ton corps aux trois quarts composé d'eau, plus un peu de minéraux terrestres, petite poignée.
Et cette grande flamme en toi dont tu ne connais pas la nature.
Marguerite Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur. Écrit dans un jardin*

Your body, three-quarters of it water, plus a few land minerals, a small handful. And this
great flame within you, its nature unknown to you.
Marguerite Yourcenar, *Time, that great sculptor. Written in a garden*

Was hätte mich denn in dieses öde Land locken können, als das Verlangen hierzubleiben ?
Franz Kafka, *Das Schloss*

Qu'est-ce qui aurait pu m'attirer en ce lieu désolé, sinon le désir de rester là ?
Franz Kafka, *Le Château*

What else could have attracted me in this desolated land, if not the desire to remain here ?
Franz Kafka, *The Castle*



Hyangsook Song

Corée/Korea

Hyangsook Song est née en 1978 en Corée du Sud. Après avoir obtenu un diplôme de composition à l'université nationale de Séoul auprès de Shinuh Lee et Jeongkil Kim, elle poursuit des études de composition et d'orchestration en France avec Allain Gaussin.

En 2005, elle entre au CNSMD de Lyon dans la classe de Robert Pascal, Denis Lorrain et François Roux.

Hyangsook Song was born in 1978 in South Korea. After obtaining a diploma in composition at the National University of Seoul with Shinuh Lee and Jeongkil Kim, she continued her composition and orchestration studies in France with Allain Galson.

In 2005 she entered the Lyons Conservatory in the classes of Robert Pascal, Denis Lorrain and François Roux.

Four-in- "a"

pour voix, trompette, violoncelle, piano, percussion

*je suis née dans un miroir
personne ne me connaît
personne ne me regarde
personne ne comprend ce que je dis
je suis comme de l'air...*

Le titre a volontairement deux sens : sa prononciation est proche de *foreigner* (étranger) en anglais.

Fragile, douce, fourbe, imposante : (« *four* ») quatre caractères pour un seul corps, qui se transforment, se confrontent, se perturbent les uns les autres.

Quatre instruments se reflètent dans le miroir qu'est la soprano.

Four-in- "a"

for voice, trumpet, cello, piano, percussion

*I was born in a mirror
no-one knows me
no-one looks at me
no-one understands what I say
I am like air...*

The title quite deliberately has two meanings: its pronunciation is close to the word *foreigner*.

Fragile, gentle, deceitful, imposing : four characters for a single body, which are transformed, confront each other, upset each other.

Four instruments are reflected in the mirror that is the soprano.

Le désir de dire « je »

Entretien avec Hyangsook Song

> *Qu'avez-vous fait à Séoul, avant de venir en France ?*

>> J'ai commencé la musique par le piano lorsque j'avais cinq ans. Plus tard, j'ai voulu faire de la musique, et j'ai dû insister auprès de mes parents, qui ont fini par accepter. À l'université, je suis entrée en classe de composition, un peu par hasard, et j'y suis restée quatre ans. Je me suis alors demandé si j'allais ou non continuer la composition, et j'ai finalement décidé de le faire. Alors, je suis venue en France.

> *Est-il courant que, pour achever leurs études de composition, les Coréens partent à l'étranger ?*

>> Si l'on veut continuer la composition, oui.

> *Est-il difficile de partir, l'aspect financier est-il délicat ?*

>> Oui.

> *Vous êtes partie avec l'aide de vos parents ?*

>> Oui. Maintenant, je gagne un peu d'argent en donnant des cours, en faisant de l'édition.

> *À Paris, êtes-vous tout de suite allée voir Alain Gaussin ?*

>> Non, j'ai d'abord suivi les cours de civilisation à la Sorbonne, depuis le début.

> *Vous ne parliez pas du tout le français en venant à Paris ?*

>> Pas trop! Je le parlais très mal.

> *Maintenant, vous le parlez très bien!*

>> Merci, mais je ne le parle pas encore très bien. J'ai donc appris le français pendant six mois, puis j'ai commencé à travailler avec Alain Gaussin.

> *Comment l'avez-vous rencontré ?*

>> Une amie, qui était déjà au CNSMD de Paris et qui avait travaillé avec lui, m'a présentée à lui. J'ai suivi ses cours au conservatoire municipal de Sevran, où il enseigne la composition et l'orchestration. En même temps, j'ai travaillé l'écriture et l'analyse.

> *Il vous a beaucoup aidée ?*

>> Oui. Au début, c'était un peu difficile. Il a accepté de me prendre dans son cours. Mais je n'arrivais pas à écrire, car il me disait que cela ressemblait à Ligeti ou à tel autre compositeur. Un jour, il m'a dit que ma musique était très *académique*. J'ai été très choquée. Je n'avais jamais pensé ainsi avant. Mais je me suis dit qu'il avait raison, qu'il n'y avait pas assez pas de moi-même dans ma musique. Alors, j'ai cherché, je suis beaucoup allée aux concerts et, petit à petit, j'ai commencé à trouver mon chemin.

> *Comment avez-vous fait ? Est-ce que cela fut le résultat d'une décision consciente, du type : « Maintenant, il faut que je commence à trouver ma musique, il faut que j'arrête d'imiter » ?*

>> Oui, tout à fait. Inconsciemment, je savais déjà qu'il manquait du moi dans ce que je faisais, mais Alain Gaussin a déclenché un processus décisif. Cela a été difficile car, lorsqu'il m'a dit que ma musique était académique, je me suis sentie totalement nue, j'étais sous le choc.

> *Il est vrai que, dans la culture européenne, on insiste plus sur l'originalité qu'on ne le fait dans*

la culture asiatique.

>> Oui.

> *Est-ce plus facile d'écrire du Ligeti que du Song?*

>> Je ne sais pas, je ne peux pas le dire. Dans la culture coréenne, on se cache soi-même. On ne dit pas « moi », « je ». On supprime le sujet.

> *Où se réfugie le sujet?*

>> Par exemple, on ne dit pas souvent « je veux », « j'ai envie ».

> *Que dit-on à la place?*

>> On tourne la phrase autrement. On dit plutôt: « Est-ce que tu veux manger cela? » ou bien: « Ne veux-tu pas manger? ». Ou alors, on met le désir de côté.

> *Lorsque Allain Gaussin vous a dit cette phrase, vous vous êtes donc analysée et vous avez senti que vous aviez besoin du désir, que vous ne vouliez pas le mettre de côté: vous avez choisi de vous affirmer. Cela vous a-t-il mis en porte-à-faux avec la culture coréenne? Que faites-vous lorsque vous retournez en Corée: vous ne dites plus « je »?*

>> Si. Maintenant, quand je parle avec mes parents, je donne mon avis, je parle en mon nom, alors qu'avant je donnais l'avis de mes parents, j'exprimais leur désir. À présent, je parle de moi.

> *Comment le prennent vos parents? Sont-ils choqués?*

>> Non, cela s'est fait petit à petit. Ils l'ont accepté.

> *Dans votre conférence lors de la résidence, vous disiez que vous aviez envie de rester en France, en Europe.*

>> Oui, c'est plus libre pour l'activité de création.

> *Vous avez envie de continuer à dire « je ».*

>> Oui.

> *Qu'est-ce qu'on y gagne?*

>> Je ne vis pas pour les autres, je vis pour moi. Cela change beaucoup.

> *C'est peut-être pourquoi, dans votre musique, on n'entend pas de références à la tradition coréenne. Vous n'avez pas envie de vous y référer.*

>> Non, pas trop.

> *J'ai trouvé que votre musique était personnelle, originale.*

>> Merci.

> *Il n'y a pas encore un style précis, mais elle n'est pas académique.*

>> J'espère!

> *On y entend parfois un peu Messiaen.*

>> Peut-être.

> *Quels autres compositeurs sont importants pour vous? Ligeti, je ne l'ai pas du tout entendu dans votre musique.*

>> J'aime beaucoup d'autres compositeurs, mais pas un en particulier, j'aime tout.

> *Vous êtes éclectique.*

>> Oui.

> *De votre musique, j'ai écouté une pièce intitulée Violence intime. Pourquoi ce titre ?*

>> Cela fait très longtemps que j'ai écrit cette pièce... Je voulais chercher des timbres et des sonorités pas du tout violents. Par exemple, il y a très peu de sons aigus : la flûte joue dans le registre grave, il n'y a pas de sons violents, le piano ne joue que très peu dans l'aigu. C'est assez sombre, donc. En même temps, il y a une violence intérieure.

> *J'ai aussi écouté votre pièce pour contrebasse et percussions, l'Eau fragile. Là aussi, pourquoi ce titre ?*

>> J'ai pris cette expression à un poème d'Allain Gaussin, *Vent solaire*, si je me souviens bien.

> *Dans cette pièce, j'ai l'impression que vous travaillez la dissociation. La contrebasse joue comme si elle avait plusieurs personnalités.*

>> Oui, c'est exact. J'ai effectivement pensé, avec cette pièce, inventer des personnalités : l'une très fragile, l'autre très forte, etc.

> *Lors de la conférence, vous avez dit que cette pièce provenait d'un spectacle de danse.*

>> Oui, j'ai été inspirée par *Redoux* du chorégraphe Sylvain Prunenec. Dans ma pièce, après l'« action », il y a trois « réactions » : « dispersion », « segmentation » et « focalisation ». Cela correspond à des parties de la pièce musicale.

> *La musique commence par des petits bouts de motifs, c'est donc la dispersion. Après, la segmentation correspond à des lignes mélodiques segmentées.*

>> Oui.

> *Vous travaillez souvent avec des idées métaphoriques...*

>> ... plutôt physiques. Mais métaphoriques aussi.

> *Des idées plutôt concrètes.*

>> Oui.

> *Trépas agité est le titre d'une autre de vos pièces. Avec elle, on découvre que vous aimez l'humour. Pouvez-vous expliquer le titre ?*

>> « Trépas » signifie la mort, mais, comme je ne suis pas française, au début, j'ai cru que ce mot était composé de « très » et de « pas » (la négation) – « pas très agité ».

> *J'ai enfin écouté Respiration mécanique, pour orgue et bande. Avez-vous beaucoup étudié l'électronique ?*

>> Au CNSMD de Lyon, où j'étudie actuellement dans la classe de Robert Pascal, Denis Lorrain et François Roux, j'ai dû faire une pièce mixte ; j'ai choisi l'orgue parce que je connaissais un organiste, avec qui nous avons échangé des idées.

> *Le titre de votre pièce pour Aleph, Four-in- "a", comme vous l'expliquez dans votre notice, doit être pris d'abord comme sonnante en anglais : foreigner. Ce mot n'est bien sûr pas à commenter : vous vous sentez étrangère, n'est-ce pas ?*

>> Oui.

> *Vous expliquez qu'il y a aussi four, « quatre », parce que la soprano développe quatre caractères :*

fragile, douce, fourbe, imposante.

>> Oui, ce sont quatre caractères dans un seul corps.

> *C'est donc encore l'idée de dissociation. S'agit-il des quatre caractères les plus importants pour vous, dans la vie en général ou chez une femme ?*

>> Non.

> *Alors, pourquoi pas cinq ou six caractères ?*

>> Cela provient du titre ! J'avais déjà le mot *four*, donc je me suis limitée à quatre caractères et je les ai choisis.

> *C'est donc un jeu.*

>> Oui.

> *Ces caractères se transforment, se perturbent mutuellement, ils sont en interaction, n'est-ce pas ? Par exemple, de l'état de « fragile » peut-on passer à l'état d'« imposante » ?*

>> On peut devenir plutôt fourbe. J'ai utilisé la confrontation entre fragile et fourbe. D'autre part, la douce se transforme en imposante.

> *Il y a donc seulement deux couples, « fragile »/« fourbe » et « douce »/« imposante ». Il n'y a pas, par exemple, le couple « fourbe »/« douce » ?*

>> Non. Pour fragile, j'ai utilisé le registre aigu. L'imposante a aussi un registre aigu, mais différemment. Pour douce, j'ai employé un registre moyen et pour fourbe le chuchotement.

> *Le chuchotement ne peut pas être la caractéristique de « douce » ?*

>> Non, pas dans cette pièce ! Par ailleurs, Monica Jordan exprime très bien le caractère « fourbe ».

> *Il y a donc une caractéristique musicale précise pour chaque caractère ?*

>> Oui.

> *Vous dites aussi que les quatre instruments se reflètent dans le miroir qu'est la soprano.*

>> C'est difficile à expliquer. Pour moi aussi, cette idée n'est pas très claire ! L'idée est que quatre instruments se regardent les uns les autres à travers le miroir que constitue la soprano. Il y a des doublures, mais elles ne sont pas exactes, elles sont quelque peu brisées.

> *Les instruments se transforment-ils en se regardant à travers la voix ?*

>> Oui.

> *Par exemple, peuvent-ils devenir fourbes ?*

>> Non, pas du tout. Les figures se transforment, mais pas les caractères.

> *Il s'agit de figures au sens musical, cela n'a donc rien à voir avec les caractères ?*

>> Oui.

> *Mais la notion de miroir, bien qu'on l'utilise également en musique (inversion des intervalles), possède un aspect psychologique.*

>> Oui. Il est vrai que cette idée est également en relation avec moi-même. Je recherche mon identité. Je ne suis véritablement ni coréenne ni française. Alors, que suis-je ? Aussi, je me regarde dans le miroir : est-ce moi ?

> *Le miroir ne renvoie qu'à vous-même. Par contre, dans Four-in- "a", les instruments se renvoient dans un Autre, la voix.*

>> Oui.

> *Dans votre notice, vous donnez également un poème: « Je suis née dans un miroir/personne ne me connaît/personne ne me regarde/personne ne comprend ce que je dis/je suis comme de l'air. » Est-il de vous?*

>> Oui.

> *Vous écrivez souvent des poèmes?*

>> Non. Mais ce n'est pas véritablement un poème.

> *Il faut également préciser qu'il est donné dans la notice, mais qu'il n'est pas chanté.*

>> Oui. J'aime bien donner dans la notice un texte pour le public. Je l'avais fait également pour *Trépas agité*: « Elle est devant la porte/elle a plein d'espérance/c'est le départ de sa nouvelle vie/elle ouvre la porte pesante/elle pousse encore cette porte pesante. » Il s'agit de réveiller l'imagination de chacun.

> *Dernière question sur Four-in- "a", mais qui peut aussi concerner vos autres pièces. J'ai l'impression que vous aimez les formes en deux ou trois parties. Dans Four-in- "a", il y a une première partie qui débute avec des fragments, des débris qui deviennent progressivement des lignes continues, jusqu'à aboutir à un grand crescendo où la voix pousse « presque un cri », comme l'indique la partition. Puis, la soprano chuchote et démarre un second crescendo qui, lui, n'aboutit pas. Enfin, il y a une longue coda en nuances peu élevées.*

>> La forme est l'un de mes soucis. Il faut que je trouve quelque chose de différent. Elle constitue une question pour moi.

> *J'ai l'impression que vous hésitez entre des formes par sections et des formes par transformation. Qu'il y a une fragilité de la forme dans votre musique, bien que cela soit très bien construit.*

>> Oui, je suis d'accord.

> *Quelle est la difficulté avec la forme?*

>> J'utilise beaucoup le développement, mais peu la variation. Il faut que j'aile plus loin dans ma technique.

> *Voudriez-vous construire des musiques plus longues? On a l'impression que vos musiques sont un peu brèves, que vous pourriez en dire davantage à chaque fois.*

>> Oui.

The desire to say “I”

Interview with Hyangsook Song

> *What did you do in Seoul, before coming to France?*

>> I started music with the piano, when I was five. Later, I wanted to study music, and I had to insist on this to my parents, who finally accepted. At university I entered the composition class, and I stayed there for four years. I then wondered if I was going or not to continue with composition, and I finally decided to do so. So, I came to France.

