

CARNET de BORD
The LOGBOOK

Ensemble Aleph - Cdmc

6^e Forum International des Jeunes Compositeurs
6th International Forum for Young Composers



*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: Sophia Murer
Photographies de couverture et portraits: Claude Pavy
Photographies pages 1, 4, 19: Quentin Rigo*

*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, Mai 2010
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

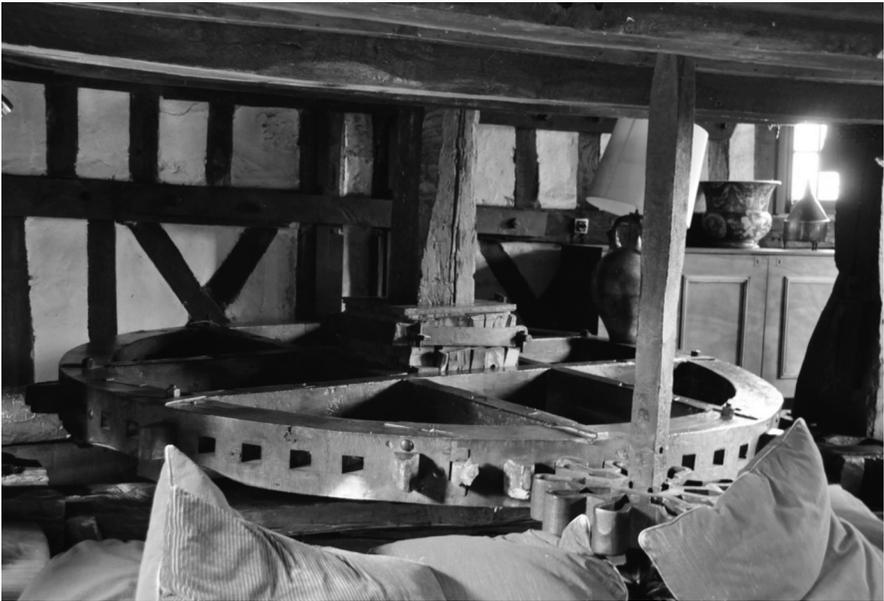
- 20 Malin Bång
- 32 Alexandra Filonenko
- 44 Pablo Galaz Salamanca
- 56 Mari Kamimoto
- 68 Nikolay Khrust
- 82 Analia Beatriz Llugdar
- 96 Vittorio Montalti
- 106 Nicolas Tzortzis

Contents

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

Composers

- 20 Malin Bång
- 32 Alexandra Filonenko
- 44 Pablo Galaz Salamanca
- 56 Mari Kamimoto
- 68 Nikolay Khrust
- 82 Analia Beatriz Llugdar
- 96 Vittorio Montalti
- 106 Nicolas Tzortzis



Liste des œuvres du Forum Works premiered at the Forum

Malin Bång – *Faces and Moon Splinters*

Alexandra Filonenko – *Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums...*

Pablo Galaz Salamanca – *El ruido de la memoria*

Mari Kamimoto – *Parfum de la nuit*

Nikolay Khrust – *Prometheus. Sliding time*

Analia Beatriz Llugdar – *Kre pouc te*

Vittorio Montalti – *Nu descendant un escalier*

Nicolas Tzortzis – *Amenable*

6^e Forum international des jeunes compositeurs

Voilà déjà dix ans que l'ensemble Aleph, bien connu pour son soutien indéfectible à la création musicale, a lancé l'initiative d'un forum dédié à des jeunes compositeurs (âgés de moins de quarante ans). Un appel à l'envoi de pièces, originales ou arrangées pour la formation, est lancé. Pour sélectionner les meilleures partitions, les musiciens de l'ensemble les déchiffrent toutes, en prenant le temps d'essayer d'imaginer l'univers que chacune d'elle propose. Ensuite, ils discutent longuement entre eux : l'ensemble Aleph n'a ni chef d'orchestre ni directeur artistique et fonctionne en collectif selon le principe de la démocratie la plus totale. Or, ses membres ne défendent pas la même esthétique – par exemple, Jean-Charles François (percussion), qui est également compositeur et *slameur*, se sent proche de la musique improvisée, alors que Christophe Roy (violoncelle), l'un des meilleurs interprètes de Xenakis, défend la musique écrite ; Monica Jordan (voix), Dominique Clément (clarinette, également compositeur), Sylvie Drouin (piano et accordéon) et Lutz Mandler (trompette) se sont entièrement dédiés à la musique contemporaine, alors que Noëmi Schindler (violin), poursuit en parallèle une carrière de soliste dans la musique classique... Les compositeurs retenus sont invités à une résidence, durant laquelle leurs pièces sont répétées et jouées en avant-première. C'est également durant cette résidence qu'est préparé le présent carnet de bord, sous la supervision de Katherine Vayne (Cdmc), lequel contient l'enregistrement des pièces (réalisé sous la direction artistique de Michel Pozmanter et avec Denis Vautrin comme preneur de son), des entretiens avec les jeunes compositeurs (mis en scène par l'auteur de ces lignes) et d'autres informations utiles – Jeremy Drake traduisant les textes, Claude Pavy étant l'auteur des photos et Sophia Murer réalisant la maquette.

La création actuelle est multiforme : il n'y a ni style compositionnel, ni sujet théorique obligé. Les huit compositeurs de ce sixième forum (choisis parmi les auteurs de 98 envois), dont la résidence a eu lieu au Moulin d'Andé, en témoignent par leur diversité. La Suédoise Malin Bång, une compositrice déjà mature, s'intéresse à la notion presque deleuzienne de « mouvement ». Alexandra Filonenko, une musicienne russe qui vit en Allemagne, réalise une fusion de la *Klangkomposition* et de recherches à caractère dramatique. Le très jeune Chilien Pablo Galaz Salamanca pratique – du moins dans la pièce écrite pour l'ensemble Aleph – une musique qui n'hésite pas à puiser dans le jazz. Mari Kamimoto, une Japonaise qui a séjourné à Paris pour achever ses études, semble trouver son style en s'orientant vers une écriture qui déploie de moins en moins de notes. Le très jeune également Nikolay Khrust, second Russe de ce forum, parachève un mélange entre recherches sur le timbre et recherches sur des tempéraments non égaux. Analia Beatriz Llugdar, une autre compositrice déjà mature, qui nous vient d'Argentine mais qui fait carrière au Québec, livre une musique empreinte d'une certaine violence fort maîtrisée. Le troisième et dernier très jeune compositeur, Vittorio Montalti, avec sa musique qui allie préparation des instruments et raffinement harmonique, atteste la force de résilience des jeunes compositeurs italiens. Enfin, le Grec Nicolas Tzortzis semble renouer, dans ses compositions les plus récentes, avec le caractère de libre association des pièces de la trop brève époque atonale de Schönberg.

On pourrait croire que cette diversité serait synonyme d'éclatement – d'un paysage constitué d'îlots totalement isolés. Ce n'est guère le cas. Ces jeunes compositeurs s'écoutent les uns les autres, de même qu'ils écoutent les musiciens de l'ensemble Aleph – lesquels ont une longue expérience de la musique qu'ils transmettent quotidiennement –, de même qu'ils écoutent le monde dans lequel ils vivent. Ainsi, au travers de leur musique et des pensées qu'ils développent dans les entretiens, se fauflent des thèmes communs. Mais laissons l'auditeur-lecteur les découvrir...

Makis Solomos, avril 2010

6th International Forum for Young Composers

It is now ten years since the Ensemble Aleph, well known for its unflinching support for musical creation, launched its initiative of a forum dedicated to young composers (aged less than forty). An appeal for scores, original or arrangements for the formation, is made. In order to select the best works, the musicians of the Ensemble play through all of them, taking the time to attempt to imagine the world presented by each. After that, they hold long discussions: the Ensemble Aleph has neither conductor nor artistic director and operates as a collective according to the principle of total democracy. Its members do not champion the same aesthetic – for example, Jean-Charles François (percussion), who is also a composer and *slameur*, feels at home with improvised music, whereas Christophe Roy (cello), one of the finest performers of Xenakis, champions notated music; Monica Jordan (voice), Dominique Clément (clarinet, also composer), Sylvie Drouin (piano and accordion) and Lutz Mandler (trumpet) are exclusively dedicated to contemporary music, whereas Noëmi Schindler (violin), follows a parallel career as soloist in classical music... The selected composers are invited to a residency, in the course of which their pieces are rehearsed and played in a pre-premiere. It is also during this residency that the present logbook is prepared, under the supervision of Katherine Vayne (Cdmc). It contains recordings of the pieces (with Michel Pozmanter, artistic director, and Denis Vautrin, sound engineer), interviews with the young composers (compiled by the author of these lines) and other useful information, with Jeremy Drake translating the texts, Claude Pavy being responsible for the photos and Sophia Murer preparing the artwork.

Creation today is multiform: there are no obligatory composing styles or theoretical subjects. The eight composers of this sixth forum (chosen from among 98 applicants), in residence at the Moulin d'Andé, prove this by their diversity. The Swede Malin Bång, an already experienced composer, is interested in the almost Deleuzian notion of 'movement'. Alexandra Filonenko, a Russian composer living in Germany, achieves a fusion of *Klangkomposition* and her own drama-based research. The very young Chilean Pablo Galaz Salamanca practises – at least in the piece written for the Ensemble Aleph – music that makes no bones about drawing on jazz. Mari Kamimoto, a Japanese who lived in Paris to complete her studies, seems to have found her style by turning towards writing that uses fewer and fewer notes. The very young Nikolay Khrust, the second Russian of this forum, achieves a blend of research on tone-colour and research on unequal temperament. Analia Beatriz Llugdar, another experienced composer, from Argentina although she made her career in Quebec, writes music imbued with a certain strongly controlled violence. The third and last very young composer, Vittorio Montalti, with music that combines the preparation of instruments and harmonic refinement, demonstrates the hardy resilience of young Italian composers. Lastly, the Greek Nicolas Tzortzis seems to link up, in his most recent pieces, with the character of free association in pieces from the all too short atonal period of Schönberg.

It might be thought that this diversity would be synonymous with a landscape comprising completely isolated islands. This is far from the truth. These young composers listen to each other, just as they listen to the musicians of the Ensemble Aleph – which has vast experience of music, transmitting it daily, just as they listen to the world in which they live. And so, through their music and the ideas they develop in the interviews, common themes make their way. But let us leave it to the listener-reader to discover all this...

Makis Solomos, April 2010





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.

L'ensemble Aleph est reconnu comme l'une des plus importantes structures de création, de réflexion et de diffusion de l'art contemporain.

Être en prise directe avec la musique la plus récente pour provoquer des confrontations entre des esthétiques différentes voire opposées de l'évolution de l'écriture à l'échelle mondiale représente un axe fort de sa recherche.

En perpétuel chantier et se considérant comme un collectif 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 (projet sélectionné en 2000, 2002 et 2004 par la Commission européenne « Programme culture 2000 »), mais aussi questionner et mettre en perspective l'écriture contemporaine avec les périodes historiques déterminantes en concevant des programmes autour d'axes thématiques regroupant des œuvres phares du xx^e siècle.

En 2007, l'ensemble Aleph s'est associé au Théâtre Dunois, qui l'accueille en résidence depuis 1993, pour créer le LIEU, Laboratoire Instrumental EUropéen, nouvel organisme réunissant des musiciens, ensembles et compositeurs internationaux autour d'un but commun : la défense de la création et sa mise en valeur par des actions de qualité. L'ensemble Aleph vient de voir son travail récompensé par la reconnaissance au niveau européen du LIEU, le programme Culture 2007-2011 de la Commission européenne lui a en effet annoncé son soutien jusqu'en 2011. Les partenaires, réunis jusqu'ici contre vents et marées, pourront mener à bien leur projet ambitieux tant au niveau politique que culturel.

Le LIEU

Laboratoire Instrumental Européen

« Le LIEU, Laboratoire Instrumental Européen, est voué à la diffusion de la création musicale contemporaine. Sa raison d'être est la construction d'un réseau européen de partenaires unis par une charte de qualité et d'exigence. Il privilégie la création, les échanges entre les formations, les structures et les compositeurs européens, ainsi que la circulation des œuvres et des artistes du monde entier.

Un premier projet de deux ans a été lancé, dont le Théâtre Dunois à Paris est le berceau. Ce petit théâtre parisien accueille en effet chacun des ensembles du LIEU en résidence aux côtés de l'ensemble Aleph, à l'initiative du réseau. Toutes les structures partenaires accueillent elles aussi, tour à tour, des événements du LIEU. Sur deux ans, ce sont ainsi une cinquantaine de musiciens impliqués et plus de vingt-cinq œuvres créées à travers une trentaine d'événements dans huit pays européens (Allemagne, Finlande, France, Grèce, Lettonie, Pays-Bas, Portugal et Slovénie).

Ce projet est soutenu par la Commission européenne, dans le cadre du programme Culture 2007/2011. »

le lieu



Sept ensembles :

- Slowind, Ljubljana, Slovénie
- Uusinta, Helsinki, Finlande
- Sound'Ar-te Electric Ensemble, Lisbonne, Portugal
- Insomnio, d'Utrecht, Pays-Bas
- Ensemble Aleph, France
- Altera Veritas, Riga, Lettonie
- Das Neue ensemble, Hanovre, Allemagne

Huit structures de diffusion :

- Festival Slowind, Ljubljana, Slovénie
- Théâtre Dunois, Paris, France
- Festival Gaudeamus Music Week, Amsterdam, Pays-Bas
- Festival Musica Viva, Lisbonne, Portugal
- About:, Athènes, Grèce
- Latvian Music Information Center, Riga, Lettonie
- Musik 21 Niedersachsen, Hanovre, Allemagne
- Festival Extension, Alfortville, France

Quatre centres de recherches et de documentation :

- Cdmc, Paris, France
- Gaudeamus, Amsterdam, Pays-Bas
- MIC, Lisbonne, Portugal
- LMIC, Riga, Lettonie

Quatre studios de recherche en informatique musicale :

- Miso Music, Portugal
- Center for Music Composition and Performance, Athènes, Grèce
- I-Lab, Utrecht, Pays-Bas
- La Muse en Circuit, Alfortville, France

Deux centres culturels de rencontre:

- Le Moulin d'Andé, France
- Mazsalaca Workshop, Lettonie

Ensemble Aleph

The Ensemble Aleph was founded in 1983 as a collective of five soloists – Dominique Clément, Sylvie Drouin, Monica Jordan, Françoise Matringe and Christophe Roy – who were joined by Jean-Charles François, Noëmi Schindler, then Lutz Mandler. They share the same conception of artistic practice in society and of the performer's role in the creative process.

The Ensemble Aleph is acknowledged to be one of the most important structures for the creation, discussion and diffusion of contemporary art.

To be in direct contact with the most recent music in order to provoke confrontation between different, even opposing aesthetics of the evolution of composing on an international scale represents a major branch of its research.

As a perpetual 'work-site', and taking itself to be a collective dedicated to creation, it is the aim of the Ensemble Aleph not only to let young composers take advantage of its experience in a spirit of exchange and conviviality, notably in the International Forum of Young Composers (a project chosen in 2000, 2002 and 2004 by the European Commission's "Culture Programme 2000"), but also to examine and put into perspective contemporary writing with regard to particular historical periods by devising programmes on thematic axes that bring together leading works of the twentieth century.

In 2007 the Ensemble Aleph associated itself with the Théâtre Dunois, that had welcomed it in residence since 1993, in order to set up the European Instrumental Laboratory, a new body bringing together international musicians, ensembles and composers around a common aim: the championing of creation and its development through activities of quality. The Ensemble Aleph has just seen its work rewarded by European-level recognition in the 2007-2011 Culture programme. The European Commission has in fact announced ongoing support until 2011. The partners, united so far against all opposition, will be able to see through their ambitious project on both the political and the cultural levels.

Le LIEU

European Instrumental Laboratory

The LIEU (Laboratoire Instrumental EUropéen), is dedicated to the diffusion of contemporary musical creation. Its purpose is the construction of a European network of partners united by a charter of quality and challenge. It favours creation, exchanges between groups, structures and European composers, as well as the circulation of works and artistes from all over the world.

A first, two-year project has been launched for which the Théâtre Dunois in Paris is the base. This small Parisian theatre receives each of the ensembles of LIEU in residence alongside the Ensemble Aleph, at the initiative of the network. All partner structures also receive, in turn, events organised by LIEU. Over two years, there have thus been some fifty musicians involved and more than 25 works premiered in some thirty events in eight European countries (Germany, Finland, France, Greece, Latvia, the Netherlands, Portugal and Slovenia). This project is aided by the European Commission as part of its Culture 2007/2011 programme.

le lieu



Seven ensembles:

- Slowind, wind quintet, Ljubljana, Slovenia
- Uusinta, Helsinki, Finland
- Sound'Ar-te Electric Ensemble, Lisbon, Portugal
- Insomnio Ensemble, Utrecht, Netherlands
- Ensemble Aleph, Vitry-sur-Seine, France
- Altera Veritas Ensemble, Riga, Latvia
- Das Neue Ensemble, Hannover, Germany

Eight organising structures:

- Slowind Festival, Ljubljana, Slovenia
- Théâtre Dunois, Paris, France
- Gaudeamus Musik Week, Amsterdam, Netherlands
- Musica Viva Festival, Lisbon, Portugal
- About:, Athens, Greece
- Latvian Music Information Center, Riga, Latvia
- Musik 21 Niedersachsen, Hannover, Germany
- Festival Extension, Alfortville, France

Four centres for research and documentation:

- Cdmc, Paris, France
- Music Center The Netherlands, Amsterdam, Netherlands
- Miso Music, Portugal
- Latvian Music Information Center, Riga, Latvia

Four studios for research into computer music:

- Miso Music, Portugal
- Centre for Music Composition and Performance, Athens, Greece
- I-Lab, Utrecht, Netherlands
- La Muse en Circuit, Alfortville, France

Two centres for cultural encounters:

- Le Moulin d'Andé, France
- Mazsalaca Workshop, Latvia

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 se perfectionne en 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 of 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

Clarinettiste, 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, accordéon

piano, 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 Bohême, 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, plus d'une centaine d'œuvres ont été créées par Noëmi Schindler: concertos et musique de chambre, 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). Cet ensemble devient, en 2007, l'ensemble Nomos, qui développe à présent une grande activité de création.

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...).

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 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). In 2007 this ensemble became the Ensemble Nomos, now very active with regard to creation.

Since 1995 has formed a duet with the violonist 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 et percussionniste, 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 and percussionist, 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".





Malin Bång

Suède/Sweden

« Ma musique est une exploration de l'imprévisibilité et des contrastes d'intensité, l'expression d'une rudesse badine tout autant que d'une intimité délicate. » Malin Bång élabore l'idée que les composants principaux de la musique sont le mouvement et l'énergie. Elle définit son matériau musical en fonction du degré de friction pour pouvoir créer une gamme d'actions, du presque inaudible jusqu'au strident et obstiné. Dans son œuvre, elle incorpore souvent des objets sonores afin d'explorer un univers sonore riche et de pouvoir suggérer que le contenu musical peut être façonné par tout ce qui vise le but artistique.

Née en 1974, Malin Bång vit à Stockholm, en Suède. Son catalogue comporte des œuvres pour ensemble instrumental, pour orchestre, pour la scène, des pièces de musique électronique, des installations sonores instrumentales et des *performances pieces*. Sa musique est jouée dans des festivals et concerts à Huddersfield, Stuttgart, Royaumont, Buffalo, Berlin, Turin, Oslo, Stockholm, au Japon, au Danemark, ainsi que dans des festivals nordiques, et par des ensembles et formations tels que les ensembles Recherche, Cairn, Contrechamps, Madrigirls, Athelas Sinfonietta, Figura et Esbjerg, The Icelandic Flute Ensemble et Hamralið Choir, KammarensembleN. Elle est compositeur en résidence pour Curious Chamber Players, jeune ensemble expérimental suédois, avec lequel elle a étroitement collaboré depuis sa fondation en 2003. Elle a reçu de nombreuses bourses et des commandes. Parmi ses projets figurent une tournée en Allemagne avec Curious Chamber Players et une nouvelle œuvre pour l'ensemble Recherche.

Elle a étudié la composition à l'Académie de musique de Piteå, à l'Universität der Künste de Berlin, l'Académie royale de musique de Stockholm, l'université de Göteborg et, lors de plusieurs cours et master class, avec des professeurs tels que Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Philippe Manoury, Philippe Capdenat, Chaya Czernowin, Walter Zimmermann, Friedrich Goldmann et Ole Lützw Holm.

“My music is an exploration of unpredictability and contrasts in intensity, an expression of playful roughness as well as delicate intimacy.” Malin Bång develops the idea that the main components in music are movement and energy. She defines her musical material according to its amount of friction in order to create a spectrum of actions ranging from the barely audible to the harsh and obstinate. In her work she often incorporates sound objects so as to explore a rich sound world and to suggest that musical content can be shaped by anything that is directed towards the artistic purpose.

Malin Bång (1974) lives in Stockholm, Sweden. Her work includes music for instrumental ensembles, orchestra, staged music, electronic music, instrumental sound installations and performance pieces. Her music is performed in festivals and concerts such as at Huddersfield, Stuttgart, Royaumont, Buffalo, Berlin, Turin, Oslo, Stockholm, in Denmark, and in Nordic Festivals, and by ensembles and musicians such as Ensembles Recherche, Cairn, Contrechamps, SurPlus, Madrigirls, Athelas Sinfonietta, Figura and Esbjerg, The Icelandic Flute Ensemble, Hamralið Choir, KammarensembleN. Malin Bång is Composer In Residence for Curious Chamber Players, Sweden's young and experimental ensemble, with which she has had a close collaboration since its inception in 2003. She has received many grants and commissions. Upcoming projects include a tour in Germany with Curious Chamber Players and a new work for Ensemble Recherche.

She has been studying composition at the Academy of Music in Piteå, Universität der Künste in Berlin, the Royal Academy of Music in Stockholm, Göteborg University and in several masterclasses and courses with teachers such as Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Philippe Manoury, Philippe Capdenat, Chaya Czernowin, Walter Zimmermann, Friedrich Goldmann and Ole Lützw Holm.

Faces and Moon Splinters (Visages et éclats de lune)

pour voix, clarinette, trompette, piano, violon, violoncelle

Dans *Faces and Moon Splinters (Visages et éclats de lune)*, j'explore un univers sonore de gestes fragiles et intimes, avec des contrastes de matériaux expressifs et rudes. La pièce tire son point de départ de divers types de mouvement. Je suis fascinée par les différentes façons d'augmenter ou de diminuer la vitesse dans la vie de tous les jours. J'ai choisi quatre exemples contrastés – le vent, un vélo, un écureuil et une machine – et j'ai construit un tableau de vitesses avec des variantes selon la forme de leur mouvement. J'ai composé des fragments musicaux influencés à la fois par ce tableau et par un poème de F. García Lorca, *La Fable et la ronde des trois amis*, qui dépeint les vies misérables d'Enrique, de Lorenzo et d'Emilio, donnant des images de leurs vies comme étant « gelées », « ensevelies », et « brûlées ». Les fragments, finalement, ont été façonnés de manière à créer dix plus grands tableaux musicaux, ensuite juxtaposés et imbriqués de différentes façons pour créer le collage final de la pièce.

Faces and Moon Splinters

for voice, clarinet, trumpet, piano, violin, cello

In *Faces and Moon Splinters* I explore a sound world of fragile and intimate gestures, contrasting expressive and harsh material. The starting point of the piece is related to various types of movement. I am fascinated by the different ways of increasing and diminishing speed in everyday life. I chose four contrasting examples – the wind, a bike, a squirrel and a machine – and constructed a speed chart with different variations according to their movement patterns. I composed musical fragments which are influenced by this chart and also by F. García Lorca's poem *The Fable and Round of the Three Friends*. The poem describes the miserable lives of Enrique, Lorenzo and Emilio, giving images of their life as being 'frozen', 'buried' and 'burned'. The fragments were eventually shaped into ten larger musical tableaux which were then juxtaposed and overlapped in different ways to create the final collage form of the piece.

Entretien avec Malin Bång

> *Quels sont les compositeurs qui vous ont influencée ou qui sont importants pour vous ?*

>> J'ai sans doute été beaucoup influencée par des camarades avec qui j'ai fait mes études. Lorsque vous êtes dans un contexte donné, vous comparez votre musique avec ce qui se passe autour de vous au même moment. Bien sûr, des professeurs ont pu également m'influencer, mais, la plupart du temps, en ce qui concerne mes études universitaires en Suède, les professeurs étaient plus enclins à discuter qu'à exercer une forte influence. J'ai été influencée par Chaya Czernowin, une compositrice israélienne qui a enseigné à San Diego, à Harvard et à Vienne (elle a aussi été en résidence à l'Akademie Schloß de Stuttgart où j'ai moi-même séjourné). Je l'ai connue lorsque je faisais mes études à Göteborg. Je lui ai montré une pièce que j'avais écrite en 2005. Elle fut le premier professeur qui, en regardant ma musique, m'a parlé de la notion d'énergie comme d'un paramètre musical important. Justement, je pensais à cette notion, mais je n'avais jamais rencontré un professeur pour en parler. En ce qui concerne la notion d'intensité en musique, j'ai été inspirée par Brian Ferneyhough, notamment par son *Second quatuor à cordes*, qui est très dense en information, qui travaille plusieurs couches, plusieurs structures se déroulant au même moment. Naturellement, j'ai pu aussi être influencée par tout compositeur qui explore le timbre: Lachenmann, Sciarrino ou le compositeur danois de ma génération Simon Steen Andersen.

> *Hier, nous avons discuté de musique conceptuelle. J'ai l'impression que votre musique va dans ce sens, que chacune de vos œuvres explore une idée forte. Ainsi, votre pièce pour saxophone solo, Delta Waves (2007), décrit l'état de sommeil. Dans Curious Collection (2008), l'idée principale, dont nous reparlerons, consiste à utiliser des objets sonores divers.*

>> Pour commencer à composer, j'ai besoin d'avoir une idée précise. Composer sans savoir ce que j'exprimerai serait comme marcher les yeux bandés. L'équilibre entre le concept et sa réalisation est très important. Il y a trop de musique conceptuelle qui se fonde sur une seule idée et qui n'est pas développée. J'essaie de définir une idée qui contiendrait plusieurs couches, de sorte que plusieurs développements pourraient avoir lieu. Ce n'est donc jamais un concept à sens unique. Mais ce n'est pas non plus une écriture de type artisanal. J'ai besoin d'une inspiration extramusical, car elle me procure une distance. Elle peut aussi me surprendre ou encore contribuer à ce que chaque pièce constitue un univers en soi et non une simple continuation de la musique que j'ai composée auparavant – même si le résultat sonore peut en être proche.

> *Vous aimez travailler avec ce que vous nommez des « objets sonores ». Ainsi, dans Curious Collection, chaque musicien joue, outre son instrument, d'un objet: le flûtiste une salière en bois, le clarinette basse un téléphone portable, le percussionniste un livre, le pianiste une boîte à thé, etc. Par ailleurs, en tant que musicienne, vous jouez, avec votre ensemble, de l'électronique et des objets sonores. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette idée d'« objet sonore » ?*

>> Je n'aime pas l'idée que la musique contemporaine serait une continuation de la musique classique, une idée trop académique ou élitiste. Je pense que la musique contemporaine devrait être proche de la vie quotidienne. J'aime donc l'idée que n'importe quel objet de la vie quotidienne pourrait contribuer à la musique. J'aime penser qu'il y a de la musique tout le temps, que nous pouvons appeler musique les sons qui nous entourent. Par ailleurs, dans *Curious Collection*, les objets sonores étaient reliés à une expérience particulière pour chaque musicien: ce sont les musiciens eux-mêmes qui avaient choisi ces objets. La partie électronique utilise également les sons de ces objets.

> *Je crois que votre volonté de réaliser le lien entre la musique et la vie quotidienne se reflète également dans le fait que vous aimez utiliser, dans votre musique, la parole, non pas la parole musicalisée, chantée, mais la parole quotidienne. Par exemple, dans Curious Collection, il y a des voix enregistrées; dans la pièce pour Aleph, il y a de nombreux moments où la soprano chuchote. Je pense également à votre pièce intitulée Perpetual Revival (2007), où apparaissent également des chuchotements. Ce ne sont pas des voix musicales et/ou significantes, mais des voix du quotidien...*

>> Tout à fait. Ce type de voix rend présents les individus dans la musique. De même, je n'utilise pas la voix classique, entraînée, mais une voix fragile, qui est proche de la voix d'une personne ordinaire. C'est effectivement un lien avec la vie.

> *Est-ce que cela signifie que la musique doit être reliée à la vie ?*

>> Pour moi, cela produit plus de sens. Lorsque vous êtes compositeur, la composition occupe une partie importante de votre vie. Aussi, vivre votre vie à travers la composition devient important : la composition devient une sorte de journal intime, qui exprime ce que vous vivez au quotidien, dans un environnement donné. Lorsque vous regardez une pièce, vous vous rappelez tous les détails qui vous entouraient lorsque vous la composiez, dans quel état psychologique vous étiez, etc. Pour moi, la musique est une partie importante de la vie. J'aime le fait que la musique, tout en étant abstraite, peut avoir des liens concrets avec la vie.

> *Est-ce le cas pour toute musique ou bien y a-t-il des musiques qui ne sont pas liées à la vie ?*

>> Peut-être est-il aussi question du temps. La musique concerne le temps : c'est un lien important avec la vie. Il y a des musiques qui tentent d'échapper au temps, qui s'efforcent de créer des moments temporels sans tension : elles me semblent moins intéressantes que les musiques qui évoluent dans le temps...

> *... vous souhaitez une musique qui relève de l'expérience...*

>> ... oui, j'aime le fait de penser la musique comme ajout d'informations, comme somme de tout ce que l'on entend et où l'on crée des relations entre tous ces éléments, un peu comme on le fait dans la vie quotidienne.

> *Avec l'idée de temps, nous arrivons aux concepts de mouvement et d'énergie qui semblent vous intéresser. En écoutant votre musique, j'ai remarqué que vous aimez les contrastes, et vous écrivez que votre musique « est une exploration de l'imprévisibilité et des contrastes d'intensité ». Par ailleurs, vous écrivez aussi que vous définissez votre « matériau musical en fonction du degré de friction pour pouvoir créer une gamme d'actions, du presque inaudible jusqu'au strident et obstiné ». Pour commencer, comment définissez-vous la notion d'énergie ?*

>> Ce serait la manière dont la musique se développe et comment chaque moment est relié à un autre, comment les différentes actions créent un tout. Pour moi, chaque son peut avoir une certaine énergie en lui-même. Un grattage possède un type d'énergie, un son de souffle un autre, totalement différent. Lorsque vous utilisez un grattage comme une sorte de cellule, vous devez aussi décider quel type d'énergie globale il aura : s'agira-t-il d'un moment persistant, ou dirigé, ou encore, ralenti, etc. Lorsque vous composez avec des sons plutôt que des hauteurs, vous devez être très attentif à leur existence pour qu'ils soient vivants. De même qu'une hauteur, un son peut progressivement changer et se développer pour devenir un geste musical clair.

> *Musicalement parlant, l'énergie est-elle le profil dynamique du son ?*

>> Oui, peut-être. Lorsque on étudie la musique classique, on parle beaucoup des différents thèmes, de leur développement, de leur évolution vers un point culminant, on parle aussi de la tension générée par l'harmonie. Pour ma part, je cherche un point de vue plus abstrait.

> *Faites-vous une différence entre énergie et mouvement ?*

>> Le mouvement serait le plus petit geste, la phrase. Plusieurs mouvements mis ensemble créeraient l'énergie. Je parle aussi parfois de présence de l'intensité. C'est aussi lié à la quantité d'information qui se produit. Dans la vie quotidienne, c'est ainsi que nous percevons le mouvement : lorsque nous avons l'impression que cela va vite, c'est parce que nous recevons de nombreuses impressions. Par ailleurs, les différentes combinaisons de timbre influent aussi sur la question de l'énergie

> *Y a-t-il des musiques sans énergie ?*

>> Non, c'est ce qui est intéressant, justement : chaque musique a un type particulier d'énergie. Dès qu'un son se met à exister, il a une énergie, même très faible. Puis, en fonction du développement, l'énergie peut croître ou diminuer, ou encore, rester stable.

> *Ainsi, ce qui vous intéresse, n'est pas tant l'énergie que la variation d'énergie : le changement de vitesse ou de mouvement, le contraste.*

>> Oui.

> *Quelles musiques vous semblent intéressantes quant aux changements de type énergétique ?*

>> Plus que la musique, ce qui m'inspire au niveau de l'énergie et du mouvement, ce sont des formes d'art comme le cinéma, le théâtre, la danse, et par exemple, les changements de présence et d'intensité dans un dialogue. Ou encore, je suis inspirée par les mouvements d'animaux.

> *Et, si l'on devait retrouver des exemples dans la musique classique ?*

>> Il y aurait la notion de flux musical que l'on rencontre dans la musique de chambre de Schumann.

> *Et Brahms, qui travaille avec de grands contrastes énergétiques ?*

>> Oui, tout à fait. C'est le cas de ses symphonies, où chaque voix est très détaillée. J'ai joué de l'alto dans ses symphonies, et je me souviens de ses partitions contenant plusieurs gestes intriqués.

> *Vous venez de parler de geste, et je crois que c'est aussi un aspect important de votre musique – en relation bien sûr avec la notion de mouvement ainsi qu'avec la musique de Ferneyhough. Dans votre musique, l'unité n'est pas la note, le thème ou le son, mais une entité qui se présenterait comme un geste global, avec un début et une fin et qui aurait une durée moyenne, par exemple, de dix secondes.*

>> Oui, en effet. Je pars de différents cadres temporels – dix secondes, une demi-minute, une minute... –, je choisis quelques instruments et je compose un geste en relation avec les idées de la pièce. Puis, je réalise plusieurs fragments. Ensuite, j'essaie de voir comment ces fragments pourraient être combinés sans que la liaison soit de type organique. Je cherche une relation qui permettrait de savoir ce qui serait prévisible et ce qui ne le serait pas. Si vous planifiez trop, le résultat est trop organique.

> *Il s'agit donc de formes de type montage ou collage. Comment avez-vous réalisé la mise bout à bout de gestes de Visages et éclats de lune (Faces and Moon Splinters), la pièce pour Aleph ?*

>> J'ai composé plusieurs fragments. J'avais trois feuilles de format A3. J'ai pris tous les fragments en relation avec l'état « gelé » dont parle le poème. Je les ai coupés dans le sens horizontal, ce qui m'a permis d'avoir des moments brefs, de trois secondes environ. Puis, j'ai jeté plusieurs de ces fragments dans le sens vertical en m'obligeant à accepter la manière dont ils se superposaient. Bien sûr, on ne peut pas avoir la même méthode tout le temps, ce ne serait pas

intéressant. J'ai trouvé que, dans *Visages et éclats de lune*, cette méthode marchait bien, mais, ailleurs, elle serait hors contexte.

> *Dans cette pièce, vous êtes partie d'un poème de Lorca, Fábula y rueda de los tres amigos, qui parle de trois amis, lesquels sont successivement gelés, brûlés et enterrés. Qu'est-ce qui vous intéresse dans ce poème ? Est-ce la violence très méditerranéenne dont il témoigne, violence qui possède un type d'énergie particulier ?*

>> J'ai aussi été attirée par la régularité de la narration. Chaque strophe reprend l'histoire des trois amis, Enrique, Emilio et Lorenzo, et raconte systématiquement ce qui leur arrive. Mais Lorca change l'ordre des noms. Ainsi, pour trouver chaque caractère, il faut lire le poème très attentivement. J'ai fini par cerner chacun de ces caractères, et j'ai laissé ces définitions influencer la musique. J'ai bien sûr aussi aimé le fait que ces personnages ont une vie destructrice...

> ... une énergie négative...

>> ... oui, peut-être! Mais les vers sont aussi très beaux, grâce à leur combinaison très mystérieuse de phrases.

> *Vous écrivez que vous êtes « fascinée par les différentes manières d'augmenter et diminuer la vitesse dans la vie quotidienne », et que, pour composer Visages et éclats de lune, vous avez pris quelques modèles de mouvement, ceux du vent, d'un vélo, d'un écreuil et d'une machine, et que vous avez construit une charte des vitesses. Est-ce en relation avec les caractères des personnages de Lorca ou bien est-ce une idée totalement différente ?*

>> Il y a beaucoup de descriptions de mouvement dans le poème : on y parle de regards passifs, d'états mélancoliques, d'états très actifs, etc. Mais j'ai créé les modèles de mouvement dont vous parlez pour avoir des contrastes clairs. Le vent est très doux, mais peut changer considérablement...

> ... la machine a un mouvement continu...

>> ... et régulier. Dans la pièce, il y a quelques phrases basées sur des boucles : c'est en relation avec ce mouvement de machine. Le vélo représente la résistance et la friction. L'écreuil est très petit et rapide, il a un mouvement très économe.

> *Le titre Visages et éclats de lune...*

>> ... provient d'un vers du poème. L'idée de « visages » est aussi reliée à l'expression de la chanteuse et les éclats représentent les fragments de geste qui ont été assemblés.

> *Puisque l'on parle d'un poète espagnol : aimez-vous Buñuel ? Votre méthode de composition évoque quelque peu la technique de montage du surréalisme.*

>> Oui, on peut penser au *Chien andalou* de Buñuel. J'aime bien, dans le surréalisme, l'idée de créer sa propre réalité à partir de la combinaison de différentes images ou actions. Je pense que, à chaque fois que l'on écoute de la musique, on peut créer sa propre réalité.

> *Qu'aimez-vous dans le cinéma, la littérature, les arts visuels ?*

>> J'aime bien le surréalisme ainsi que tout art à base de collage. En fait, j'aime tout art très créatif, où l'on ne s'efforce pas de se limiter à être très pur, où il y a une richesse de détails, la joie de l'exploration et de la curiosité, où se manifestent des artistes qui osent être très personnels, sans être portés par les courants dominants, qui expriment ce qu'ils ont envie d'exprimer...

Interview with Malin Bång

> *Who are the composers who have influenced you or who are important for you?*

>> I have no doubt been greatly influenced by comrades with whom I studied. When you are in a particular context, you compare your music with what is going on around you at the same time. Of course, some teachers could also have influenced me, but, for the most part, as regards my university studies in Sweden, the teachers were more inclined to discuss than to exercise strong influence. I have been influenced by Chaya Czernowin, an Israeli composer who has taught at San Diego, Harvard and Vienna (she has also been in residence at the Akademie Schloß in Stuttgart where I myself stayed). I got to know her when I was studying at Göteborg. I showed her a piece I had written in 2005. She was the first teacher who, in looking at my music, spoke to me of the notion of energy as an important musical parameter. It so happened I had been thinking of this notion, but I had never met a teacher with whom I could discuss it. As for the notion of intensity in music, I was inspired by Brian Ferneyhough, notably by his *Second String Quartet*, which is very dense in information, which works on several layers, with several structures unfolding at the same time. Naturally I might also have been influenced by any composer exploring tone-colour: Lachenmann, Sciarrino or the Danish composer of my generation, Simon Steen Andersen.

> *Yesterday we discussed conceptual music. I had the impression that your music goes in this direction, that each of your works explores a forceful idea. Your piece for saxophone solo, Delta Waves (2007), for instance, describes the state of sleep. In Curious Collection (2008), the main idea, that we shall discuss later on, consists of using various sound objects.*

>> In order to start composing I need to have a precise idea. Composing without knowing what I shall be expressing would be like walking with a blindfold over my eyes. The balance between the concept and its realisation is very important. There is too much conceptual music that is based on a single undeveloped idea. I try to define an idea that contains several layers, so that several developments could take place. So it is never a one-meaning concept. But neither is it the writing of a craftsman. I need extra-musical inspiration as it affords me distance. It might also surprise me or even contribute to the fact that each piece constitutes a world in itself and not a mere continuation of the music I composed previously – even if aurally the result may be close.

> *You like working with what you call 'sound objects'. In Curious Collection, for example, each musician plays, in addition to his own instrument, some object: the flautist has a wooden salt container, the bass clarinetist a mobile telephone, the percussionist a book, the pianist a tea tin, etc. Moreover, as a musician yourself, you play, with your ensemble, electronics and sound objects. What interests you in this idea of 'sound object'?*

>> I don't like the idea that contemporary music is a continuation of classical music, an idea that's too academic or elitist. I think that contemporary music should be close to everyday life. So I like the idea that any object from everyday life could contribute to music. I like to think that there is music all the time, that we could call music the sounds that surround us. In addition, in *Curious Collection*, the sound objects are linked to a particular experience for each musician: it was the musicians themselves who chose these objects. The electronic part also uses the sounds of these objects.

> *It seems to me that your wish to achieve a link between music and everyday life is also reflected in the fact that you like to use, in your music, words, not musicalised, sung words, but everyday words. For example, in Curious Collection, there are recorded voices; in the*

piece for Aleph there are many moments when the soprano whispers. I'm also thinking of your piece entitled Perpetual Revival (2007), in which there is also some whispering. These are not voices that are musical and/or signifying, but are everyday voices...

>> Absolutely. This type of voice brings out individuals in music. Similarly, I do not use the classical, trained voice, but a fragile voice, one that is close to the voice an ordinary person. It is indeed a link with life.

> *Does this mean that music should be linked to life?*

>> For me it makes more sense. When you are a composer, composition takes up a considerable part of your life. So, living your life through composition becomes important: composition becomes a kind of intimate diary, expressing what you live on an everyday basis, in a given environment. When you look at a piece, you remember all the details that surrounded you when you were composing it, in what psychological state you were, etc. For myself, music is an important part of life. I like the fact that music, although abstract, can have concrete links with life.

> *Is this the case for all kinds of music or are there certain kinds that are not linked to life?*

>> Perhaps it's also to do with time. Music deals with time: it's an important link with life. There are some works that try to escape time, that attempt to create temporal moments without tension: to me they are less interesting than works that evolve in time...

> *... you want music that comes from experience...*

>> ... yes, I like to think of music as an aggregate of information, as a sum of all you hear, in which relationships are created between all these elements, rather as happens in everyday life.

> *With the idea of time we arrive at concepts of movement and energy that seem to interest you. In listening to your music I noticed that you like contrasts, and you write that your music "is an exploration of unpredictability and of contrasts of intensity". Elsewhere you also write that you define your "musical material in terms of the degree of friction in order to create a scale of actions, from the almost inaudible to the strident and sustained". For starters, how do you define the notion of energy?*

>> That would be the way in which music develops and how each moment is tied to another, how the different actions create a whole. For myself, each sound can have a certain energy in itself. Scratching has a type of energy, the sound of breathing another, totally different. When you use scratching as a kind of cell you also have to decide what type of global energy there will be: will it be persistent movement, or directed, or again, slowed down, etc.? When you compose with sounds rather than pitches, you have to pay very close attention to their existence so they are alive. Just as with a pitch, a sound can gradually change and develop to become a clear musical gesture.

> *Musically speaking, is the energy the dynamic profile of the sound?*

>> Yes, perhaps. In studying classical music we talk a lot of the different themes, of their development, their evolution towards a culmination, we talk also of the tension generated by the harmony. For my part, I'm looking for a more abstract point of view.

> *Do you make a difference between energy and movement?*

>> Movement would be the smallest gesture, the phrase. Several movements put together would create energy. I also sometimes speak of the presence of intensity. And it's linked to the quantity of information produced. That's how we perceive movement in everyday life:

when we have the impression things are going fast it's because we receive many impressions. Moreover, the different combinations of tone-colour also have an impact on the question of energy.

> *Can there be music without energy?*

>> No, that's precisely what is interesting: each piece of music has a particular type of energy. As soon as a sound starts to exist it has energy, even if very weakly. Then, as things develop, the energy can increase or diminish, or indeed remain stable.

> *So what interests you is not so much energy as the variations of energy: changes of speed or movement, contrasts.*

>> Yes.

> *What sorts of music seem to you interesting in regard to energy changes?*

>> More than music, what inspires me with regard to energy and movement, are some art forms such as the cinema, drama, dance, and for example, the changes of presence and intensity in a dialogue. Or again, I am inspired by the movements of animals.

> *And what about examples in classical music?*

>> There's the notion of musical flux that you find in Schumann's chamber music.

> *And Brahms, who worked with great contrasts of energy?*

>> Yes, very much so. It's the case with his symphonies, in which each voice is highly detailed. I have played the viola in his symphonies, and I remember his scores included several intricate gestures.

> *You speak of gesture, and I think it too is an important aspect of your music – in relation of course to the notion of movement and with the music of Ferneyhough. In your music, unity is not the note, the theme or the sound, but an entity that presents itself as a global gesture, with a start and a finish and having an average duration, for example, of ten seconds.*

>> Yes, indeed. I start off with different temporal frameworks – ten seconds, half a minute, a minute... I choose a few instruments and compose a gesture in relation to the ideas of the piece. Then I make several fragments. After that I try to see how these fragments could be combined without the liaison being organic. I seek a relationship that enables me to know what would be predictable and what would not be. If you plan things too much, the result is too organic.

> *So there are montage or collage forms. How did you manage putting end to end the gestures of *Faces* and *Moon Splinters*, the piece for *Aleph*?*

>> I composed several fragments. I had three sheets of A3 format. I took all the fragments related to the 'frozen' state mentioned in the poem. I cut them horizontally, which gave me some short moments of about three seconds. I then threw several of these fragments in the vertical direction, forcing myself to accept the way in which they became overlaid. Of course, you cannot use the same method all the time, it would not be interesting. I found that, in *Faces* and *Moon Splinters*, this method worked well, but, elsewhere it would have been out of context.

> *In this piece, you started with a poem by Lorca, *Fábula y rueda de los tres amigos*, that speaks of three friends, which are successively frozen, burned and buried. What is it that interests you in this poem? Is it the very Mediterranean violence it shows, a violence that*

possesses a particular type of energy?

>> I was also attracted by the regularity of the narration. Each strophe takes up the story of the three friends, Enrique, Emilio and Lorenzo and systematically relates what happens to them. But Lorca changes the order of the names. So, to find each character you have to read the poem very closely. I finally grasped each of these characters in the round, and let these definitions influence the music. I of course also liked the fact that these characters have destructive lives...

> ... *negative energy*...

>> ... yes, perhaps! But the lines are also very beautiful, owing to the mysterious combination of the phrases.

> *You write that you are "fascinated by the different ways of increasing and decreasing speed in everyday life", and that, in composing Faces and Moon Splinters, you took a few models of movement, those of the wind, a bicycle, a squirrel and a machine, and you constructed a chart of the speeds. Has this something to do with the natures of Lorca's characters or is this a completely different idea?*

>> There are many descriptions of movement in the poem: it mentions passive looks, states of melancholy, very active states, etc. But I created the models of movement you refer to in order to have clear contrasts. The wind is very gentle, but can change considerably...

> ... *the machine has perpetual motion*...

>> ... and regular motion. In the piece there are a few phrases based on loops: it's all to do with this movement of the machine. The bicycle represents resistance and friction. The squirrel is very small and fast, it has very economic movement.

> *The title Faces and Moon Splinters*...

>> ... comes from a line in the poem. The idea of 'faces' is also linked to the expression of the singer and the splinters represent gestural fragments that have been gathered.

> *Since we are talking of a Spanish poet, do you like Buñuel? Your method of composition rather makes one think of editing technique in surrealism.*

>> Yes, you might think of Buñuel's *Chien andalou*. What I like in surrealism is the idea of creating your own reality from a combination of different images or actions. I think that every time you listen to music you can create your own reality.

> *What appeals to you in the cinema, literature, the visual arts?*

>> I really like surrealism as well as all arts based on collage. In fact I like any highly creative art, in which you don't try to limit yourself to being very pure. I like a wealth of detail, joyful exploration and curiosity, which reveals artistes who dare to be very personal, without being carried away by dominating trends, who express what they want to express.



Alexandra Filonenko

Ukraine, Allemagne/Ukraine, Germany

Née en 1972 à Donetsk (Ukraine), Alexandra Filonenko termine ses études dans les classes de composition d'Edison Denisov et de Vladimir Tarnopolsky au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou.

Elle vit en Allemagne depuis 1996, menant une carrière à Berlin en tant que pianiste indépendante et compositeur. Ses œuvres ont été régulièrement jouées aux Hallische Musiktage depuis 1999, dont *Kiefers Schatten*, créé par le Quatuor Kairos en 1999, et un portrait-concert en 2000. D'autres créations ont eu lieu lors de divers festivals européens: la Semaine musicale Gaudeamus; *Look at the Clouds* par l'Ensemble Oxalis pour le Festival d'Automne de Moscou, *Sirenen* par l'ensemble belge APSARA, *Einst als ich meine Tränen vergoß...* par l'Ensemble Mosaik pour la Musikakademie Rheinsberg, et une nouvelle version de *Kiefers Schatten* par le Quatuor Arditti lors des 14^e Tonkünstlerfest à Magdeburg.

Born 1972 in Donetsk/Ukraine, she graduated from the composition classes of Edison Denisov and Vladimir Tarnopolsky at the Moscow Tchaikovsky Conservatory.

She has been living in Germany since 1996, pursuing careers in Berlin as both an independent pianist and a composer. Her works have been regularly performed at the Hallische Musiktage since 1999, including the premiere of *Kiefers Schatten* by the Kairos Quartet in 1999 and a portrait-concert in 2000. Further premieres have taken place at various European festivals, including the Gaudeamus Music Week; *Look at the Clouds* by the Oxalis Ensemble for the Festival Moskauer Herbst; *Sirenen* by the Belgian Ensemble APSARA; *Einst als ich meine Tränen vergoß...* by the Ensemble Mosaik for the Musikakademie Rheinsberg and a new version of *Kiefers Schatten* by the Arditti Quartet at the 14th Tonkünstlerfest in Magdeburg.

Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums...
(Le manque pressant d'un espace rempli de choses vécues...)
 pour clarinette, accordéon, violon, violoncelle, trompette, percussion

Cette pièce, en français « Le manque pressant d'un espace rempli de choses vécues », est composée sur des textes de Polina Andrukovitch. Il s'agit de la marche vers la mort d'une victime qui, à la fin, est exécutée.

La pièce se veut une spirale très pulsée. La pulsation, d'abord jouée par des instruments, est le noyau qui va générer la structure de la pièce – à un moment, les musiciens tapent du pied comme s'ils marchaient. Les deux sons *sol* bémol et *fa* (sous forme de septième, puis de seconde mineure) ressemblent à un cristal qui peu à peu se construit. Sa structure est faite de fragments qui sont continuellement décomposés par des cadences (par exemple, mesures 10, 25). La pièce suit le texte étroitement, avec toute son intensité dramatique. La pulsation, comme un mouvement perpétuel, amène progressivement à « *Amarsch* » (« Non-marche », figure 12). Lorsque la pulsation est donnée par le métronome, un battement de cœur se manifeste, dans lequel tout se dissout peu à peu. Dans la coda, une nouvelle couleur sonore apparaît, produite par la cithare qui énonce une sorte de réminiscence symbolique de ce long chemin douloureux.

Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums...
(The pressing lack of a creative space)
 for clarinet, accordion, violin, cello, trumpet, percussion

This piece, in English 'The pressing lack of a creative space', was composed to texts by Polina Andrukovich. It portrays the march of a victim who, at the end, is executed.

The piece is intended as a highly pulsed spiral. The pulse, at first on the woodwind, is an important structural element throughout the whole piece – at one point the players stamp their feet as though they were marching. The two tones G flat and F (major seventh, then minor second) are like a crystal that gradually constitutes itself out of fragments, and these fragments are continually being broken down by cadenzas (for example, bb.10, 25). The piece closely follows the text, with all its dramatic intensity. The pulse, like a *perpetuum mobile*, gradually leads to 'Amarsch' ('Non-march', figure 12). When the pulse is given by the metronome, a heartbeat emerges, in which everything is gradually dissolved. Towards the end the cymbals produce the sound of "a breath or rustling wind", and the string instruments create another 'game'.

Entretien avec Alexandra Filonenko

> *À la fin d'une répétition avec l'ensemble Aleph, vous avez expliqué aux musiciens de quoi parlait la pièce. Pouvez-vous reprendre cette explication ?*

>> J'ai écrit la pièce à partir du texte d'une écrivaine russe, Polina Andrukovitch. Il s'agit de la marche d'une victime. Une des phrases du texte a donné le titre de ma pièce. En allemand, cela se traduit par : *Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums (Le manque pressant d'un espace rempli de choses vécues)*. Naturellement, il s'agit d'un texte plus long, mais je n'ai pris que cet extrait. À la fin, la victime est exécutée. Du moins, c'est ainsi que j'ai compris ce texte – d'autres pourraient le comprendre autrement. Dans ma pièce, il y a donc un moment où les musiciens tapent du pied comme s'ils marchaient. Cela semble être du théâtre musical, mais cela ne l'est pas. Il y a d'autres éléments de ce type, par exemple des métronomes, vers la fin de la pièce. Ces éléments ont donc une valeur symbolique. Musicalement parlant, ils proviennent du rythme du début de la pièce. Mais ces éléments qui symbolisent la marche sont métamorphosés, ils servent à créer une texture musicale épaisse.

> *Vous avez également parlé de l'autel d'une église.*

>> Je pense que ce n'est pas juste, je me trompais.

> *Pourquoi une exécution, de quoi s'agit-il ?*

>> Ce n'est pas vraiment une exécution. C'est seulement ainsi que j'ai interprété le texte. En fait, cette auteure écrit aux limites de la compréhension. Chez elle, tout est symbolique.

> *Pouvons-nous dire de votre pièce qu'il s'agit d'une musique à programme ?*

>> Je pense qu'il serait utile pour l'auditeur de lire le texte avant d'écouter la musique, mais que ce n'est pas essentiel.

> *La musique ne suit pas un programme.*

>> Non, la pièce est faite à partir d'un texte, mais la musique qui en résulte est indépendante.

> *Cependant, lorsqu'on voit les musiciens taper du pied, on se demande pourquoi.*

>> Je crée ainsi une épaisseur sonore, c'est une texture musicale. Et l'auditeur n'est pas obligé d'interpréter ce passage comme une marche.

> *Mais, lorsqu'on voit un musicien qui, d'habitude, joue du violon, se mettre à taper du pied, un élément extramusical est introduit.*

>> Comme je l'ai dit, c'est un symbole, mais on peut aussi dire que c'est un poème sonore.

> *J'ai trouvé que votre pièce était très épaisse, très pleine. Je pourrais même dire qu'elle avait un côté oppressant.*

>> Oui, dans le titre il y a le mot *drückende* (pressant). Mais j'écris en général des musiques denses.

> *Vous n'aimez pas le silence, n'est-ce pas ?*

>> Si. Par exemple, j'ai écrit une pièce intitulée *Retour à André*, qui est fondée sur le film *Solaris* de Tarkovski

> *J'ai l'impression que vous aimez changer de style. Ainsi, votre quatuor à cordes intitulé Kiefer Schatten sonne à la manière de Luigi Nono, alors que votre pièce pour orchestre, Farce, me fait penser à du Kagel.*

>> Je ne change pas de style, je suis à chaque fois différente. Bien sûr, il y a quelque chose qui me différencie des autres compositeurs. Cependant, pour chaque composition, tout est nouveau : le style aussi bien que la technique.

> *Quelles sont vos constantes, qu'est-ce qui ne change pas ? Qu'est-ce qui vous différencie des autres compositeurs ?*

>> L'harmonie et l'instrumentation.

> *Aimeriez-vous un jour trouver un style que personne d'autre n'aurait ?*

>> Je ne pense pas. La musique me vient comme elle vient...

> *Pour revenir à la pièce pour Aleph, les musiciens jouent parfois des objets particuliers ou font des actions particulières : ils tapent du pied ou mettent en marche un métronome, comme nous l'avons dit, ils jouent du papier de verre, le trompettiste frotte les cordes d'une guitare, etc. Dans Farce, ils jouent des verres, des pistolets ou des sifflets. Pourquoi ?*

>> J'aime bien confier aux musiciens des instruments étrangers, qui ont un nouveau timbre. Ces instruments sont des sortes de jumeaux des instruments ordinaires, dont ils seraient en quelque sorte l'ombre.

> *Cependant, l'ombre prolonge une silhouette, alors que, dans le cas de vos instruments étranges, c'est plutôt le contraire.*

>> Le mot « ombre » n'est qu'une expression. Dans ma musique, le fait qu'un musicien joue aussi d'un instrument secondaire est devenu typique.

> *Lors de la conférence que vous avez donnée au Moulin d'Andé, vous avez dit, à propos de Farce, que vous confiez ces instruments aux musiciens pour voir comment ils réagiraient.*

>> Non, je voulais simplement dire que j'étais intéressée par la réaction des musiciens par rapport à ma musique, car elle n'est pas de la musique classique.

> *Guettez-vous cette réaction par rapport à toutes vos œuvres ?*

>> Non, seulement pour certaines pièces, comme c'est le cas avec *Farce*.

> *Pourquoi ?*

>> Parce que la musique elle-même a tendance à poser cette question.

> *Mais pourquoi ?*

>> ...

> *Est-ce aussi le cas de la pièce pour Aleph ?*

>> Non.

> *Pourquoi Farce et pas la pièce pour Aleph ?*

>> Je ne sais pas. C'est ainsi.

> *J'ai l'impression que, parfois, vous ne pouvez pas expliquer les choses à travers le langage. Certes, il y a un problème objectif de langue : votre langue maternelle est le russe, or, cet entretien se fait en allemand¹ ; par ailleurs, avec les musiciens, vous étiez obligée de vous exprimer en passant par Noëmi Schindler et Lutz Mandler, les seuls à parler l'allemand. Mais je crois que la question est plus profonde.*

¹ Je remercie Monsieur John Emery, professeur de langue à la retraite, qui a joué le rôle d'interprète.

>> En effet, je pense que nous ne devons pas chercher à tout expliquer.

> *Mais savez-vous toujours pourquoi vous faites une chose plutôt qu'une autre, même si vous ne pouvez pas expliquer – en passant par la langue – ce pourquoi ?*

>> Bien sûr.