> *Is it customary that, in order to complete their composition studies, Koreans go abroad?*

>> If you want to continue with composition, yes.

> *Is it difficult to leave, is the financial aspect tricky?*

>> Yes.

> *You left with the help of your parents?*

>> Yes. Now I earn a bit of money teaching, doing some editing.

> *In Paris did you immediately go to see Allain Gaussin?*

>> No, I first followed the classes in civilisation at the Sorbonne, from the start.

> *You didn't speak French at all when you came to Paris?*

>> Not much! I spoke it very badly.

> *Now you speak it very well!*

>> Thank you, but I do not yet speak it very well. So I learned French for six months, then I started to work with Allain Gaussin.

> *How did you meet him?*

>> A friend, who was already at the Paris Conservatory and who had worked with him, presented me to him. I followed his classes at the Sevrans Conservatory, where he taught composition and orchestration. At the same time, I worked on harmony and counterpoint and analysis.

> *Did he help you a lot?*

>> Yes. At first it was a bit difficult. He agreed to take me in his class. But I didn't manage to compose anything, as he told me it resembled Ligeti or some other composer. One day he told me my music was very *academic*. I was very shocked. I had never thought that before. But I told myself he was right, that there was not enough of myself in my music. So, I went looking. I went a lot to concerts and, little by little, I started to find my path.

> *How did you do it? Was it the result of a conscious decision, such as: “Now, I must start to find my music, I must stop imitating”?*

>> Yes, exactly. Unconsciously I already knew that the “I” was lacking in what I was doing, but Alain Gaussin triggered a decisive process. This was difficult for, when he told me my music was academic, I felt totally naked, I was shell-shocked.

> *It is true that, in European culture, more is made of originality than is the case in Asiatic culture.*

>> Yes.

> *Is it easier to write some Ligeti than some Song?*

>> I don't know, I cannot say. In Korean culture we hide ourselves. You don't say "I", "me". You suppress the subject.

> *Where does the subject find refuge?*

>> For example, you don't often say "I want", "I desire".

> *What do you say instead?*

>> You give a different turn to the phrase. You would say, "do you want to eat that?" or else, "Don't you want to eat?". Or indeed you put desire to one side.

> *When Allain Gaussin said that phrase to you, you analysed yourself and you felt that you needed desire, that you didn't want to put it to one side: you chose to assert yourself. Did that put you out of kilter with Korean culture? What do you do when you return to Korea: you no longer say "I"?*

>> I do. Now, when I speak with my parents, I give my opinion, I speak in my name, whereas before I would give my parents' opinion, I would express their desires. Now I speak of myself.

> *How do your parents react? Are they shocked?*

>> No, it happened little by little. They accepted it.

> *In your talk during the residence, you said you wanted to stay in France, in Europe.*

>> Yes, there is more freedom for the activity of creation.

> *You want to carry on saying "I".*

>> Yes.

> *What comes of it?*

>> I don't live for others, I live for myself. It changes a lot.

> *That is perhaps why in your music we don't hear any references to the Korean tradition. You don't want to refer to it.*

>> No, not too much.

> *I found your music to be individual, original.*

>> Thank you.

> *There is not yet a precise style, but it is not academic.*

>> I hope not!

> *Sometimes one can hear Messiaen a bit.*

>> Perhaps.

> *Which other composers are important for you? Ligeti I didn't hear at all in your music.*

>> I like many other composers, but not one in particular, I like everything.

> *You are eclectic.*

>> Yes.

> *I have heard a piece of yours called Violence intime [Intimate violence]. Why this title?*
 >> I wrote that piece a long time ago... I wanted to look for tone-colours and sonorities that were not at all violent. For example, there are very few high sounds: the flute plays in the lower register, there are no violent sounds, the piano plays very little in the high register. So it's fairly dark. At the same time, there is an inner violence.

> *I also listened to your piece for double bass and percussion, Eau fragile [Fragile Water]. Again, why this title?*

>> I took this expression from a poem of Allain Gaussin, *Vent solaire* [Solar Wind], if I remember correctly.

> *In this piece I have the impression you are working on disassociation. The double bass plays as if it had several personalities.*

>> Yes, that's exactly it. I did indeed aim, with this piece, at inventing personalities: one very fragile, the other very strong, etc.

> *In your talk you said that this piece comes from a dance production.*

>> Yes, I was inspired by *Redoux* by the choreographer Sylvain Prunenec. In my piece, after the "action", there are three "reactions": "dispersion", "segmentation" and "focalisation". They correspond to the sections of the musical piece.

> *The music begins with short fragments of figures, so that is dispersion. Afterwards, the "segmentation" corresponds to the segmented melodic lines.*

>> Yes.

> *You often work with metaphorical ideas...*

>> ... physical really. But metaphorical also.

> *Ideas that are pretty concrete.*

>> Yes.

> *Trépas agité is the title of another of your pieces. With it we discover you like humour. Can you explain the title?*

>> "Trépas" signifies death, but, as I am not French, I at first thought the word was composed of "très" [very] and "pas" [not] – "not very agitated".

> *I finally heard Respiration mécanique [Mechanical Breathing], for organ and tape. Have you studied electronics a lot?*

>> At the Lyons Conservatory, where I am currently studying in the classes of Robert Pascal, Denis Lorrain and François Roux, I had to do a mixed piece; I chose the organ because an organist had asked me to write for him; we exchanged ideas.

> *The title of your piece for Aleph, Four-in-"a" [the original title is in English], as you explain in your notice, must first be taken as sounding in English: foreigner. This word of course defies comment: you feel yourself a foreigner, don't you?*

>> Yes.

> *You explain that there is also four, because the soprano develops four characters: fragile, gentle, deceitful, imposing.*

>> Yes, four characters in a single body.

> *So again we have the idea of disassociation. Are these the four most important characters for you, in life in general or in a woman?*

>> No.

> *So, why not five or six characters?*

>> It comes from the title! I already had the word *four*, so I limited myself to four characters and I chose them.

> *So it's a game.*

>> Yes.

> *These characters are transformed, disturb each other, they interact, don't they? For example, can you pass from the state of "fragile" to that of "imposing"?*

>> You can become deceitful. I used the confrontation between fragile and deceitful. On the other hand, gentle is transformed into imposing.

> *So there are only two couples, "fragile" / "deceitful" and "gentle" / "imposing". There is not, for example, the couple "deceitful" / "gentle"?*

>> No. For fragile, I used the high register. "Imposing" also has a high register, but in a different way. For "gentle", I used a medium register and for "deceitful" I used whispering.

> *May not whispering be characteristic of "gentle"?*

>> No, not in this piece! Moreover, Monica Jordan expresses the "deceitful" character very well.

> *So there is a precise musical characteristic for each character?*

>> Yes.

> *You also say that the four instruments are reflected in the mirror that is the soprano.*

>> It is difficult to explain. Even for me this idea is not very clear! The idea is that four instruments look at each other through the mirror that is the soprano. There are doublings, but they are not exact, they are somewhat broken.

> *Are the instruments transformed by looking at each other through the voice?*

>> Yes.

> *For example, can they become deceitful?*

>> No, not at all. The figures are transformed, but not the characters.

> *These are figures in the musical sense, so this has nothing to do with the characters?*

>> Yes.

> *But the notion of mirror, though it is also used in music (inversion of intervals), possesses a psychological aspect.*

>> Yes. It is true that this idea is also related to myself. I am seeking my identity. I am not really Korean any more than I am French. So, who am I? Also, I look at myself in the mirror: is that me?

> *The mirror relates only to you. On the other hand, in Four-in-"a", the instruments relate to an Other, the voice.*

>> Yes.

> *In your notice you include a poem: " I was born in a mirror / no-one knows me / no-one looks at me / no-one understands what I say / I am like air...". Did you write it?*

>> Yes.

> *Do you often write poems?*

>> No. But this is not really a poem.

> *It should also be pointed out that it is given in the notice but it is not sung.*

>> That's right. I like to give a text for the public in a notice. I also did it for *Trépas agité*: "She is before the door / she is full of hope / it's the start of her new life / she opens the heavy door / she is still pushing this heavy door". The point is to stimulate everyone's imagination.

> *A last question on Four-in-"a", but which also concerns your other pieces. I have the impression that you like forms in two or three parts. In Four-in-"a", there is a first part that starts with fragments, remnants that gradually become continuous lines, resulting in a great crescendo in which the voice emits "almost a cry", as the score indicates. Then the soprano is whispering and starts off a second crescendo that this time does not come to fruition. Finally, there is a long coda in fairly low dynamics.*

>> Form is one of my preoccupations. I must find something different. It is an issue for me.

> *I have the impression that you hesitate between forms in sections and forms with transformation, that there is a fragility of form in your music, even if it is very well constructed.*

>> Yes, I agree.

> *What is the difficulty with form?*

>> I use development a lot, but not much variation. I must go further in my technique.

> *Would you like to construct longer pieces of music? One has the impression that your pieces are a bit short, that you could be saying more each time.*

>> Yes.



Mariana Ungureanu

Moldavie, Roumanie/Moldavia, Romania

Mariana Ungureanu est née en 1974 à Popeasca, République de Moldavie. En 1993, elle entre au CNSM de Bucarest où elle obtient, en 1998, les premiers prix de composition, de contrepoint, d'harmonie, d'orchestration, d'histoire de la musique et d'esthétique musicale, puis l'année suivante, un master de composition. En 2001, elle passe un master de composition à la Hogeschool voor Wetenschap & Kunst de Louvain en Belgique, et entre 2001 et 2003, un master de musique et musicologie du xx^e siècle à l'université Paris IV-Sorbonne. Entre 1993 et 2007, elle suit divers ateliers dont l'Atelier de théâtre musical au centre Acanthes à Metz avec Georges Aperghis, et l'Atelier de composition de l'Académie internationale de l'Ensemble Modern à Hambourg, tous deux en 2006. En 2007, elle est en résidence à Strasbourg avec la compagnie Marie-Laure Agrapart & Cie pour le spectacle multimédia *Auctor*.

Elle est lauréate de plusieurs concours, dont le Concours de musique de chambre du CNSM de Bucarest en 1998, et le Concours international de composition George Enescu en 2005.

De 1998 à 2000, elle a été rédactrice à la Société roumaine de radiodiffusion, chaîne nationale de musique classique, pour des cycles d'émissions sur des musiciens contemporains.

Quelques-unes de ses œuvres ont été jouées en public et diffusées à la radio en Roumanie, en République de Moldavie et en Europe. Elle a collaboré comme compositrice ou conseillère musicale à divers spectacles, avec Frederic Roels (Belgique, metteur en scène) et Mauro Paccanella (Belgique, chorégraphe) dans le cadre du Forum européen pour la jeune création à Lyon en 2001, Benjamin Lacquement (réalisateur) pour la musique du film documentaire *Essai(s)* en 2006, et la compagnie Marie-Laure Agrapart & Cie entre 2004 et 2007.

Mariana Ungureanu was born in 1974 in Popeasca, Republic of Moldavia. In 1993 she entered the Bucharest Conservatory where in 1998 she obtained first prizes for composition, counterpoint, harmony, orchestration, history of music and musical aesthetics, and the following year she gained a master's degree in composition. In 2001 she took a composition master's degree at the Hogeschool voor Wetenschap & Kunst in Leuven, Belgium, and from 2001 to 2003 a master's in music and twentieth-century musicology at the University Paris IV-Sorbonne. Between 1993 and 2007 she attended various workshops, including the Atelier de Théâtre Musical at the Acanthes Centre in Metz with Georges Aperghis, and the Composition Workshop of the International Academy of the Ensemble Modern in Hamburg, both in 2006. In 2007 she was in residence in Strasbourg with the Marie-Laure Agrapart & Cie company for the multimedia production *Auctor*.

She is the laureate of several competitions, including the Bucharest Chamber Music Competition of the Bucharest Conservatory in 1998, and the International George Enescu Composition Competition in 2005.

From 1998 to 2000 she worked as a producer for the Romanian Radio Society, a national classical music station, for cycles of broadcasts on contemporary musicians.

Some of her works have been played in public and broadcast on radio in Romania, the Republic of Moldavia and in Europe. She has collaborated as composer or musical adviser on several productions, with Frederic Roels (Belgium, stage director) and Mauro Paccanella (Belgium, choreographer) in the European Forum for Young Creators in Lyons in 2001, Benjamin Lacquement (director) for the music of the documentary film *Essai(s)* in 2006, and the Marie-Laure Agrapart & Cie company between 2004 and 2007.

Intermedio e Coda

CD plage/track 7

The image displays a handwritten musical score for the piece "Intermedio e Coda". The score is arranged in a system with five staves: Flute (fl), Violin (vn), Viola (vc), Piano (pno), and Cello/Double Bass (Cb). The notation is dense and includes various musical symbols and performance instructions.

Key elements of the score include:

- Flute (fl):** Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Dynamics range from *f* to *pp*. Performance instructions include "accelerando bot." and "legno".
- Violin (vn):** Shows melodic lines with slurs and accents. Dynamics include *f* and *pp*.
- Viola (vc):** Contains melodic and harmonic parts with slurs and accents. Dynamics include *f* and *pp*.
- Piano (pno):** Features a complex rhythmic accompaniment with many notes and rests. Dynamics include *f* and *pp*. Performance instructions include "P.S." and "Seize".
- Cello/Double Bass (Cb):** Provides a bass line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *pp*.

The score is marked with various dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *np* (non-piano). Performance instructions include "accelerando bot.", "legno", "P.S.", and "Seize". The score concludes with a double bar line and the text "= g =".

Intermedio e Coda

pour clarinette, violon, violoncelle, piano, percussion

L'idée de départ a été de construire la forme à partir d'un geste : un trait vertical du chef d'orchestre ou d'un instrumentiste. Cette pièce est constituée par une suite de lignes verticales d'accords, des sortes de macro-pulsations qui jalonnent le temps musical de façon irrégulière et qui le suspendent pour en brouiller la perception. C'est une confrontation son/silence, la coda affirmant le son. La densité interne de ces macro-pulsations est variable; elle crée une dramaturgie imprévisible qui allie douceur sonore et éclat violent, micro-pulsations et sons tenus, traits mélodiques et lignes verticales plus ou moins abruptes.

Intermedio e Coda est le second volet du diptyque *v.h. harmony (voice haunted harmony)*, dont la première partie, *Cantus*, pour trompette, violoncelle et électronique, constitue un palimpseste mélodique sur les harmonies de l'*Intermedio*. *Cantus* revisite ces harmonies selon une démarche coloristique (hybridation de timbres), caractérisée par la mixité et la simultanéité du temps harmonique (superpositions en polyharmonies) ainsi que par la continuité du discours.

Intermedio e Coda

for clarinet, violin, cello, piano, percussion

The starting point was the construction of the form from a gesture: a vertical stroke from the conductor or an instrumentalist. This piece consists of a succession of vertical lines of chords, as it were macro-pulses that mark out the musical time in an irregular manner and that suspend it in order to blur perception. It is a sound/silence confrontation, the coda affirming sound. The inner density of these macro-pulses is variable; it creates an unpredictable dramaturgy that allies aural softness and violent outburst, micro-pulses and held sounds, melodic figures and more or less abrupt vertical lines.

Intermedio is the second part of the diptych *v.h. harmony (voice haunted harmony)*, the first part of which, *Cantus*, for trumpet, cello and electronics, constitutes a melodic palimpsest on the harmonies of the *Intermedio*. *Cantus* is revisiting of these harmonies according to a coloristic approach (hybridisation of the tone-colours), characterised by the mixity and the simultaneity of the harmonic time (superimpositions in polyharmonies) as well as by the continuity of the discourse.