> *Votre pièce pour l'ensemble Aleph et, encore plus, Farce, m'ont quelque peu fait penser à Kagel. Ai-je raison ?*

>> Je ne connais pas assez les pièces de Kagel pour en parler.

> *Au niveau de la technique compositionnelle, travaillez-vous d'une manière systématique ou intuitive ?*

>> Je compose la musique intuitivement, mais le résultat est systématique, sinon ce serait le chaos.

> *Par exemple, comment composez-vous l'harmonie ?*

>> Je ne peux pas dire pourquoi j'emploie telle harmonie plutôt qu'une autre. C'est intuitif. Tous les accords que j'écris sortent directement de ma tête, je ne les calcule pas. Bien sûr, une fois qu'un morceau est écrit, je réfléchis aux accords que j'utilise.

> *J'ai remarqué que, dans la pièce pour Aleph, il y a un contraste fort entre des parties très bruiteuses (des clusters, des sons de percussion, etc., et d'autres où dominent totalement les sons à hauteur déterminée.*

>> Tout à fait. C'est en relation avec la forme de la pièce. Dans cette œuvre, chaque section développe des matériaux très différents, et les sections s'enchaînent avec de fortes ruptures. Donc, il y a des parties uniquement bruiteuses et d'autres avec seulement des sons à hauteur déterminée.

> *Est-ce que vous entendez intérieurement tout ce que vous écrivez ?*

>> Bien sûr.

> *Il n'y a pas d'expérimentation ?*

>> Si, parfois il faut que je contrôle certaines choses.

> *Quels sont les compositeurs que vous aimez ?*

>> Ils sont très différents. J'aime bien écouter Mozart, Alban Berg et Luigi Nono.

> *Dans la conférence, vous avez aussi cité Beat Furrer.*

>> Je ne l'écoute pas beaucoup. Sa musique m'intéresse esthétiquement.

> *C'est-à-dire ?*

>> Elle n'est pas, pour moi, comme la musique de Mozart ou de Schubert.

> *C'est-à-dire ?*

>> Il y a des compositeurs que j'aime écouter et d'autres qui m'intéressent esthétiquement.

> *Aimez-vous votre musique comme vous aimez celle de Mozart ?*

>> Bien sûr ! J'aime ma musique [rires]. Ce serait triste si l'on n'aimait pas sa propre musique.

> *Je crois que vous aimez la littérature et la peinture.*

>> Oui, tout à fait.

> *Qu'aimez-vous ?*

>> De la peinture, j'aime Anselm Kiefer, Jackson Pollock, Van Gogh, Bosch, Escher, c'est-à-dire des peintres très différents.

> *Et pour la littérature ?*

>> J'aime des écrivains qui me paraissent toujours actuels tels que Hermann Hesse, Pouchkine, Tchekhov, Friedrich Dürrenmatt...

> *Et quant à des écrivains encore vivants ?*

>> J'aime Polina Andrukovitch ou Anja Utler.

> *Dans votre conférence, vous avez dit que, dans vos dernières pièces, vous vous inspirez de textes d'écrivains.*

>> Cela se produit lorsque je trouve un texte qui correspond à ce que je cherche.

> *Dans votre pièce pour contre-ténor, ensemble et électronique, intitulée Mute, vous utilisez trois langues. Quelles sont ces langues ?*

>> *Le russe, l'allemand et l'hébreu.*

> *Parlez-vous l'hébreu ?*

>> Non, je l'ai utilisé car je me suis servi du texte de l'Ecclésiaste, et j'aime utiliser les langues originales.

> *Êtes-vous intéressée par la religion ?*

>> Oui, mais comme toute personne cultivée, guère plus.

> *Dernière question. Vous disiez que vous avez été un enfant prodige.*

>> Oui, c'est ainsi qu'on m'appelait.

> *Vous disiez que vous avez composé dès l'âge de cinq ans.*

>> Oui.

> *Vous souvenez-vous de cette époque ?*

>> Pas vraiment. Ce sont mes parents qui me l'ont rapporté. Il paraît que, lorsque j'étais toute petite, je me suis assise au piano et j'ai joué.

> *Tout de suite ?*

>> Oui, je me suis simplement assise et j'ai joué. Jusqu'à dix ans environ, ce sont les autres qui notaient mes morceaux, et ensuite j'ai commencé à les noter moi-même.

> *Avez-vous conservé les toutes premières compositions ?*

>> Je les avais, mais j'ai fini par les jeter, car j'ai pensé que ce n'était pas intéressant.

Interview with Alexandra Filonenko

> *At the end of a rehearsal with the Ensemble Aleph, you explained to the musicians what the piece was all about. Would you repeat this explanation?*

>> I wrote the piece to a text by a Russian writer, Polina Andrukovich. It is the march of a victim. One of the sentences in the text gave the title of my piece. In German it would be: *Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums* ('The pressing lack of a creative space'). Naturally, the whole text is longer, but I took just this extract. At the end, the victim is executed. At least, that is how I understood this text – others might take it differently. In my piece there is thus a moment when the musicians stamp as though they were marching. It might seem to be music theatre, but it is not. There are other elements of this type, for example metronomes, towards the end of the piece. These elements have therefore symbolic value. Musically, they come from the piece's opening rhythm. But these elements, that symbolise the march, are transformed, they serve to create a dense musical texture.

> *You also spoke of a church altar.*

>> I think that is not right, I was wrong.

> *Why an execution, what is that about?*

>> It's not really an execution. That's just the way I interpret the text. In fact, this author writes at the limits of understanding. With her everything is symbolic.

> *Could we say of your piece that it is programme music?*

>> I think it would be useful for the listener to read the text before listening to the music, but it's not essential.

> *The music does not follow a programme?*

>> No, the piece is constructed from a text, but the resulting music is independent.

> *And yet, when you see the musicians stamping, you wonder why.*

>> That's how I create a thickness in sound, it's a musical texture. And the listener does not have to interpret this passage as a march.

> *But, when you see a musician who usually plays the violin start to stamp, an extra-musical element is introduced.*

>> As I said, it's a symbol, but you can also say it's a sound poem.

> *I found your piece to be very thick, very full. I could even say it had an oppressive aspect.*

>> Yes, in the title there is the word *drückende* (pressing). But I usually do write dense music.

> *You don't like silence, do you?*

>> Oh yes. For example, I have written a piece called *Retour à André*, that is based on Tvardovski's film *Solaris*.

> *I have the impression that you like changing styles. Your string quartet Kiefer Schatten, for instance, sounds like Luigi Nono, whereas your piece for orchestra Farce puts me in mind of Kagel.*

>> I don't change my style, I am different each time. Of course, there is something that

differentiates me from other composers. However, for each composition, everything is new: the style as well as the technique.

> *What are your constants, what does not change? What differentiates you from other composers?*

>> Harmony and instrumentation.

> *Would you like one day to find a style that no-one else possesses?*

>> I don't think so. The music comes to me as it comes...

> *To return to the piece for Aleph, the musicians sometimes play particular objects or perform particular actions: they stamp with their feet or start a metronome, as we have said, they play on sandpaper, the trumpet player rubs the strings of a guitar, etc. In Farce, they play on glasses, pistols and whistles. why?*

>> I like entrusting musicians with foreign instruments, that have a new tone-colour. These instruments are like the twins of ordinary instruments; they are as it were their shadows.

> *However, a shadow extends a silhouette, whereas, in the case of your foreign instruments, it's rather the opposite.*

>> The word 'shadow' is just an expression. In my music, the fact that a musician also plays a secondary instrument has become commonplace.

> *During the talk you gave at the Moulin d'Andé, you said, about Farce, that you entrusted these instruments to the musicians in order to see how they would react.*

>> No, I simply wanted to say that I was interested in the musicians' reactions to my music, as it is not classical music.

> *Do you look out for this reaction in all your works?*

>> No, only in certain pieces, as it was the case with *Farce*.

> *Why?*

>> Because the music itself tends to ask that question.

> *But why?*

>> ...

> *Is this also the case with the piece for Aleph?*

>> No.

> *Why Farce and not the piece for Aleph?*

>> I don't know. That's the way it is.

> *I have the impression that, at times, you are unable to express things through language. To be true, there is an objective problem with language: your mother tongue is Russian, well, this interview is in German¹; in addition, with the musicians, you were obliged to express yourself through Noëmi Schindler and Lutz Mandler, the only ones who can speak German. But I think the question is deeper than that.*

>> Indeed, I think we should not seek to explain everything.

¹ I thank Mr John Emery, a retired language teacher, who acted as interpreter.

> *But do you always know why you do one thing rather than another, even if you cannot explain this 'why' with language?*

Of course.

> *Your piece for the Ensemble Aleph and, even more so, Farce, made me think somewhat of Kagel. Am I right?*

>> I don't know Kagel's pieces well enough to speak about them.

> *As regards composing technique, do you work in a systematic or intuitive manner?*

>> I compose music intuitively, but the result is systematic, otherwise it would be chaos.

> *For example, how do you compose the harmony?*

>> I cannot say why I use this harmony rather than another. It's intuitive. All the chords I write come directly from my head, I don't calculate them. Of course, once a piece is written, I think about the chords I use.

> *I noticed that, in the piece for Aleph, there is a strong contrast between the very noisy parts (clusters, percussion sounds, etc.) and others in which specific pitches predominate.*

>> Quite. It depends on the form of the piece. In this work, each section develops very different kinds of materials, and the sections are separated by forceful ruptures. Hence, there are some parts that are just noisy and others with only specific pitches.

> *Do you hear internally everything you write?*

>> Of course.

> *There is no experimentation?*

>> Oh yes, sometimes I have to control certain things.

> *Who are the composers you like?*

>> They are very different. I love to listen to Mozart, Alban Berg and Luigi Nono.

> *In your talk you also quoted Beat Furrer.*

>> I don't listen to him much. His music interests me aesthetically.

> *That is to say?*

>> It is not, for me, like the music of Mozart or Schubert.

> *That is to say?*

>> There are some composers I like to listen to and others who interest me aesthetically.

> *Do you like your music as you like that of Mozart?*

>> Of course! I like my music [laughter]. It would be sad if you didn't like your own music.

> *I think you like literature and painting.*

>> Yes, very much so.

> *What do you like?*

>> In painting I like Anselm Kiefer, Jackson Pollock, Van Gogh, Bosch, Escher, that is to say some very different painters.

> *And in literature?*

>> I like writers who always seem topical to me, such as Hermann Hesse, Pushkin, Chekhov, Friedrich Dürrenmatt...

> *And what about writers who are still living?*

>> I like Polina Andrukovich and Anja Utler.

> *In your talk you said that, in your most recent pieces, you found inspiration in literary texts.*

>> It happens when I find a text that corresponds to what I am looking for.

> *In your piece for counter-tenor, ensemble and electronics, Mute, you use three languages. What are these languages?*

>> Russian, German and Hebrew.

> *Do you speak Hebrew?*

>> No, I used it because I was setting some of the text of *Ecclesiasticus*, and I like using the original language.

> *Are you interested in religion?*

>> Yes, but, as any cultivated person, hardly more than that.

> *One last question. You said you had been a child prodigy.*

>> Yes, that's what they called me.

> *You said that you have been composing since the age of five.*

>> Yes.

> *Do you remember that time?*

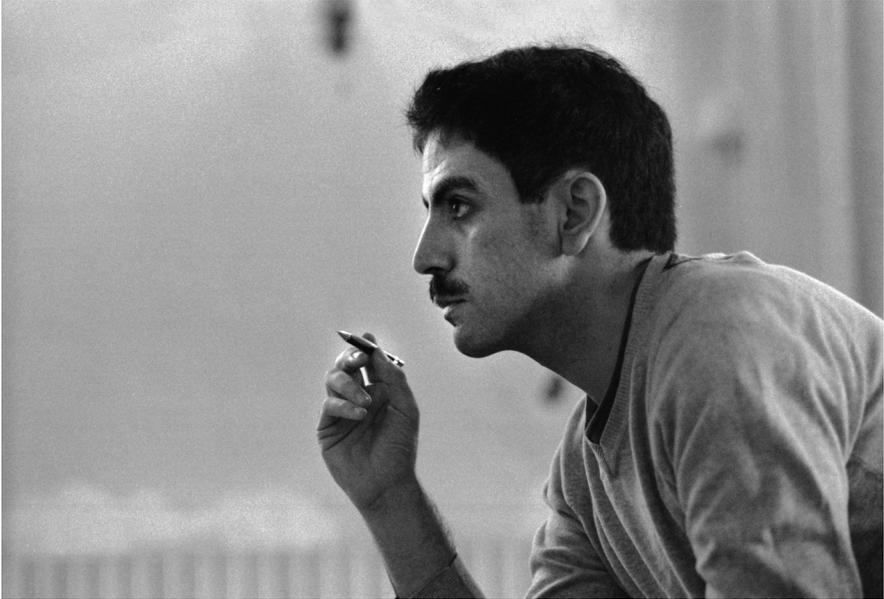
>> Not really. It was my parents who told me about it. Apparently, when I was very little, I sat at the piano and played.

> *Straightaway?*

>> Yes, I simply sat down and played. Until the age of about ten it was other people who wrote down my pieces, and subsequently I started to write it down myself.

> *Have you kept your very earliest compositions?*

>> I kept them for a while but in the end threw them away as I thought they were of no interest.



Pablo Galaz Salamanca

Chili/Chile

Né en 1983, Pablo Galaz a obtenu son diplôme supérieur de composition à la faculté des arts de l'université du Chili dans la classe de Jorge Pepi Alos.

Plusieurs de ses œuvres ont été choisies et interprétées lors de festivals de musique contemporaine dans son pays.

Looping Melodies, œuvre pour orchestre, a gagné le X^e Concours organisé par l'Orchestre symphonique du Chili, et a été créée par le chef brésilien Lanfranco Marcelletti à Santiago du Chili au cours de la saison 2007.

En 2008, il a participé aux Rencontres de composition de musique contemporaine INJUVE, à Mollina (Málaga, Espagne), où il a suivi les cours de Yan Maresz, Luca Francesconi et Jesús Rueda. Dans ce cadre, son œuvre *Audiosketch*, jouée par le Grup Instrumental de Valencia sous la direction de Joan Cerveró, a obtenu un prix offert par le Centro para la difusión de la música contemporánea à Madrid.

Born in 1983, Pablo Galaz obtained his advanced diploma for composition at the arts faculty of Chile University in the class of Jorge Pepi Alos.

Several of his works have been chosen and performed at festivals of contemporary music in his homeland.

Looping Melodies, an orchestral work, won the 10th Competition organised by the Symphony Orchestra of Chile, and was premiered by the Brazilian conductor Lanfranco Marcelletti in Santiago, Chile, in 2007.

In 2008 he took part in the Encuentro de Composición de Música Contemporánea INJUVE in Mollina (Málaga, Spain), where he followed the classes of Yan Maresz, Luca Francesconi and Jesús Rueda. At this his work *Audiosketch*, played by the Grup Instrumental de Valencia conducted by Joan Cerveró, won a prize offered by the Centre for the Diffusion of Contemporary Music in Madrid.

El ruido de la memoria (Le bruit de la mémoire)

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

De manière générale, nous pourrions dire que la structure de cette œuvre essaye de reproduire certains aspects de la façon dont les mécanismes de la mémoire fonctionnent; ou à tout le moins, qu'elle s'appuie sur une interprétation personnelle et intuitive de son fonctionnement si complexe.

Saint Augustin suggère que la mémoire est même capable d'invoquer ce que nous avons oublié; effectivement, il s'agirait d'une faculté puissante. Cependant, la mémoire peut aussi agir de manière capricieuse, voire peu soigneuse. De la même façon qu'une personne têtue qui entend seulement ce qu'elle veut entendre, il se pourrait que la mémoire décide, d'après sa seule volonté et disposition, ce qu'elle évoque et ce qu'elle garde caché.

Le titre de cette œuvre fait en partie allusion à ces particularités de la mémoire et peut se montrer assez éloquent: « Le bruit de la mémoire »; c'est-à-dire, les fragments et les restes de nos souvenirs qui survivent à l'oubli et deviennent flous jusqu'au moment où la mémoire les éclaire de sa lumière. Ainsi, ils surgissent comme des débris d'anciens rêves ou expériences; comme des portraits déformés des personnes qu'on a arrêté de voir; comme des morceaux incomplets d'une image qui jadis a été nette.

Dans ce cas, un rythme constamment transformé et un solo éphémère de trompette avec des réminiscences du jazz que nous écoutons dans les premières minutes et qui réapparaît à la fin de l'œuvre, mais déformé et étendu dans le temps, comme un écho lointain et sans articulation d'une musique qu'on essaye de reconstruire sans succès.

El ruido de la memoria (The Noise of Memory)

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

In a general way it could be said that the structure of this work attempts to reproduce certain aspects of the way in which the mechanisms of the memory function; or at the very least that it rests on a personal, intuitive interpretation of such a complex operation.

Saint Augustin suggested that memory is even capable of invoking what we have forgotten; indeed, this would be a powerful capability. However, memory can also act in a capricious, even lackadaisical way. Just as an obstinate person only hears what he wants to hear, it is possible that memory decides, taking into account solely its will and disposition, what it is that is kept hidden.

The title of this work alludes in part to these particular features of the memory and it can show itself to be pretty eloquent: 'memory noise'; i.e. the fragments and the remains of our memories that surmount forgetfulness, becoming woolly until memory lights them up with its light. And so, they emerge as from the rubble of old dreams or experiences; like the deformed portraits of people one has stopped seeing; like the incomplete pieces of a formerly clear image.

In this case, it is a rhythm that is constantly being transformed and a passing trumpet solo with jazz reminiscences heard in the first few minutes and that reappear towards the end of the work, albeit disfigured and stretched out in time, like a distant, unarticulated echo of music one is trying unsuccessfully to rebuild.

Entretien avec Pablo Galaz Salamanca

> *J'aimerais que nous parlions de mémoire. Cela concerne le titre de votre pièce pour Aleph : El ruido de la memoria (Le bruit de la mémoire). Vous avez également parlé de la mémoire lors de votre conférence au Moulin d'Andé. Par ailleurs, deux autres compositeurs de ce forum, Analia Llugdar et Nicolas Tzortzis s'intéressent à cette question. Il semblerait donc que ce soit devenu un sujet important pour la musique d'aujourd'hui.*

>> Je pense que tous les compositeurs travaillent avec la mémoire dans une certaine mesure. Quant à moi, il s'agissait de trouver un point de départ, une idée. Je suis donc parti d'un comportement humain : le fait que nos souvenirs changent avec le temps. J'ai alors composé un morceau qui traite de cette question : le fonctionnement, le processus de la mémoire.

> *Pouvez-vous expliquer ce que vous avez fait au niveau proprement musical ?*

>> Vers le début, la pièce possède une section très agitée, d'environ une à une minute et demie, où la trompette joue un rôle important. Ce passage est repris à la fin, mais dilaté, joué environ deux fois plus lentement, avec un grand solo de trompette. Cette fin est, en quelque sorte, le « bruit » de la mémoire, d'où le titre. En effet, on ne contrôle pas notre mémoire, le souvenir revient quand il veut : c'est ce qui se passe avec cette section.

> *Ce qui survient dans la partition entre le début et cette fin a-t-il un lien avec la question de la mémoire ?*

>> Oui, tout le morceau tend vers cet effet. Il commence avec une sorte de bruit, un passage ambigu, quelque peu nerveux. Puis, survient la section très agitée dont je parlais. Ensuite, arrive une section de nouveau bruiteuse, mais dilatée. Enfin, nous avons la section finale, qui dilate la section agitée.

> *Pour nous centrer sur la mémoire, j'ai l'impression que c'est la question du souvenir qui vous intéresse, et non pas la mémoire en soi.*

>> Le souvenir est la conséquence de la mémoire. Mais je m'intéresse en général au fonctionnement de la mémoire, à son mystère. Je n'ai cependant pas fait d'expériences scientifiques, je suis simplement fasciné par son fonctionnement. On pensera à la madeleine de Proust... C'est donc la métaphore que j'ai utilisée, la vision que j'ai voulu transmettre.

> *En effet, dans la notice de la pièce, vous écrivez : « Nous pourrions dire que la structure de cette œuvre essaie de reproduire certains aspects de la façon dont les mécanismes de la mémoire fonctionnent ; ou à tout le moins, qu'elle s'appuie sur une interprétation personnelle et intuitive de son fonctionnement si complexe. » Vous ajoutez : « Saint Augustin suggère que la mémoire est même capable d'invoquer ce que nous avons oublié ; effectivement, il s'agirait d'une faculté puissante. » Vous avez donc lu des auteurs qui ont travaillé sur la question de la mémoire, par exemple saint Augustin, n'est-ce pas ?*

>> J'ai lu saint Augustin. J'ai aussi lu un livre de Jean-Marc Chauvel¹ qui évoque cette idée, un livre d'analyse musicale, mais pas dans le sens classique.

> *C'est en effet un livre qui intègre les connaissances qui viennent des sciences cognitives.*

>> Oui, il s'intéresse à la perception. Pour moi, l'auditeur constitue la finalité de la pièce, la perception est donc très importante. Ce qui m'a intéressé chez saint Augustin, c'est la pensée que la mémoire est peut-être plus forte que la volonté, car elle a sa propre vie : on peut se souvenir de choses qu'on pensait oubliées, on peut mélanger des souvenirs appartenant à des

¹ Jean-Marc Chauvel, *Analyse musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

temporalités différentes; tout ce qu'on a vécu habite notre mémoire...

> ... *indépendamment de nous.*

>> Oui. Tous nos rêves habitent notre mémoire, toute la musique qu'on a écoutée, même quand on était enfant, tout cela se trouve, mélangé, dans la mémoire.

> *Y a-t-il un lien entre mémoire et inconscient ?*

>> Oui, dans la pièce pour Aleph, il y a de nombreux éléments cachés, subliminaux, en un sens, qui agissent peut-être sur l'auditeur.

> *Par exemple, quel élément musical ?*

>> Il y a un rythme joué pour la première fois par le violon lors du solo de la trompette qui, par la suite, sera toujours présent d'une manière cachée, à tous les niveaux : au niveau des phrases, des cellules, etc.

> *Et quant à l'inconscient dans le sens de la psychanalyse ?*

>> Cela m'intéresse, mais d'une manière intuitive.

> *Avez-vous un intérêt personnel à cette question de la mémoire ? Avez-vous vécu une expérience en relation avec ce sujet ?*

>> Il est vrai que j'ai vécu une expérience. J'ai eu un accident d'auto, il y a quatre ou cinq années, qui m'a fait perdre la mémoire pendant quelques heures. Les gens qui étaient avec moi m'ont amené à l'hôpital, on m'a fait une prise de sang, des examens, je parlais normalement et j'étais conscient, mais ma mémoire n'avait plus qu'une durée de cinq secondes. Puis, j'ai dormi. En me réveillant, j'ai retrouvé la mémoire.

> *Oliver Sacks, dans son livre Musicophilia², raconte l'histoire d'un musicien qui avait perdu la mémoire, qui n'avait plus qu'une mémoire à court terme, mais qui continuait à être capable de jouer des morceaux entiers au piano. Pendant le bref laps de temps où vous avez été amnésique, avez-vous pu constater si vous continuiez à vous souvenir de la musique ?*

>> Non, je n'en ai pas eu l'occasion.

> *Y a-t-il également une dimension politique dans votre recherche sur la mémoire ? On sait que c'est un sujet important pour l'Amérique latine : il y a eu l'invasion des Espagnols qui a éliminé les cultures indigènes et c'est devenu un devoir de mémoire que d'évoquer ces dernières ; au XX^e siècle, il y a la résistance aux dictatures où la mémoire de la musique a joué un rôle important (voir l'entretien avec Analia Lugdar).*

>> Oui, cette dimension m'intéresse en tant que citoyen. Cependant, dans ma musique, je n'ai pas essayé, pour le moment, de transmettre un message politique.

> *On pourrait enfin évoquer la dimension postmoderne de la question de la mémoire. On sait que, à l'encontre de la modernité, la postmodernité refuse l'idée de table rase et travaille beaucoup sur la notion de mémoire.*

>> Oui, le concept de postmodernité m'intéresse. Ma pièce pour Aleph est quelque peu postmoderne. Il y a des références au jazz, il y a d'autres éléments allant également dans le sens : c'est la convergence de la divergence. Est aussi postmoderne le fait que je ne m'intéresse pas aux discours « forts » comme ce fut le cas des générations précédentes. Je m'inscris dans une pensée « faible » au sens développé par Gianni Vattimo. Les pensées fortes ont conduit à des errements. Je respecte les modernes, mais je ne fais pas le même choix

² Oliver Sacks, *Musicophilia – La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009.

qu'eux: j'aime penser tout en même temps, la musique du passé comme celle d'aujourd'hui, le jazz, la variété...

> ... comme des débris dans votre mémoire...

>> ... comme des éléments qui appartiennent à la culture, comme des matériaux disponibles. C'est en relation avec la mémoire dans sa dimension culturelle: tout est disponible aujourd'hui dans notre mémoire culturelle.

> *Tous ces éléments sont un peu morts, n'est-ce pas? Ils n'appartiennent plus à une tradition. On les prend un peu au hasard.*

>> Mais ils sont en moi, c'est donc ma culture.

> *En tout cas, vous n'appartenez pas à une tradition précise.*

>> En effet, aujourd'hui on est le résultat d'un mélange. Je viens d'Amérique latine, mais je connais très bien la culture européenne et j'aime beaucoup la musique nord-américaine; j'aime aussi la musique chilienne... Tout cela n'est pas antagoniste et peut vivre ensemble. C'est cela, le postmodernisme.

> *Pour changer de sujet, votre pièce pour Aleph, bien que composée il y a deux ans, n'a jamais été jouée auparavant, n'est-ce pas? Parmi les compositeurs de ce forum, vous êtes le seul dans ce cas. Au moment de la composer, l'avez-vous testée en la faisant jouer par l'ordinateur ou, du moins, avez-vous fait des essais sur un piano?*

>> Effectivement, cette pièce n'a encore jamais été jouée. Je l'ai écrite à la main et je l'ai ensuite transcrite sur le logiciel Sibelius. Si je l'avais donnée à jouer à l'ordinateur, le résultat sonore aurait été très mauvais, aussi je ne l'ai pas fait. Bien sûr, j'ai testé quelques éléments, par exemple, les soli, en les jouant sur un piano.

> *Par conséquent, lors des répétitions avec Aleph, vous étiez dans un processus de découverte.*

>> Oui. Mais c'est une musique assez claire. Le résultat est donc plus ou moins ce que j'avais imaginé.

> *Mais les détails?*

>> Bien sûr, il y a toujours des détails qu'on ne peut pas prévoir. Et c'est une bonne chose. Il est intéressant d'écouter la musique qu'on a composée car on découvre ainsi de nouveaux éléments.

> *Ce sont des découvertes que vous acceptez? Vous ferez des changements dans votre pièce?*

>> Je changerai peut-être quelques détails, mais l'essentiel ne changera pas. Si je transformais beaucoup de choses, ce ne serait plus la même pièce. Je pourrais composer une autre œuvre, bien entendu. Mais, en ce qui concerne cette pièce donnée, c'est moi il y a deux ans, donc je ne vais pas la changer.

> *Il y a des compositeurs qui transforment sans cesse leurs œuvres.*

>> Je l'ai fait autrefois. Mais, en général, je préfère composer de nouvelles œuvres.

> *Par rapport aux musiciens, lors des répétitions, comment vous sentiez-vous? Ce sont des musiciens expérimentés et vous êtes un jeune compositeur, encore étudiant. Dans la mesure où vous découvriez votre partition, avez-vous eu un sentiment d'incertitude et d'insécurité?*

>> Bien sûr, d'autant plus que c'est une œuvre que j'ai oubliée, puisque je l'ai composée il y a deux ans. Aujourd'hui, je ne l'aurais peut-être pas faite de la même façon. Je suis encore jeune,

en train d'apprendre. Tout cela m'a rendu un peu nerveux au début. Mais je suis très content de la relation avec les musiciens de l'ensemble Aleph, qui sont d'excellents musiciens.

> *Comment les avez-vous perçus ? Sont-ils prêts à accepter l'incertitude et à vous aider à vous affirmer ?*

>> Oui, tout à fait. Ils m'ont fait des suggestions. J'en ai accepté certaines. Il y a eu un dialogue très fructueux, très positif pour moi. J'espère que ce fut aussi le cas pour eux !

> *Le style de votre pièce pour Aleph est un peu daté ; en tout cas, ce n'est un style répandu en Europe. En êtes-vous conscient ?*

>> Je ne sais pas.

> *Il y a un côté années 1960-1970.*

>> Mais il y a toujours eu une grande variété de musiques, pas seulement aujourd'hui, mais aussi dans les années 1960-1970.

> *C'est peut-être la référence au jazz qui m'a donné cette impression. Dans votre cette pièce, il y a une référence au jazz qui évoque cette époque.*

>> Oui, c'est peut-être le cas. Mais c'est comme je le disais auparavant : pour moi, tout est disponible aujourd'hui, la musique classique, le jazz de cette époque, la musique de la Renaissance, etc.