Rêverie et intériorité

Entretien avec Mariana Ungureanu

> *Pouvez-vous résumer votre parcours ?*

>> J'ai fait des études musicales dans des écoles spécialisées en Moldavie, puis au conservatoire supérieur de Chisinau. Au moment de l'ouverture des frontières – lors de la chute de l'empire soviétique –, nous avons eu une petite possibilité de partir à l'étranger, que j'ai saisie. Je suis allée à Bucarest, où j'ai étudié la composition au conservatoire supérieur. Ensuite, j'ai obtenu une bourse du ministère flamand de la culture pour étudier en Belgique, ce qui m'a permis de perfectionner mes connaissances et, surtout, d'entrer en contact avec des langages plus contemporains. C'est par ce biais que je suis arrivée à Paris. La richesse culturelle de cette ville m'a impressionnée et j'ai donc décidé d'y rester !

> *En Roumanie, vous avez fait vos études avec Anatol Vieru, Octavian Nemescu ainsi qu'avec Aurèle Stroë. Ce dernier a été invité, lors du second forum d'Aleph en 2002, à donner une conférence dans le cadre de la résidence (conférence que l'on trouve dans le deuxième Carnet de bord, sous le titre « De la morphogenèse en musique »). Vous sentez-vous proche de lui ?*

>> J'apprécie beaucoup sa démarche théorique ainsi que ses influences qu'il tire de domaines différents comme la physique ou la thermodynamique, ou de sources anciennes comme la mythologie grecque. Mais, du point de vue l'écriture, je ne me revendique pas de lui, ni d'ailleurs d'Anatol Vieru. Depuis que je suis en France, j'ai beaucoup changé. Si, en arrivant, je composais de manière modale – manière que j'ai héritée d'Anatole Vieru –, ici, je me suis mise très rapidement à composer d'une manière atonale. J'étais ravie de découvrir le langage musical de la seconde moitié du XX^e siècle, que je connaissais peu.

> *Vous venez de l'ex-République soviétique de Moldavie, vous avez des origines russes et roumaines, vous avez fait des études en Roumanie et en Belgique et vous vivez actuellement en France... Il y a donc de l'interculturel dans votre itinéraire. D'ailleurs, vous avez fait un master de musicologie sur la notion d'« intertextualité ».*

>> Oui. Je pense que l'intertextualité est quelque peu une question existentielle. Je viens d'un pays qui n'a pas d'identité : un faux pays, qui a été inventé et soutenu par des moyens politiques artificiels, avec une langue pseudo-réelle, avec une culture totalement fausse. Il est donc normal, naturel, que j'ai commencé par m'interroger sur mon identité. J'ai tenté de trouver les sources anciennes de ma civilisation – car la civilisation soviétique n'en était pas une. J'ai donc puisé dans la tradition russe et dans la tradition roumaine – les Moldaves sont un mélange des deux. Avec mon arrivée en Occident, j'ai voulu m'enrichir d'innombrables choses nouvelles que je ne connaissais pas auparavant. Du point de vue artistique, ce ne fut pas évident non plus, car ces influences multiples ne donnent pas nécessairement une solution. Je pense que la solution vient avec le temps, avec la maturité. En ce qui concerne le travail musicologique que j'ai réalisé, le sujet portait sur l'intertextualité dans la musique du XX^e siècle, en relation avec mon itinéraire, puisque je sentais en moi des influences très variées dont je ne parvenais pas à comprendre l'interaction. Je ne sais pas si je peux déjà en tirer des conclusions...

> *Parmi les compositeurs du passé, lesquels vous intéressent le plus ?*

>> J'ai du mal à me revendiquer du passé, je me soucie davantage des tendances contemporaines. Au moment où je me suis mise à composer – j'étais adolescente, j'avais environ quatorze ans –, pour parvenir à le faire, j'ai dû commencer par oublier toute la musique du passé, toute la musique que j'avais jouée. Ce n'est pas en construisant, d'une manière rationnelle, à partir de ce que je connaissais déjà, que j'ai accédé à la composition, mais en faisant table rase : c'est ainsi

que je me suis donné le courage et la liberté de m'exprimer. C'est sans doute un parcours un peu atypique, mais ce fut ma manière de faire... Cela provient également du fait que, jusque là, mon enseignement musical avait été extrêmement traditionnel, et je ne trouvais pas d'ouverture à travers les œuvres de Rachmaninov ou de Mozart que je jouais à l'époque : j'ai trouvé la solution en dehors de tout cela.

> *Et parmi les compositeurs contemporains, lesquels vous intéressent ? Je crois que vous vous sentez proche de Matthias Pintscher.*

>> Du point de vue de la sensibilité musicale, des compositeurs comme Pintscher, Enno Poppe, Klaus Huber, Nicolaus A. Huber ou d'autres grands compositeurs du XX^e siècle tels que Berio pour la veine lyrique, Boulez, bien entendu, pour la construction musicale m'ont beaucoup influencée. Mais je ne sais pas si, du point de vue du langage, ma musique a des affinités avec leur musique.

> *Votre musique est cependant proche de celle de Pintscher.*

>> J'avoue que je ne connais pas beaucoup sa musique ! Je pense que je n'ai entendu que deux de ses pièces. Mais il est vrai que, si j'en juge par ces deux pièces, je m'en sens proche.

> *De quoi vous sentez-vous proche dans sa musique ?*

>> Elle possède une beauté du son, mais ce n'est pas ce que l'on appelle l'« hédonisme » sonore où l'on se perd. C'est un plaisir du son, mais mêlé à une démarche très conséquente. C'est une musique qui n'a pas une construction rigide ; elle dégage un ressenti aux côtés d'une structure maîtrisée et d'une écoute très sensible.

> *De quelle nature est ce ressenti ? Qu'entendez-vous par « ressenti » ?*

>> Pour moi, le ressenti relève du spontané : il peut intervenir dans la construction de la forme. Nous avons tous une idée de la forme, que l'on se donne avant de commencer une pièce, on sait où l'on veut aller et comment on le fera. Cependant, parfois, cette forme est suivie d'une manière trop rigide ; à l'écoute, cela se ressent. Avec Pintscher, la forme est très élaborée, mais elle possède une qualité naturelle, son discours musical est très fluide. Aussi, le ressenti musical est parfaitement comblé. Cette forme très naturelle, qui n'est absolument pas rigide, devrait constituer l'aboutissement de l'œuvre d'art, qui parvient ainsi à combiner l'intellectuel et la sensibilité personnelle.

> *Pour tenter de cerner votre musique à partir de ce que j'ai pu en découvrir durant notre résidence à La Tourette, je vais vous proposer quelques caractéristiques, et vous me direz si elles vous semblent adéquates. D'abord, en ce qui concerne la facture, je la qualifierais de mélodico-timbrale, un mélange entre une écriture raffinée de timbres et de traits mélodiques, où l'attention peut se déplacer sans cesse du timbre à la mélodie.*

>> Oui, le timbre est un concept complexe, ce n'est pas seulement la couleur, c'est un élément qui a une vie par lui-même – chaque son a une attaque et une décroissance ; mais j'essaie également de construire cette enveloppe timbrale en la soutenant et la modifiant par des interventions mélodiques : je travaille le timbre de l'intérieur grâce à ces interventions, qui sont en général assez courtes. La mélodie, en elle-même, m'intéresse beaucoup, j'y tiens beaucoup...

> *... elle provient de votre passé modal ?*

>> Je ne sais pas. Elle découle plutôt de la langue. J'éprouve véritablement le besoin d'écrire en longueur, mélodiquement, de même que j'aime parler longuement. La mélodie constitue pour moi une expression musicale très proche de la parole parlée. La langue russe – qui est en partie ma langue maternelle – est encore plus une langue en longueur, elle est chantante. D'où, dans ma

musique, des lignes mélodiques ainsi que des œuvres vocales, souvent sur des textes russes. Mais j'ai écrit également une pièce de théâtre en français...

> ... /Histoire de poèmes...

>> ... oui, rebaptisée *Plus ombre que l'ombre*, sur des textes d'auteurs surréalistes. En la composant, j'avais très peur, car je ne retrouvais pas l'aspect chantant dont j'avais l'habitude dans la langue française. J'ai fini par trouver un autre biais: le théâtre musical. Le côté ludique du livret composé par Emmanuel Reibel m'a donné la clé pour une vocalité différente qui me passionne désormais au point de vouloir en faire un opéra.

> *Autre caractéristique pour décrire votre musique: j'ai l'impression qu'elle est constituée de petits éléments isolés, mais qui finissent par s'assembler.*

>> J'ai écrit des pièces très chargées, par exemple un *Trio à cordes* où il n'y a pas de silence. J'aime beaucoup les extrêmes: dans ce contexte, je prenais plaisir à brasser des matières très denses. Puis, j'ai découvert le pouvoir du silence. Je me souviens qu'un compositeur m'avait fascinée lorsque j'ai écouté pour la première fois sa musique...

> ... *Sciarrino*...

>> C'est vrai, il y a cela chez Sciarrino, mais ce n'est pas lui: je pensais à Toshio Hosokawa. La première fois que j'ai écouté une de ses pièces, j'étais avec un chronomètre à la main à compter le nombre de secondes qu'il pouvait passer entre deux attaques. J'étais totalement fascinée ! J'avais l'impression qu'il étirait considérablement le temps et que, par conséquent, je ne maîtrisais plus du tout le défilement des secondes. J'ai alors découvert que, lorsqu'on accorde assez de place au silence, il acquiert un pouvoir plus fort que le son lui-même. C'est pourquoi, la pièce pour l'ensemble Aleph, *Intermedio et Coda*, réserve tellement de place au silence qu'il intervient dans le son lui-même: il le diminue, il lui enlève de sa consistance; c'est souvent du son à la frontière du silence. Parfois, on a l'impression que c'est un combat et l'on ne sait pas qui sera le vainqueur: le son ou le silence. Le titre, *Intermedio e Coda*, avec l'ajout du *e Coda*, révèle le vainqueur: la coda est importante, elle accorde de la place au son.

> *Troisième caractéristique, pour laquelle j'hésite: tantôt je me dis que vous recherchez le mystère et tantôt je pense à une quête d'intériorité – la grande âme slave et tous les clichés qui vont avec ! Ce serait donc une caractéristique hybride.*

>> Il est vrai que je perçois la musique comme un processus très intime. Le moment de l'interprétation d'une œuvre constitue un moment de mise à nu, un moment d'émotion très forte, car les auditeurs, à travers ce miroir qu'est notre musique, pénètrent dans notre for intérieur, dans notre âme. L'âme, elle, est très difficile à définir... Il y a donc effectivement une quête d'intériorité, de méditation au sens du temps passé avec soi-même. Quant à l'autre aspect...

> ... *je disais que j'hésitais entre intériorité et mystère. Intériorité constitue pour moi une caractéristique plutôt « lourde » ; par contre, j'entends « mystère » dans un sens très léger: d'ailleurs, « poétique » serait peut-être plus adapté...*

>> ... En effet, le poétique, le mystère en ce sens, relève de la rêverie: c'est un aspect que j'aime beaucoup. C'est pourquoi j'utilise de nombreuses couleurs et des traits qui apparaissent puis s'évanouissent, qui ne sont pas nécessairement très construits, mais fugaces. La rêverie fait partie de moi. Quant à l'intériorité, si vous la qualifiez plutôt de « lourde », il y a peut-être cela aussi dans ma musique – effectivement, cela serait dû à mes origines slaves ! On pourrait parler d'une quête de « profondeur », mais cela serait sans doute prétentieux: révéler quelque chose qui existe en nous depuis la nuit des temps, et le transposer en musique. Il y a sans doute de cela dans ma musique, et on l'entend peut-être grâce à des états expressifs tendus, un peu douloureux.

> *Votre pièce pour Aleph, Intermedio e Coda, s'insérera finalement dans un diptyque, v.h. harmony (voici haunted harmony), mais vous n'avez pas encore composé la seconde pièce. En réalité, il existait une pièce que vous aviez déjà donnée en 2006, Intermedio. En la revisitant pour l'ensemble Aleph – d'où le nouveau titre, Intermedio e Coda –, vous avez pensé à une seconde pièce. Cela vous a obligé à faire un insert de quatre pages dans la pièce composée.*

>> En effet, dans la perspective du diptyque, j'ai éprouvé le besoin de mieux affirmer l'harmonie, car l'autre pièce que je suis en train d'écrire – qui s'appellera *Cantus* – est construite à partir de cette harmonie: elle constituera un palimpseste mélodique sur les accords d'*Intermedio e Coda*.

> *Le fait d'ajouter quatre pages à une pièce ne la change-t-il totalement; ne devient-elle pas une autre œuvre ?*

>> Oui, et c'est pourquoi j'ai ajouté *e coda* au titre initial. En ajoutant l'insert, la confrontation son/silence devient davantage troublante pour notre esprit et ainsi la coda se pose comme un aboutissement plus attendu qu'auparavant. Les quatre nouvelles pages sont insérées à la fin de l'*Intermedio* avant la coda, et elles créent un désir accru d'avoir une résolution, laquelle vient avec la coda.

> *J'ai été frappé, à l'écoute des répétitions d'Intermedio e coda, par un contraste frappant entre des attaques fortissimo et des tenues pianissimo – contraste que vous revendiquez d'ailleurs dans votre notice en parlant d'« une dramaturgie imprévisible qui allie douceur sonore et éclats violents » Pourquoi et comment peut-on allier ces deux éléments ?*

>> C'est sans doute toujours le fruit de cette esthétique de l'extrême que, avec le temps, j'adoucis un peu... Il est vrai que j'aime beaucoup les gestes hachés, très nets, très frustrants en un sens. Le fait de les alterner avec des moments de beauté sonore, constitués d'harmonies tenues, constitue sans doute un moyen de pallier cette frustration. On pourrait évoquer encore le suivi d'un ressenti sensible, qui va de pair avec un schéma très rigoureux ordonnant les attaques dans le temps ainsi que la croissance et la décroissance des filtres (les silences).

Dreaming and Innerness

Interview with Mariana Ungureanu

> *Would you sum up your itinerary?*

>> I studied music in specialist schools in Moldavia, then at the Chisinau Higher Conservatory. At the time of the opening up of the borders – during the fall of the Soviet empire, we had a slight possibility of going abroad, and I grasped it. I went to Bucharest, where I studied composition at the Higher Conservatory. After that I obtained a bursary from the Flemish Ministry of Culture for studying in Belgium, which enabled me to take advanced studies and, especially, to become acquainted with more contemporary languages. It was through this that I came to Paris. The cultural wealth of the city impressed me and so I decided to stay!

> *In Romania you studied with Anatol Vieru, Octavian Nemescu and Aurèle Stroë. The latter was invited, during the second Aleph forum in 2002, to give a talk as part of the residence (a talk that can be found in the second Logbook, under the title “On morphogenesis in music”). Do you feel close to him?*

>> I greatly appreciate his theoretical approach as well as the influences he draws from different domains such as physics or thermodynamics, or ancient sources such as Greek mythology. But, from the point of view of style, I am not a follower of his, nor indeed of Anatol Vieru. Since I have been in France I have changed a lot. Whereas, on arriving, I composed in a modal manner – a manner inherited from Anatol Vieru, here I very quickly started composing atonal music. I was delighted to discover the musical language of the second half of the twentieth century, of which I had known very little until then.

> *You come from the former Soviet Republic of Moldavia, you have Russian and Romanian origins, you have studied in Romania and Belgium and you currently live in France... There is therefore an intercultural aspect to your itinerary. Moreover, you have a master's degree in musicology on the notion of “intertextuality”.*

>> Yes. I think that intertextuality is to some extent an existential question. I come from a country that has no identity: a false country, which was invented and supported by artificial political means, with a pseudo-real language, with a completely fake culture. So it is normal, natural, that I have started by questioning my identity. I have tried to find the ancient sources of my civilisation – for the Soviet “civilisation” was not one. I therefore drew from the Russian tradition and the Romanian tradition – the Moldavians are a mix of the two. On arriving in the West, I wanted to enrich myself with untold numbers of new things I had not known before. From the artistic point of view this was not obvious either, as these multiple influences do not necessarily give a solution. I think the solution comes with time, with maturity. As for the musicological work I have undertaken, the subject dealt with the intertextuality in the music of the twentieth century, in relation to my itinerary, since I felt very varied influences within me, but I could not understand their interaction. I don't know if I can already draw some conclusions...

> *Among the composers of the past, which ones interest you the most?*

>> I find it hard to make any claims on the past, I care more about contemporary trends. At the time I started to compose – I was a teenager, about fourteen years old, in order to be able to do it I had to start by forgetting all the music of the past, all the music I had played. It was not by constructing, in a rational manner, building up from what I already knew that I managed to compose, but by clearing the decks: this is how I gave myself the courage and

the freedom to express myself. This is no doubt an atypical itinerary, but it was my way of doing things... It also comes from the fact that, until then, my musical teaching had been extremely traditional, and I did not find any openings in the works of Rachmaninov or Mozart that I was playing at the time: I found the solution quite elsewhere.

> *And among contemporary composers, which ones interest you? I think you feel close to Matthias Pintscher.*

>> From the point of view of musical sensibility, composers like Pintscher, Enno Poppe, Klaus Huber, Nicolaus A. Huber or other great composers of the twentieth century such as Berio for the lyrical vein, Boulez, of course, for musical construction have greatly influenced me. But I don't know if, from the point of view of language, my music has affinities with theirs.

> *Your music is, however, close to that of Pintscher.*

>> I confess I don't know his music very well! I think I have only heard two of his pieces. But it is true that, judging from these two pieces, I feel close.

> *To what do you feel close in his music?*

>> It has a beautiful sound, but this is not that aural "hedonism" in which you lose yourself. There is pleasure in sound but it is blended with a very consequential approach. It is music that has no rigid construction; it creates a feeling alongside a controlled structure and a very sensitive aural perceptiveness.

> *What is the nature of this feeling? What do you mean by "feeling"?*

>> For me the feeling has to do with spontaneity: it can enter into the construction of the form. We all have an idea of form, that you decide on before starting a piece, you know where you want to go and how to do it. Sometimes, however, this form is adhered to too rigidly; in listening to it, you can feel that. With Pintscher, form is highly elaborate, but it possesses a natural quality, its musical discourse is very fluid. So the musical feeling is perfectly fulfilled. This very natural form, which is not absolutely rigid, should constitute the finalised work of art, which thus manages to combine an intellectual aspect with an individual sensitivity.

> *Trying to grasp your music from what I have been able to discover in the course of the residency at La Tourette, I shall suggest a few characteristics, and then tell me if they seem to you adequate. First, on the level of construction, I would call it melodic-timbral, a mix of sophisticated use of tone-colour and melodic figures, in which the attention can move constantly from tone-colour to melody.*

>> Yes, tone-colour is a complex concept, being not only colour but also an element that has its own, inherent life – each sound has its own attack and fall; but I also try to construct this timbral envelope by supporting it and modifying it through melodic interventions: I work on the tone-colour from within thanks to these interventions, which are in general fairly short. Melody interests me greatly in itself, I put great store by it...

> *... it comes from your modal past?*

>> I don't know. It comes rather from the language. I truly feel the need to write at length, melodically, just as I like to talk at length. Melody is for me a musical expression very close to the spoken word. The Russian language – which is in part my mother tongue – is even more a language of length, it is melodic. Hence, in my music, the presence of melodic lines as well as vocal works, often with Russian texts. But I have also written a piece in French...

> ... *the Histoire de poèmes*...

>> ... yes, rebaptised *Plus ombre que l'ombre*, with texts from surrealist authors. In composing it, I was very wary, as I did not find the lyrical aspect I was used to in the French language. I ended up by discovering another approach: music theatre. The playful side of the libretto by Emmanuel Reibel gave me the key for a different kind of vocal writing which now fascinates me to the point of wanting to turn it into an opera.

> *Another characteristic to describe your music: I have the impression that it consists of small, isolated elements, though in the end they come together.*

>> I have written very dense pieces, for example a *String Trio*, in which there is no silence. I love extremes: in this context I found pleasure in dealing with very dense matter. Then, I discovered the power of silence. I remember that one composer fascinated me when I listened to his music for the first time...

> ... *Sciarrino*...

>> It's true, you find it in Sciarrino, but it was not he: I was thinking of Toshio Hosokawa. The first time I listened to one of his pieces, I was holding a chronometer and counting the number of seconds between two attacks. I was totally fascinated! I had the impression he was drawing out time to a considerable degree and that, in consequence, I could no longer control the flow of seconds at all. It was then I discovered that, when you accord enough place to silence, it acquires a force much more powerful than sound itself. This is why the piece for the Aleph Ensemble, *Intermedio e Coda*, makes so much room for silence that it intervenes in the sound itself: it diminishes it, it removes its consistency; it is often sound on the frontier of silence. Sometimes you have the impression it's a combat and you don't know which one will be the victor: sound or silence. The title, *Intermedio e Coda*, with the addition of "e Coda", reveals the victor: the coda is important, it makes room for sound.

> *Third characteristic, about which I hesitate: sometimes it seems to me you are looking for mystery and sometimes I think of a quest for innerness – the great Slavonic soul and all the clichés that go with it! It would therefore be a hybrid characteristic.*

>> It is true that I perceive music as a very intimate process. The moment when a work is performed constitutes a moment of stripping bare, a moment of highly charged emotion, for the listeners – through this mirror that is our music – penetrate our innermost being, our soul. The soul is very difficult to define... So there is indeed a quest for innerness, for meditation in the sense of time spent with oneself. And the other aspect?

> ... *I was saying I hesitated between innerness and mystery. Innerness constitutes for me a characteristic that is on the "heavy" side; by contrast, I take "mystery" in a very light sense: indeed, "poetic" would perhaps be more suitable...*

>> ... Certainly the poetic, the mystery in this sense, has to do with dreaming: it's an aspect I like very much. That is why I use many colours and figures that appear then fade away, and which are not necessarily highly constructed, but fleeting. The dreaming is a part of me. As for the innerness, if you qualify it rather as "heavy", there is that also perhaps in my music – indeed, that would come from my Slavonic origins! You could talk of a quest for "depth", but that would no doubt be pretentious: revealing something that has existed within us since the dawn of time, and transpose it into music. There is unquestionably something of that in my music, and you can perhaps hear it thanks to expressive states that are under tension, are a bit painful.

> *Your piece for Aleph, Intermedio e Coda, will ultimately be part of a diptych, v.h. harmony ("voici haunted harmony"), but you have not yet composed the second piece. In reality, there is already a piece you had composed in 2006, Intermedio. By going back to it for the Aleph Ensemble – hence the new title, Intermedio e Coda – you have given thought to a second piece. This has forced you to make a four-page insert in the piece already composed.*

>> Indeed, in the perspective of the diptych, I felt the need to assert the harmony more forcefully, for the other piece I am currently writing – called *Cantus* – is constructed from this harmony: it will be a melodic palimpsest on the chords of *Intermedio e Coda*.

> *Doesn't the fact of adding four pages to a piece change it completely? Doesn't it become another work?*

>> Yes, and that is why I added "e Coda" to the original title. By adding the insert, the confrontation sound/silence becomes more troubling for our mind and in this way the coda occurs as an ending we have more than ever been waiting for. The four new pages are inserted at the end of the *Intermedio* before the coda, and they create a heightened desire to have a resolution, which comes with the coda.

> *I was struck, when listening to the rehearsals of Intermedio e Coda, by a remarkable contrast between the fortissimo attacks and the pianissimo held notes – a contrast you point out yourself in your notice by referring to "an unpredictable dramaturgy that allies aural softness and violent outburst". Why and how can these two elements be allied?*

>> No doubt it stems again from this aesthetic of the extreme that, with time, I soften a bit... It is true that I very much like chopping gestures, that are very incisive, very frustrating in a sense. The fact of alternating them with moments of aural beauty, made of held harmonies, unquestionably constitutes a palliative for this frustration. You might also mention the following through of a clearly perceptible feeling, which goes hand in hand with a very rigorously ordered plan for the attacks in time as well as the growth and the decrease of the filters (the silences).



Francesca Verunelli

Italie/Italy

Née à Pietrasanta près de Lucques en Toscane en 1979, Francesca Verunelli étudie le piano et la composition au Conservatoire d'État de musique Luigi Cherubini de Florence où elle obtient un diplôme pour chacune de ces disciplines. Elle se perfectionne ensuite comme pianiste (1999-2003) dans des institutions de renom telle l'Accademia Pianistica Internazionale *Incontri col Maestro* d'Imola, et mène simultanément une activité de concertiste et la composition. En 2005, elle est reçue au cours supérieur de perfectionnement de l'Académie nationale Santa Cecilia de Rome dont elle est diplômée en 2007. Elle participe en 2004 et 2005 aux cours d'été de haut perfectionnement de l'Accademia Chigiana de Sienne. Elle y obtient un diplôme avec mention, et les pièces qu'elles a composées à cette occasion pour l'ensemble en résidence y sont créées. En 2006, elle commence à étudier la musique électronique avec Alvise Vidolin, Michele Tadini, Pietro Polotti et Jacopo Baboni Schilingi à l'Accademia Internazionale della Musica de Milan. Le 6 juin 2007, Vittorio Ceccanti interprète en première à Sofia (pour les concerts du CEMAT) sa pièce pour violoncelle seul *Nudo (Rituel)*, première œuvre d'une série de pièces pour instrument seul (*Nudi*) composées à la demande d'interprètes de renom.

En 2007, elle est choisie par le Centre Acanthes pour participer au cours d'été donné par Michael Jarrell, Yan Maresz et Marco Stroppa à Metz. La première de *En Mouvement (Espace Double)*, composé pour l'Orchestre national de Lorraine, a lieu en juillet à l'Arsenal de Metz sous la direction de Jacques Mercier. En 2007, elle fonde l'ensemble électroacoustique de recherche (électronique, guitare électrique, basse acoustique/électrique, accordéon, percussions) avec lequel elle réalise actuellement son projet *4e48 (intavolature per Sarah Kane)*, un CD comportant cinq pièces qui sera produit durant l'année 2008. Le 23 novembre 2007, l'Ensemble Freon a créé sa dernière pièce, *Luminal* pour quintette à cordes et accordéon, à l'Auditorium de Rome, salle Sinopoli. Elle est sélectionnée par l'Ircam pour le cursus de formation à la composition et à l'informatique musicale 2008-2009.

Born in Pietrasanta near Lucca in Tuscany in 1979, Francesca Verunelli studied the piano and composition at the Luigi Cherubini State Music Conservatory in Florence where she obtained a diploma in each of these disciplines. She then took advanced classes for the piano (1999-2003) in such celebrated institutions as the Accademia Pianistica Internazionale *Incontri col Maestro* in Imola, at the same time pursuing a career as a concert artiste and a composer. In 2005 she followed advanced classes at the National Santa Cecilia Academy in Rome, receiving her diploma in 2007. In 2004 and 2005 she took part in the advanced summer classes at the Accademia Chigiana in Sienna. She obtained a diploma with mention, and the pieces she composed on this occasion for the ensemble in residence were first performed there. In 2006 she started to study electronic music with Alvise Vidolin, Michele Tadini, Pietro Polotti and Jacopo Baboni Schilingi at the International Music Academy in Milan. On 6 June 2007, Vittorio Ceccanti gave the first performance, in Sofia (for the concerts of the CEMAT), of her solo cello piece *Nudo (Rituel)*, the first in a series of works for solo instrument (*Nudi*) composed at the request of renowned performers.

In 2007 she was selected by the Centre Acanthes to take part in the summer classes given by Michael Jarrell, Yan Maresz and Marco Stroppa in Metz. The premiere of *En mouvement (Espace Double)*, composed for the Orchestre National de Lorraine, took place in July at the Arsenal de Metz conducted by Jacques Mercier. In 2007 she founded the experimental electro-acoustic ensemble (electronics, electric guitar, acoustic/electric bass, accordion, percussion) with which she is currently preparing her project *4th48 (intavolature per Sarah Kane)*, a CD of five pieces which will be produced in the course of 2008. On 23 November 2007 the Ensemble Freon gave the premiere of her latest piece, *Luminal* for string quintet and accordion, at the Auditorium of Rome, Sinopoli Hall. She was selected by Ircam for cursus 1 training in composition and computer music 2008-2009.

RSVP

pour clarinette, trompette, violon, violoncelle, accordéon, piano, percussion

Ce bref extrait est tiré de *4.48 Psychosis* de la dramaturge anglaise Sarah Kane. Dans un de ses essais, Antonin Artaud a envisagé un théâtre qui interpréterait les gestes adressés à son public de la même manière que celle des condamnés à être brûlés au bûcher. À l'approche de l'embrasement, les victimes faisaient des signes et des gestes à ceux qui étaient témoins de leur agonie. Nils Talbert, le traducteur allemand de *Cleansed and Crave*, estime que là se trouve le thème central des œuvres de Kane : « Les pièces de Sarah ne peuvent être seulement limitées à cela, mais elles font des signes de manière désespérée à la société [...] et cela vous met en inconfort avec le monde... » (extrait de *Love me or kill me* de Graham Saunders).

RSVP

for clarinet, trumpet, violin, cello, accordion, piano, percussion

“RSVP ASAP” (Répondez s’il vous plait As Soon As Possible)

The brief extract is drawn from *4.48 Psychosis* of the English writer Sarah Kane. In one of his influential essays, Antonin Artaud envisaged a theatre that would make gestures to its audience in the same way as those about to be burnt at the stake. As the conflagration approached, the victims made signs and gestures to the spectators who witnessed their agonies. Nils Talbert, the German translator of *Cleansed and Crave* found this to be one of the central themes in all Kane’s work: “Sarah’s plays can’t be limited to this but they are desperately making signs to society [...] And it makes you very uncomfortable towards the world...” (from *Love me or kill me* of Graham Saunders).

Une blessure de la conscience

Entretien avec Francesca Verunelli

> *On sent clairement, dans votre musique, la marque du spectralisme, notamment celui de Gérard Grisey. Et ceci aussi bien au niveau des principes globaux, comme le travail sur le temps et sur la forme, qu'au niveau du détail. Par exemple, le début de votre pièce 4e48 a.m. (Involature per Sarah Kane), avec le mi grave de la basse électrique, et le début de votre autre pièce mouvement (espace double), avec le mi grave des cordes, font inévitablement penser au début de Partiels.*

>> Ce ne sont ni des citations ni des références précises. Je souhaitais tout simplement explorer dans ces deux œuvres tout l'espace harmonique à partir des fréquences les plus graves. Dans *mouvement*, pour orchestre, je n'avais pas à ma disposition de contrebasse à cinq cordes, aussi je suis partie du *mi grave*; dans *4e48 a.m.*, la même note est la plus grave de la basse électrique. Mais il est vrai que Grisey est le compositeur que j'ai le plus aimé, qui m'a le plus marquée, surtout parce que je me suis très vite rendue compte qu'il faut approcher le son comme un *organisme* vivant, complexe, où l'on ne peut pas distinguer entre hauteur, timbre et harmonie. Je n'étais pas satisfaite des musiques possédant une approche symbolique, où les paramètres sont traités d'une manière étrangère à la nature interne du son. Avec cette approche, on n'arrive pas à traiter la musique d'une manière organique. Dans la musique de Grisey, ce qui m'intéresse le plus, c'est le « devenir » du son, comme il disait ? lui-même. Je crois que l'écoute perçoit une *direction*, c'est-à-dire ce que j'appelle un « différentiel » : une variation, un élément qui bouge, qui met en mouvement; on n'entend pas un moment A et un moment B, mais ce qui survient entre A et B. La question est donc : comment gérer la transformation du son, comment arriver à créer une forme prenant en compte ce devenir ? Je crois que la forme doit être le résultat de ce qui se trouve à l'intérieur du son, qui se développe d'une manière organique, et non le produit d'un élément surajouté au son. Cette question renvoie au caractère *physique* qui caractérise ma musique – d'où mes références à Sarah Kane et Antonin Artaud –, car la meilleure approche du son me semble être de nature physique et non symbolique, abstraite ou externe.