> *Cependant, le style de cette pièce est homogène, il n'est pas fait de citations stylistiques.*

>> Oui, ce n'est pas un collage. Mais c'est ainsi que j'entends la musique, c'est ainsi que je procède. Par exemple, j'ai commencé une petite pièce pour le théâtre en collaboration avec un écrivain chilien. Je vais me servir d'un morceau – un madrigal – que j'avais réalisé pour une classe de contrepoint. C'est presque un travail de type borgien...

> *... le labyrinthe de la mémoire...*

>> ... travailler avec quelque chose d'apocryphe, qui n'est pas réellement d'époque.

> *On revient donc à la question de la mémoire.*

>> Oui. S'il y a une référence au jazz dans *El ruido de la memoria*, elle est tournée vers le jazz que j'aime, qui n'est peut-être pas le jazz d'aujourd'hui.

Interview with Pablo Galaz Salamanca

> *I should like to talk about memory. It concerns the title of your piece for Aleph: El ruido de la memoria ('The Noise of memory'). You also spoke about memory in your talk at the Moulin d'Andé. In addition, two other composers at this forum, Analia Lugdar and Nicolas Tzortzis are interested in this question. It would seem, therefore, that this has become an important subject for music today.*

>> I think that to a certain extent all composers work with memory. For myself, I want to find a starting point, an idea. I therefore started off with a feature of human behaviour: the fact that our memories change with time. I composed a piece that deals with this question: the functioning, the process of memory.

> *Can you explain what you have done on a strictly musical level?*

>> Towards the beginning the piece has a very agitated section, lasting about a minute and a half, where the trumpet has an important role. This passage is repeated towards the end, but in a dilated form, played about twice as slowly, with a big trumpet solo. This ending is, in some sense, the 'noise' of memory, hence the title. Indeed, we do not control our memory, memory returns when it wants to: this is what happens with this section.

> *Does what arises in the score between the beginning and this end have a connection with the question of memory?*

>> Yes, the whole piece tends towards this effect. It starts with a kind of noise, an ambiguous passage, somewhat edgy. Then we have the very agitated section I mentioned. Then we have another noisy but dilated section. Then comes the final section, that dilates the agitated section.

> *To focus on memory, I have the impression that it is the question of memory recall that interests you, and not memory in itself.*

>> Recall is the consequence of memory. But I am interested generally in the functioning of memory, in its mystery. I have, however, made no scientific experiments, I am simply fascinated by its functioning. One thinks of Proust's madeleine... So it is the metaphor I used, the vision I wanted to transmit.

> *Indeed, in the notice for the piece you write "We could say that the structure of this work tries to reproduce certain aspects of the way in which the mechanisms of memory function; or, at the very least, that it is based on a personal and intuitive interpretation of its highly complex functioning". You add that "Saint Augustin suggested that the memory is even capable of invoking what we have forgotten; indeed, this is a powerful faculty". You have then read the authors who have worked on the question of memory, for example Saint Augustin?*

>> I have read Saint Augustin. I have also read a book by Jean-Marc Chauvel¹ that mentions this idea in a book of musical analysis, but not in the classical sense.

> *It is in fact a book that integrates the knowledge that comes from the cognitive sciences.*

>> Yes, he is interested in perception. For me, the listener constitutes the piece's finality, and so perception is very important. What interested me in Saint Augustin is the thought that the memory is perhaps stronger than our will-power, as it has its own life: it is possible to think of things thought to be forgotten, one can mix memories from different temporalities; all we have lived resides in our memory...

¹ Jean-Marc Chauvel, *Analyse musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

> ... *independently of us.*

>> Yes. All our dreams live in our memory, all the music one has listened to, even when a child, all that is found, mixed up, in the memory.

> *Is there a link between memory and the unconscious?*

>> Yes, in the piece for Aleph, there are many hidden, subliminal elements in a sense, that perhaps have an effect on the listener.

> *For example, what musical element?*

>> A rhythm is played for the first time by the violin during a trumpet solo that will subsequently be ever present though hidden, on all levels: phrases, cells, etc.

> *And what about the unconscious in the psychoanalytical sense?*

>> It interests me, but in an intuitive way.

> *Do you have a personal interest in this question of the memory? Have you had an experience in this connection?*

>> It is true that I have had an experience. I had a car accident four or five years ago, that caused me to lose my memory for a few hours. The people who were with me took me to the hospital, my blood was taken, there were tests, I was speaking normally and I was conscious, but my memory lasted only for five seconds. Then I fell asleep. When I woke up I had regained my memory.

> *Oliver Sacks, in his book Musicophilia², tells the story of a musician who had lost his memory, who had only short-term memory, but who continued to be able to play whole pieces on the piano. During the short periods of time when you have been amnesiac, did you notice whether you continued to remember music?*

>> No, I have not had the opportunity.

> *Is there also a political dimension in your research into memory? It is an important subject for Latin America: there was the invasion of the Spanish who eliminated the indigenous cultures and it has become a duty of memory to evoke the latter; in the twentieth century, there has been the resistance to the dictatorships in which the memory of music has played an important role (see the interview with Analia Llugdar).*

>> Yes, this dimension interests me as a citizen. However, in my music, I have not for the moment tried to transmit a political message.

> *One might lastly refer to the postmodern dimension of the question of memory. Unlike modernity, postmodernity refutes the idea of a tabula rasa and works a lot on the notion of memory.*

>> Yes, the concept of postmodernity interests me. My piece for Aleph is somewhat postmodern. There are references to jazz, there are other elements also pointing in that direction: It's the convergence of the divergence. Also postmodern is the fact that I am not interested in 'strong' discourse as was the case in previous generations. I subscribe to a 'weak' approach, in the sense as developed by Gianni Vattimo. Strong approaches have led to errors. I respect the moderns, but I do not make the same choice as they: I like to think everything at the same time, the music of the past and the music of today, jazz, light music...

² Oliver Sacks, *Musicophilia – La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2009

> ... like fragments in your memory...

>> ... like elements that belong to culture, like available materials. It's related to memory in its cultural dimension: everything is available today in our cultural memory.

> *All these elements are a bit moribund, aren't they? They no longer belong to a tradition. They are taken rather at random.*

>> But they are in me, it is therefore my culture.

> *At any rate, you don't belong to a precise tradition.*

>> Indeed, today you're the result of a mix. I come from Latin America, but I know European culture very well and I love North-American music ; I also like Chilean music... All this is not antagonistic and can live together. That's what postmodernism is.

> *To change the subject, your piece for Aleph, although composed two years ago, has never so far been played? Among the composers of this forum, you are the only one in this position. At the time you were composing it had you tested it by playing it over on the computer or, at least, did you try it out on a piano?*

>> Indeed, this piece has never yet been played. I wrote it by hand and then transcribed on the Sibelius programme. If I had given it to the computer, the aural result would have been very bad, so I did not do it. Of course, I tested a few elements such the solo passages, by playing them on a piano.

> *And so, during the rehearsals with Aleph, you were in a process of discovery.*

>> Yes. But the music is fairly clear. The result is therefore more or less what I had imagined.

> *But the details?*

>> Of course, there are always the details you can't predict. And that's a good thing. It is interesting to listen to the music you have composed as that is how you discover new elements.

> *These are discoveries that you accept? Would you make any changes to your piece?*

>> I will perhaps change a few details, but the essentials stay the same. If I were to transform a lot of things, it would no longer be the same piece. I could compose another work, of course. but, regarding this particular piece, it's myself two years ago so I'm not going to change it.

> *There are some composers who are for ever transforming their works.*

>> I have done that in the past. However, in general, I prefer to compose new works.

> *With regard to the musicians, during rehearsals, how do you feel? These are experienced musicians and you are a young composer, still a student. To the extent that you were discovering your score, did you have a feeling of uncertainty and insecurity?*

>> Of course, all the more in that this is a work I had forgotten, since I composed it two years ago. Today, I would not perhaps have done it in the same way. I am still young, still learning. All that made me a bit apprehensive at the start, but I am very pleased with the relationship with the musicians of the Ensemble Aleph, who are excellent musicians.

> *How did you consider them? Are they ready to accept the uncertainty and help you assert yourself?*

> > Yes, absolutely. They suggested things. I accepted some of them. There was a very fruitful dialogue, one that was very positive for me. I hope this was also the case for them!

> *The style of your piece for Aleph is a bit out of date; at any rate, it is not a style widely found in Europe. Do you realise this?*

> > I don't know.

> *There is something of the years 1960-70 in it.*

> > But there has always been a great variety of music, not only today, but also in the years 1960-70.

> *It's perhaps the reference to jazz that gave me this impression. In your notice for this piece there is a reference to jazz that refers to this period.*

> > Yes, it's perhaps the case. Yet it is as I was saying earlier: for me, everything is available today, classical music, the jazz of this period, the music of the Renaissance, etc.

> *However, the style of this piece is homogeneous, it is not made up of stylistic quotations.*

> > Yes, it's not a collage. But that's how I hear the music, that's how I go about things. For example, I have started a short piece for the theatre in collaboration with a Chilean writer. I shall be using a piece – a madrigal – that I had written for a counterpoint class. It's almost Borgesian...

> *... the labyrinth of the memory...*

> > ... working with something apocryphal, that is not really of the time.

> *So we come back to the question of memory.*

> > Yes. If there is a reference to jazz in *El ruido de la memoria*, it is turned towards the jazz I like, which is not perhaps the jazz of today.



Mari Kamimoto

Japon/Japan

Née en 1975 à Kôbe (Japon), Mari Kamimoto obtient une maîtrise de composition à l'université nationale des beaux-arts et de la musique à Tôkyô et un premier prix pour son concerto pour violoncelle et orchestre *Movement/Dance* en 2001.

Elle entre au CNSM de Paris en 2002, où elle étudie avec Frédéric Durieux (prix de composition en 2006), Luis Naon, Yann Geslin et Tom Mays (nouvelles technologies), Michaël Levinas (premier prix d'analyse en 2005), Denis Cohen (prix d'orchestration en 2007).

En 2003, sa pièce de musique électroacoustique *Vague* est diffusée sur la chaîne japonaise de télévision (BS-digital) en collaboration avec le peintre Tomoro Kawai. En 2004, sa partition pour quinze musiciens *La Chaîne cachée* est créée par l'Ensemble intercontemporain à l'Arsenal de Metz, sous la direction de Peter Ründel. En 2006, sa partition *Petit Torse* pour quintette à vent est créée par les solistes de l'Ensemble intercontemporain. Elle participe au stage de l'Abbaye de Royaumont où elle suit les cours de Brian Ferneyhough, Michael Jarrell et François Paris. Elle y présente *Tableau de la nuit* pour trois voix de femme, sous la direction de James Wood. Durant l'année universitaire 2005-2006, elle a bénéficié d'une bourse offerte par le gouvernement japonais aux artistes résidant à l'étranger.

En 2007, sa pièce pour piano solo commandée par le Tokyo Opera City est jouée par Rieko Aizawa dans le cadre de B to C.

En 2008, au Japon, elle collabore avec l'ensemble Les Temps Modernes de Lyon, dans le cadre d'un festival de musique française à Yokohama où elle présente sa partition *Boucle, sans jamais dormir...*

Depuis avril 2009, elle est assistante d'enseignement au Toho Gakuen College of Music et au Kunitachi College of Music.

Born in 1975 in Kobe (Japan), Mari Kamimoto obtained a master's degree in composition at the National University for the Fine Arts and Music in Tokyo and a first prize for her concerto for cello and orchestra *Movement/Dance* in 2001.

She entered the Paris Conservatory in 2002, where she studied with Frédéric Durieux (composition prize in 2006), Luis Naon, Yann Geslin and Tom Mays (new technologies), Michaël Levinas (First Prize for analysis in 2005), Denis Cohen (orchestration prize in 2007). In 2003 her electro-acoustic piece *Vague* was broadcast on the Japanese TV channel (BS-digital) in collaboration with the painter Tomoro Kawai. In 2004 her score for 15 musicians *La Chaîne cachée* was premiered by the Ensemble Intercontemporain at the Arsenal in Metz, conducted by Peter Ründel. In 2006 *Petit Torse* for wind quintet was first performed by the soloists of the Ensemble intercontemporain. At the Abbaye de Royaumont she followed the courses of Brian Ferneyhough, Michael Jarrell and François Paris and presented *Tableau de la nuit* for three female voices conducted by James Wood. For 2005-2006 she received a bursary offered by the Japanese government to artistes living abroad.

In 2007 her piece for solo piano solo commissioned by the Tokyo Opera City was played by Rieko Aizawa as part of 'B to C'.

In 2008, in Japan, she collaborated with the ensemble Les Temps Modernes of Lyons, in a festival of French music at Yokohama, where she presented *Boucle, sans jamais dormir...*

Since April 2009 she was been assistant teacher at the Toho Gakuen College of Music and the Kunitachi College of Music.

Parfum de la nuit

pour voix, clarinette, clarinette basse, violon, violoncelle, accordéon, percussion

Depuis quelques années, je suis fascinée par l'imaginaire poétique de Jules Breton (1827-1906), à la fois écrivain et peintre de l'école de Barbizon. Je l'étais déjà lorsque j'ai composé *Tableau de la nuit* pour trois voix de femme a cappella (créé en 2006 à Royaumont).

Son poème *Parfum de la nuit* décrit de manière réaliste un paysage vespéral de l'Artois, cette région du nord de la France au ciel souvent couvert. Il emploie une palette de termes simples donnant de la nature une image frappante, à la tonalité grise, qui évoque pour moi le parfum de la nuit comme on ressent la résonance du timbre sonore.

J'ai composé cette partition selon une certaine dramaturgie, à la manière d'une pièce de théâtre, en recherchant plusieurs types de timbres pour la partie de voix soprano et en utilisant une gamme de mots traitée parfois comme un collage, parfois comme une séquence très lyrique. J'ai souhaité, en outre, une fusion organique des cinq instruments et de la voix.

Perfume of the night

for voice, clarinette, bass clarinet, violin, cello, accordion, percussion

For a few years now I have been fascinated by the imaginary poetic of Jules Breton (1827-1906), writer and also painter of the Barbizon school. This was already the case when I composed *Tableau de la nuit* for three female voices a cappella (first performed in 2006 in Royaumont).

His poem *Parfum de la nuit* is a realistic description of an evening landscape in the Artois, that often overcast region in northern France. It uses a range of simple terms giving a striking image of nature, in grey tones, one that evokes for me the perfume of the night, as one might feel the resonance of the aural tone-colour.

I composed this score in accordance with a certain dramaturgy, in the manner of a theatrical play, by looking for several types of tone-colour for the soprano part and by using a scale of words treated at times like a collage, at times like a highly lyrical sequence. I wanted, moreover, an organic fusion of the five instruments and the voice.

Entretien avec Mari Kamimoto

> *Vous disiez que les caractères japonais de votre nom ont une signification.*

>> Oui. « Kami » signifie dieu, « moto » veut dire livre, et « mari », c'est la vérité.

> *« Mari » n'est donc pas un prénom chrétien.*

>> Non, pas du tout. On m'a toujours demandé si j'étais chrétienne. Je n'ai aucune religion, même si j'ai un peu baigné dans la religion catholique quand j'étais à l'école maternelle, car il y avait une église dans cette école.

> *Vous avez grandi au Japon. Vous êtes née...*

>> ... à Kôbe, une ville proche d'Osaka, très cosmopolite comme Yokohama, et où, en 1995, eut lieu un grand tremblement de terre. J'y suis restée jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Puis, je suis entrée à l'université nationale des beaux-arts et de la musique à Tôkyô. J'y ai étudié la composition pendant sept ans. Puis, je suis allée en France, où j'ai étudié la composition au CNSMD de Paris.

> *Vous avez aussi étudié un instrument de musique ?*

>> Oui, le piano. J'ai commencé le piano vers cinq ou six ans. J'ai démarré mes études musicales très tôt, à deux ans et demi, dans une école privée.

> *À Paris, vous avez étudié la composition avec Frédéric Durieux pendant cinq ans, n'est-ce pas ?*

>> Pendant quatre ans. Je suis entrée au CNSMDP en 2002 et j'ai obtenu le prix de composition en 2006. Puis, j'ai suivi la classe d'orchestration de Denis Cohen. J'ai quitté le CNSMDP avec trois prix : composition, orchestration et analyse (avec Michaël Levinas).

> *Avez-vous bien aimé ce séjour à Paris, au Conservatoire ?*

>> Oui, j'ai bien profité de ce séjour pour développer ma musique et mes idées. Au Japon, l'enseignement et la musique étaient quelque peu différents.

> *Quelle est la différence ?*

>> Mon professeur à Tôkyô, Teruyuki Noda, est un excellent professeur. Il est très connu au Japon. Pendant ses cours, il m'a donné beaucoup de conseils, notamment en ce qui concerne l'écriture et l'orchestration, dans un style quelque peu classique. À l'époque, je ne m'en rendais pas compte, je ne l'ai compris que lorsque je suis entrée au CNSMDP, où j'ai rencontré beaucoup de compositeurs, invités par Frédéric Durieux : Michael Jarrell, Jonathan Harvey, etc.

> *Et maintenant que vous avez quitté le CNSMDP, ne trouvez-vous pas que c'était aussi un peu académique, à sa manière ?*

>> C'est vrai que c'était un peu académique, par exemple eu égard à ce que l'on me demandait pour présenter mes compositions. Quand j'y étais, je ne trouvais pas que c'était académique. J'ai eu beaucoup de camarades, compositeurs ou instrumentistes, qui ont fait une très bonne carrière.

> *Dans votre conférence au Moulin d'Andé, vous avez dit que votre musique était passée par trois époques : avant le conservatoire, pendant et après. On imagine que, avant le conservatoire, votre style devait être plutôt classique. Pour illustrer votre style pendant le conservatoire, vous nous avez fait écouter une pièce intitulée Kyo...*

>> ... ce fut la dernière pièce écrite pendant le conservatoire...

> ... quant à votre manière après le conservatoire, en pensant par exemple à la pièce écrite pour l'ensemble Aleph, Parfum de la nuit, on sent que vous découvrez un nouveau style. Pouvez-vous expliquer cette évolution ?

>> Lorsque j'écrivais Kyo, j'explorais plusieurs possibilités de mélange de timbres. Par exemple, dans un passage de la pièce, la clarinette joue des notes tenues, elle commence par un son où l'on n'entend que le souffle, et c'est seulement après qu'apparaissent les hauteurs : on passe ainsi progressivement du souffle au son normal. Cette recherche de timbre fut une étape intéressante pour moi lorsque j'étais au CNSMDP. Durant la même époque, j'ai également exploré le monde des variations rythmiques. Mais, maintenant, je suis plus intéressée par ce qui se passe après le son, c'est-à-dire par la résonance. Dans ma musique, désormais, je ne veux pas utiliser beaucoup de notes...

> ... dans la pièce pour Aleph, il y a beaucoup de notes, cependant !

>> Peut-être... J'espère arriver à utiliser moins de notes et parvenir à créer un espace plus calme !

> Dans votre conférence, en parlant de votre intérêt pour la résonance, vous avez dit que c'est comme le parfum. Pouvez-vous expliquer cette image ?

>> Lorsqu'on lit des poèmes ou que l'on regarde des peintures, on a un effet immédiat. Mais le parfum n'est pas visible directement. De même, la résonance n'est pas audible directement. Pour moi, la résonance constitue une sensation très individuelle, propre à chacun. Le public éprouve des sensations très différentes à l'écoute des résonances d'une même œuvre musicale.

> Le parfum, la résonance, c'est une sorte d'arrière-goût, n'est-ce pas ?

>> Tout à fait.

> Vous vous intéressez à une relation à la musique où l'auditeur doit prendre un peu de recul, où il lui faut quelques secondes pour prendre conscience et apprécier.

>> Oui ! S'il y a trop de notes, on ne peut pas goûter chaque note. Par contre, lorsqu'il y a peu de notes, on peut apprécier chaque son, sentir tous ses détails.

> Ce dont on parle est également lié à la question de l'invisible, me semble-t-il : vous ne souhaitez pas que les choses soient visibles, n'est-ce pas, vous préférez qu'elles surviennent derrière un rideau ?

>> Oui, comme un rideau de timbre ou un rideau de résonance.

> De quel invisible s'agit-il ? Vous avez dit que vous n'êtes pas croyante, il ne s'agit donc pas d'un invisible de type transcendant. Serait-ce le mystère ?

>> Oui, cela pourrait être le mystère. Dans les répétitions avec l'ensemble Aleph, je demande souvent aux musiciens de jouer la partition d'une manière plus mystérieuse afin de suggérer l'obscurité. Le son lui-même n'est pas visible. La musique est toujours un art du temps. La sensation de ce qui se passe après l'arrivée du son est donc la plus importante.

> Vous avez dit aussi que vous pensiez que la musique, c'était comme inviter quelqu'un dans un espace inconnu. C'est de votre espace qu'il s'agit ?

>> Non, il s'agit d'un espace qui est inconnu pour moi aussi.

> C'est un espace dont on prend conscience par le parfum ?

>> Oui.

> *Vous aimez les titres poétiques* : Boucle, sans jamais dormir... ; Comme un voyageur fantasque ; Playing in aftermath ; Parfum de la nuit. *Aimez-vous la poésie ?*

>> Oui, j'aime beaucoup la poésie française, notamment celle de Jean Cocteau. Lorsque j'ai écrit *Tableau de la nuit*, la pièce que j'ai composée dans le cadre des sessions de composition de Royaumont, j'avais pensé utiliser des poèmes de Cocteau. Malheureusement, il y a eu le problème des droits d'auteur. J'ai donc cherché d'autres poètes. C'est ainsi que j'ai découvert les poèmes de Jules Breton, dont j'utilise le recueil *Les Champs de la mer* également dans la pièce pour Aleph.

> *Jules Breton (1827-1860, qui fut également écrivain et peintre de l'école de Barbizon) décrit, dans le poème L'Artois que vous mettez en musique dans Parfum de la nuit (la pièce pour Aleph), la tombée de la nuit. Dans votre notice, vous écrivez que l'Artois est une région du nord de la France où le ciel est toujours couvert. Êtes-vous déjà allée dans l'Artois ?*

>> Non, jamais, sinon par mon imagination !

> *Ce qui vous intéresse, c'est le parfum, l'obscurité : vous imaginez un paysage couvert, un peu mystérieux...*

>> ... oui.

> *À l'écoute de cette musique, j'ai pensé à la tombée d'une nuit, l'été. Et vous, vous pensiez à quelle saison ?*

>> L'automne.

> *Je trouve que votre tombée de la nuit est bruyante ! Il y a beaucoup de sons – beaucoup de notes, disions-nous précédemment –, les intensités sont élevées. Est-ce ainsi que vous imaginez la nuit ?*

>> Dans la pièce, je décris des bruits dans un espace sombre. J'ai peut-être exagéré ces bruits. Il y a peut-être trop de notes, mais chaque son est un bruit. Quant aux intensités, je pense que le résultat global doit être calme, comme dans le poème. Je n'ai peut-être pas bien réussi...

> *... mais si ! C'est un peu comme si les sons étaient grossis au microscope. De même, durant la nuit, tout son prend une importance démesurée.*

>> ...

> *J'ai l'impression qu'il y a du figuralisme dans votre musique. Est-ce exact ? Par exemple, dans Parfum de la nuit, à la mesure 119, la soprano chante « écume », suivi, à l'accordéon, d'accords en triolets de triples ; pendant les répétitions, vous disiez à Sylvie Drouin que ces accords constituent une « traduction du mot écume ».*

>> Oui, il y a parfois du figuralisme dans cette pièce. Par exemple, le mot « sourde » y est très important. Ainsi, la soprano prononce ce mot, puis il est dit également par les instrumentistes.

> *Comment composez-vous ? Avez-vous un système ?*

>> Non, je n'ai pas de système. Lorsque je commence à composer, je fais plusieurs esquisses. En parallèle, je réalise des schémas, pour la forme, pour le timbre, pour le contrôle des tempi ou pour le contexte musical.

> *Lorsque vous composez une musique sur un poème, le poème vous inspire-t-il beaucoup, le suivez-vous dans le détail ?*

>> Ce fut le cas dans *Parfum de la nuit*.

> *Vous avez dit que la théâtralité et la dramaturgie étaient importantes dans votre pièce. Vous avez ajouté que, cependant, il n'y a pas de point culminant.*

>> La musique des époques classique et romantique possède toujours un point culminant clair. Dans la musique contemporaine, la construction est totalement différente. Dans ma musique, c'est un peu comme dans la poésie de Cocteau, qui travaille avec des superpositions, où il n'y a pas de points culminants.

> *Un point culminant serait comme dévoiler le mystère, or vous voulez conserver ce dernier. Ce serait comme, à la tombée progressive de la nuit, allumer brusquement la lumière, n'est-ce pas ?*

>> Oui, tout à fait.

> *En ce qui concerne la théâtralité, qu'entendez-vous par ce terme ?*

>> J'aime beaucoup les collaborations entre la musique et les autres arts, le théâtre, la danse. J'espère que ma musique pourrait inspirer des danseurs ou des gens du théâtre... Dans ma musique, ce sont les notions de figure, et peut-être de narrativité, qui sont de nature théâtrale.

> *Actuellement, vous travaillez sur une pièce pour le 100^e anniversaire de la mort de Mahler. Vous avez choisi de vous inspirer des scherzos et des rythmes mahlériens.*

>> Chez Mahler, nous avons de grandes lignes musicales et, en même temps, des changements de couleur, de tonalités, qui créent des surprises pour les auditeurs. Mahler a aussi recyclé, dans sa musique, les chansons populaires viennoises, avec humour. Dans ses partitions pour orchestre, il y a également un grand contrôle – même s'il n'est pas systématique – des variations rythmiques, qui sont composées à l'aide de nombreux détails. À l'écoute, cela ne s'entend pas toujours, c'est la lecture de la partition qui dévoile ces détails.

Interview with Mari Kamimoto

> *You were saying that the Japanese characters of your name have meanings.*

>> Yes. 'Kami' means god, 'moto' means book, and 'mari', is the truth.

> *So 'Mari' is not a Christian name.*

>> No, not at all. I have always been asked if I am Christian. I have no religion, even if I was slightly immersed in Catholicism when I was at infant school, as there was a church in the school.

> *You grew up in Japan. You were born...*

>> ... in Kobe, a city close to Osaka, and very cosmopolitan, like Yokohama, and where, in 1995, there was a big earthquake. I stayed there until I was eighteen. I then entered the National University of the Fine Arts and Music in Tokyo. I studied composition there for seven years. Then I went to France, where I studied composition at the Paris Conservatory.

> *You also studied a musical instrument?*

>> Yes, the piano. I started the piano when I was five or six. I began my musical studies very early, at two and a half, in a private school

> *In Paris you studied composition with Frédéric Durieux for five years?*

>> For four years. I entered the Conservatory in 2002 and won the composition prize in 2006. Then I followed Denis Cohen's orchestration class. I left the Conservatory with three prizes: composition, orchestration and analysis (with Michaël Levinas).

> *Did you enjoy this stay in Paris, at the Conservatory?*

>> Yes, I profited greatly from this trip to develop my music and my ideas. In Japan, teaching and music were rather different.

> *What is the difference?*

>> My teacher in Tokyo, Teruyuki Noda, is an excellent teacher. He is very well known in Japan. During his classes he gave a lot of advice, notably in connection with writing and orchestration, in a somewhat classical style. At the time I hadn't realised this, I only understood it when I entered the Paris Conservatory, where I met a lot of composers, invited by Frédéric Durieux: Michael Jarrell, Jonathan Harvey, etc.

> *And now that you have left the Conservatory, don't you find it too was a bit academic, in its way?*

>> It is true it was a bit academic, for example in connection with what I was asked for in presenting my compositions. When I was actually there, I didn't find it academic. I had many comrades, composers or instrumentalists, who have made very good careers.

> *In your talk at the Moulin d'Andé you said that your music had gone through three periods: before the Conservatory, during and after. One imagines that, before the Conservatory, your style must have been fairly classical. To illustrate your style during your time at the Conservatory, you played us a piece called Kyo...*

>> ... that was the last piece written during my Conservatory studies...

> *... as for your style after the Conservatory, and thinking, for example, of the piece written*

for the Ensemble Aleph, Parfum de la nuit, it seems you have discovered a new style. Can you explain this evolution?

>> In writing *Kyo* I was exploring several possibilities of mixing tone-colour. For example, in one passage in the piece, the clarinet plays some held notes, it begins with a sound of which you hear only the breath, and it's only afterwards that the pitches appear: in this way you move gradually from breath to normal sound. This research into tone-colour was an interesting stage for me when I was at the Paris Conservatory. During this same period I also explored the world of rhythmic variations. Now, however, I am more interested in what happens after the sound, in other words in resonance. In my music, from now on, I do not want to use a lot of notes...

> *And yet in the piece for Aleph there are lots of notes!*

>> Perhaps... I hope to be able to use fewer notes and create a calmer space!

> *In your talk, in speaking of your interest in resonance, you said that it is like perfume. Would you explain this image?*

>> When you read poems or look at paintings, there is an immediate effect. Perfume, however, is not directly perceptible. Similarly, resonance is not audible directly. For me, resonance constitutes a very individual sensation, specific to every person. Members of the public feel very different sensations when listening to the resonance of one and the same musical work.

> *Perfume, resonance, it's a kind of after-taste?*

>> Quite.

> *You are interested in the relationship with music whereby the listener has to step back a bit, when he needs a few seconds to become aware of it and appreciate it.*

>> Yes! If there are too many notes, you cannot savour each note. On the other hand, when there are few notes, you can appreciate each sound, feel all its details.

> *What you are talking about is also linked to the question of the invisible, it seems to me: you do not want things to be visible, do you, you prefer that they appear behind a curtain?*

>> Yes, like a tone-colour curtain or a resonance curtain.

> *What kind of invisible are we dealing with here? You have said that you are not a believer, so this is not some kind of transcendental invisible. Is this the mystery?*

>> Yes, that could be the mystery. In rehearsals with the Ensemble Aleph I often ask the musicians to play the score in a more mysterious manner so as to suggest obscurity. The sound itself is not visible. The music is always an art of time. The sensation of what happens after the sound arrives is thus the most important thing.

> *You have also said that you think music is like inviting someone into an unknown space. Would this be your space?*

>> No, it's a space that is unknown for me too.

> *It's a space you become aware of through perfume?*

>> Yes.

> *You like poetic titles: Loop, without ever sleeping...; Like a fantastical traveller; Playing in aftermath; Perfume of the night. Do you like poetry?*

> > Yes, I love French poetry, especially that of Jean Cocteau. When I wrote *Tableau de la nuit*, the piece I composed in composition sessions at Royaumont, I had thought of using some poems of Cocteau. Unfortunately there were problems to do with the literary rights. So I had to look for other poets. That is how I discovered the poems of Jules Breton, whose volume *Les Champs de la mer* I also used in the piece for Aleph.

> *In the poem L'Artois that you set to music in Parfum de la nuit (the piece for Aleph) Jules Breton (1827-1860, who was both a writer and a painter of the Barbizon school) describes nightfall. In your notice, you write that the Artois is a region of northern France where the sky is always covered. Have you been to the Artois?*

> > No, never, except in my imagination!

> *What interest you is the perfume, the obscurity: you imagine a cloud-covered landscape, a bit mysterious...*

> > ... yes.

> *In listening to this music I thought of nightfall, of summer. And what about you? You thought of which season?*

> > Autumn.

> *I find your nightfall noisy! There are lots of sounds – many notes, as we said before – the intensity is great. Is this how you imagine the night?*

> > In the piece, I describe noises in a dark space. I have perhaps exaggerated these noises. There are perhaps too many notes, but each sound is a noise. As for the intensities, I think the overall result should be calm, as in the poem. Perhaps I was not quite successful...

> *... Yes you were! It's rather as if the sounds had been enlarged under a microscope. In the same way, during the night, everything takes on inordinate importance.*

> > ...

> *I have the impression that there is figuralism in your music. Is this so? For example, in Parfum de la nuit, at bar 119, the soprano sings 'écume' – 'foam', followed, on the accordion, by chords in triplet demisemiquavers; at the rehearsals you told Sylvie Drouin that these chords constituted a "translation of the word 'écume'".*

> > Yes, at times there is figuralism in this piece. For example, the word 'sourde' [deaf, dull] is very important. The soprano articulates this word, then it is also spoken by the instrumentalists.

> *How do you compose? Do you have a system?*

> > No, I do not have a system. When I start to compose, I make several sketches. At the same time I prepare some plans, for the form, for the tone-colour, for tempo control or for the musical context.

> *When you compose music to a poem, does the poem greatly inspire you, do you follow it in detail?*

> > That was the case in *Parfum de la nuit*.

> *You have said that theatricality and dramaturgy were important in your piece. You added that, nonetheless, there is no culminating point.*

> > The music of the classical and romantic periods always had a clear culminating point.

In contemporary music, the construction is completely different. In my music it's rather as in the poetry of Cocteau; it works with superimposition and there are no culminating points.

> *A culminating point would unveil the mystery, whereas you want to preserve it. It would be as if, as night gradually falls, a light is suddenly lit?*

>> Yes, very much so.

> *As for theatricality, what do you mean by this term?*

>> I love collaborations between music and the other arts, drama, dance. I hope my music could inspire dancers or theatrical folk... In my music it is the notions of figure, and perhaps of narrativity, that have theatricality.

> *You are currently working on a piece for the 100th anniversary of the death of Mahler. You have chosen to find inspiration in the scherzos and rhythms of Mahler.*

>> With Mahler you have broad musical lines and, at the same time, changes of colour, of tonality that create surprises for the listeners. In his music Mahler also recycled, with humour, traditional Viennese songs. In his orchestral scores there is also great control – even if it is not systematic – rhythmic variations that are composed with the aid of numerous details. In listening to it, this is not always obvious. It's by reading the score that the details emerge.



Nikolay Khrust

Russie/Russia

Né en 1982 à Moscou, Nikolay Khrust a achevé ses études de composition en 2007 auprès de Vladimir Tarnopolsky au Conservatoire d'État de Moscou où il suit actuellement des cours supérieurs. Il a assisté aux 42^e Cours d'été pour la nouvelle musique à Darmstadt en 2004, ainsi qu'aux cours Impuls à Graz (Autriche) en 2009. Il a également suivi des master class avec des compositeurs et des interprètes reconnus.

Ses œuvres ont été jouées par le Studio pour la nouvelle musique à Moscou, par les ensembles eNsemble, de Ereprijs, Reconsil Wien, et par Helen Bledsoe (flûte, Pays-Bas) et ont été présentées aux festivals Klang und Raum (Dresde, 2005), L'Automne de Moscou (en 2005, 2006, 2008), Rencontres pour les jeunes compositeurs (Apeldoorn, Pays-Bas, 2006), Moscow Forum (en 2007 et 2008), Musical Olympus, Jeux pythiens (Saint-Pétersbourg, 2008), Other Space (Moscou, 2009).

En 2007, il a été invité à devenir membre d'un collectif pour le projet de musique de théâtre *Boxing Pushkin* (directeur: Andrea Boll); le spectacle a été monté dans cinq villes, dont Amsterdam (Muziekgebouw) et La Haye (Théâtre Korzo).

Nikolay Khrust est lauréat de concours internationaux et russes, dont le III^e et le IV^e Concours international Jurgenson pour les jeunes compositeurs.

Il est membre du groupe Sound Plasticity (www.sound-p.ru).

In 2007 he completed his composition studies with Vladimir Tarnopolsky at the Moscow State Conservatory where he is currently studying as a post-graduate student.

He attended the 42nd Summer Courses for new music in Darmstadt (2004) and Impuls courses in Graz, Austria (2009) as well as masterclasses with acknowledged composers and performers.

Khrust's works have been performed by the Studio for New Music in Moscow, eNsemble, de Ereprijs, Reconsil Wien ensembles and Helen Bledsoe (flute, Netherlands) and have been presented at the festivals 'Klang und Raum' (Dresden, 2005), 'Moscow Autumn' (2005, 2006, 2008), 'Young Composers Meeting' (Apeldoorn, Netherlands, 2006), 'Moscow Forum' (2007, 2008), 'Musical Olympus', 'Pythian games' (S.-Petersburg, 2008), 'Other space' (Moscow, 2009).

In 2007 he was invited to join a collective musical theatre project 'Boxing Pushkin' (director Andrea Boll); the performance has been staged in five cities including Amsterdam (Muziekgebouw) and The Hague (Korzo theatre).

Nikolay Khrust is a laureate of international and all-Russian competitions, including the IIIth and IVth International Jurgenson Competitions for Young Composers.

Nikolay Khrust is a member of the 'Sound Plasticity' group (www.sound-p.ru).

Prométhée. Temps glissant

pour voix, clarinette, violon, violoncelle, didgeridoo, piano, percussion

Prométhée. Temps glissant (Prometheus. Sliding time) fut composé d'après le poème *Prometheus* de Ralph Gunther Mohnnau, dont la version anglaise attira le compositeur à cause de certains sons spécifiques de la langue. Les diphtongues sont ainsi reflétées dans de nombreux glissandi (glissements) et dans les transitions progressives du timbre; le « t » alvéolaire est effectué par différents modes d'attaque, etc. À peu près tout l'aspect timbral des parties instrumentales provient des sons mêmes du texte. La tierce majeure, qui forme le matériau principal de la pièce, apparaît dans des variantes naturelles et tempérées, faisant ainsi le lien entre deux « mondes » de hauteurs.

Le sous-titre fait référence à une structure qui évite une définition claire et rigide, et à la tentative de créer une composition ouverte du « possible », dont les fantômes glissent et se transforment les uns dans les autres.

Prometheus. Sliding time

for voice, clarinet, violin, cello, didgeridoo, piano, percussion

Prometheus. Sliding time was written on the poem *Prometheus* by Ralph Gunther Mohnnau. The composer was attracted to the English version of the poetic text by specific sounds in the language. Diphthongs are reflected in numerous glissandi (slides) and in gradual transitions of tone-colour; alveolar 't' is effected by different modes of attack, etc. Almost the whole timbral aspect of the instrumental parts stems from the sounds of the text. The major third, the main material of the piece, appears in natural and tempered variants, thus connecting two pitch 'worlds'.

The subtitle refers to the avoidance of a clearly delineated, rigid structure, to the attempt at creating an open composition of the 'possible', ghosts of which slide and change into each other.

Entretien avec Nicolay Khrust

> *Quelles sont les principales idées de la pièce jouée par Aleph, Prometheus. Sliding time (Prométhée. Temps glissant) ?*

>> La pièce est basée sur un poème de Ralf Gunter Mohnnau. Il s'agissait d'une commande passée à plusieurs compositeurs, qui leur laissait le choix de la langue. J'ai choisi la langue anglaise. Pour la première fois dans ma vie, je venais de passer du temps avec des locuteurs anglophones, à l'occasion des cours d'été de Darmstadt. J'ai été inspiré particulièrement par les diphthongues anglaises. J'ai musicalement interprété les diphthongues comme une transition entre deux timbres, comme des *glissements* de timbre – on connaît les glissements de hauteur (des glissandi), mais on peut aussi imaginer des glissements de timbre. Les vers du poème parlaient du temps en termes philosophiques, métaphysiques : Prométhée a apporté aux hommes non seulement le feu, mais aussi le temps. D'où le titre de la pièce, laquelle travaille avec des glissements, des processus.

> *Êtes-vous intéressé par des questions philosophiques, métaphysiques ?*

>> Oui, je m'intéresse à la philosophie du XX^e siècle, notamment à la phénoménologie, qui constitue une philosophie très pure.

> *Qu'avez-vous trouvé dans la phénoménologie ?*

>> Aujourd'hui, la phénoménologie est moins importante pour moi, mais elle a joué un rôle très important par le passé. J'ai écrit un article à ce sujet – il est en russe et je voudrais le traduire en anglais, mais je ne suis pas sûr de pouvoir le faire, car sa traduction serait très difficile, il faudrait un traducteur professionnel ! L'article s'intitule « À propos d'araignées et de pieuvres », une métaphore pour désigner une structure de type phénoménologique. Nous avons une essence, qui peut apparaître sous plusieurs formes, un peu comme les toiles d'araignée ou les tentacules des pieuvres. J'ai essayé d'appliquer cette idée à la forme musicale. Cette idée peut également nous aider dans ce que nous vivons actuellement dans le domaine général de la culture. En effet, on dispose aujourd'hui de très nombreuses possibilités, à la manière d'une simple liste : toutes ces possibilités sont équivalentes. Ainsi, nous pouvons utiliser toutes les techniques ou toutes les esthétiques possibles. C'est un peu comme dans un supermarché : vous pouvez choisir tout ce que vous voulez ! Le seul moyen de vivre dans ce contexte est de penser ces possibilités comme une simple liste, et de créer son propre parcours afin de chercher ce qui se trouve derrière. C'est ici qu'intervient la notion husserlienne – que Husserl emprunta à Brentano – d'« intentionnalité ». En art, il s'agirait de dire que nous devons avoir l'intention de percevoir quelque chose : nous avons d'innombrables informations, il y a un flux permanent d'informations que nous avons du mal à structurer ; il faut donc une intention pour savoir ce que nous voulons. Grâce à cette intention, nous pouvons saisir l'« essence », qui constitue une sorte de pont entre toutes les apparences, c'est-à-dire les innombrables informations en question. Dans l'article que j'ai mentionné, je me centre sur la notion de « forme phénoméno-logique », une expression qui désigne une forme constituant un réseau d'essences. Nous pouvons utiliser cette notion pour analyser des pièces de compositeurs tels que Beat Furrer, Heinz Holliger, voire Sciarrino. C'est une idée qui pourrait être universelle, en quelque sorte.

> *Prometheus. Sliding time constitue une nouvelle version d'une pièce de 2005, intitulée Prometheus. Dans la version actuelle, la flûte a disparu et sont apparus le didjeridoo et la percussion.*

>> La première version de la pièce a été écrite pour le Concours Jurgenson, qu'elle a gagné (Jurgenson était un éditeur très célèbre. Son petit-fils a réouvert les éditions et a inauguré le

concours en question). La version pour l'ensemble Aleph change effectivement l'instrumentation. La pièce est écrite à partir des phonèmes du poème. Il était donc intéressant d'avoir un didjeridoo, car la technique principale de cet instrument consiste à articuler à la manière du parler. Il ne s'agissait donc pas seulement de substituer un didjeridoo à une flûte.

> *Vous me disiez hier que vous avez chez vous une collection importante d'instruments du monde entier. Êtes-vous intéressé par l'ethnomusicologie et par les musiques traditionnelles ?*

>> J'ai en effet une collection d'instruments variés : classiques, folkloriques, de plusieurs pays et continents : l'Europe, l'Asie, la Chine, l'Indonésie... J'écris actuellement une thèse de fin d'études sur les possibilités des instruments. Quand je compose une pièce, je réalise des essais sur les instruments, je les apporte lors des répétitions et je montre aux musiciens ce que je cherche ainsi que les techniques que j'ai inventées.

> *Vous avez donc un didjeridoo.*

>> Oui. Bien sûr, je n'en joue pas très bien. Je peux cependant y développer des techniques. D'une manière générale, j'ai une certaine expérience des instruments. Mes pièces sont très difficiles à jouer, car leurs modes de jeu sont inhabituels et parce que, pour chaque note, les musiciens doivent développer une approche particulière.

> *Dans Prometheus. Sliding time, il me semble qu'il y a deux aspects très travaillés. Précisément, il y aurait, d'une part, les modes de jeu, que vous venez d'évoquer. On pourrait peut-être dire, puisque vous êtes intéressé par le rapprochement avec les phonèmes de la langue, que cet aspect correspond aux consonnes, ce qui, musicalement, nous rapproche du concept de bruit. D'autre part, on trouverait l'équivalent des voyelles, qui serait, dans votre musique, le travail très élaboré sur les hauteurs à base d'harmoniques naturelles et d'intervalles non tempérés. Pouvons-nous parler de ce dernier aspect ?*

>> Oui, avec plaisir. Le plus intéressant pour moi n'est pas la construction d'un système de hauteurs ou de tout autre système harmonique, mais une comparaison de manières, de styles. Le système des hauteurs n'est qu'une manière d'exprimer un style. Lorsque vous jouez un même intervalle selon le système tempéré (tempérament égal) et selon les harmoniques naturelles, vous obtenez deux intervalles très différents, quant à la manière de les percevoir et à la manière de les jouer. Lorsque vous jouez une tierce majeure pure, naturelle, vous aimez la jouer sans vibrato, car ce dernier la détruirait. Par ailleurs, vous vous efforcez d'écouter les autres jouer, c'est pourquoi vous ne la jouez pas trop fort. Votre perception d'une tierce majeure tempérée sera très différente : c'est un intervalle plus expressif, plus mélodique. La différence entre les deux intervalles est très petite (13 cents), mais elle est très importante pour le style et pour sa compréhension ainsi que pour notre manière de jouer, de pratiquer la musique. Je m'intéresse à tous ces aspects mentaux de la musique. Je voudrais écrire de la musique non pas à partir des notes, mais à partir de ce qu'il y a derrière elles. C'est, bien entendu, un aspect très difficile à fixer dans la notation. Il constitue un véritable défi. Plusieurs de mes partitions comportent de très nombreux détails, d'autres, très peu : ce sont deux approches différentes pour tenter d'obtenir le résultat recherché. Dans le second cas, je parle de « musique en situation », car je mets les musiciens dans une certaine situation et je leur demande d'agir. Mais, dans les deux cas, je me concentre sur la mentalité des musiciens. L'important n'étant pas la note à jouer, mais ce qu'elle signifie. C'est cet aspect humain qui est le plus important pour moi.

> *Pouvez-vous développer la différence de perception et d'effet sur les musiciens entre les intervalles du tempérament égal et ceux dits « naturels » ?*

>> Lorsque vous jouez tempéré, toutes les sensibiles sont dirigées vers leur résolution. D'une

manière plus générale, tous les intervalles majeurs sont élargis et, inversement, tous les intervalles mineurs deviennent plus petits. Ainsi, les demi-tons étant plus resserrés, nous sentons davantage leur expressivité. Nous ne nous centrons pas sur les consonances, mais sur les demi-tons. C'est pourquoi nous développons davantage les aspects mélodiques et expressifs. Cela nous conduit à jouer d'une manière expressive et à rechercher diverses sortes d'expression. Avec le tempérament naturel, nous sommes moins dans une expression individuelle et plus dans une situation objective. Les langages harmoniques qui sont issus des deux systèmes diffèrent également. Le tempérament égal est plus basé sur les demi-tons, il est donc plus chromatique – c'est ce qui a conduit à la destruction du langage tonal.

> *Vous avez dit que vous n'aimez pas les systèmes de hauteur. Comment faites-vous pour utiliser les hauteurs, que ce soit celles issues du tempérament égal ou celles issues des harmoniques naturelles ?*

>> Parfois j'utilise les échelles naturelles. Par exemple, dans *Sliding time*, j'emploie des notes directement issues d'harmoniques naturelles. Ainsi, les cinquième et septième harmoniques d'une fondamentale produisent un intervalle de triton. En changeant de fondamentale, on peut faire en sorte que cet intervalle soit produit par d'autres harmoniques, ce qui, bien sûr, le transforme légèrement. Je n'ai pas inventé cette technique, on la trouve chez Georg Friedrich Haas. J'ai beaucoup été marqué par ce compositeur quant à ma réflexion sur l'utilisation des intervalles non tempérés.

> *Dans les notices explicatives de vos partitions, pour expliquer les micro-intervalles que vous souhaitez, vous mettez face à face trois manières de les appréhender : par rapport aux harmoniques naturelles ; par rapport à la division en demi-tons, quarts de ton, etc. ; enfin, par rapport à ce que vous nommez « affect ». Qu'entendez-vous par affect ? Par exemple, vous écrivez : « deep step “affect” (variation) » (grand pas d'« affect ») pour le tiers d'un demi-ton et « middle step “affect” » (demi-pas d'« affect ») pour le quart d'un demi-ton.*

>> C'est un peu comme avec un microscope et ses différentes résolutions. Avec le tempérament de l'intonation juste, la résolution est très bonne. Avec le tempérament égal, elle est un peu moins bonne. La notion d'« affect » que j'utilise renvoie à un degré de résolution moins précis, à un niveau de plus grande liberté d'approximation de l'intervalle, qui constitue également le niveau possédant la plus grande expressivité.

> *Pendant les répétitions de Prometheus. Sliding time, vous avez dit à Monica Jordan, à propos d'un passage particulier, qu'elle devait le chanter comme du blues. Était-ce une remarque passagère ou bien le blues constitue-t-il une référence importante ?*

>> Je ne crois pas que l'interprétation de ma musique doive imiter un style quelconque. Il n'y a pas de citations dans ma musique. Pour moi, ce serait une idée trop grossière. Les citations étaient à la mode avec Alfred Schnittke, du temps de la fin de l'Union soviétique et de la jeune Russie... Bien sûr, j'ai des idées qui viennent de musiques différentes, comme les *blue notes* du blues...

> *... idée en relation avec la question du tempérament...*

>> ... oui, ou avec la question de l'expression. Bien sûr, j'aime le blues et cela m'a peut-être influencé. Cela influence peut-être les aspects humains et individuels, notamment de mes dernières pièces. Les improvisations du rock ou du blues réalisent une musique très individuelle : elle dépend pour beaucoup de l'individualité des musiciens. Or, actuellement je suis centré sur la question de la mentalité des musiciens et donc sur la question de l'individualité.

> *Quelles sont vos références musicales, quelles musiques aimez-vous ?*

>> J'aime des musiques variées. Je ne peux pas dire que j'ai un compositeur préféré. J'aime Scelsi, Stockhausen... Il y a des œuvres plus importantes à un moment particulier, mais pas pour toujours.

> *Par exemple, en ce moment, quelle musique aimez-vous ?*

>> Ce serait difficile à dire... C'est surtout après que je peux dire quelle musique j'ai aimée à tel ou tel moment. En ce moment, je peux seulement dire que j'ai découvert la musique de Fausto Romitelli et de Giorgio Netti. Un dernier compositeur italien qui m'intéresse actuellement est Pierluigi Billone.

> *Quels compositeurs vous ont-ils influencé eu égard aux questions techniques ? Vous avez mentionné Georg Friedrich Haas précédemment...*

>> ... oui, c'est un compositeur de qui j'ai beaucoup appris.

> *Y en a-t-il d'autres ?*

>> Que dire des questions techniques ? Il s'agit seulement de regarder les partitions et de comprendre que, là, on a un bon moyen pour noter un effet, que, ici, on a une bonne explication d'une manière de jouer... Par exemple, les partitions de Lachenmann utilisent un nombre incroyablement élevé de techniques de jeu différentes, qu'elles expliquent très bien. Nous pouvons tous étudier ses partitions pour comprendre cet aspect.

> *Pour finir, je voudrais qu'on parle d'un collectif de compositeurs auquel vous appartenez, qui se nomme Plastique sonore, et qui regroupe des compositeurs nés dans les années 1970 et 1980 tels qu'Olga Bochikhina, Vladimir Gorlinsky, Andrey Kuligin... Quel est le propos de ce regroupement ?*

>> Ce groupe de compositeurs est né autour de l'Ensemble de nouvelle musique. Malheureusement, il n'existe que deux ensembles de musique contemporaine pour tout Moscou – il y en a un troisième à Saint-Pétersbourg, ce qui fait seulement trois ensembles pour toute la Russie... La situation de la musique contemporaine n'est pas très bonne en Russie ! Il y a trois tendances principales, en ce qui concerne les compositeurs. La première est très traditionaliste. La seconde est fondée sur l'idée d'une avant-garde agressive, très conceptuelle et sociale...

> *... cette tendance existe-t-elle en musique, ou plutôt dans les arts plastiques ?*

>> Elle concerne tous les arts. Elle comprend des artistes qui utilisent des gestes forts, agressifs, avec souvent un contenu social. Pour moi, ce n'est pas un bon positionnement pour l'artiste : si l'on veut travailler sur des problèmes sociaux, il faudrait abandonner l'art et aller en Tchétchénie ou au Daguestan pour explorer les problèmes sociaux réels. Lorsque vous ne faites qu'écrire une pièce sur ces sujets, cela sonne faux.

> *Sur le site Internet de votre collectif de compositeurs, on trouve un petit texte intitulé « Vingt-six propositions à propos de la Nouvelle Musique » qui, entre autres, prend position pour un art « autonome ». Il s'agit bien sûr d'une réaction au réalisme socialiste, qui privilégiait l'idéologie sur l'art. Mais croyez-vous, d'une manière générale, à l'autonomie de l'art, au fait de séparer l'art de la réalité politique, sociale, économique ?*

>> L'art constitue, bien entendu, un phénomène social : il existe en société, la société l'influence. Mais je pense que la manière dont se produit cette influence n'est pas si directe. Je ne pense pas que le but de l'art devrait être l'idéologie ou la problématisation sociale. Quel est le but de notre existence ? C'est le but final. Il n'est pas noble de penser d'une personne qu'elle existe pour un but autre qu'elle-même. La même chose vaut pour l'art : l'art devrait se développer par lui-même, il devrait être autosuffisant, à l'image d'une personne humaine.

> *Vous ne croyez pas aux collectifs, vous croyez plus aux individualités, n'est-ce pas ?*

>> Dans notre groupe, nous nous sommes unis pour explorer les questions esthétiques larges, qui constituent les prémices esthétiques de notre créativité. Nous sommes tous différents. Nous savons ce que nous ne voulons pas : nous ne ferons pas de musique traditionnelle, ni de l'avant-garde agressive trop sociale, trop idéologique... Le troisième courant dont je parlais est également très conceptuel, mais utilise un langage très traditionnel : il s'agit d'une sorte de minimalisme, mais plus simple, avec des matériaux tonaux – l'idée étant que, l'histoire de la musique s'étant achevée, nous ne pouvons qu'utiliser du *do* majeur... C'est également un courant dont nous ne voulons pas. Nous constituons en quelque sorte un îlot de créativité...

> *Est-ce qu'un collectif de compositeurs peut consister uniquement en une réunion d'individualités épanouies ? Ne faut-il pas une idée commune à projeter dans l'avenir, une utopie ?*

>> Nous avons des idées communes. Seulement, il ne s'agit pas d'idées techniques, mais d'idées esthétiques : nous avons une même conception de l'art, une même idée de ce que devrait être l'art aujourd'hui.

> *Dans le texte que j'ai cité à propos de votre collectif, vous écrivez également que vous constituez une « génération zéro ». Il est bien sûr question de la relation à l'histoire, si difficile actuellement en Russie. Vous ajoutez que « viennent des temps de table rase ».*

>> En effet, la situation en Russie ressemble à celle d'un homme assis sur une plage et qui voit quelqu'un nager la brasse papillon. Il le voit plonger, puis ressortir, mais il ne comprend pas pourquoi il plonge à ce moment précis et pas à un autre, car il n'a pas pu voir ce qu'il faisait sous l'eau. C'est la situation de la Russie : nous avons disparu de l'histoire de la culture pour de nombreuses décennies. Il y a vingt ans, les portes se sont ouvertes, mais nous n'avons pas la tradition qui permet de comprendre les informations culturelles. Nous sommes en train de les étudier, et d'entrer dans les questions profondes.

> *Il ne s'agit donc pas véritablement d'une table rase, mais d'un moment à prendre pour comprendre ce qui s'est passé.*

>> La situation de la Russie est comparable à une table rase car nous n'avons pas de tradition.

> *Je vous ai posé cette question car la position de Dmitri Kourliandski – qui participa au troisième Forum des jeunes compositeurs de l'ensemble Aleph – est différente. Il se réclame d'une renaissance du constructivisme des années 1920, qui fut peut-être le courant artistique le plus riche des débuts soviétiques.*

>> En effet, le constructivisme fut un courant très intéressant pour la Russie. Aujourd'hui, on n'en parle pas beaucoup, et c'est dommage : il comprenait des compositeurs aussi intéressants que Nicolai Roslavet, Arthur Lourié ou Ivan Wyschnegradsky. Ces compositeurs n'étaient pas seulement constructivistes. Par exemple, Lourié était aussi en relation avec le futurisme et l'acméisme, à travers sa relation avec la poétesse Anna Akhmatova. Le problème est que quatre-vingts ans ont passé, et qu'il est difficile de repartir du même point. Nous n'avons pas encore étudié la manière avec laquelle nous couvrirons ces quatre-vingts années...

Interview with Nikolay Khrust

> *What are the main ideas of the piece played by Aleph, Prometheus. Sliding time?*

>> The piece is based on a poem by Ralf Gunter Mohnnau. It was a commission given to several composers, leaving them the choice of language. I chose English. For the first time in my life I had just spent some time with some anglophones at the Darmstadt summer school. I was particularly inspired by English diphthongs. I interpreted them musically as a transition between two tone-colours, like *sliding* tone-colour – you know about pitch slides (*glissandi*), but one can also imagine tone-colour slides. The poem speaks of time in philosophical and metaphysical terms: Prometheus brought mankind not only fire but also time. Hence the title of the work, that uses sliding and other procedures.

> *Are you interested in philosophical, metaphysical questions?*

>> Yes, I am interested in the philosophy of the twentieth century, notably in phenomenology, that constitutes a very pure form of philosophy.

> *What have you found in phenomenology?*

>> Today phenomenology is less important for me, but it has played a very important role in the past. I have written an article on this subject – it is in Russian and I would like to translate it into English. The article is entitled “On spiders and octopuses”, a metaphor for a phenomenological structure. We have an essence, which can manifest itself in various forms, rather like spiders’ webs or the tentacles of the octopus. I tried to apply this idea to musical form. This idea can also help us in that we live today in the general domain of culture. Indeed we have nowadays at our disposition very many possibilities, like a simple list: all these possibilities are equivalent. In this way we can use all possible techniques or aesthetics. It’s rather like in a supermarket: you can choose whatever you want! The only way to live in this context is to think of these possibilities as a simple list, and to create your own pathway in order to seek out what lies behind. This is where the Husserlian notion comes in – one that Husserl took from Brentano – of ‘intentionality’. I tried also to treat it also a slightly different way, with a connection of the term ‘will’. In art the idea would be that we should have the intention of perceiving something: we have innumerable pieces of information, there is a continual flow of information that we have difficulty in structuring; we need therefore a *will of intention* in order to know what we want. Thanks to this intention we are able to grasp the ‘essence’, that constitutes a kind of bridge between all appearances, i.e. the innumerable pieces of information in question. In the aforementioned article I focus on the notion of ‘phenomenal form’, an expression that designates a form comprising a network of essences. We can use this notion to analyse pieces by composers such as Beat Furrer, Heinz Holliger, Sciarrino even. It’s an idea that could be universal, in some sense.