> *Pour terminer avec l'influence de Grisey, on a l'impression, à l'écoute de votre musique, qu'elle prolonge son itinéraire, qu'elle développe ce qu'il avait commencé à penser à la fin de sa vie, à partir par exemple de ses Quatre chants pour franchir le seuil.*

>> Je suis flattée... Du spectralisme, j'aime surtout le mot « liminal » qu'utilisait Grisey. Je ne crois pas trop dans le futur de l'organisation spectrale des hauteurs. Je crois surtout à sa manière d'approcher le *temps*. C'est cette approche qui m'a marquée et qui a déclenché une réaction forte chez moi. Bien entendu, j'ai trouvé mon chemin, j'ai des idées très personnelles, et j'attends la bonne occasion pour pouvoir les exprimer; il me faudrait par exemple pouvoir écrire une pièce assez longue...

> ... *Quelle serait la durée idéale ?*

>> Entre quinze et vingt minutes. Surtout, l'idéal serait d'avoir un grand ensemble. Je pense le son comme un phénomène très complexe et organique, à l'intérieur duquel surviennent de nombreux mouvements. Je cherche à obtenir une tension complexe générée par des tensions plus élémentaires. J'ai trouvé une approche des différents paramètres, selon leurs propres temporalités, qui me permet de les traiter d'une manière homogène alors qu'ils sont hétérogènes. Je peux ainsi obtenir l'organicité que je recherche. La perception est elle-même de nature organique : lorsqu'on écoute une hauteur, on entend simultanément un timbre, une articulation, une dynamique, soit un ensemble de caractéristiques instables, en train de devenir. C'est pourquoi l'approche compositionnelle doit également être de nature organique. Si l'on procède en superposant des niveaux – en organisant séparément les hauteurs, les rythmes, etc. –, le résultat ne sera pas organique.

> Vous voulez dire que vous n'aimez pas l'approche « paramétrique » et que vous recherchez une approche « morphologique », laquelle traite des variations de forme d'une entité que l'on appelle son ?

>> Oui. Je recherche une osmose entre les temporalités différentes qui sont présentes à l'intérieur d'un son complexe. Grâce à cette osmose, je peux traiter le son d'une manière très souple, en créant des interactions entre les diverses tensions propres à chaque paramètre, en passant d'un microtemps à un macrotemps.

> Soyons concrets. Dans votre pièce pour contrebasse seule Es.. (nudo rosso), quelles sont les différentes temporalités à partir desquelles vous travaillez ?

>> La pièce commence avec un seul son. À l'intérieur de ce son, il existe différents niveaux de temporalité. Il y a le temps des durées, qui est le temps ordinaire, auquel nous sommes habitués, un temps assujéti aux *accelerandi* et *ralentandi*. Il y a ensuite le temps du timbre et des articulations. Par exemple, on peut avoir une tenue ou un grand vibrato : nous avons déjà une évolution, avec une temporalité interne. On peut donc créer des tensions rien qu'avec l'interaction entre ces temporalités. Ensuite, il y a la dynamique : on peut commencer *forte* et jouer ensuite un *decrescendo* jusqu'au point zéro, ou l'inverse. Cela génère également des temporalités différentes, tout ceci à l'intérieur de la même durée, du même son. Enfin, le choix des hauteurs permet de créer un discours plus complexe. Je travaille beaucoup l'harmonie, car je recherche des *vecteurs* de tension harmonique, que l'auditeur peut percevoir comme un lien « nécessaire » entre des agrégats harmoniques. Par exemple, dans ma pièce *Luminal*, on entend très clairement un vecteur de tension harmonique qui est généré d'une manière complexe : non par la seule évolution propre à l'harmonie, mais grâce à l'interaction entre les évolutions des dynamiques, des articulations et des timbres – tout cela changeant la temporalité.

> Gérard Grisey parle d'échelles de temps. Selon lui, il existe trois temporalités différentes : le temps ordinaire – temps des hommes ; un temps qui se déroule à une échelle plus vaste – qu'il nomme temps des baleines ; un temps, enfin, à une échelle plus petite – temps des oiseaux. Ces trois types de temps sont superposés. Par contre, vous, lorsque vous parlez de temporalités différentes, il me semble que vous les situez dans une même échelle.

>> Je ne parle pas de superposition, car je ne m'intéresse pas à leur somme. Ces niveaux coexistent. Dans un organisme vivant, il y a l'estomac, le sang, etc. : on ne peut pas séparer ces éléments, ils vivent en osmose. Je ne parle pas d'échelles de temps car on ne peut pas détacher ces niveaux. En fait, on perçoit *un seul* temps. La forme est précisément une expérience du temps, expérience que l'auditeur est conduit à vivre pendant l'écoute. C'est pourquoi la forme d'une pièce musicale est la chose la plus importante.

> Il n'y a donc pas plusieurs temps.

>> Le temps est unique. Chaque paramètre a sa temporalité propre, mais il ne s'agit pas de niveaux autonomes, de structures au sens fort du terme. Seule la perspective, comme en physique, est différente. Le temps constitue une dimension du son. Il n'est pas une structure imposée à un matériau, mais une dimension comme le sont la longueur ou la largeur, qui constituent des dimensions physiques d'un objet. Le temps est donc interne à l'objet, je ne peux pas l'extraire.

> Pourtant, l'être humain fait plusieurs expériences du temps.

>> Il a une expérience du temps complexe. La perception se constitue dans l'interaction des différentes temporalités : on a donc un parcours unique, résultant de cette interaction.

> Parlons à présent du caractère physique que vous recherchez dans votre musique, de votre refus du symbolique. On pourrait peut-être aborder cette question par le biais de la dramaturge britannique Sarah Kane, à laquelle vous vous référez tant dans la pièce composée pour l'ensemble *Aleph*, RSVP, que dans la pièce précédemment citée, 4e48 a.m.

>> L'œuvre de Sarah Kane ne comprend que cinq pièces de théâtre, car elle s'est suicidée très jeune. Son théâtre possède des affinités avec le « théâtre de la cruauté » d'Artaud. Kane partage avec Artaud l'idée que, pour réveiller l'esprit du spectateur, il faut réveiller son corps, d'où une approche physique, que je trouve proche de ce que je viens de dire à propos du son: on ne peut pas aborder le son d'une manière artificielle, symbolique, on ne peut pas lui appliquer des mécanismes de raisonnement venant d'autres domaines, il faut le gérer en partant de sa nature interne. Il y a également une question *éthique*: l'écoute pour moi est l'expérience la plus forte, la plus bouleversante, la plus puissante, la plus importante que j'ai faite dans ma vie. Je crois en l'extraordinaire puissance de la musique, du son. Si je pensais que la musique n'était que divertissement, je n'en ferais pas. Je suis assez extrême: la musique est une question d'honnêteté, il faut la pratiquer avec cette foi; si elle devient objet d'un artisanat, elle perd son sens. Je partage donc avec Sarah Kane et Antonin Artaud la foi dans l'expérience esthétique. Comme Grisey l'a justement dit, la musique est l'art violent par excellence. Je recherche les moyens pour faire franchir à l'écoute de l'auditeur le seuil que j'ai moi-même franchi avec ma propre écoute.

> *RSVP est une pièce effectivement « violente »; elle commence par un geste du percussionniste qui brise du verre. En l'écoutant, j'ai pensé à une sorte de psychodrame sonore. Vous-même, pensez-vous votre musique selon ces termes: comme un « drame » où l'auditeur vivrait, à travers le son, une expérience très forte et intime, qui mettrait en mouvement son âme – le mot drame est à prendre au sens étymologique: mouvement, motion-émotion, action ?*

>> « Drame » est un mot ambigu. Dans ma musique, il n'y a rien de théâtral. Dans ce sens, je ne me sens pas du tout italienne, je ne suis pas du tout intéressée par la théâtralité du geste musical, ni par la voix utilisée comme chant – la voix m'intéresse, mais comme corps. Je recherche la corporalité, la chair: une musique charnelle, forte, qui vous saisit au ventre. Aussi, « drame » dans le sens de mouvement, d'action, cela m'intéresse, mais il n'y a jamais de programme dans ma musique.

> *Est-ce que l'art-thérapie vous intéresse ?*

>> Je m'en sens très éloignée. Je ne vois pas du tout la musique comme thérapie. Je mettrais la musique plus du côté de l'éthique que du psychologique. Je pense la perception comme action physique très concrète.

> *Où se situe ce niveau éthique ? Nous avons vu que vous recherchez une musique très forte, violente, qui ébranle l'auditeur et qui le prend aux tripes. Mais nous n'avons pas encore développé l'idée d'une implication de type éthique.*

>> Le niveau éthique provient du comment le compositeur conçoit l'expérience. Pour moi, l'écriture a une très grande puissance. Ce fait engendre une responsabilité envers l'écoute que je vais susciter: je me pose donc la question du parcours perceptif de l'auditeur en termes de *vérité* absolue. La musique contemporaine est une musique marginale. Elle devrait prendre de la force dans ce fait: elle devrait parler une langue de marginaux, une langue de violence, de rébellion; elle devrait réveiller l'esprit et ne pas se situer dans un juste milieu, mais en marge. Le compositeur doit toujours surveiller sa conscience, il doit éviter de s'asseoir au milieu, il doit rester toujours éveillé, lucide, savoir comment utiliser sa force. Voilà l'aspect éthique de la musique. Lorsqu'on se rapproche du mécanisme de consommation, on perd cette force.

> *D'où, dans RSVP, des indications comme: « Ce que l'on cherche dans le registre suraigu de la trompette et de la clarinette est une intonation incertaine et instable; les interprètes ne doivent pas chercher à obtenir la justesse », qui témoignent de votre refus de sons « justes », de sons confortables.*

>> Oui, l'expérience esthétique doit être *dérangeante*: elle doit constituer une blessure de la conscience. Il y a le côté physique de la blessure – le son physique –, mais il y a aussi le côté spirituel, mental. Je crois que la beauté en général constitue une blessure: elle gêne. C'est

l'instabilité. On recherche toujours la stabilité, la commodité; c'est pourquoi l'expérience esthétique doit empêcher de s'asseoir, de s'endormir. Bien sûr, nous parlons d'une manière abstraite, mais, dans la composition, je travaille d'une manière très concrète, très technique. Par exemple, j'ai beaucoup œuvré avec l'harmonie pour répondre à la question: comment susciter cette sensation d'instabilité? L'instabilité existe parce qu'il y a quelque chose de stable. Il y a donc un grand travail technique à effectuer pour la générer. Je ne crois pas en l'esthétisme: il faut avoir des idées, mais il faut ensuite savoir les réaliser, nous avons besoin d'artisanat.

> *Vous attendez beaucoup du cursus de musique et informatique que vous allez réaliser sur deux ans à l'Ircam?*

>> Oui, je pense qu'il y a beaucoup à faire avec l'électronique. C'est un outil plutôt jeune. Je ne suis pas satisfaite de son utilisation courante. On n'imagine pas a priori un son de violon jouant du Lachenmann, alors que l'utilisation courante de l'électronique est quelque peu timorée: on la renvoie toujours à des sons habituels, bien qu'on pourrait faire autre chose. Mais il faut travailler beaucoup pour y parvenir.

> *Le fait d'entamer un cursus dans un milieu musical très institutionnel - d'où sans doute les utilisations parfois conformistes de l'électronique - n'est-il pas en contradiction avec votre position éthique, avec votre quête d'une marginalité de la musique contemporaine?*

>> Non, pas du tout. L'Ircam offre une formation exceptionnelle pour un jeune compositeur et j'éprouve le besoin de connaître ses outils de manière à les intégrer dans mon langage musical.

> *Comme vous vivez déjà à Paris, vous avez sans doute constaté que le public de l'Ircam n'est pas un public « marginal »...*

>> ... cela ne m'influence pas, je n'écris pas pour un public plutôt que pour un autre. J'écris toujours avec la même honnêteté intellectuelle: on n'écrit pas pour un public précis...

> *... certes, mais vous dites que vous cherchez à procurer l'instabilité, à réveiller, vous dites que l'expérience esthétique doit être très forte, voire violente. Ne faudrait-il pas alors travailler dans des milieux autres, par exemple dans des hôpitaux psychiatriques? S'agit-il seulement de créer une musique pour des bourgeois en mal de sensations? Ou bien voulez-vous vraiment secouer la société?*

>> Le propos est de réussir à accomplir une certaine recherche. Mais je ne peux pas prévoir les réactions du public! Je ne me réfère pas à un public plutôt qu'à un autre. Je cherche à avancer dans mon travail, chose que la formation que je vais suivre me permettra de réaliser.

> *J'étais en train de vous provoquer, bien sûr, et je ne vous demande pas de vous justifier de faire votre musique dans des cadres précis - qu'il s'agisse du forum de l'ensemble Aleph ou de l'Ircam! Mais, plus sérieusement, ne pensez-vous pas que, si l'on cherche des expériences fortes, peut-être faudrait-il également changer le public?*

>> Eh bien, j'ai des amis qui ne connaissent pas du tout la musique classique, et qui ont une approche très heureuse de la musique contemporaine parce que, précisément, ils n'ont pas de préjugés. Trop souvent les gens écoutent pour retrouver quelque chose qu'ils connaissent déjà. Dans la musique contemporaine, c'est difficile: il faut être totalement ouvert, il faut se laisser emporter par l'écoute. C'est la force, la puissance de la musique contemporaine. Il est vrai qu'il existe des publics qui voudraient faire ce type d'expérience, et donc il faut ouvrir la musique contemporaine à ces publics. Cependant, s'il y a bien une écoute institutionnelle et une écoute non institutionnelle, il n'y a pas d'endroits institutionnels. Les endroits ne sont rien, simplement des situations comme les autres. En ce qui me concerne, je suis totalement ouverte, je suis prête à proposer un parcours d'écoute n'importe où et à n'importe quel public. Je n'ai pas de préjugés par rapport à cela.

A wound of the conscience

Interview with Francesca Verunelli

> *In your music one is clearly aware of the imprint of spectralism, notably that of Gérard Grisey. And this is true on the level of overall principles, such as work on time and form, as much as in the details. For example, the opening of your piece 4e48 a.m. (Involature per Sarah Kane), with the low E on the electric bass, and the start of your other piece mouvement (espace double), with the low E on the strings, inevitably puts one in mind of the opening of Partiels.*

>> These are neither quotations nor precise references. I quite simply wanted to explore in these two works the whole of harmonic space starting from the lowest frequencies. In *mouvement*, for orchestra, I did not have access to a five-string double bass, so I started off from a low E; in *4e48 a.m.*, the same note is the lowest on the electric bass. It is, however, true that Grisey is the composer I like the most, who has left the biggest mark on me, especially because I very quickly realised it is necessary to approach sound as a living, complex *organism* in which you cannot distinguish between pitch, tone-colour and harmony. I was not satisfied with music having a symbolic approach, in which the parameters are treated in a way that is alien to the inner nature of the sound. With this approach you cannot deal with music in an organic way. What most interests me in Grisey's music is the "becoming" of the sound, as he himself put it. I think that listening perceives a *direction*, what I call a "differential": a variation, an element that moves, that puts into motion; you don't hear a moment A and a moment B, but what comes between A and B. The question is therefore: how can one deal with the transformation of the sound, how can one manage to create a form while taking into account this "becoming"? I think that the form should be the result of what is to be found within the sound, developing as it does in an organic manner, and not the product of an element added to the sound. This question refers to the *physical* character of my music – hence my references to Sarah Kane and Antonin Artaud, for the best approach to sound seems to me to be physical in nature and not symbolic, abstract or external.

> *To round off on the influence of Grisey, one has the impression, when listening to your music, that it extends its itinerary, that it develops what he had started to think about towards the end of his life, the starting point being, for example, his Quatre chants pour franchir le seuil.*

>> I am flattered... In spectralism I particularly like the word "liminal" used by Grisey. I don't have too much faith in the future of the spectral organisation of pitch. I do especially believe in his way of approaching *time*. It is this approach that has marked me and that has set off a strong reaction in me. Of course, I have found my own path, I have very individual ideas, and I await the right opportunity to be able to express them; I would have to, for example, write a fairly long piece...

> *... What would be the ideal duration?*

>> Between 15 and 20 minutes. In particular the ideal would be to have a large ensemble. I think of sound as a highly complex and organic phenomenon, within which occur many movements. I seek to obtain a complex tension generated by more elementary tensions. I have found an approach to the different parameters, according to their own temporalities, which enables me to deal with them in a homogeneous manner even if they are heterogeneous. In this way I can obtain the desired organicity. Perception itself is organic in nature: when you listen to a pitch, you hear simultaneously a tone-colour, an articulation, a dynamic, i.e. a group of unstable characteristics that are in the process of becoming. This is why the compositional approach should also be organic in nature. If your approach is to pile up the levels – through the separate organisation of pitch, rhythm, etc. – the result will not be organic.

> You mean to say that you don't like the "parametric" approach and that you are looking for a "morphological" approach, one that deals with the variations in form of an entity called sound?

>> Yes. I seek the osmosis of the different temporalities that are present within a complex sound. Thanks to this osmosis, I can deal with the sound in a very flexible manner, by creating interactions between the diverse tensions that are specific to each parameter, in passing from the microtime to the macrotime.

> *Let's get down to brass tacks. In your piece for double bass solo, Es.. (nudo rosso), what are the different temporalities that are the starting point for your work?*

>> The piece starts with a single sound. Within this sound there are different levels of temporality. There is the time of the durations, which is ordinary time, to which we are accustomed, time subjected to *accelerandi* and *rallentandi*. Then there is the time of tone-colour and the articulations. For example, you can have a held note or a long vibrato: we already have an evolution, with an inner temporality. In this way you can create tensions simply with the interaction between these temporalities. Then there are the dynamics: you can start *forte* and then have a *decrescendo* to a zero point or the reverse. This also generates different temporalities, and all this within the same duration, the same sound. Lastly, the choice of the pitches enables you to create more complex textures. I work a lot on the harmony, as I seek *vectors* of harmonic tension, something that the listener can perceive as a "necessary" link between harmonic aggregates. For example, in my piece *Luminal*, you can very clearly hear a vector of harmonic tension that is generated in a complex manner: not through simply the evolution specific to the harmony but thanks to the interaction between the various evolutions of the dynamics, the articulations and the tone-colours – all that as it changes the temporality.

> *Gérard Grisey referred to scales of time. For him there are three different temporalities: ordinary time – human time; time that unfolds on a much bigger scale – whale time as he calls it; time, finally, on a smaller level – bird time. These three types of time are superimposed. You, on the other hand, when you refer to different temporalities, it seems that you place them in the same scale.*

>> I'm not talking of superimposition, as I am not interested in their sum. These levels coexist. In a living organism, there is the stomach, the blood, etc.: these elements cannot be separated, they live in osmosis. I'm not talking either of scales of time, as these levels can't be detached. In fact you perceive *a single* time. The form is precisely an experience of time, an experience that the listener is led to live while he listens. That is why the form of a musical piece is its most important aspect.

> *So there are not several times.*

>> Time is unique. Each parameter has its temporality, but these are not autonomous levels, structures in the strict sense of the term. Only the perspective, as in physics, is different. Time constitutes a dimension of the sound. It is not a structure imposed on material, but a dimension like length and width, that constitutes a physical dimensions of an object. Time is thus internal to the object, I cannot extract it.

> *And yet, the human being has several experiences of time.*

>> He has a complex experience of time. Perception consists of the interaction of the different temporalities: thus you have a single path, resulting from this interaction.

> *Let us turn now to the physical character you look for in your music, to your rejection of symbolism. Perhaps we could approach this question through the British playwright Sarah Kane, to whom you refer both in the piece composed for the Aleph Ensemble, RSVP and in*

the previously mentioned piece, 4e48 a.m.

>> Sarah Kane's output consists only of five plays, as she committed suicide very young. Her plays have affinities with Artaud's "theatre of the cruel". Kane shares with Artaud the idea that, in order to awaken the spectator's mind, you have to awaken his body, hence a physical approach, something I find close to what I have just said in connection with sound: you can't approach sound in an artificial, symbolic manner, you cannot apply to it mechanisms of reasoning coming from other fields, you have to deal with it on the basis of its inner nature. There is also here an *ethical* question: for me listening is the strongest experience, the most overwhelming, the most powerful, the most important I have had in my life. I believe in the extraordinary power of music, of sound. If I thought that music was just entertainment, I wouldn't produce any. I am fairly extreme: music is a question of honesty, you have to practise it with this faith; if it becomes the object of craftsmanship, it loses its meaning. So I share with Sarah Kane and Antonin Artaud faith in the aesthetic experience. As Grisey rightly said, music is the quintessential art of violence. I seek the means for making the listener go beyond the threshold I myself crossed with my own listening.

> RSVP *is indeed a "violent" piece; it starts off with a gesture from the percussionist breaking glass. In listening to it I was thinking of a kind of psychodrama in sound. Do you yourself think of your music in these terms: as a "drama" in which the listener, through the sound, has a very strong and intimate experience, that puts his soul into motion – the word drama being taken in its etymological sense: movement, motion-emotion, action?*

>> "Drama" is an ambiguous word. There is nothing theatrical in my music. In this sense I don't feel at all Italian, I'm not at all interested in the theatricality of a musical gesture, nor by the voice used as song – the voice interests me, but as body. I'm looking for corporality, flesh: strong, carnal music, that gets you in the guts. Also, "drama" in the sense of movement, action, that interests me, but there is never a programme in my music.

> *Are you interested in art-therapy?*

>> I feel far removed from that. I do not see music at all as therapy. For me music has more to do with ethics than psychology. I think of perception as very concrete, physical action.

> *Where does this ethical level lie? We have seen that you are looking for very strong, violent music, which shakes the listener to his core. But we haven't yet developed the idea of an ethical kind of implication.*

>> The ethical level comes from how the composer conceives the experience. For myself, writing possesses very great power. This fact creates a sense of responsibility towards listening that I stimulate: I pose therefore the question of the listener's path of perception in terms of absolute *truth*. Contemporary music is a marginal kind of music. It should take strength from this fact: it should speak the language of marginals, a language of violence, of rebellion; it should arouse the spirit and not adopt a middle position, but one on the margins. The composer should always monitor his conscience, he should avoid sitting in the middle, he should remain ever awake, lucid, knowing how to use his strength. That is the ethical aspect of music. When you start to have dealings with the mechanisms of consumption, you lose this strength.

> *Hence in RSVP such indications as: "What should be aimed at in the extreme high register of the trumpet and the clarinet is unclear and unstable intonation; the performers should not try to obtain exact pitches", which shows your rejection of sounds that are "in tune", of comfortable sounds.*

>> Yes, the aesthetic experience should be *disturbing*: it should create a wound of the conscience. There is the physical side of the wound – the physical sound but there is also the

spiritual, mental side. I think that beauty in general constitutes a wound: it annoys. It is instability. You are always looking for stability, convenience; this is why the aesthetic experience prevents you from sitting down, from falling asleep. Of course, we are talking in abstract terms, but, in composition, I work in a highly concrete, highly technical manner. For example, I have worked with harmony a great deal in order to answer the question: how is it possible to rouse this feeling of instability? The instability exists because there is something stable. There is therefore some considerable technical work involved in order to generate it. I don't believe in aestheticism: you must have ideas, but then you must act on them, we need craftsmanship.

> *Are your expectations high for the music and computering course you are starting on in two years' time at Ircam?*

>> Yes, I think there is a lot to be done with electronics. It's a fairly recent tool. I am not satisfied with the way it is used at present. You don't imagine *a priori* a violin sound playing Lachenmann, whereas current ways of using electronics are pretty timid: they always refer to habitual sounds, even though other things could be done. But you have to work hard to achieve it.

> *The fact of starting on a course in a highly institutional musical milieu – hence no doubt the at times conformist use of electronics – surely stands in contradiction with your ethical position, with your quest for a marginality of contemporary music?*

>> No, not at all. Ircam offers exceptional training for a young composer and I feel the need to get to know its tools so I can integrate them into my musical language.

> *... since you already live in Paris, you have doubtless noticed that Ircam's public is not a "marginal" public...*

>> ... that does not affect me, I don't write for one public rather than another. I always write with the same intellectual honesty: you don't write for a specific public...

> *... of course, but you say you are looking to obtain instability, to stimulate, you say that the aesthetic experience must be very strong, violent even. Don't you think then that you should work in other milieux, for example in psychiatric hospitals? Is it merely a matter of creating music for a sensation-seeking bourgeoisie? Or do you really want to shake up society?*

>> The issue is successfully to accomplish a particular project. But I cannot predict the public's reactions! I don't refer to one public rather than another. I seek to get ahead in my work, something the training I shall be following will enable me to achieve.

> *I was of course provoking you, and I'm not asking you to justify the fact that you are making music in precise contexts – whether it be the forum of the Aleph Ensemble or Ircam! But, more seriously, don't you think that, if you are looking for strong experiences, perhaps the public should be changed?*

>> Well, I have friends who have no knowledge of classical music, and who are quite happy with contemporary music precisely because they have no prejudices. All too often a listener wants to find something he is already acquainted with. In contemporary music this is difficult: you have to be completely open, you have to let yourself be carried away by your listening. That is the strength, the power of contemporary music. It is true that there are publics that would like to have this kind of experience, and consequently contemporary music should be opened out to these publics. However, if there is indeed an institutional kind of listening and a non-institutional, there are no institutional venues. The venues are nothing, merely situations like any others. For myself, I am completely open, I am ready to offer a path of listening anywhere and to any kind of public. I don't have any prejudices in that connection.



Christian Winther Christensen

Danemark/Denmark

Né en 1977 au Danemark, Christian Winther Christensen est diplômé de l'Académie royale de musique de Copenhague et du CNSM de Paris. Parmi ses professeurs de composition : Bent Sørensen, Hans Abrahamsen, Niels Rosing-Schow, Hans-Peter Stubbe Teglbjærg et Frédéric Durieux.

Christian Winther Christensen was born in 1977 in Denmark. Graduated of the Royal Academy of Music in Copenhagen and of the Paris Conservatory, his composition teachers included Bent Sørensen, Hans Abrahamsen, Niels Rosing-Schow, Hans-Peter Stubbe Teglbjærg and Frédéric Durieux.

Don't Look Back

pour clarinette, trompette, violon, violoncelle, piano

Dès le départ, *Don't Look Back* (« Ne regardez pas en arrière ») court tout droit vers sa propre ruine. Le fonctionnement de la pièce va à l'encontre de sa propre existence. Paradoxalement, l'œuvre n'existe qu'en fonction de sa propre destruction. Sa forme tire son origine du fait que la structure de la composition provient de l'amputation des instruments. Le titre renvoie à l'esprit sans compromission de l'œuvre, à l'impossibilité de revenir en arrière une fois que le premier pas est fait.

Le quintette a été écrit pour l'Ensemble Black Hair à l'occasion du festival SPOR à Aarhus 2006.

Don't Look Back

for clarinet, trumpet, violin, cello, piano

Don't Look Back runs from its very beginning on a direct course towards its own obliteration. The piece works against its own existence. The paradox is that the work only exists because of its own destruction. Its form originates from the fact that the structure of the composition arises from the amputation of the instruments. The title refers to the uncompromising spirit of the work, the impossibility of turning back once the first step has been taken.

The quintet was written for the Ensemble Black Hair on the occasion of the SPOR-festival in Aarhus 2006.

Une consigne négative

Entretien avec Christian Winther Christensen

> À la première écoute, votre musique sonne comme du Lachenmann.

>> Je suis très proche de Lachenmann, j'aime sa manière de penser. Bien entendu, je ne suis pas Lachenmann, je cherche à faire ma propre musique, mais j'aime sa musique! Parfois je me dis que j'en suis trop proche...

> Qu'appréciez-vous dans la musique de Lachenmann?

>> Plusieurs choses. J'aime bien sûr ses sons, ses petits sons – ces sons de deux ou trois secondes...

> ... « petits » sons car ils sont non seulement brefs, mais également faibles (peu intenses)...

>> ... oui. *Don't Look Back* (« Ne regardez pas en arrière »), ma pièce écrite pour l'ensemble Aleph, n'est pas faible en intensité, son début est même *furioso*, elle est donc plus proche de Ferneyhough en ce sens...

> ... mais vous aimez en général l'idée de sons faibles, qui sont « modestes », n'est-ce pas?

>> « Modestes », je ne sais pas. J'aime aussi parfois les sons lourds, profonds.

> Pour continuer avec Lachenmann, qu'appréciez-vous d'autre dans sa musique?

>> Je pense que je lui préfère Spahlinger – les deux se ressemblent, parfois on les confond. J'aime leur manière *négative* d'aborder le matériau.

> Vous vous inscrivez donc dans la tradition adornienne de pensée négative en musique. Pouvez-vous définir la pensée négative en musique?

>> Pour parler de Spahlinger, on peut prendre l'exemple de sa pièce intitulée *Adieu mon amour* (*hommage à Dufay*). Le violoniste et le violoncelliste y jouent un matériau provenant d'un rondeau de Dufay, mais les instruments sont très désaccordés, ce qui rend très aléatoire le résultat de la pression de l'archet: il est difficile pour les musiciens de jouer les hauteurs originales.

> Jouer d'une manière très difficile une musique qui, à la base, est simple, fait donc partie de la pensée négative?

>> Oui, si l'on veut.

> La négation est en relation avec le passé, n'est-ce pas?

>> C'est aussi une manière d'être. En fait, plutôt que « négatif », on devrait dire « critique », si l'on se réfère à Adorno. C'est une attitude qui consiste à regarder toujours différemment les choses, à les regarder d'une manière qui n'est pas usuelle.

> Pour en venir à votre musique, il y a donc du Lachenmann: des bruits, des petits sons, une très grande richesse en articulations et en modes de jeu non habituels. Ces sons peuvent-ils être définis entièrement comme négation, comme critique de la tradition, ou bien les aimez-vous également pour eux-mêmes?

>> Les deux. En fait ils ne sont pas contre la tradition, ils en font également partie. Chopin avait trouvé des sons très intéressants au piano car il connaissait bien l'instrument, Ravel aussi.