> *Prometheus. Sliding time constitutes a new version of a piece from 2005 entitled Prometheus. In the current version the flute has gone and we have the didgeridoo and percussion.*

>> The first version of the piece was written for the Jurgenson Competition, which it won (Jurgenson was a celebrated publisher in Czarist days. His scores were inscribed ‘By appointment to His Majesty the Emperor’. His great-grandson restarted the publishing house and set up this competition). The version for the Ensemble Aleph in fact changes the instrumentation. The piece is written on phonemes from the poem. It was therefore interesting to have a didgeridoo, as the main technique of this instrument consists of articulating in a speaking manner. So it was not just a matter of replacing the flute with a didgeridoo.

> *You were telling me yesterday that at home you have a considerable collection of instruments from all over the world. Are you interested in ethnomusicology and in traditional forms of music?*

> > I have indeed a collection of varied instruments: classical, folk, from several countries and continents: Europe, Asia, China, Indonesia... I am currently writing a dissertation on instrumental possibilities. When I compose a piece, I try things out on the instruments, I take them to rehearsals and I show the musicians what I am looking for as well as the techniques I have invented.

> *So you have a didgeridoo.*

> > Yes. Of course I don't play it very well. I can, however, develop techniques on it. Generally speaking I have a certain experience of instruments. My pieces are very difficult to play, as their modes of play are unusual and because, for each note, the musicians have to develop a special approach.

> *In Prometheus. Sliding time, it strikes me that there are two highly elaborated aspects. To be precise, on the one hand there are the modes of play that you have just mentioned. One might perhaps say, since you are interested in the comparison with phonemes of the language, that this aspect corresponds to the consonants, something that, musically, takes us to the concept of noise. On the other hand, there are the equivalents of the vowels, which, in your music, would be the highly elaborate work on pitches based on natural harmonics and non-tempered intervals. May we talk about this last aspect?*

> > Yes, with pleasure. What interests me the most is not the construction of a system of pitches or any other kind of harmonic system, but a comparison of manners, of styles. The pitch system is just a way of expressing a style. When you play the same interval according to the tempered system (equal temperament) and according to the natural harmonics, you obtain two very different intervals, with regard to both the manner of perceiving it and the manner of playing it. When you play a pure, natural major third you want to play it without vibrato, as that destroys it. What's more, you make a point of listening to the others playing, which is why you don't play too loudly. Your perception of a tempered major third will be very different: it's a more expressive, more melodic interval. The difference between the two intervals is very small (13 cents), but it is very important for the style and for understanding both it and our way of playing, of practising music. I am interested in all these mental aspects of music. I would like to write music not from notes, but from what lies behind them. This is, obviously, a very difficult aspect to fix in the notation. It constitutes a veritable challenge. Several of my scores include very many details, others very few: these are two different approaches that attempt to obtain the desired result. In the second case, I speak of 'situative music', as I put the musicians in a certain situation and ask them to act. However, in both cases, I concentrate on the mentality of the musicians. The important thing is not the note to be played, but what it signifies. The most important thing for me is this human aspect.

> *Could you elaborate on the difference of perception and of effect on the musicians between the intervals of equal and so-called 'natural' temperament?*

> > With tempered playing all the leading notes are directed towards their resolution. More generally, all the major intervals are enlarged and, conversely, all the minor intervals become smaller. And so, since the semitones are narrower, we are more aware of their expressivity. We do not focus on the consonances, but on the semitones. That is why we develop further the melodic and expressive aspects. This leads us to play in an expressive way and to look for various sorts of expression. With natural temperament we are dealing less with

individual expression and more with an objective situation. The harmonic languages that come from the two systems also differ. Equal temperament is based more on semitones, is therefore more chromatic – this is what led to the destruction of tonal language.

> *You have said that you do not like the pitch system. What do you do to use pitches, whether they come from equal temperament or from natural harmonics?*

>> Sometimes I use natural scales. For example, in *Sliding time*, I use notes taken directly from natural harmonics. For example, the fifth and seventh harmonics of a fundamental produce the interval of the tritone. By changing the fundamental one can ensure that this interval is produced by other harmonics, and this, of course, transforms it slightly. I did not invent this technique, you can find it in Georg Friedrich Haas. I have been strongly marked by this composer in connection with my thoughts on the use of non-tempered intervals.

> *In the explanatory notices of your scores, in order to explain the micro-intervals you are looking for, you set side by side three ways of grasping them: in relation to natural harmonics; in relation to the division into semitones, quarter-tones, etc.; finally, in relation to what you call the 'affect'. What do you mean by 'affect'? For example, you write: "deep step 'affect' (variation)" for the third of a semitone and "middle step 'affect' " for the quarter of a semitone.*

>> It's a bit like a microscope and its different resolutions. With exact temperament, the resolution is very good. With equal temperament, it is a bit less good. My notion of 'affect' refers to a less precise degree of resolution, to a level of greater freedom of approximation of the interval, and it also constitutes the level that has most expressivity.

> *During the rehearsals of Prometheus. Sliding time, you said to Monica Jordan, in connection with a particular passage, that she should sing it like blues. Was this an off-hand remark or is indeed blues an important reference?*

>> I don't think the performance of my music should imitate any particular style. There are no quotations in my music. For me, this would be too crude an idea. Quotations were in vogue with Alfred Schnittke, at the end of the Soviet Union and in the time of young Russia... Of course, I have ideas that come from different types of music, like the blues note in blues...

> *... an idea in relation to the question of temperament...*

>> ... yes, or to the question of expression. Naturally I like blues and perhaps it has influenced me. It perhaps influences the human and individual aspects, notably of my most recent pieces. Improvisation in rock or blues can produce highly individual music: it depends to a great extent on the individuality of the musicians. Currently I am focussed on the question of the mentality of musicians and therefore on the question of individuality.

> *What are your musical references, what kinds of music do you like?*

>> I like various kinds of music. I cannot say I have a favourite composer. I like Scelsi, Stockhausen... There are works that are more important at one particular moment, but not for ever.

> *For example, at the present moment, what kind of music do you like?*

>> It would be difficult to say... It is especially afterwards that I can say what sort of music I liked at this or that moment. At present I can only say that I have discovered the music of Fausto Romitelli and of Giorgio Netti. Another Italian composer who currently interests me is Pierluigi Billone.

> *What composers have influenced you as far as technical questions are concerned? You mentioned Georg Friedrich Haas earlier...*

>> ... yes, he is a composer from whom I have learned a lot.

> *Are there others?*

>> What can I say about technical questions? All you have to do is look at the scores and understand that, here, there is a good way of notating an effect, that, here, there is a good explanation of a way of playing... For example, Lachenmann's scores use an incredibly high number of different playing techniques, that are explained very well. We can all study his scores to understand this aspect.

> *In conclusion, I should like to talk about a collective of composers to which you belong, called 'Sound Plasticity'. It brings together composers born in the 1970s and 1980s such as Olga Bochikhina, Vladimir Gorklinsky, Alexey Sioumak, Andrey Kuligin, Alexey Sysoev, Alexey Nadjarov... What is the intention of this grouping?*

>> This group of composers began around the ensemble Studio for New Music. Unfortunately, there are only two ensembles of contemporary music in the whole of Moscow – there is a third in Saint Petersburg, which makes only three ensembles for the whole of Russia! The situation of contemporary music is not very good in Russia! There are three main trends as far as composers are concerned. The first is very traditionalist. The second is based on the idea of an aggressive avant-garde, highly conceptual and social...

> *... does this trend exist in music or rather in the plastic arts?*

>> It concerns all the arts. It includes artistes who use strong, aggressive gestures, often with a social content. For myself, this is not a good position for the artiste: if you want to work on social problems, you should abandon art and go to Chechenya or Daghestan to explore real social problems. When you merely write a piece on these subjects, it sounds phoney.

> *On the website of your composers' collective there is a short text entitled 'Twenty-six sentences about new music' that, among other things, champions 'autonomous' art. This is of course a reaction to socialist realism, that favoured ideology over art. But are you thinking, in general, of the autonomy of art, of the separation of art from political, social, economic realities?*

>> Art constitutes, of course, a social phenomenon: it exists within society, society influences it. But I think that the way in which this influence is produced is not so direct. I do not think that the aim of art should be ideology or social problematisation. What is the aim of our existence? It is the final aim. There is no nobility or dignity in thinking someone exists for an aim other than himself. The same holds for art: art should develop by itself, it should be self-sufficient, like a human being.

> *You don't believe in collectivities, you believe more in individualities?*

>> In our group we are united in an exploration of broad aesthetic questions, such as constitute the aesthetic premises of our creativity. We are all different. We know what we do not want: we shall not make traditional music, or an overly social, overly ideological, aggressive avant-garde music... The third trend I mentioned is no less conceptual, but uses very traditional language: it's a kind of minimalism, but simpler, with tonal materials – the idea being that, as the history of music has come to an end, we can but use C major... That's also a trend we reject. We constitute as it were a little island of creativity...

> *Can a composers' collective consist solely in a meeting of expansive individualities? Don't you need a common idea to project into the future, a utopia?*

> > We have some ideas in common. However, these are not technical ideas but aesthetic ideas: we have the same conception of art, the same idea of what art today should be.

> *In the text I quoted in connection with your collective, you also write that you constitute a "generation zero". This of course refers to the relationship with history, so difficult at present in Russia. You add that "times of tabula rasa are coming".*

> > Indeed, the situation in Russia is like that of a man sitting on a beach and seeing someone swimming the butterfly. He sees him plunge, emerge, but he doesn't understand why he plunges at this precise place and moment and not another, as he cannot see what the man is doing underwater. This is the situation in Russia: we have been absent from the history of culture for many decades. Twenty years ago the doors were opened, but we do not have the tradition that enables us to understand cultural information. We are now in the process of studying it, and of entering into profound questions.

> *So it's not really a tabula rasa, but a moment's pause to understand what happened.*

> > The situation in Russia is comparable to a tabula rasa as we have no tradition.

> *I asked you this question as the position of Dmitry Kourliandsky – who took part in the Ensemble Aleph's third Forum of Young Composers – is different. He champions a rebirth of the constructivism of the 1920s, which was perhaps the richest artistic current in early Soviet times.*

> > Indeed, constructivism was a very interesting current for Russia. Today, you don't hear much about it, and it's a pity: it included composers as interesting as Nicolai Roslavetz, Arthur Lourié and Ivan Wyschnegradsky. These composers were not merely constructivists. For example, Lourié was also in touch with futurism and acmeism, particularly through his relationship with the poet Anna Akhmatova. The problem is that eighty years have passed, and it is difficult to start up from the same point. We have not yet studied the way in which we would cover those eighty years



Analia Beatriz Llugdar

Argentine, Canada/Argentina, Canada

Née en Argentine en 1972, Analia Llugdar a effectué des études supérieures de piano et de composition à l'université nationale de Córdoba (Argentine). Elle a obtenu une maîtrise à l'université de Montréal sous la direction de José Evangelista et y termine un doctorat auprès de Denis Gougeon. Elle a remporté le 1^{er} prix du concours de composition de l'OUM, le 2^e prix Sir-Ernest-McMillan de la SOCAN, le 1^{er} prix (musique de chambre) du concours national des jeunes compositeurs de CBC Radio-Canada ainsi que le prix des Jeunes musiques et le grand prix du Conseil des arts du Canada. Elle a obtenu le prix de musique contemporaine Québec-Flandres 2007 et le prix Jules-Léger 2008. Elle a reçu récemment une bourse du ministère de la Culture espagnol pour suivre un séminaire de perfectionnement au Laboratoire d'informatique et électronique musicale au centre d'arts Reina Sofia à Madrid. Ses œuvres ont été interprétées, entre autres, par le Nouvel ensemble moderne, l'Ensemble contemporain de Montréal, le Trio Fibonacci, le Duo Prémices, l'Orchestre symphonique de Laval, Les enfants terribles, l'ensemble S:i.c. *Le Chêne et le Roseau* pour huit flûtes et violoncelle solo sur une fable de La Fontaine a été sélectionné pour représenter le Canada dans la 52^e Tribune internationale des compositeurs en juin 2006. Plusieurs de ses pièces sont présentes dans le cadre de manifestations telles que Montréal nouvelle musique, la Biennale musique en scène à Lyon, Royaumont voix nouvelles, le Domaine Forget, le Huddersfield Contemporary Music Festival, ainsi que dans le cadre d'un concert conjoint NEM/Ensemble Ten-Ten à Liverpool. Prochainement, ses pièces seront interprétées au festival Presence China Concerts à Shanghai.

Membre du Centre de musique canadienne, du comité artistique de la société de concerts Codes d'accès et du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), elle reçoit régulièrement des commandes de divers ensembles canadiens et français. Elle bénéficie de l'appui du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec.

Born in Argentina in 1972, Analia Llugdar followed advanced classes for piano and composition at the National University of Córdoba (Argentina). She obtained a master's degree at Montreal University with José Evangelista, where she also completed a doctorate with Denis Gougeon. She won First Prize in the OUM Composition Competition, the 'Sir Ernest McMillan Second Prize' in the SOCAN, the First Prize (chamber music) of the National Competition for Young Composers of CBC Radio Canada as well as the 'Jeunes Musiques' of Canada Prize and the Grand Prix of the Canadian Arts Council. She won the Quebec-Flanders 2007 contemporary music prize and the Jules Léger 2008 prize. She recently received a bursary from the Spanish Ministry of Culture in order to follow an advanced seminar at the Queen Sofia Computer and Electronic Music Laboratory in Madrid. Her works have been performed by, among others, the Nouvel Ensemble Moderne, the Ensemble Contemporain de Montréal, the Trio Fibonacci, the Duo Prémices, the Orchestre Symphonique de Laval, Les Enfants Terribles, the ensemble S:i.c. *Le Chêne et le Roseau* for eight flutes and solo cello to a fable by La Fontaine was chosen to represent Canada in the 52nd International Composers' Rostrum in June 2006. Several of her pieces have been performed at such events as Montreal New Music, the biennial Musique en Scène of Lyons, Royaumont Voix Nouvelles, the Domaine Forget, the Huddersfield Contemporary Music Festival, as well as in a concert jointly organised by NEM/Ensemble Ten-Ten in Liverpool. Forthcoming performances include the festival Presence China Concerts in Shanghai.

A member of the Canadian Music Centre, of the artistic committee of the concert society Codes d'Accès and of the artistic committee of the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), she regularly receives commissions from various Canadian and French ensembles. She receives the support of the Canadian Arts Council and the Quebec Conseil des Arts et des Lettres.

Kré pouc te

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

Mon intérêt pour les écrits d'Antonin Artaud provient de leur langage cru, explosif, excessif et corporel, dans la manière qu'a l'auteur de faire éclater les mots pour trouver le geste et dans son art de détruire le sens pour faire émerger la force de l'expression. Antonin Artaud développe une façon très originale de lier la pensée à l'expressivité artistique. En ce sens, il déchire les mots pour composer un nouveau langage constitué d'éléments non conventionnels: des glossolalies, des phonèmes, des cris, des signes, des gestes, des trous dans le papier, des ratures. Tous ces éléments forment un langage qui conduit une pensée provoquant une rupture avec les artifices mondains.

Kré pouc te représente ainsi l'éclatement du corps d'Artaud, qui se manifeste dans le jeu des glossolalies, des bruits gutturaux, des percussions instrumentales et vocales, des textures cacophoniques, des cris, des pleurs, et dans la multiplicité des textes qui convergent vers un sort final.

La première partie introductive de la pièce, confiée à la voix de soprano, constitue vraiment l'entrée d'un être vivant dans le monde, un peu humain, animal, enfant et vieillard. On a du mal à le distinguer et il a du mal à se reconnaître. Il s'agit, comme dans le cas du nouveau-né, de la confrontation de l'être avec un monde inconnu qu'il explore et découvre à travers sa respiration, ses jeux d'émission vocale, la répétition des gestes et ses cris. Animal-bébé-enfant, il s'imite lui-même, développant ainsi sa perception des relations entre les sensations phonatoires physiologiques et musculaires et la qualité intrinsèque des sons émis avec les différents paramètres acoustiques.

J'ai travaillé le passage des phonèmes (glossolalies) au langage sémantique, incorporant également un texte d'ordre philosophique et le texte d'un sort d'Artaud appartenant à un univers plus proche de la psychose. Cette œuvre est ainsi fortement influencée par l'art théâtral, par des gestes dramatiques, et par toute la charge émotive contenue dans les mots d'Artaud.

Kré pouc te

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

My interest in the writings of Antonin Artaud stems from their crude, explosive, excessive and corporeal language, from the way in which the writer breaks open the words in order to find the gesture and also from the artistry with which he destroys meaning in order to bring out strength of expression. Antonin Artaud develops a highly original way of linking the thought to the artistic expressivity. In this sense, he tears up the words so as to compose a new language comprising unconventional elements: glossolalia, phonemes, cries, signs, gestures, holes in the paper, erasures. All these elements form a language that directs thought provoking a rupture with worldly artifice.

Kré pouc te thus represents the shattering of the body of Artaud, manifested in the play of glossolalia, the guttural noises, instrumental and vocal percussion, textures of cacophony, cries, tears, and in the multiplicity of texts that converge towards an ultimate fate.

The first, introductory, part of the piece, featuring the soprano voice, constitutes the true entry of a living being into the world, part human, animal, child and old man. It is difficult to make him out, and he has difficulty in recognising himself. This is, as in the case of a newborn child, the confrontation of the being with an unknown world that he explores and discovers through breathing, games of vocal emission, the repetition of gestures, and his cries. Animal-baby-child, he imitates himself, in this way developing his perception of the relationships between the physiological and muscular phonatory sensations and the intrinsic quality of the emitted sounds with the different acoustic parameters.

I have worked at the passage with the phonemes (glossolalia) in semantic language, also incorporating a philosophical text together with the text of a charm by Artaud belonging to a world close to psychosis. This work is thus strongly influenced by theatrical art, by dramatic gestures, and by all the emotive charge contained within in the words of Artaud.

Entretien avec Analia Beatriz Llugdar

> *Dans votre conférence au Moulin d'Andé, vous avez dit que vous aimez bien Messiaen, et il est vrai qu'on le reconnaît parfois dans une pièce telle que Tricycle (2004) – dans l'écriture pianistique et mélodique ou dans certains rythmes. Vous avez aussi évoqué Xenakis, que l'on entend parfois dans votre goût pour les sonorités extrêmes. Y a-t-il d'autres compositeurs que vous appréciez ?*

>> Oui. J'admire beaucoup Sciarrino. J'aime beaucoup sa notion de temps à l'intérieur du temps, ses superpositions ou ses parenthèses à l'intérieur d'une forme musicale. C'est un travail qui a lieu sur le plan psychologique, même si ce n'est pas perçu comme tel par l'auditeur. Dans ma propre écriture, j'aime beaucoup ces moments d'intimité, au temps dilaté, qui permettent de créer des espaces très précieux, poussant à entendre le son plus attentivement. Bien entendu, il n'y a pas que ce type de moments dans ma musique et, à leur audition, on n'établit sans doute pas immédiatement la relation à Sciarrino.

> *Vous parlez des passages tels que cette mesure de la pièce pour Aleph, Kre pouc te...*

>> ... plutôt dans *Tricycle*, dont nous parlions, par exemple dans ce passage où l'on entend les harmoniques à l'intérieur du piano. Ces passages sont des moments de fragilité, qui laissent du temps à l'écoute.

> *Ce sont ces moments très doux et mystérieux, comme la mélodie au violoncelle dans la pièce Todos los recuerdos presentes envolvió ese sonido y algo me miró, n'est-ce pas ?*

>> Oui. Il y a un sens mélodique qui revient dans mes pièces, souvent indépendamment de ma volonté. Pour caractériser ces passages, on pourrait aussi dire qu'ils sont quelque peu mélancoliques...

> *... dépressifs ?*

>> Non, j'espère que non ! La mélancolie, pour moi, ne renvoie jamais à la dépression. C'est simplement une question d'intimité, d'isolement : on est seul avec soi-même. Durant ces passages, que j'aime beaucoup, il y a très peu de choses. Lorsqu'on regarde la partition, on constate qu'ils sont très simples. C'est le fait de se rencontrer seul avec le son – une intimité hors scène, en quelque sorte.

> *Je trouve que votre musique est caractérisée par de nombreux contrastes. Il y a, d'une part, des moments comme ceux que vous venez d'évoquer, qui sont doux, mystérieux, fragiles, mélancoliques ou intimes, pour reprendre vos termes. Et puis, il y a des passages avec des sons très très forts, très intenses. J'ai remarqué que, pendant la conférence, vous diffusiez très fort la musique enregistrée, faisant ressortir des harmoniques suraigus. Comment interpréter les passages dont je parle ? S'agit-il d'énergie, de drame, ou encore, de force ?*

>> Je pense que c'est tout cela à la fois. Tous les mots que vous venez d'employer m'intéressent. Il y a du drame, pas au sens de l'action, de la narration, mais au sens de l'intensité. Il y a aussi de la force ...

> *... trouvez-vous également juste le mot « violence » pour caractériser cet aspect de votre musique ?*

>> Oui, il y a de la violence, mais pas dans sa connotation négative. Je m'en aperçois en me réécoutant – mais non en composant. Je pense que cela correspond à ma façon de m'exprimer, à ma manière d'être. Mais ce n'est pas une violence négative dans le sens de vouloir faire mal. En diffusant la musique très fort, hier, je ne voulais pas vous faire de mal... Je ne sais pas pourquoi, mais j'aime les sonorités fortes. Dans les moments culminants, je cherche à créer l'impression

que l'on passe à quelque chose d'autre, que l'on traverse une limite. L'idée de traverser les limites me séduit beaucoup.

> *Est-ce ainsi qu'on peut faire le lien entre les passages très intenses et ceux très doux dont on parlait précédemment ? Comme s'il fallait aller jusqu'au bout, traverser les premiers pour arriver aux seconds ?*

>> La violence, dans ma musique, est de nature positive. C'est une sorte d'explosion...

> *... il s'agit donc de forcer les choses pour parvenir à s'exprimer. Puis, dès qu'on l'a réussi, on peut devenir calme et doux, on peut commencer à s'exprimer sans crier...*

>> C'est tout à fait cela ! Pour moi, la musique c'est un univers où l'on s'exprime en permanence. Lorsque j'utilise un timbre, ce n'est pas seulement parce qu'il est joli ou beau, mais c'est aussi parce qu'il est expressif.

> *Vous vous intéressez à Artaud. Dans Kre pouc te, vous utilisez des textes, des glossolalies et des extraits de ses lettres – le titre étant un extrait de Pour en finir avec le jugement de dieu. Pouvez-vous résumer votre intérêt pour Artaud ?*

>> Ce qui m'intéresse fondamentalement chez Artaud – après m'être longtemps posé la question : « Pourquoi Artaud, Analia ? » et en sachant qu'on peut trouver des milliers d'intérêts chez lui, son univers étant très riche –, c'est son besoin de s'exprimer, son urgence à s'exprimer. Il est écrivain, philosophe, cinéaste, poète, homme de théâtre : il fut un homme multiple ; mais il ne créait jamais la poésie pour la poésie ou le théâtre pour le théâtre, ce qui comptait pour lui, c'est l'expression. Pour être artiste, il faut une force intérieure qui pousse à continuer – surtout si l'on pense à la situation difficile de l'art dans le monde d'aujourd'hui. Beaucoup de gens restent à côté. Ce n'est pas une question de choix, mais de besoin intérieur...

> *Dans Todos los recuerdos presentes envolvían ese sonido y algo me miró (Tous les souvenirs présents enveloppaient ce son et quelque chose me regarda), vous évoquez votre intérêt pour la notion de mémoire. Vous écrivez dans la notice de l'œuvre : la pièce « est une réflexion sur la place qu'occupe la mémoire au sein de la création artistique en général et particulièrement en musique. Elle est aussi un reflet esthétique de l'importance de la mémoire dans la vie des hommes comme une arme de résistance. [...] Dans ce même ordre d'idées, le titre de la pièce appartient à un poème de Leonel Lienlaf, poète mapuche, qui évoque le souvenir de la littérature orale reçue de sa grand-mère. Dans cet esprit, j'utilise l'idée du souvenir comme un geste réparateur qui se répète, se cherche et qui se construit dans le processus du retour sur lui-même. » Pouvez-vous développer votre intérêt pour la notion de mémoire ?*

>> Au plan musical, je suis intéressée par l'idée de faire une boucle et de revenir à quelque chose. Je trouve très séduisante l'idée que l'on puisse reconstruire et ajouter des éléments qui n'existaient pas auparavant. Dans cet exercice de mémoire, il ne s'agit donc pas simplement de se souvenir mais de travailler le processus de construction de la mémoire : c'est le processus même qui m'intéresse. En relation avec ce processus, je suis intéressée par l'idée de résistance. Pour moi, l'expression musicale ou artistique constitue une forme de résistance, une résistance à beaucoup de choses qui nous envahissent, qui ne nous laissent pas d'espace pour nous exprimer. Il s'agit aussi, à travers la mémoire, de s'attacher à quelque chose : ce n'est pas juste un souvenir, mais un processus d'attachement, par exemple à la musique : s'attacher à notre conviction, à ce que l'on fait.

> *En effet, toujours dans la notice de Todos los recuerdos..., vous écrivez également : « L'élément déclencheur de cette œuvre est une phrase de Luis Sepúlveda où il disait avoir été capable de résister aux emprisonnements lors de la dictature militaire chilienne grâce au souvenir des œuvres*

littéraires qu'il avait lues, ce qui lui a permis de s'évader de cette dure réalité. Ces souvenirs sont devenus pour lui une arme qui l'a protégé de la folie et de la mort. » On pensera bien sûr à l'histoire récente de l'Amérique latine, où le souvenir de la musique a joué un rôle très important dans la résistance contre les dictatures : il suffit de citer Miguel Ángel Estrella jouant du piano sur un clavier muet dans sa cellule, ou encore le rôle que joua le souvenir de l'assassinat de Victor Jara durant la résistance à la dictature chilienne... Mais le monde a changé, et vous vivez depuis plus de douze ans au Québec, où les conditions tant politiques qu'artistiques sont meilleures. Continuez-vous à parler de « résistance » ?

>> Elle est toujours importante ! Ce n'est pas le fait d'avoir de l'argent qui nous permet de composer mieux... On s'étonne que les musiciens survivent en Amérique latine, bien qu'ils n'aient pas des affiches qui trônent partout dans les villes. Si l'on a besoin de cela pour exister comme artiste, on est fichu... L'art ne peut pas se situer au même niveau que la publicité d'un magasin... En Amérique latine, les gens font de l'art sans être payés, ils le font car – et cela rejoint l'idée d'Artaud – ils sont dans un état d'urgence. Au Canada, la résistance est toujours d'actualité. En fait, il y a deux types de résistance. L'une existe par rapport à un contexte – c'est le cas d'une dictature. L'autre, qui est plus importante, c'est la résistance face à *soi-même* : il n'existe pas de pire contexte que soi-même ! Il faut se battre tous les jours contre soi-même... Il est vrai que, à la différence des compositeurs qui vivent en Amérique latine, je peux parfois vivre de ma musique, mais il existe une résistance envers ce que l'on crée, envers nos propres limites.

> *Chacun de nous représente une force d'inertie, contre laquelle il faut se battre, n'est-ce pas ?*

>> Oui, en effet.

> *Pour quelle raison ? Pour ne pas s'endormir, pour ne pas faire des choses stupides...*

>> ... oui, pour ne pas rester là où c'est confortable, pour ne pas se conformer aux règles imposées par les autres et, tout d'abord, pour ne pas se conformer aux règles que l'on crée soi-même. On pense parfois avoir trouvé quelque chose de très bien, mais non, il faut savoir rester lucide pour aller plus loin, il faut encore pousser !

> *Donc, s'il y a de la violence dans votre musique, c'est contre vous-même ?*

>> Oh, c'est terrible ! [rires] Comment en sommes-nous arrivés là dans cette discussion ! Oui, peut-être que c'est une violence dressée contre moi-même... Il faudrait que je voie cela avec un psychologue... [rires] Mais peut-être que oui, car j'exige beaucoup de moi-même... Non pas pour me faire mal, mais pour me forcer à aller plus loin.

> *C'est une exigence d'ordre moral, psychologique ou autre ? Quel est le but, pourquoi faut-il aller plus loin ?*

>> Je ne sais pas... Je peux parfois être contente de mes pièces. Lorsque je juge mes pièces, c'est d'abord moi que cela concerne et non les musiciens. En fait, je ne suis jamais satisfaite à cent pour cent.

> *Pendant la répétition avec l'ensemble Aleph, j'ai remarqué que vous changiez beaucoup de détails, comme si votre musique continuait à être vivante, à être en vous et qu'il faudrait par conséquent la faire évoluer sans cesse.*

>> Oui, il faut que la musique continue à être vivante. Je peux avoir écrit *pppp* pour un son donné, et puis, lors de la répétition, demander un *f*.