> On ne doit donc pas seulement parler de sons « négatifs »...

>> ... Je crois que la pensée négative n'est pas dans les sons eux-mêmes... À la fin de *Don't Look Back*, le jeu des musiciens devient de plus en plus difficile car ils doivent occulter la petite

mélodie qui se trouve à la base de la pièce : c'est cela qui est négatif.

> *Les sons eux-mêmes peuvent donc être beaux – il ne s'agit pas, comme chez Lachenmann, d'une critique du « beau » son.*

>> Il en va ainsi de Lachenmann dans *Pression* ou dans *Gran Torso*, mais ce n'est plus le cas dans ses dernières œuvres...

> ... *oui, la critique du beau son n'existe que chez le Lachenmann classique, le Lachenmann récent revenant, lui, en quelque sorte, à la tradition.*

>> Certes, mais le Lachenmann « classique », comme vous dites, est lui aussi assez proche de la tradition tout en étant critique et négatif à son encontre...

> ... *en fait, Lachenmann a toujours aimé la tradition...*

>> ... oui, c'est vrai...

> ... *dans une relation d'amour-haine...*

>> ... oui.

> *Est-ce aussi votre cas ?*

>> En un sens. J'aime la musique classique, mais je pense être différent de Lachenmann. Son univers à lui est entièrement constitué par la musique classique, il en provient totalement, alors que moi, qui suis né en 1977, j'ai joué du jazz, du rock – j'aime énormément David Bowie, par exemple...

> *Si Lachenmann développe une attitude négative, une attitude d'amour-haine envers la tradition, quel est, quant à vous, l'objet à l'encontre duquel vous développez la même attitude ?*

>> Comme je le disais, par « négatif » j'entends : voir les choses différemment. En fin de compte, être négatif, c'est être ouvert, c'est voir les choses courantes et les aborder sous un autre angle de vue. Peut-être que le mot « négatif » est mal choisi...

> *Voici la notice que vous avez rédigée pour Don't Look Back: « Dès le départ, Don't Look Back » [« Ne regardez pas en arrière »] court tout droit vers sa propre ruine. Le fonctionnement de la pièce va à l'encontre de sa propre existence. Paradoxalement, l'œuvre n'existe qu'en fonction de sa propre destruction. Sa forme tire son origine du fait que la structure de la composition provient de l'amputation des instruments. Le titre renvoie à l'esprit sans compromission de l'œuvre, à l'impossibilité de revenir en arrière une fois que le premier pas est fait. » Pouvez-vous expliquer l'idée principale de la pièce sur le plan musical ?*

>> Durant la pièce, les instruments sont progressivement « détruits », on leur enlève quelque chose, et il faut donc à chaque fois faire avec ce nouvel état, c'est-à-dire les examiner autrement. Par exemple, à un moment, le clarinettiste enlève le bec de son instrument : il ne pourra donc plus jouer des sons avec hauteur précise. La pianiste, quant à elle, rabat à un moment le couvercle sur le clavier et elle ne le soulèvera plus. Pour les cordes, l'idée équivalente passe par des *scordaturas* différentes. Dans la première version de la pièce, où un trombone jouait à la place de la trompette, je demandais au tromboniste d'enlever la coulisse – à partir de ce moment, le musicien tentait de jouer des hauteurs, mais il ne le pouvait plus.

> *Sachant qu'il existe une tradition importante, dans la musique contemporaine, qui joue avec l'absence de hauteurs précises, avec des scordaturas particulières, où l'on demande au pianiste d'utiliser le piano comme instrument de percussion, etc., pourquoi les transformations qui surviennent dans Don't Look Back seraient-elles de l'ordre de la « destruction », de l'« amputation », pour citer votre notice, pourquoi seraient-elles négatives ?*

>> Peut-être la destruction n'est-elle pas de l'ordre de la négation... Il est vrai que les sons produits dans ma pièce ne sont pas nouveaux, on les a déjà entendus dans la musique contemporaine. Mais, objectivement, enlever une coulisse à un trombone constitue une « amputation », donc une destruction en quelque sorte. À la fin de la pièce, on entend très clairement le résultat des multiples « amputations » : il devient très difficile pour les musiciens de produire du son. Demander aux instrumentistes de réaliser des bruits met en évidence le fait que les instruments traditionnels – surtout les cordes – sont faits pour la musique tonale, pour jouer de la musique en *do* majeur. Il est très difficile d'échapper à la tonalité. Bien sûr, on peut s'intéresser à leur richesse en timbre, mais la tonalité restera toujours sous-jacente à leur jeu.

> *Les actions de « destruction », d'« amputation » dans votre pièce ont-elles un aspect métaphorique, symbolique? Peut-on dire que le clarinettiste qui enlève le bec de son instrument se coupe en quelque sorte la jambe?*

>> Il serait très drôle de faire le Tour de France avec des cyclistes qui n'auraient qu'une jambe!

> *Le mot « amputation » est très fort, ce n'est pas un terme musical.*

>> J'aime parfois utiliser des idées fortes, des mots forts. Une notice de programme est rédigée pour donner l'envie d'écouter l'œuvre musicale.

> *Il existe sans doute des personnes qui ne souhaiteraient pas écouter une musique qui parle d'« amputation »!*

>> Bien sûr! Mais on ne peut pas rédiger un texte qui plaise à tout le monde.

> *Pouvez-vous parler de la forme de Don't Look Back?*

>> Lorsque vous avez dix minutes de musique à composer, il faut que ce laps de temps soit riche et mène quelque part. On peut penser au cinéma. Il faut créer une évolution séduisante – voilà un mot très anti-adormien.

> *Vous recherchez des musiques narratives?*

>> Oui. *Don't Look Back* est une musique narrative. En cela, c'est contre Spahlinger ou Lachenmann. Mais je crois que tous les bons compositeurs racontent une histoire. Ils ne composent pas de la musique uniquement pour eux, mais aussi pour que les autres y trouvent un intérêt.

> *Les auditeurs doivent-ils connaître l'histoire racontée par votre pièce?*

>> Pas nécessairement.

> *Ce n'est donc pas de la musique à programme?*

>> Non.

> *Pour parler des hauteurs que l'on entend dans Don't Look Back : il y a de nombreuses descentes chromatiques lentes. C'est le cas aussi dans d'autres de vos pièces, par exemple dans A Fall From The Perfect Ground. Vous aimez ce type de figure très courant dans la musique baroque, n'est-ce pas?*

>> Oui, j'aime ces sons nostalgiques. Il n'y a aucune raison particulière pour expliquer cela : je les aime tout simplement, c'est très subjectif.

> *Pour aborder plus clairement la relation de votre musique avec le passé, avec la tonalité : on y remarque des caractéristiques tonales, mais cachées, à peine audibles. Ainsi, dans Don't Look Back, le violon et le violoncelle jouent parfois des quintes parallèles sur des gammes tonales, mais en col legno et leur jeu est recouvert en grande partie par les autres instruments.*

>> J'ai joué beaucoup de musique classique, la tonalité est donc profondément ancrée en moi. Dans toutes mes pièces, il y a un lien avec elle. *Don't Look Back* est en *mi* mineur. Bien sûr, cela ne l'est pas vraiment – cela ne s'entend pas! *A Fall From The Perfect Ground* est en *do* mineur, même si cela ne s'entend pas. Penser la relation cachée à la tonalité introduit de la complexité. On peut aussi se référer à nouveau à la nostalgie.

> *Recherchez-vous consciemment ce rapport caché à la tonalité? Peut-on dire que la tonalité est la chose la plus importante, l'essence cachée de votre musique, ou, tout simplement, qu'elle a un parfum tonal?*

>> Je ne recherche pas consciemment cette relation, je ne me dis pas je vais composer en *mi* mineur; la ressemblance avec un *mi* mineur m'apparaît une fois la composition achevée. En réalité, c'est seulement un parfum.

> *Le parfum tonal est-il une manière de marquer la relation avec le passé? La tonalité est-elle une chose morte?*

>> Il y a quelque chose de mort dans ma musique: elle est de tendance décadente. Parfois, bien sûr, j'essaie de composer une musique plus optimiste, mais, d'habitude, je fais plutôt de la musique décadente!

> *Votre ami Nicolai Worsaae Rasmussen a écrit à propos de vous: « Bien que le compositeur, d'évidence, se reconnaisse dans la gestuelle et la pensée modernistes, il y a cependant des touches de mélancolie, des reliefs de musique classique qui se mêlent à son langage musical. Ces éléments étrangers montrent que le doute peut pénétrer dans sa musique; non le doute sous forme de déchirement désespéré, mais plutôt comme forme supérieure de perception admettant l'inévitabilité de l'acceptation de l'histoire et de la reconnaissance de son poids. »*

>> Si vous voulez savoir où vous allez, il faut connaître l'histoire.

> *Vous aimez donc regarder en arrière.*

>> Oui.

> *Si vous dites aux gens: « Ne regardez pas en arrière » (don't look back), la première chose qu'ils feront sera de regarder en arrière... C'est un peu comme l'histoire d'Orphée et Eurydice.*

>> Oui... C'est intéressant... « Don't look back » est une consigne négative. Si l'on voulait vraiment que les gens ne regardent pas en arrière, on leur demanderait: « Regardez devant ».

> *En fin de compte, pourquoi ne pas regarder en arrière? Qu'y a-t-il derrière vous? La mort, quelque chose qui vous manque terriblement?*

>> Dans *Don't Look Back*, il y a une histoire personnelle, mais nous n'avons pas besoin d'en parler!

> *Parlons-en en général. Quel est le problème avec l'idée de regarder en arrière?*

>> Il n'y a pas de problème avec cette idée.

> *Est-ce parce que c'est difficile d'avancer lorsqu'on regarde en arrière, parce qu'on risque de tomber?*

>> ...!

> *Parce qu'il y a trop de morts derrière nous? Trop de souffrance?*

>> ... Non, vraiment, il n'y a aucun problème avec l'idée de regarder en arrière. C'est seulement le titre d'un morceau de musique.

> Pourriez-vous écrire une pièce avec le processus inverse, où l'on ajouterait progressivement des prothèses aux instruments, plutôt que de les amputer de leurs organes ?

>> C'est ce que je suis en train de faire ! Dans la pièce que j'écris actuellement, un *Prélude* pour piano préparé joué à l'intérieur, l'essentiel de la forme est constitué par des actions où le musicien met des choses dans le piano.

A Negative Instruction

Interview with Christian Winther Christensen

> *On first hearing, your music sounds like Lachenmann.*

>> I am very close to Lachenmann, I like his way of thinking. Of course, I am not Lachenmann, I seek to write my own music, but I like his music! Sometimes I say I am too close to it...

> *What do you appreciate in the music of Lachenmann?*

>> Several things. I of course like his sounds, his little sounds – those sounds of two or three seconds...

> ... *“little” sounds because they are not only short but also weak (with low intensity)...*

>> ... Yes. *Don't Look Back*, my piece for the Aleph Ensemble, is not weak in intensity, the start is even *furioso*, so it is closer to Ferneyhough in this sense...

> ... *but in general you like the idea of weak sounds, sounds that are “modest”?*

>> I don't know about “modest”. I also at times like heavy, deep sounds.

> *To continue with Lachenmann, what else do you appreciate in his music?*

>> I think I prefer Spahlinger – the two resemble each other, sometimes you confuse the two. I like their *negative* way of tackling material.

> *So you see yourself in the Adorno tradition of negative thought in music. Could you define “negative thought” in music?*

>> To refer to Spahlinger, take as an example his piece entitled *Adieu mon amour (homage à Dufay)*. The violinist and the cellist play material that comes from a *rondeau* of Dufay, but the instruments are very greatly de-tuned, which makes the result of the bow pressure highly aleatory: it is difficult for the musicians to play the original pitches.

> *Playing in a very difficult way music that is basically simple is therefore part of negative thought?*

>> Yes, if you like.

> *The negation has regard to the past?*

>> It's also a manner of being. In fact, rather than “negative”, one should say “critical”, if you refer to Adorno. It's an attitude that consists of always looking differently at things, looking at them in an unusual manner.

> *To get to your music, there is in it therefore some Lachenmann: noises, little sounds, a huge wealth of articulations and unusual modes of play. Can these sounds be defined entirely as negation, as critical of tradition, or do you like them for themselves?*

>> Both. In fact they are not against tradition, they are also part of it. Chopin found some very interesting sounds on the piano as he knew the instrument well – Ravel also.

> *So we should not just speak of “negative” sounds...*

>> ... I think the negative thought is not in the sounds themselves... At the end of *Don't Look Back*, the musicians' playing becomes more and more difficult as they have to hide the little song that lies at the base of the piece: that is what is negative.

> *So the sounds themselves can be beautiful – we are not here, as does Lachenmann, making a critique of the “beautiful” sound.*

>> That is what Lachenmann does in *Pression* or in *Gran Torso*, but this is no longer the case in his latest works...

> *... yes, the critique of beautiful sound is to be found only in classical Lachenmann, recent Lachenmann is returning as it were to tradition.*

>> Certainly, but “classical” Lachenmann, as you say, is also very close to tradition while still having towards it a critical and negative attitude...

> *... in fact, Lachenmann has always liked tradition...*

>> ... yes, that’s true...

> *... in a love-hate relationship...*

>> ... yes.

> *Is this also the case with you?*

>> In a sense. I love classical music, but I think I am different from Lachenmann. His world is entirely constructed from classical music, he comes solely from that, whereas I, who was born in 1977, I’ve played jazz, rock – I like David Bowie enormously, for example...

> *If Lachenmann develops a negative attitude, an attitude of love-hate towards tradition, what is, for yourself, the object towards which you develop the same attitude?*

>> As I was saying, by “negative” I mean seeing things differently. In the end, to be negative is to be open, to see everyday things and approach them from some other point of view. Perhaps the word “negative” is not a good choice...

> *Here is the text you wrote for Don’t Look Back: “Don’t Look Back runs from its very beginning on a direct course towards its own obliteration. The piece works against its own existence. The paradox is that the work only exists because of its own destruction. Its form originates from the fact that the structure of the composition arises from the amputation of the instruments. The title refers to the uncompromising spirit of the work, the impossibility of turning back once the first step has been taken.” Could you explain the main idea of the piece on a musical level?*

>> In the course of the piece the instruments are progressively “destroyed”, something is taken away from them, and so each time this happens there is a new state to be dealt with, in other words examined differently. For example, at one moment, the clarinettist removes the mouthpiece from the instrument: it is thus no longer possible to play sounds with precise pitches. The pianist at one point puts down the piano lid on the keyboard and never lifts it again. For the strings, the equivalent idea involves different *scordaturas*. In the first version of the piece, with a trombone instead of a trumpet, I asked the trombonist to take off the slide – from this moment on the musician was trying to play the pitches, but could not.

> *Given that there is an important tradition in contemporary music that plays on the absence of precise pitch, with special scordaturas, when the pianist is asked to use the piano as a percussion instrument, etc., why do the transformations that are effected in Don’t Look Back have to do with “destruction”, “amputation”, to quote your text? Why would they be negative?*

> > The destruction does not perhaps have anything to do with negation... It is true that the sounds produced in my piece are not new, you have already heard them in contemporary music. However, objectively, removing the slide from a trombone does constitute an "amputation", hence a kind of destruction. At the end of the piece, you can very clearly hear the result of the multiple "amputations": it becomes very difficult for the musicians to produce a sound. Asking instrumentalists to produce noises highlights the fact that traditional instruments – especially the strings – are made for tonal music, for playing music in C major. It is very difficult to avoid tonality. Of course, you can be interested in their richness in tone-colour, but tonality will always underlie their playing.

> *Do the actions of "destruction", of "amputation" in your piece have a metaphorical or symbolic aspect? Might one say that the clarinetist removing the instrument's mouthpiece is in some way cutting off a leg?*

> > It would be very funny to do the Tour de France with cyclists having only one leg!

> *The word "amputation" is a very strong one, and is not a musical term.*

> > I like using at times strong ideas, strong words. A programme note is designed to make one want to listen to the musical work.

> *There are doubtless people who would not want to listen to music that has to do with "amputation"!*

> > Of course! But you can't write a text that will please everyone.

> *Would you say something of the form of Don't Look Back?*

> > When you have ten minutes of music to compose, this time span must be rich and must lead somewhere. You might think of the cinema. You have to create a seductive evolution – now there's a very anti-Adornian word.

> *Do you look for narrative types of music?*

> > Yes. *Don't Look Back* is narrative music. In that, it goes against Spahlinger or Lachenmann. Yet I believe all good composers tell a story. They don't just compose music for themselves, but also so that others can find interest in it.

> *Does the listener have to know the story being told in the piece?*

> > Not necessarily.

> *So this is not programme music?*

> > No.

> *Speaking of the pitches one hears in Don't Look Back: there are many slow, chromatic descents. It is also the case in other pieces of yours, for example A Fall From The Perfect Ground. Do you like this kind of figure, one that is very common in baroque music?*

> > Yes, I like these nostalgic sounds. There is no particular reason for that: I quite simply like them, it's very subjective.

> *Let us discuss more precisely the relationship between your music and the past, especially in connection with tonality: one notices some tonal characteristics, but they are hidden, barely audible. In Don't Look Back, for example, the violin and the cello sometimes play parallel fifths on tonal scales, but col legno, and their playing is largely covered by the other instruments.*

>> I have played a lot of classical music, so tonality is profoundly rooted in me. There is a link with it in all my pieces. *Don't Look Back* is in E minor. Of course, it isn't really – it doesn't sound like it! *A Fall From The Perfect Ground* is in C minor, even if you don't realise it. Thinking about the hidden relationship to tonality introduces complexity. You might again refer to nostalgia.

> *Are you consciously looking for this hidden relationship to tonality? Might one say that tonality is the most important thing, the hidden essence of your music, or, quite simply, that the latter has a tonal scent?*

>> I don't consciously look for this relationship, I don't say to myself I'm going to compose in E minor; the resemblance with E minor only appears when the composition is finished. In reality, it is only a scent.

> *Is this tonal scent a way of marking the relationship with the past? Is tonality a dead thing?*

>> There is something of death in my music: it has a decadent tendency. Sometimes, of course, I try to compose more optimistic music, but, generally, I tend to write decadent music!

> *Your friend Nicolai Worsaae Rasmussen wrote about you: "Although the composer, clearly, can be recognised in the modernist gestures and thought, there are however touches of melancholy, contours of classical music that blend in with his musical language. These foreign elements show that doubt can enter into his music; not doubt in the form of a despairing wretch, but rather as a superior form of perception enabling the inevitability of the acceptance of history and the acknowledgement of its weight."*

>> If you want to know where you are going, you have to know history.

> *So you like to look back.*

>> Yes.

> *If you say to people, "Don't look back", the first thing they will do is look back... It's rather like the story of Orpheus and Eurydice.*

>> Yes... That's interesting... "Don't look back" is a negative instruction. If you really wanted people not to look back you would tell them, "Look to the front".

> *In the end, why not look back? What is behind you? Death, something that you miss terribly?*

>> In *Don't Look Back*, there is a personal story, but we don't have to talk about it!

> *Let's keep to generalities. What is the problem with the idea of looking back?*

>> There is no problem with this idea.

> *Is it because it is difficult to advance when you are looking back, because you might stumble?*

>> ...!

> *Because there are too many dead people behind us? Too much suffering?*

>> ... No, really, there is no problem with the idea of looking back. It's just the title of a piece of music.

> *Could you write a piece with the process in reverse, where you would progressively add on "false limbs" to the instruments, rather than amputating their organs?*

>> That is what I am doing now! In the piece I am currently writing, a *Prelude* for prepared piano played on the inside, the essence of the form consists of actions where the musician puts things in the piano.

Centre de documentation de la musique contemporaine Paris

Le Centre de documentation de la musique contemporaine (Cdmc) a rassemblé, depuis sa création en 1977, une collection exceptionnelle d'enregistrements, partitions, livres, vidéos, dossiers documentaires concernant la musique contemporaine. Il met en contact artistes et programmeurs avec les compositeurs, et organise des expositions, des rencontres, des colloques et des concerts. En collaboration avec l'Ircam et de nombreux autres partenaires il a mis en place le Portail de la musique contemporaine :

www.musiquecontemporaine.fr.

Le répertoire et la vitalité du projet artistique d'Aleph ont justifié la présence du Cdmc à ses côtés dès le premier Forum des jeunes compositeurs – laboratoire exceptionnel entre compositeurs et interprètes, notamment pour la réalisation des Carnets de bord.

The Documentation centre for contemporary music has, since its creation in 1977, amassed an exceptional collection of recordings, scores, books, videos and documentary files concerning contemporary music. It puts artists and organisers in contact with composers, and organises exhibitions, encounters, seminars and concerts. In collaboration with Ircam and many other partners it has set up a Gateway for contemporary music at www.musiquecontemporaine.fr.

The repertory and vitality of Aleph's artistic project have justified the presence of the Cdmc alongside it ever since the first Forum for Young Composers – exceptional laboratory for composers and performers. The Cdmc collaborates in particular on the redaction of the Log Books.

Couvent - La Tourette

Depuis sa création, il y a huit siècles, l'Ordre des Prêcheurs (dominicains) a le souci de promouvoir des espaces de rencontres qui suscitent la beauté et les arts, reçus comme lieux de révélation du mystère de l'humanité jusqu'en ses capacités spirituelles en deçà et au-delà de toute appartenance religieuse. La création artistique, pour l'Ordre de saint Dominique, manifeste également, dans l'altérité, que ce qui unit l'humanité est infiniment plus important que ce qui la divise. Elle est donc, dans son essence, œuvre d'unité, de paix, de rencontres, offerts en réponse à la violence du monde.

C'est la raison pour laquelle le travail de création de l'Ensemble Aleph trouve une place juste au sein de notre couvent.

Since its foundation eight centuries ago, the Order of Preachers (Dominicans) has been concerned to promote meeting spaces that encourage beauty and the arts, considered as places for the revelation of the mystery of humanity even in its spiritual possibilities above and beyond particular religious adherence. Artistic creativity, for the Order of Saint Dominic, also shows, in its diversity, that what unites humanity is infinitely more important than what divides it. It is therefore, in its essence, a work of unity, peace, encounters, offered in reply to the violence in the world.

This is the reason why the creative work of the Aleph Ensemble finds a fitting place within our convent.

CCR - La Tourette

Le couvent de La Tourette ne comporte aucun espace spécialement dédié à la musique. Ce couvent est un lieu d'études, de méditation, de vie communautaire, qui sans être ascétique est une vie religieuse. Le seul espace où la musique ait eu droit de cité, et ceci dans un cadre liturgique, c'est l'église, dont le traitement acoustique prévu initialement n'a pu être mené à son terme et qui conséquemment offre une acoustique difficile non seulement pour la musique, mais aussi pour la prédication, ce qui est assez paradoxal pour un ordre prêcheur qui a commandé cet édifice.

Mais, autre paradoxe, toutes les parties les plus architecturées de l'édifice respirent et inspirent la musique. Ne doit-on pas parler de l'influence évidente de Xenakis sur l'édification de ce monument, qui aboutit à ce résultat à la fois paradoxal et si contentant? Il disait en 1988: « Le Corbusier était alors ouvert à toutes propositions "autres" et donc, avec ce projet et dans cette ambiance, le rapport, la synthèse musique et architecture – alors que j'y travaillais depuis longtemps intellectuellement parlant ou, si vous voulez, abstraitement – est devenu expérimental, concret. Certaines situations pouvaient passer d'un domaine à l'autre. Des arches pouvaient alors être jetées entre musique et architecture. Les pans de verre ondulatoires sont un exemple concret du passage du rythme, des échelles musicales (oreille) à l'architecture, comme plus tard, le passage des glissandi en masse des cordes à la définition des coques réglées du Pavillon Philips » [construit pour l'exposition internationale de Bruxelles en 1958 et détruit depuis.]

Nous n'en doutons pas, la résidence Aleph sera l'occasion de renouveler cette expérience. Espace et temps, architecture et musique se confondent dans une « ténébreuse et profonde unité ».

The convent of La Tourette has no areas specifically set aside for music. This convent is a place of study, meditation and a communal life, that, without being ascetic, is a religious life. The sole area where music may be performed, and this in a liturgical context, is the church. As it was not possible to fashion the acoustics as originally intended, this presents difficulties not only for music but for preaching also, something of a paradox for the preaching order that commissioned the building.

However, and this is another paradox, all the most architecturally outstanding parts of the building aspire to and inspire music. There is the evident influence of Xenakis on the erection of this monument, with a result that is paradoxical and yet so satisfying. As the composer said in 1988, "Le Corbusier was then open to all propositions that were 'something else' and so, with this project and in this ambiance, the relationship, the synthesis of music and architecture (on which I had for a long time been working – intellectually speaking or, if you prefer, abstractly) became experimental, concrete. Certain situations could be transferred from one domain to the other. Arches could then be set up between music and architecture. The undulating glass panels are a concrete example of the transfer of rhythm, of musical scales (the ear) to architecture, just like, later, the transfer of mass glissandi on the strings to the definition of the regulated shells of the Philips Pavilion" [constructed for the International Brussels Exhibition in 1958 and since destroyed].

We have no doubt that the Aleph residence will be the occasion for renewing this experience. Space and time, architecture and music merge in an "obscure and profound unity".

Centre des monuments nationaux

Paris

Le Centre des monuments nationaux est un établissement public sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Il gère et anime une centaine de sites, propriété de l'État, qui illustrent la richesse du patrimoine français de toutes les époques. Certains d'entre eux comptent parmi les plus prestigieux : le Mont-Saint-Michel, la Sainte Chapelle, l'Arc de Triomphe, la cité de Carcassonne.

Il favorise avec plus de deux cents manifestations la participation des monuments à la vie culturelle française, en concertation avec les directions régionales des affaires culturelles, les collectivités territoriales et les réseaux d'institutions culturelles.

The Centre des monuments nationaux (Centre for National Monuments) is a public body under the aegis of the Ministry of Culture and Communication. It manages and organises activities at some hundred sites belonging to the State, illustrating the wealth of France's heritage at all periods. Some of these sites are especially prestigious: the Mont-Saint-Michel, the Sainte Chapelle, the Arc de Triomphe, the city of Carcassonne.

With more than two hundred events, it encourages the participation of the monuments in French cultural life, in collaboration with regional cultural bodies, territorial collectivities and the international network of cultural institutions.

Ville de Carcassonne

Carcassonne, ville aux deux sites classés au Patrimoine mondial de l'humanité, est située au cœur du triangle Toulouse-Montpellier-Barcelone, à la croisée de deux grands axes de circulation remontant à la plus haute Antiquité : de l'Atlantique à la Méditerranée, et du Massif Central à l'Espagne.

La ville se compose de deux parties bien distinctes. La cité médiévale fortifiée, classée par l'Unesco en 1997 ; sur son éperon rocheux, la place forte du vicomte de Trencavel, conquise par Simon de Montfort lors de la croisade contre les Albigeois a été restaurée au xixe siècle à l'initiative des Carcassonnais, par l'architecte Eugène Viollet-le-Duc. La Bastide Saint-Louis, damier organisé autour d'une place centrale, est bordée au nord par le canal du Midi, œuvre exceptionnelle de Pierre-Paul Riquet, classé par l'Unesco en 1996.

Carcassonne est l'héritière de deux mille ans d'histoire mais est résolument tournée vers l'avenir.

At the heart of the triangle formed by Toulouse, Montpellier and Barcelona lies the city of Carcassonne, with its two World Heritage sites. It forms the crossroads of two great thoroughfares dating back to high antiquity: one stretching from the Atlantic to the Mediterranean, the other from the Massif Central in France to Spain.

The city comprises two clearly distinct part. The fortified medieval city, listed by UNESCO in 1997; on its rocky spur, the fortress of the vicomte de Trencavel, conquered by Simon de Montfort during the Albigensian Crusade, was restored in the nineteenth century at the behest of the citizens of Carcassonne by the architect Eugène Viollet-le-Duc. The Bastide Saint-Louis, a fortification organised like a draughtboard about a central square, and bounded to the north by the Canal du Midi, an outstanding achievement of Pierre-Paul Riquet, listed by UNESCO in 1996.

The heir to 2000 years of history, Carcassonne nonetheless has its face resolutely turned towards the future.

Théâtre Dunois

Paris

Trente années passées à entretenir la connexion fragile entre des artistes à la tête chercheuse et un public volatile à l'affût de nouveautés surprenantes.

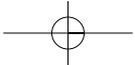
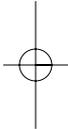
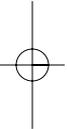
Pendant ces trois décennies, deux singularités définissent successivement le théâtre Dunois : son rôle dans l'émergence d'un mouvement musical dans les années 1980, sa volonté d'éduquer un public à la fin des années 1990.

Pour entamer un nouveau cycle, il nous paraît intéressant aujourd'hui de faire cohabiter explicitement ces deux identités : la recherche musicale dans son expression la plus savante avec la création du LIEU sous l'égide de l'Ensemble Aleph et le jeune public avec une programmation de formes artistiques hybrides propices à former le goût et l'esprit critique.

Thirty years spent in maintaining the fragile connection between artistes with an experimental turn of mind and a volatile public every eager for surprise and novelty.

Throughout these three decades, two singularities have successively defined the Théâtre Dunois: its role in the emergence of a musical movement in the 1980s, its desire to educate a public in the late 1990s.

To launch a new cycle, it seems interesting today to make these two identities deliberately cohabit: musical experimentation in its most artistic expression with the creation of the LIEU ("place" or "venue") under the ægis of the Aleph Ensemble and a youthful public with a programme of hybrid artistic forms apt for forming both taste and a critical spirit.



*L'ensemble Aleph est soutenu par / Ensemble Aleph is supported by
le ministère de la Culture et de la Communication/
Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France,
au titre de l'aide aux ensembles conventionnés*

*la Sacem
la Spedidam
(Société de Perception et de Distribution des Droits des conventionnés Artistes-Interprètes de la Musique
et de la Danse) qui est une société d'artistes-interprètes qui gère les droits de l'artiste-interprète (musicien,
choriste ou danseur) en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées*

*l'Adami
L'Adami gère les droits des artistes-interprètes et consacre une partie des
droits perçus à l'aide à la création, à la diffusion et à la formation*

*la Mairie de Paris
le Conseil général du Val-de-Marne
l'ENMD d'Évry*

coorganisation / coorganization

*Ensemble Aleph
Cdmc – Paris
CCR La Tourette
Centre des monuments historiques – Carcassonne
Ville de Carcassonne
Théâtre Dunois – Paris*



œuvres sur le CD

CD tracks

- 1 Miguel Farías - *Cinis*
- 2 Raffaele Grimaldi - *Essenza*
- 3 Clara Iannotta - *Crossing the Bridge*
- 4 Rodrigo Lima - *Gestuelle*
- 5 Lorenzo Parmiggiani - *Lady W*
- 6 Hyangsook Song - *Four-in- "a"*
- 7 Mariana Ungureanu - *Intermedio e Coda*
- 8 Francesca Verunelli - *RSVP*
- 9 Christian Winther Christensen - *Don't Look Back*