> *En fonction de quoi changez-vous ?*

>> Lorsque je compose, j'entends le son, mais lors de l'exécution, il faut s'adapter aux

interprètes, à la salle... La matière restera toujours vivante, elle sera toujours en train de se construire. Aussi, je profite de la répétition pour la faire évoluer.

> *Pour revenir à la pièce pour Aleph, Kre pouc te, et à votre intérêt pour Artaud, vous écrivez: « Mon intérêt pour les écrits d'Antonin Artaud réside dans son langage cru, explosif, excessif et corporel, dans sa manière de faire éclater les mots pour trouver le geste et son art de détruire le sens pour laisser sortir la force de l'expression. [...] Antonin Artaud [...] déchire les mots pour recomposer un nouveau langage constitué d'éléments qui ne sont pas conventionnels: des glossolalies, des phonèmes, des cris, des signes, des gestes, des trous dans le papier, des ratures. » Je dois dire que, en écoutant cette pièce, je ne retrouve pas tout à fait cette idée au niveau proprement musical. Au contraire, j'y entends quelqu'un qui fait très attention de ne pas éclater, qui tente, par tous les moyens, de maintenir l'unité...*

>> ... dans *Kre pouc te*?

> *Oui, de même que dans les autres pièces. Je sens que vos pièces sont très directives, unidirectionnelles, qu'elles représentent le contraire d'un éclatement.*

>> Il est vrai que certaines de mes pièces sont directionnelles, qu'elles tendent vers un but, malgré les parenthèses dont nous parlions au début, lesquelles constituent des arrêts passagers, où l'on prend un peu de recul et d'intimité.

> *J'ai aussi l'impression que Kre pouc te est très sage, que ce n'est pas du tout fou.*

>> Non, ce n'est pas fou. Mais que serait la folie en musique? On pourrait prendre un violon et le frapper, mais ce n'est pas cela, la folie! Lorsque je reviens à la musique du passé, que ce soit la musique classique ou la musique de la Renaissance, je trouve qu'il y a des moments de folie... Par ailleurs, dans *Kre pouc te*, il ne s'agit pas, de toute façon, de folie. Ce n'est pas le parallèle entre Artaud et la folie qui m'intéresse. Ce qui me passionne chez Artaud, c'est même le contraire: c'est sa lucidité dans sa multiplicité. C'est dans cette optique qu'il y a un éclatement, même si je n'ai pas réussi à le montrer...

> *... peut-être que c'est moi qui ne l'entends pas! Et puis, vous dites qu'Artaud est resté toujours lui-même malgré son éclatement?*

>> Il est toujours resté lui-même, il est resté authentique.

> *Il simule plusieurs personnages, mais c'est très théâtral. Lors de votre conférence, vous nous avez fait écouter sa voix, lisant un de ses textes dans un enregistrement de 1947, où l'on perçoit cela clairement.*

>> Oui, il est toujours très conscient.

> *Dans votre partition, j'ai donc eu raison de percevoir l'unité. Quant à l'éclatement, voulez-vous me le montrer?*

>> Au début de la pièce, avec la voix seule, c'est une naissance. Pour moi, une naissance, c'est une irruption, il y a de la violence. Puis, on entend un pleur: l'angoisse d'arriver dans un monde qu'on ne connaît pas. Progressivement, on découvre le monde: on découvre les voyelles, on joue avec le son, c'est comme un miroir, on répète juste pour s'entendre (lettre B). À la page 3, on prend de plus en plus de force. L'éclatement survient à la page 5. Il y a une grande pression, une énergie qui pousse sans cesse à aller de l'avant. La soprano éclate en disant: « Il faut que tout soit rangé! », une phrase extraite de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Les instrumentistes reprennent cette phrase en parlant, comme en écho. À la page 6, la chanteuse répète le même élément, d'une manière obstinée. À la page 7, cela se calme un peu, et la voix est lucide en se demandant: « qui suis-je? » – une question que posait sans cesse Artaud à travers l'art.

> Une dernière question, qui a déjà été effleurée à propos de la mémoire. Vous avez insisté lors de votre conférence sur la notion de construction: vous avez parlé du fait que vous aimiez construire une résonance. À propos de la mémoire, vous disiez que vous vous intéressiez au processus de reconstruction du souvenir.

>> Dans *Kre pouc te*, je voulais reconstruire Artaud, comprendre comment il fonctionne. La même chose pour le son: j'aime le construire de l'intérieur, j'aime construire la complexité du son, le composer.

> Est-ce aussi une manière de s'appropriier le son? Par exemple, une résonance naturelle, c'est simplement une résonance. Par contre, une résonance qu'on a construite nous appartient.

>> Oui, une résonance construite est une résonance que j'ai imaginée, avec laquelle je peux jouer. C'est ce que je trouve fascinant dans la composition: pouvoir imaginer et construire un son, l'entendre comme on le veut. Il n'y a rien de plus fascinant que d'entendre un son qu'on a imaginé!

Interview with Analia Beatriz Llugdar

> *In your talk at the Moulin d'Andé, you said that you like Messiaen. And it is true that one sometimes recognises this in a piece like Tricycle (2004) – in the piano and melodic writing or in certain rhythms. You also mentioned Xenakis, whom one sometimes hears in your taste for extreme sonorities. Are there other composers you like?*

>> Yes. I greatly admire Sciarrino. I very much like his notion of time within time, his superimpositions and his parentheses within a musical form. This is work that takes place on the psychological level, even if this is not perceived as such by the listener. In my own writing I love these moments of intimacy, where time is dilated, that enable very precious spaces to be created, urging one to listen more attentively to the sound. Naturally, there are not just these sorts of moment in my music and, in listening to it, the relationship with Sciarrino is doubtless not immediately established.

> *You mean passages such as this bar in the piece for Aleph, Kre pouc te...*

>> ... rather in *Tricycle*, that we mentioned, for example in this passage where we hear harmonics inside the piano. These passages are moments of fragility, that leave time for listening.

> *You mean those very gentle and mysterious moments like the cello melody in the piece Todos los recuerdos presentes envolvían ese sonido y algo me miró?*

>> Yes. There is a melodic meaning that comes back in my pieces, often independently of myself. To characterise these passages you could also say they are somewhat melancholic...

> *... depressing?*

>> No, I hope not! Melancholy, for me, never has to do with depression. It's simply a question of intimacy, of isolation: you are alone with yourself. In these passages, that I like very much, there are very few things. When you look at the score, you notice they are very simple. It's the fact of encountering the sound on your own – an off-stage intimacy, as it were.

> *I find your music is characterised by many contrasts. On the one hand there are moments like those you just referred to, that are gentle, mysterious, fragile, melancholic or intimate, to use your terms. And then, there are passages with very very strong, very intense sounds. I noticed that, during the talk, you had the recorded music played very loudly, bringing out the extremely high harmonics. How does one perform these passages? Is it a matter of energy, drama, or else force?*

>> I think it's all that at once. All the words you have just used interest me. There is drama, although not as regards the action, the narration, but the intensity. There is also force...

> *... do you think the word 'violence' is also justified to characterise this aspect of your music?*

>> Yes, there is violence, but without its negative connotation. I notice it in re-listening to me – but not when composing. I think it corresponds to my way of expressing myself, my way of being. But this is not a negative violence in the sense of wanting to hurt. In having the music played very loudly yesterday I did not want to hurt you... I don't know why, but I like strong sonorities. In climactic moments I seek to create the impression that you are moving to something else, that you are crossing a limit. The idea of crossing limits I find very attractive.

> *Is this how one can connect the very intense passages with those that are very gentle, to which we referred earlier? As if you had to go right to the end, to cross the first to get to the second?*

>> Violence, in my music, is positive by nature. It's a kind of explosion...

> *... so the point is to force things in order to make them express. Then, when you have managed this, you can become calm and gentle, you can start to express things without shouting...*

>> That's exactly it! For me, music is a world in which you are continually expressing yourself. When I use a tone-colour, It's not just because it's pretty or beautiful, but also because it's expressive.

> *You are interested in Artaud. In Kre pouc te, you use texts, glossolalies and extracts from his letters – the title being taken from Pour en finir avec le jugement de Dieu. Could you sum up your interest in Artaud?*

>> What fundamentally interests me in Artaud – after having long asked myself the question: “Why Artaud, Analia?”, and bearing in mind that you can find in him a thousand points of interest, as his world is very diverse, is his need to express himself, his urge to express himself. He is a writer, philosopher, film director, poet, man of the theatre: he was a multifarious man; but he never created poetry for poetry's sake or drama for drama's sake, what matter to him was the expression. To be an artiste you need an inner force that pushes you to continue – especially if you think of the difficult situation of art in the today's world. Many people stay outside it. It's not a question of choice but of inner need...

> *In Todos los recuerdos presentes envolvían ese sonido y algo me miró (All memories present enveloped this sound and something looked at me), you refer to your interest in the notion of memory. You write in the notice for the work that the piece “is a reflection on the place occupied by memory within artistic creation in general and music in particular. It is also an aesthetic reflection of the importance of memory in the life of man as a weapon of resistance. [...] In the same way, the title of the piece comes from a poem of Leonel Lienlaf, the Mapuche poet, who refers to the memory of the oral literature received from his grandmother. In this spirit I use the idea of memory as a reparative gesture that is repeated, questions itself and builds itself up in the process of the return to itself.” Could you elaborate on your interest in the notion of memory?*

>> On the musical level, I am interested in the idea of making a loop and returning to something. I am greatly attracted by the idea that you can reconstruct and add elements that did not previously exist. In this exercise of the memory it is thus not just a matter of remembering but of working through the process of construction of the memory: it's the process itself that interests me. In connection with this process, I am interested in the idea of resistance. For me musical or artistic expression constitutes a form of resistance, a resistance to many invasive things that don't leave us enough space to express ourselves. It is also, through the memory, a matter of attaching oneself to something: it's not just a memory but a process of attachment, for example to music: attaching ourselves to our conviction, to what we do.

> *Indeed, in the notice for Todos los recuerdos..., you also write, “the catalyst for this work is a sentence of Luis Sepúlveda where he said he had been able to resist imprisonment during the Chilean military dictatorship thanks to the memory of the literary works he had read, something that enabled him to escape from that harsh reality. These memories became for him a weapon that protected him from madness and death.” One of course thinks of the*

recent history of Latin America, where the memory of music played a very important role in the resistance against the dictatorships: one thinks of Miguel Ángel Estrella playing the piano on a silent keyboard in his cell, or the role played by the memory of the assassination of Victor Jara during the resistance to the Chilean dictatorship... but the world has changed, and you have been living for more than twelve years in Quebec, where conditions both political and artistic are better. Do you still talk of “resistance”?

> > It is always important! It's not the fact of having money that enables us to compose better... We are astonished that musicians survive in Latin America, even if there aren't posters plastered everywhere in the cities. If you need that to exist as an artiste, you're scuppered... art cannot be placed on the same level as an advert for some shop... In Latin America, people make art without being paid, they make it because – and that connects with Artaud's idea – they are in a state of emergency. In Canada, resistance is always topical. In fact, there are two types of resistance. One exists in relation to the context – it's the case with a dictatorship. The other, that is more important, is resistance to oneself: there is no worse context than oneself! You have to fight every day against yourself... It is true that, unlike composers who live in Latin America, I can sometimes live from my music, but there exists a resistance to what one has created, towards oneself as creator.

> *Each of us represents a force of inertia, against which we have to fight?*

>> Yes, that's it.

> *Why? So as not to fall asleep, not to do stupid things...*

>> ... yes, so as not to stay in your comfort zone, so as not to conform to the rules imposed by others and, first and foremost, so as not to conform to the rules you have yourself created. Sometimes you think you've found something very good, but in fact no, you have to remain lucid in order to go further, you have to keep on pushing!

> *So, if there is violence in your music, it's directed at yourself?*

>> Oh, it's terrible! [laughter] How did we get there in this discussion! Yes, perhaps it is a violence directed at myself... I'd have to look at that with a psychologist... [laughter] but perhaps yes, as I demand a lot from myself... not in order to hurt myself, but to force myself to go further.

> *It's an imperative that is moral, psychological or something else? What is the aim, why go further?*

>> I don't know... I can sometimes be satisfied with my pieces. When I judge my pieces, it concerns me first of all and not the musicians. In fact, I'm never satisfied one hundred per cent.

>> *In the course of the rehearsal with the Ensemble Aleph, I noticed that you were changing many details, as if your music was a living being, was living within you, and that it was consequently necessary to make it evolve all the time.*

>> Yes, music should continue to be alive. I might have written *pppp* for a particular note and then, in the rehearsal, ask for a *f*.

> *What are the criteria for the changes?*

>> When I compose, I hear the sound, but during the performance you have to make allowances for the performers, for the hall... The substance will always be living, it will always be in the process of constructing itself. And so I take advantage of the rehearsal in order to make it evolve.

> *To return to the piece for Aleph, Kre pouc te, and to your interest in Artaud, you wrote, "My interest in the writings of Antonin Artaud lies in his crude, explosive, excessive, corporeal language, in his way of shattering words in order to find the gesture and in his way of destroying meaning so as to bring out the force of the expression. [...] Antonin Artaud [...] rips up the words in order to compose a new language comprising elements that are not conventional: glossolalies, phonemes, cries, signs, gestures, holes in the paper, rubbings out." I must say that, in listening to this piece, I don't quite find this idea on the strictly musical level. On the contrary, I hear someone who has been very careful not to break anything, who tries, by all possible means, to maintain unity...*

>> ... in *Kre pouc te*?

> *Yes, just as in the other pieces. I feel that your pieces are very directive, unidirectional, that they represent the opposite of a break up.*

>> It is certain that some of my pieces are directional, they aim at a target, despite the parentheses we spoke of at the beginning, which constitute passing halts, where you can get some perspective and intimacy.

> *I also have the impression that Kre pouc te is very well-behaved, that it is not at all mad.*

>> No, it's not mad. But what would madness be in music? You could take a violin and hit it, but madness is not that! When I go back to the music of the past, whether it be classical or the music of the Renaissance, I find there are moments of madness... Furthermore, in *Kre pouc te* there is no question in any case of madness. It's not the parallel between Artaud and madness that interests me. What I find fascinating in Artaud is the contrary even: it's his lucidity in his multiplicity. It's in this optic that there is rupture, even if I have not managed to show it...

> ... *perhaps it's just that I don't hear it! And then you said that Artaud always stayed himself despite his rupture?*

>> He always stayed himself, he remained authentic.

> *He simulated several characters, but it's very theatrical. In your talk you had us listen to his voice reading one of his texts in a recording of 1947, where that clearly comes across.*

>> Yes, he is always very conscious of it.

> *So in your score I was right to see unity. As for the rupture, would you show it to me?*

>> At the start of the piece, with the solo voice, it's a birth. For me, a birth is an eruption, there is violence in it. Then you hear weeping: the anguish of arriving in a world you don't know. Progressively you discover the world: you discover vowels, you play with sound, it's like a mirror, you repeat something just to hear yourself (letter B). On page 3 you gather more and more force. The rupture comes on page 5. There is great pressure, an energy that is always pushing onwards. The soprano bursts out with "Everything has to be put away!", a phrase taken from *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. The instrumentalists take up this phrase by speaking, as though in echo. On page 6, the singer repeats the same element, over and over again. On page 7, things calm down a bit, and the voice is lucid when it asks "Who am I?", a question that Artaud was always asking throughout art.

> *One last question, that we touched on in connection with memory. In your talk you stressed the notion of construction: you referred to the fact that you like to construct a resonance. About memory you said that you were interested in the process of reconstructing memory.*

>> In *Kre pouc te*, I wanted to reconstruct Artaud, to understand how he functioned. The same thing for sound: I like to construct it from within, I like to construct the complexity of sound, to compose it.

> *Is this also a way of appropriating sound for yourself? For example, a natural resonance is merely a resonance. On the other hand, a resonance we have constructed belongs to us.*

>> Yes, a constructed resonance is a resonance that I have imagined, with which I can play. It is this that I find fascinating in composition: to be able to imagine and construct a sound, to listen to it as you want. There is nothing more fascinating than to hear a sound you have imagined!



Vittorio Montalti

Italie/Italy

Né à Rome en 1984, Vittorio Montalti obtient un diplôme de piano dans la classe d'Aldo Tramma au Conservatoire Santa Cecilia, où il commence des études de composition. Il étudie actuellement avec Alessandro Solbiati au Conservatoire G. Verdi de Milan.

Intéressé par les nouvelles technologies musicales, il étudie la musique électronique à la Scuole Civiche de Milan. En parallèle, il assiste aux master class d'Azio Corghi, Luca Francesconi, Ivan Fedele, Luis de Pablo et Toshio Hosokawa. Pendant deux ans il a étudié la science des sons à la faculté de mathématiques de l'université Tor Vergata à Rome. Il bénéficie actuellement d'une bourse d'échange Erasmus au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où il étudie la composition avec Frédéric Durieux et la musique électronique avec Yan Marez, Tom Mays, Luis Naon et Yann Geslin. Il est lauréat, notamment, des concours de composition Vieri Tosatti, E. Carella et Galleria d'arte moderna di Milano.

Sa musique a été jouée, lors de divers festivals et concerts : Biennale di Venezia 2009, Festival Pontino (2008 - 2009), Rondò 2010, Auditorium Parco della Musica, Giornate Gesualdiane Internazionali (XI edizione), Accademia Internazionale della Musica/IRMus, RomaTreOrchestra, Concerti della Villa Reale, GAMO - Gruppo Aperto Musica Oggi, Festival URTIcanti, MUMAT-museo delle macchine tessili, Interfacce, par des artistes tels que Irvine Arditti, Dario Savron, Francesco Dillon, Emanuele Torquati, Francesco Gesualdi, Maria Grazia Bellocchio, Annamaria Morini, Roberto Prosseda, Ensemble Multilatérale, Divertimento Ensemble, Orchestra R30, Piccola Orchestra Novecento, Trio Perosi, etc. Il a reçu des commandes de la Biennale de Venise 2009 et 2010, du Festival Pontino et du Divertimento Ensemble pour 2011.

Il travaille également pour la revue musicale *Rondò*.

Vittorio Montalti was born in Rome in 1984. He took his diploma in the piano under the direction of Aldo Tramma at the Santa Cecilia Conservatory of Rome, where he also began to study composition, continuing with Alessandro Solbiati at the G. Verdi Conservatory of Milan. He studied sound science for two years in the mathematics faculty at 'Tor Vergata' University in Rome. Pursuing an interest in new musical technologies, he studied electronic music at the Scuole Civiche in Milan. At the same time he attended masterclasses held by Azio Corghi, Luca Francesconi, Ivan Fedele, Luis de Pablo and Toshio Hosokawa. He is currently on an 'Erasmus Exchange' at the Paris Conservatory, studying composition with Frédéric Durieux and electronic music with Yan Marez, Tom Mays, Luis Naon and Yann Geslin. He was a prize-winner in various composition competitions, including 'Vieri Tosatti', 'E. Carella' and 'Galleria d'arte moderna di Milano'.

His music has been performed at various festivals and concert seasons (Biennale di Venezia 2009, Festival Pontino (2008 - 2009), Rondò 2010, Auditorium Parco della Musica, Giornate Gesualdiane Internazionali (XI edizione), Accademia Internazionale della Musica/IRMus, RomaTreOrchestra, Concerti della Villa Reale, GAMO - Gruppo Aperto Musica Oggi, Festival URTIcanti, Accademia Internazionale della Musica/IRMus, Auditorium Parco della Musica, RomaTreOrchestra, Concerti della Villa Reale, GAMO-Gruppo Aperto Musica Oggi, Interfacce) by artistes such as Irvine Arditti, Dario Savron, Francesco Dillon, Emanuele Torquati, Divertimento Ensemble (conductor Sandro Gorli), Piccola Orchestra Novecento (conductor Simone Vecchia), Orchestra R30 (conductor Valerio Vicari), Trio Perosi, etc.

He has received commissions from Venice 'Biennale' 2009 and Festival Pontino. Forthcoming commissions include a piece for chamber orchestra for the Venice 'Biennale' 2010 and a piece for the Divertimento Ensemble.

He also works for the musical magazine *Rondò*.

Nu descendant un escalier

CD page/track 7

5

The musical score is arranged in five systems, each corresponding to a different instrument. The first system includes B. Cl. (Bass Clarinet) and Vib. (Vibraphone). The second system includes Pno. (Piano). The third system includes Vln. (Violin) and Vlc. (Viola). The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and performance techniques. Key instructions include 'SLAP' for the B. Cl., 'sfz' (sforzando) for accents, and 'pp SOTTERRANEO' (pianissimo sotterraneo) for the strings. Pedal markings such as 'PED.', 'RILASCIO GRADUALE DEL PEDALE', and 'DRD.' are used to indicate specific piano techniques. The score is divided into sections by a dashed line, with the first section ending at measure 14 and the second section starting at measure 14. The Vln. and Vlc. parts include 'ORD.' (ordine) markings and 'DRD.' (drone) markings. The Pno. part includes 'PED.' and 'RILASCIO GRADUALE DEL PEDALE' markings. The B. Cl. part includes 'SLAP' and 'sfz' markings. The Vib. part includes 'sfz' and 'RILASCIO GRADUALE DEL PEDALE' markings. The Vln. and Vlc. parts include 'pp SOTTERRANEO' and 'DRD.' markings. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and performance techniques. Key instructions include 'SLAP' for the B. Cl., 'sfz' (sforzando) for accents, and 'pp SOTTERRANEO' (pianissimo sotterraneo) for the strings. Pedal markings such as 'PED.', 'RILASCIO GRADUALE DEL PEDALE', and 'DRD.' are used to indicate specific piano techniques. The score is divided into sections by a dashed line, with the first section ending at measure 14 and the second section starting at measure 14. The Vln. and Vlc. parts include 'ORD.' (ordine) markings and 'DRD.' (drone) markings. The Pno. part includes 'PED.' and 'RILASCIO GRADUALE DEL PEDALE' markings. The B. Cl. part includes 'SLAP' and 'sfz' markings. The Vib. part includes 'sfz' and 'RILASCIO GRADUALE DEL PEDALE' markings. The Vln. and Vlc. parts include 'pp SOTTERRANEO' and 'DRD.' markings.

Nu descendant un escalier

pour clarinette, violon, violoncelle, piano, percussion

Cette composition se propose de décrire et conjuguer deux mouvements différents qui agissent simultanément.

Dans la première partie, une série d'accords se succèdent dans une montée continue (selon un parcours harmonique précis) et, en même temps, génèrent des descentes continues d'accords avec une rapidité de glissement beaucoup plus élevée.

Le but est de construire un « objet » qui soit à la fois ascendant et descendant et qui résume, de manière oxymorique, les deux différents moments.

La pièce est clairement bipartite et mon idée était de chercher une relation solide entre les deux zones.

Dans la deuxième partie le temps se bloque, comme cristallisé. Le clin d'œil à Duchamp est alors évident. L'œuvre à laquelle je me réfère, suspendue entre futurisme et cubisme, porte en premier plan le vrai centre d'intérêt pour l'artiste : celui de bloquer le mouvement en s'inspirant des effets de la chromophotographie.

La deuxième partie est pour moi un voyage à travers ce qui reste de la désagrégation du début. C'est un « chemin dans les décombres » : décombres habités de transfigurations progressives de l'objet de départ.

Nu descendant un escalier (Nude descending a staircase)

for clarinet, violin, cello, piano, percussion

The aim of this composition is to describe and combine two different, simultaneously acting movements.

In the first part a series of chords rises continually (following a precise harmonic trajectory) and, at the same time, generates continuous chordal descents with a much higher speed of shifting.

The aim is to construct an 'object' that is at once ascending and descending and that sums up, in an oxymoronic manner, the two different movements.

The piece is clearly bipartite and my idea was to seek a robust relationship between the two zones.

In the first part time is blocked, as though crystallised. The nod in the direction of Duchamp then becomes evident. The work I refer to, suspended between futurism and cubism, shows in the foreground the true focus of interest for the artist: that of blocking movement by drawing inspiration from the effects of chromophotography.

The second part is for me a journey through what remains of the early disintegration. It is a 'path in the rubble': rubble inhabited by progressive transfigurations of the original object.

Entretien avec Vittorio Montalti

> *Dans votre pièce pour l'ensemble Aleph, Nu descendant un escalier, les instruments sont préparés. Pouvez-vous décrire les diverses préparations ?*

>> Au début de la pièce, le piano utilise des petits morceaux de bois (*piolini di legno*) posés sur les cordes. Lorsque la pianiste joue sur les touches, ces morceaux rebondissent (c'est pourquoi un drap est posé à l'intérieur du piano, afin que ces morceaux ne tombent pas). Le résultat sonore peut être comparé à une distorsion du son, au sens de la musique électronique. Sur la partition, j'indique : *Elettrico*. Cette distorsion affecte également les cordes, grâce au papier argenté qui est posé sur leurs cordes, près du chevalet. Le vibraphone, lui, est préparé à l'aide de mouchoirs en papier (*fazzolettini di carta*) qui sont noués autour de certaines lames afin d'étouffer le son. Cet effet ne marche que lorsque la pédale est en activité : cela fonctionne comme une troisième pédale de piano à l'envers. Dans la seconde partie, le piano est préparé avec une barrette de bois (*barretta di legno*). Lors de la répétition avec l'ensemble Aleph, j'ai décidé que cette barre serait installée dès le début. Le tourneur de pages l'enlève à la page 17, dans un passage noté *sforzando*, afin que cela ne s'entende pas. À un autre passage, le clarinetiste laisse tomber une autre barrette de bois sur les cordes du piano, provoquant un son très percussif. Il est important de noter que ces préparations ne doivent pas se faire sur scène : le public ne doit pas voir que l'on prépare les instruments.

> *Vous utilisez la préparation dans d'autres pièces, par exemple dans Taureau, une œuvre pour piano solo. Dans Bestiaire, la soprano utilise un kazoo, ce qui est l'équivalent d'une préparation.*

>> Par moments, elle chante aussi avec la main sur la bouche, comme avec une sourdine.

> *On pourrait aussi penser à l'« instrument de Kagel » que joue le percussionniste. Que cherchez-vous avec la préparation ? Vous avez dit que vous vouliez obtenir une distorsion du son. Peut-on dire, en général, que vous voulez mettre en œuvre des sons étranges ?*

>> Non, je ne cherche pas des sons étranges. Je veux créer des sons que j'aime. Les sons des instruments naturels me conviennent parfois, mais pas toujours : alors, je les prépare.

> *On pourrait vous dire : si vous n'aimez pas les sons des instruments tels qu'ils sont, ne les utilisez pas ! Utilisez, par exemple, des sons électroniques. Car on pourrait soutenir que vous déformez les sons, dans le sens négatif du mot. On pourrait même aller jusqu'à dire que vous amputez les sons. Si l'on pense au son des cordes dans la pièce pour Aleph, il y a une sorte de frustration tant pour les musiciens que pour l'auditeur : les beaux sons de cordes emplis d'harmoniques sont devenus des sons maigrichons !*

>> Mais, pour obtenir les sons que je cherche, il n'est pas vrai que je pourrais utiliser l'électronique car, alors, la gestualité et la théâtralité de la musique instrumentale disparaîtraient. En fait, j'effectue une recherche sur la préparation des instruments, laquelle est née avec Ravel qui, dans *L'Enfant et les Sortilèges*, utilise aussi un papier dans le piano. D'une manière plus générale, la recherche timbrique est née avec Monteverdi.

> *Dans la conférence que vous avez donnée au Moulin d'Andé, vous avez parlé du fait que vous aimez la « fragilité du son ». Est-ce que la préparation d'un instrument va dans ce sens ?*

>> La fragilité du son constitue un aspect différent de mes recherches, bien qu'il est vrai que, parfois, je spécifie une préparation pour obtenir un son plus fragile. Par fragilité du son, j'entends des sons dont on n'est pas certain qu'ils survivront. C'est aussi une manière de jouer d'un instrument. Par exemple, ma pièce pour piano, *Taureau*, pourrait être jouée dans un style romantique, mais elle devrait plutôt être donnée avec cette fragilité dont on parle.

> *Est-ce que la fragilité que vous recherchez est proche de l'esthétique de Sciarrino ?*

>> Je ne sais pas. Je parle de cette recherche avec Luca Francesconi, qui fait un grand travail autour de cette notion...

> ... *c'est aussi le cas de Lachenmann.*

>> Tout à fait. D'ailleurs, Francesconi travaille beaucoup la fragilité du son dans *Unexpected end of formula*, une pièce dédiée à Lachenmann.

> *Peut-on parler d'une quête de « féminité » au sens de la fragilité que nos sociétés continuent parfois à attribuer au sexe précisément dit « faible » ? Il y a, dans la musique contemporaine, depuis longtemps, une insistance sur la faiblesse – on pensera par exemple à Feldman qui disait qu'il n'aimait pas « attaquer » un son –, qui pourrait être analysée comme une critique de la « force » et une critique des sociétés patriarcales.*

>> Pour moi, ce n'est pas en relation avec la question de la féminité. D'ailleurs, un son fragile n'est pas obligatoirement *pppp*. La fragilité peut aller de pair avec la force. On peut avoir un son très bruyant et violent qui soit fragile en même temps.

> *Pouvez-vous me montrer un tel son dans votre musique ?*

>> Dans *Taureau*, les sons du début (des accords très rapides joués avec la troisième pédale, c'est-à-dire où seulement certaines harmoniques résonneront) sont de cette nature. La fragilité est d'ailleurs en relation avec la notion de bruit. Pour moi, le bruit constitue l'identité du son : une même fréquence donnée à des instruments différents sonne différemment...

> ... *le bruit au sens de timbre, de son, donc ?*

>> Oui. Le bruit définit l'identité du son, au sens où il donne des formes d'ondes irrégulières.

> *L'identité, c'est donc l'irrégularité.*

>> Peut-être. Dans la vie, il en va ainsi. Par exemple, lorsqu'on fait un voyage, toutes les déviations du parcours, qui sont l'équivalent du bruit, constituent notre identité.

> *Mais le bruit, c'est aussi la perte de l'identité, non ?*

>> Il arrive souvent dans ma musique que le bruit n'élimine pas le son musical, c'est-à-dire le son avec hauteur : le son tend vers le bruit, mais il n'en est pas. En fait, c'est très compliqué, car le bruit, c'est l'identité, comme je disais précédemment ; mais un bruit est aussi l'absence d'identité, si l'on pense à la théorie de l'information. Ainsi, un cluster utilisé d'une manière globale constitue un bruit blanc, c'est-à-dire un son sans identité ; mais si je n'en utilise qu'une partie, et que j'en fais quelque chose (par exemple des clusters qui montent), il a une identité : je peux créer une identité avec des éléments qui n'ont pas d'identité.

> *Nu descendant un escalier est une pièce que je trouve très conceptuelle : on a l'impression qu'il y a une idée menée jusqu'au bout.*

>> Cependant, l'idée se développe sur plusieurs niveaux. En réalité, il n'y a pas une seule idée, mais plusieurs. Ainsi, la seconde partie de la pièce, intitulée *Deserto*, est fondée sur une autre idée que la première. Quant à la première, s'il y a bien une seule idée, elle s'articule sur plusieurs niveaux. Il y a une série d'accords qui montent ; sur cette série, d'autres accords descendent. Par ailleurs, cela pourrait être réalisé de plusieurs manières différentes.

> *Votre musique n'est donc pas conceptuelle. Mais peut-être ai-je eu cette impression car vous êtes intéressé par la répétition, voire par une certaine obsession, n'est-ce pas ?*

>> Oui, il y a de l'obsession dans ma musique. Sur le bureau de mon ordinateur, il y a une photo

de Francis Bacon, qui était obsessionnel. Quant à la répétition, on l'entend bien sûr beaucoup dans ma musique. Mais de moins en moins : il y en a plus dans la pièce intitulée *Passacaglia* que dans *Taureau*, et moins dans *Bestiaire*, qui est une composition plus récente. J'arrive donc à une sublimation de la répétition.

> *Qu'est-ce qui vous intéresse dans la répétition ?*

>> Elle est nécessaire : sans elle, on ne peut pas comprendre la musique. Pour connaître quelque chose, dit Platon, cette chose doit revenir : c'est seulement lorsqu'elle revient que je peux dire qu'elle est.

> *J'ai l'impression que vous essayez de concilier les deux pôles antithétiques de la philosophie : la différence et la répétition. Tantôt vous êtes héraclitéen, lorsque vous vous intéressez au bruit, à ce qui change sans cesse ; tantôt vous devenez parménidien, lorsque vous prenez parti pour la répétition.*

>> En fait, une chose qui semble changer peut rester la même...

> *Pour finir cet entretien, j'aimerais parler de vos études. Vous êtes l'un des plus jeunes compositeurs de ce forum, et vous êtes donc encore étudiant. Vous avez travaillé avec Alessandro Solbiati à Milan et, actuellement, en Erasmus à Paris, vous étudiez avec Frédéric Durieux. Faites-vous partie des compositeurs, très nombreux dans votre génération, qui ont dépassé la notion de « maître », si importante par le passé ?*

>> J'ai appris beaucoup de Solbiati. Il m'a enseigné la technique artisanale. Il m'a appris à chercher plus loin, à ne pas me satisfaire facilement : à me rechercher moi-même.

> *Il fut donc un « maître » pour vous.*

>> Oui. Mais, en même temps, c'est lui qui m'a poussé à faire l'Erasmus avec Durieux. Il est très généreux...

> *... changer tout en restant le même. C'est un peu le même débat que tout à l'heure. On pourrait intituler cet entretien « différence et répétition »... Une dernière question : de quoi rêvez-vous ? Devenir un compositeur qui ne fait que composer, qui travaille toute la journée pour la musique ? Ou bien pensez-vous qu'un compositeur doit aussi enseigner et faire d'autres choses que composer ?*

>> Il doit faire d'autres choses que composer. Oui, il doit enseigner, par exemple, et avoir d'autres projets. Il doit aussi être ouvert à d'autres musiques que la musique classique. Il doit puiser dans le jazz, dans le rock, qui ont un autre rapport avec le corps. On ne peut pas danser sur Mozart ! Par exemple, dans la musique de Fausto Romitelli...

> *... sans doute le premier compositeur qui donne l'indication Elettrico dans une partition...*

>> Ah oui ? Sa pensée musicale était ouverte au rock...

> *... c'était un ami, nous faisons des fêtes à Paris. On ne dansait pas sur du Xenakis...*

>> ... j'aime bien Xenakis. Avec Gabriele Manca, on se demandait pourquoi le public du *heavy metal* ne pourrait pas être le même que celui qui écoute *Jonchaies*... Un ensemble comme Alter Ego peut jouer avec Pansonc, un groupe d'électro. Et puis, je citerai à nouveau Luca Francesconi qui, il y a quelques années, a invité Scanner à la Biennale de Venise.

> *Vous voulez dépasser les frontières musicales.*

>> Oui, même si c'est difficile.

Interview with Vittorio Montalti

> *In your piece for the ensemble Aleph, Nu descendant un escalier [Nude descending a staircase], the instruments are prepared. Would you describe the various preparations?*

>> At the start of the piece the piano uses little pieces of wood (*piolini di legno*) placed on the strings. When the pianist plays the keys, these pieces bounce (a cloth is placed inside the piano so that these pieces do not fall). The aural result may be compared to sound distortion, as in electronic music. In the score I indicate *Eletrico*. This distortion also affects the stringed instruments, owing to some paper foil placed on the strings, near the bridge. The vibraphone is prepared with paper handkerchiefs (*fazzolettini di carta*) that are tied around certain blades so as to dampen the sound. This effects works only when the pedal is being used: it acts as a third piano pedal in reverse. In the second part the piano is prepared with a small wooden stick (*barretta di legno*). During the rehearsal with the Ensemble Aleph, I decided that this stick would be installed from the start. The page turner takes it off on page 17, in a passage indicated *sforzando*, so this won't be heard. In a separate passage the clarinetist drops another wooden stick on the piano strings, creating a highly percussive sound. It is important to note that these preparations should not be done on stage: the public should not see that the instruments are being prepared.

> *You use preparation in other pieces, for example in Taureau, a work for solo piano. In Bestiaire, the soprano uses a kazoo, which is the equivalent of preparation.*

>> At times she also sings with her hand over her mouth, like a mute.

> *One might also think of the 'Kagel instrument' played by the percussionist. What are you looking for in preparation? You have said that you wanted to achieve sound distortion. May one say, in general, that you want to produce strange sounds?*

>> No, I am not looking for strange sounds. I want to create sounds I like. The sounds of natural instruments often suit me, but not always: in that case, I prepare them.

> *One might say to you: if you don't like the sounds of the instruments as they are, don't use them! Use, for example, electronic sounds. One could suggest that you deform the sounds, in the negative sense of the word. One might even go so far as to say that you amputate the sounds. If you think of the sound of the strings in the piece for Aleph, there is in it a kind of frustration as much for the musicians as for the listener: the beautiful string sounds full of harmonics have become weedy sounds!*

>> But, in order to obtain the sounds I am looking for, it is not true that I could use electronics, for then, the gesturality and theatricality of instrumental music would disappear. In fact I am doing some research into the preparation of instruments, which started with Ravel who, in *L'Enfant et les Sortilèges*, also uses paper in the piano. More generally, tone-colour research was born with Monteverdi.

> *In the talk you gave at the Moulin d'Andé, you spoke of the fact that you like the "fragility of sound". Does the preparation of an instrument go in this direction?*

>> The fragility of sound constitutes a different aspect of my research, although it is true that, sometimes, I specify a preparation in order to obtain a more fragile sound. By fragility of sounds I mean sounds that are not certain to survive. It's also a way of playing an instrument. For example, my piece for piano, *Taureau*, could be played in a romantic style, but should rather be played with this fragility we are talking about.

> *Is the fragility you are looking for close to Sciarrino's aesthetic?*

>> I don't know. I am discussing this research with Luca Francesconi, who is doing extensive work on this idea...

> ... as is Lachenmann.

>> Absolutely. Besides, Francesconi works a lot at the fragility of sound in *Unexpected end of formula*, a piece dedicated to Lachenmann.

> *Can we talk of a quest for 'femininity' in the sense of the fragility that our societies still on occasion attribute to what is precisely called the 'weaker' sex? There is, in contemporary music, and has been for a long time, an insistence on weakness – one thinks for example of Feldman who used to say that he did not like to 'attack' a sound, something that could also be considered a criticism of 'force' and a critique of patriarchal societies.*

>> For me there is no connection with femininity. Moreover, a fragile sound is not necessarily *pppp*. Fragility can go hand in hand with force. You can have a very 'noisy' and violent sound that is at the same time fragile.

> *Can you show me such a sound in your music?*

>> In *Taureau*, the opening sounds (very fast chords played with the third pedal, that is to say where only certain harmonics will resonate) are of this nature. The fragility is moreover related to the idea of noise. For me, noise constitutes the identity of sound: one and the same frequency given to different instruments will sound differently...

> ... *noise in the sense of tone-colour, of sound, therefore?*

>> Yes. Noise defines the identity of sound, in the sense that it produces irregular wave forms.

> *Identity is therefore irregularity.*

>> Perhaps. That's the way it is in life. For example, when you travel, all the deviations from the itinerary, that are the equivalent of noise, constitute our identity.

> *But the noise is also the loss of identity, is it not?*

>> It often happens in my music that noise does not eliminate the musical sound, that is to say the pitched sound: sound tends towards noise, but it does not become noise. In fact, it is very complicated, for noise is identity, as I said just now; but a noise is also the absence of identity if you think of information theory. So, a cluster used in a global way constitutes white noise, that is to say a sound without identity; but if I only use a part of it, and I make something with it (for example rising clusters), it has an identity: I can create an identity with elements that have no identity.

> *Nu descendant un escalier is a piece I find highly conceptual: one has the impression there is an idea that has been followed through to the end.*

>> However, the idea is developed on several levels. In reality, there is not just one idea, but several. And so, the second part of the piece, entitled *Deserto*, is based on a different idea from the first. As for the first, though there is indeed a single idea, it operates on several levels. There is a series of rising chords; over this series, other chords descend. In addition, this could be realised in several different ways.

> *Your music is therefore not conceptual. But perhaps I have this impression as you are interested in repetition, even by a certain obsessiveness, wouldn't you say?*

> > Yes, there is obsessiveness in my music. On my computer desktop there is a photo of Francis Bacon, who was obsessive. As for repetition, you of course hear a lot of it in my music. However, less and less: there is more in *Passacaglia* than in *Taureau*, and less in *Bestiaire*, a more recent composition. I achieve therefore a sublimation of repetition.

> *What interests you in repetition?*

> > It is necessary: without it, you cannot understand music. To know something, Plato said, that thing must come back: it is only when it comes back that I can say that it is.

> *I have the impression that you are trying to reconcile two antithetical poles of philosophy: difference and repetition. At times you are Heraclitean, when you are interested in noise, in what is always changing; at times you become Parmenidian, when you speak up for repetition.*

> > In fact, something that seems to change can stay the same...

> *To conclude this interview, I should like to talk about your studies. You are one of the youngest composers in this forum, and you are still a student. You have worked with Alessandro Solbiati in Milan and, currently, with the Erasmus exchange in Paris, you are studying with Frédéric Durieux. Are you one of those composers, very numerous in your generation, who have gone beyond the notion of 'master', so important in the past?*

> > I have learned much from Solbiati. He taught me the craftsman's technique. He taught me to go and look further ahead, not to look for easy satisfaction: to seek out myself.

> *He was therefore a 'master' for you.*

> > Yes. But at the same time it was he who urged me to do the Erasmus exchange with Durieux. He is very generous...

> *... change everything while staying the same. It's a bit like the discussion we were having earlier. This interview could be entitled 'Difference and repetition'... One last question: what do you dream of? Becoming a composer who does nothing but compose, who works all day for music? Or do you think a composer should also teach and do other things than composition?*

> > He should do other things. Yes, he should teach, for example, and have other projects. He should also be open to other types of music than classical music. He should look at jazz, at rock, both of which have a different relationship with the body. You can't dance to Mozart! For example, in the music of Fausto Romitelli...

> *... undoubtedly the first composer who gave the indication Elettrico in a score...*

> > Ah yes? His musical approach was open to rock...

> *... he was a friend, we used to have parties in Paris. We didn't dance to Xenakis...*

> > ... I like Xenakis. With Gabriele Manca, I used to wonder why the public of *heavy metal* could not be the same as that of Jonchaies... An ensemble such as Alter Ego can play with Panasonic, an electro group. And then again there is Luca Francesconi who, a few years ago, invited Scanner to the Venice Biennale.

> *You want to go beyond musical boundaries.*

> > Yes, even if it is difficult.



Nicolas Tzortzis

Grèce, France/Greece, France

Né en mai 1978 à Athènes, il vit à Paris depuis 2002. Il suit des études de composition instrumentale et électronique avec Philippe Leroux au CRD du Blanc-Mesnil, de composition de théâtre musical avec Georges Aperghis à la Haute école des arts de Berne, et de composition assistée par ordinateur à l'université de Paris 8, sous la direction de Horacio Vaggione et José Manuel López López. En 2009-2010 il suit le cursus 1 d'informatique musicale de l'Ircam et il vient d'être sélectionné pour le cursus 2, où il présentera une œuvre pour piano muet et électronique.

Il a suivi des stages de composition avec Brian Ferneyhough, Beat Furrer, François Paris et Karlheinz Stockhausen, ainsi qu'en informatique musicale à l'Ircam.

Ses œuvres ont été jouées en France, en Grèce, en Italie, en Slovénie, en Bulgarie, en Allemagne, en Autriche, en Suisse, en Grande-Bretagne, en Corée du Sud, au Canada, au Pérou, aux États-Unis, et sa musique a été sélectionnée et primée dans des concours en Grèce, en Italie, aux États-unis, en Corée du Sud, en Autriche, en Allemagne, en Grande-Bretagne et en France.

Ses projets immédiats incluent une pièce pour soprano et cinq musiciens, commande de l'ensemble allemand Phorminx, une pièce pour piano seul, commande du concours de piano Val Tidone en Italie, et une œuvre pour quatre musiciens, commande de l'ensemble Proxima Centauri. Enfin, ayant gagné le concours Franco Donatoni, il vient de recevoir la commande d'une pièce pour voix et grand ensemble de l'ensemble Divertimento.

Born in Athens in May 1978, Nicolas Tzortzis has been living in Paris, since 2002. He studied instrumental and electronic composition with Philippe Leroux at the Blanc-Mesnil Regional Conservatory, musical theatre composition with Georges Aperghis (master's degree from the Hochschule der Künste) in Bern, Switzerland, and computer aided composition at the University of Paris 8 under the direction of Horacio Vaggione and José Manuel López López (master's degree for composition and research). In 2009-2010 he attended the Cursus 1 for composition and computer music at the Ircam and he will be doing the Cursus 2 in 2010-2011, where he will present a piece for silent piano and electronics.

He has taken part in composition seminars with Karlheinz Stockhausen, Brian Ferneyhough, Beat Furrer and François Paris, and in computer music seminars at Ircam.

His music has been performed in France, Greece, Bulgaria, Slovenia, Italy, Germany, Austria, Switzerland, Great Britain, the USA, Canada, Argentina, Peru, South Korea, and has been selected and awarded prizes in competitions worldwide (USA, South Korea, Germany, France, Austria, Greece, Italy, Great Britain, Argentina).

Immediate future projects include a work for soprano and ensemble for the German Ensemble Phorminx, a piano piece, commissioned by the 2010 Val Tidone Competition for Young Pianists (Italy) and a quartet commissioned by the Ensemble Proxima Centauri (France). In addition, having won the Franco Donatoni Prize, a new piece for voice and large ensemble has been commissioned from him by the Italian Ensemble.

Amenable

CD page/track 8

The musical score for 'Amenable' is arranged for a chamber ensemble. It features the following parts:

- 1. Str.** (First Violin): Starts at measure 65 with a *pp* dynamic. Includes markings for *arco*, *arco poco*, and *arco*. A *Ritardando* section is marked from measure 75 to 85.
- Vln.** (Violin): Starts at measure 66 with a *pp* dynamic. Includes markings for *arco*, *arco poco*, and *arco*. A *Ritardando* section is marked from measure 75 to 85.
- Vcl.** (Violoncello): Starts at measure 65 with a *pp* dynamic. Includes markings for *arco*, *arco poco*, and *arco*. A *Ritardando* section is marked from measure 75 to 85.
- Glockenspiel**: Features two staves. The first staff starts at measure 65 with a *pp* dynamic. The second staff starts at measure 66 with a *pp* dynamic. A *MAMMIDA* section is marked from measure 82 to 85.
- Vibraphone**: Starts at measure 66 with a *pp* dynamic. A *MAMMIDA* section is marked from measure 82 to 85.
- Pno.** (Piano): Starts at measure 65 with a *pp* dynamic. Includes markings for *sur le clavier* and *pppp*. A *MAMMIDA* section is marked from measure 82 to 85.

The score includes various performance instructions such as *pp*, *pppp*, *arco*, *arco poco*, *arco ont.*, *Ritardando*, and *MAMMIDA*. Measure numbers 65, 66, 75, 82, and 85 are clearly indicated throughout the score.

Amenable

pour clarinette, violon, violoncelle, piano, percussion

Convictions
pensées élaborées autour d'elles
et puis
des doutes
mise en question
poussé par la volonté de changer d'avis
d'apprendre
esprit ouvert à tout
pour peut-être retourner au point de départ
mais changé
enrichi
et toujours ouvert...

Amenable

for clarinet, violin, cello, piano, percussion

Convictions
thoughts developed around them
and then
doubts
one questions himself
pushed by the will to change opinion
to learn
open to everything
maybe going back to the starting point
but changed
richer
and always open...

Entretien avec Nicolas Tzortzis

> Vos notes de programme semblent indiquer que, pour composer, vous partez d'éléments psychologiques. Par exemple, pour la pièce intitulée *Désaxé*, vous écrivez : « La pièce est un flux quasiment ininterrompu de différents événements sonores qui s'enchaînent de manière très rapide, comme une personne qui essaie de penser, mais est constamment perturbée et déconcentrée par son entourage et ses propres angoisses. » Dans *Four Flash Fear*, « l'œuvre est inspirée par l'idée de la peur et les différentes réactions humaines qu'on pourrait lui attribuer », dites-vous. Ou encore, « la pièce est tout d'abord un hommage au compositeur canadien Andrew Svoboda, prématurément disparu en 2004. La musique tente d'aborder le thème de la mort et les différentes réactions provoquées par la perte », pouvons-nous lire pour *What the wave meant*. Travaillez-vous toujours à partir de l'idée que la musique constitue une métaphore d'états psychologiques ?

>> En général, pour commencer un morceau, j'ai besoin d'avoir une idée générale, concrète ou abstraite, de sorte que la macrostructure, pensée comme une évolution dramatique, puisse en être déduite, qu'elle ne soit pas le résultat du hasard ou d'une volonté arbitraire. Je pars donc d'une sorte de scénario qui conduira la musique. Bien entendu, il peut arriver que l'intention initiale ne soit pas respectée, que le morceau en dévie. Quant au contenu de ce scénario, j'aime bien partir de situations humaines, ne serait-ce que parce que le morceau sera joué et entendu par des êtres humains. Il s'agit en général de situations que j'ai vécues, mais que l'auditeur aussi pourrait vivre : cet élément pourrait donc l'aider, lors de la première audition, à se sentir plus proche de la pièce. On sait que la première audition est toujours difficile, surtout s'il y a une certaine complexité et que le morceau est exigeant vis-à-vis des auditeurs et des musiciens. S'il existe donc une référence compréhensible, cela peut aider à dépasser l'hostilité qu'une musique dite contemporaine, qui sonne d'une manière étrange, provoque en général dans un premier temps a priori. Lors de la lecture d'une note de programme, on se sent soit plus proche soit plus éloigné d'une œuvre. Par exemple, lorsqu'on lit les notices de Ferneyhough, on s'en sent plutôt éloigné, comme si l'œuvre nous invitait moins à l'écouter. Il y a des compositeurs qui ne souhaitent pas que leur musique plaise, et ils créent, en quelque sorte, une relation hostile au public. Pour moi, c'est une erreur. Ce serait la même chose si j'écrivais des notes de programme techniques ou abstraites : il n'est d'ailleurs pas utile que l'auditeur connaisse ces aspects. J'aime inviter l'auditeur à penser qu'il peut comprendre immédiatement ma musique, et qu'il puisse savoir ce qu'il peut y rechercher lorsque le morceau débute. Bien entendu, durant l'audition, il peut découvrir bien d'autres choses.

> Il arrive parfois que les idées de vos notices, qu'on pourrait donc appeler « programmatiques », aient directement à voir avec la musique. C'est par exemple le cas de votre pièce intitulée *Mnésique* qui, dites-vous, « s'inspire de la notion de la mémoire à court terme et cherche à appliquer en musique certaines de ces caractéristiques ». De nombreux compositeurs ont composé des pièces en se référant explicitement au travail de la mémoire : on pensera à *Mémoire/Érosion de Tristan Murail*, par exemple – je citerai également la compositrice argentine de ce forum, *Analia Lugdar*.

>> La pièce de Murail travaille sur la mémoire à long terme : il y a un élément qui, peu à peu, s'érode. Dans *Mnésique*, ainsi que dans quelques autres de mes compositions, il s'agit d'une tentative de déterminer ce qui subsiste dans la mémoire. C'est en relation avec le temps de la pensée, qui n'est pas mesurable avec des moyens humains. *Mnésique* est, en quelque sorte, la continuation de *Désaxé*, une pièce où je traitais ce temps de la pensée, qui est très rapide et très dense, et que, malgré cela, nous pouvons suivre. Les hommes peuvent avoir d'innombrables pensées en très peu de temps, sans pour autant se perdre. Au cours d'une réflexion, notre œil peut saisir au hasard un détail et faire dévier notre pensée, mais l'enchaînement sera très naturel. Ces associations sont tellement rapides qu'elles se fondent presque en une seule chose. Dans

Mnésique, j'ai essayé de pousser le plus loin possible ces situations. Lorsque j'ai composé *Désaxé*, je pensais que c'était extrême. Mais, lorsque je l'ai écouté lors de l'enregistrement, j'ai senti que ce n'était pas le cas, que les associations pourraient être encore plus nombreuses, encore plus compactes, qu'elles pourraient travailler encore plus avec la mémoire, que cette réflexion sur le temps de la pensée pourrait être menée encore plus loin. Lorsque Messiaen parle de temps, lorsque Grisey évoque les trois temporalités (temps de la baleine, de l'homme et des insectes), ils se réfèrent principalement à la vitesse à laquelle se déroulent les événements – avec des rythmes de triples croches ou de rondes. Ce n'est pas en relation avec la densité des événements, avec le rythme de leur enchaînement. Quant à moi, c'est cette dernière réalité que j'ai essayé de travailler, en réfléchissant à l'incroyable vitesse avec laquelle s'enchaînent les associations d'idées sans pour autant qu'on perde le fil de notre pensée. De même, nous avons besoin de très peu d'éléments pour comprendre une idée : il suffit de peu de mots pour lancer notre pensée, pour s'apercevoir qu'on a compris. J'ai donc essayé dans *Mnésique* – une pièce qui, par ailleurs, combine une écriture de timbre et une écriture de hauteurs, écritures qui, d'habitude, ne sont pas compatibles – d'avoir plusieurs événements sonores très brefs (de l'ordre, par exemple, d'une triple croche) et de voir si ces événements pourraient s'imprimer dans la mémoire ; et, si c'est le cas, de savoir ce qui y a été imprimé et pourquoi – est-ce parce que c'était clair, parce que c'était dans un registre différent du reste, etc. ? Je voulais donc étudier la manière avec laquelle nous entendons et nous retenons dans notre mémoire.

> *L'avez-vous fait à partir de votre propre écoute ?*

>> Oui. Ces morceaux étaient d'ailleurs une sorte de défi personnel, pour tester mes propres capacités d'audition. Il y a quelques années, j'écoutais la musique d'une manière plutôt macrostructurelle. Progressivement, j'ai appris à l'écouter d'une manière plus microstructurelle, plus détaillée. Il fallait donc que mon écriture aille également dans ce sens. La macro-audition est, en quelque sorte, plus facile. Je voulais donc que mon écriture évolue vers la micro-audition. En étudiant l'écriture instrumentale, j'ai pu travailler davantage les détails. Aussi, lorsque je suis parvenu à pouvoir travailler le détail, il fallait également que je puisse le saisir en tant qu'auditeur. Je ne veux pas demander aux musiciens des choses à réaliser que je n'entendrais pas. J'ai ainsi pris un chemin que je n'ai pas trouvé ailleurs. Par exemple, même dans les musiques de la *New Complexity*, les idées peuvent être brèves, mais elles sont toujours en relation avec un événement plus long. Pour ma part, je voulais avoir des idées très brèves qui s'associeraient d'une manière totalement organique, où la fin d'une idée serait le début d'une autre, à la manière de nos associations d'idées. Un peu comme si la musique travaillait à partir de l'idée de « pli », comme si elle procédait en se « dépliant », en jouant entre continuité et rupture...

> *... mais il subsiste tout de même un plan global.*

>> *Désaxé* ou *Mnésique* sont des morceaux que j'ai composés vite (cinquante jours pour *Désaxé*, qui était pourtant le morceau pour le plus grand effectif – dix instruments – que j'avais utilisé jusque-là). Je n'avais pas le temps de penser en termes de macrostructure, aussi je me suis dit que, puisque c'était ainsi, il faudrait que le morceau reflète cet état, qu'il soit à l'image de ce que j'étais pendant que je le composais : il ne pouvait pas être calme, puisque j'étais angoissé à l'idée de devoir le composer aussi vite.

> *Ce type d'écriture, m'avez-vous dit, appartient à votre dernière manière. Précédemment, vous écriviez en suivant un plan général. C'est notamment le cas de la pièce pour Aleph. Pour parler de cette œuvre, pouvez-vous expliquer le titre, Amenable ?*

>> Le mot anglais *amenable* est le mot le plus proche que j'ai trouvé du mot grec διαλαχτικός. J'ai longtemps cherché une traduction de ce mot grec, j'ai interrogé des linguistes. Le mot n'existe pas en français...

> ... en français, le dictionnaire donne « accommodant » ou « conciliant », ce qui, effectivement, est très différent du grec διαλαχτικός et même de l'anglais amenable...

>> ... oui, l'anglais amenable n'a pas non plus tout à fait le même sens, mais c'est le mot le plus proche du mot grec. Jusqu'en 2006, je travaillais avec des formes globales très claires, on m'en félicitait, même. Avec Amenable, j'étais à la recherche de quelque chose d'autre. Par exemple, c'est le seul morceau où s'enchaînent des parties lentes...

> ... la deuxième et la troisième (et dernière) partie...

>> Oui. En général, après une partie lente, on en enchaîne une rapide. Je me suis demandé comment je pourrais faire, comment la seconde partie lente serait de nature différente.

> Pour revenir au titre, il détermine donc le « programme » de la pièce : « Convictions / pensées élaborées autour d'elles / et puis / des doutes / mise en question / poussé par la volonté de changer d'avis / d'apprendre / esprit ouvert à tout / pour peut-être retourner au point de départ / mais changé / enrichi / et toujours ouvert... », écrivez-vous dans la note de programme. Ainsi, la pièce démarre au piano avec un quasi-cluster dans le grave, attaqué très brièvement, sans aucune résonance, avec une intensité élevée et avec l'indication « hostile ». Cela symbolise...

>> ... le fait d'être têtue, obstiné, l'αδιαλαξία, le fait de ne pas être conciliant.

> Puis, ces accords commencent à être agrémentés de résonances.

>> Oui, ce cluster commence petit à petit à douter de lui-même, à s'apercevoir que les choses peuvent aussi être autrement. Les autres instruments représentent ce doute, de sorte que le piano est ensuite conduit à jouer en arpèges, comme s'il analysait son obstination. Dans la deuxième partie, a lieu la véritable remise en question. Désormais, rien n'est certain : les sons sont plus fragiles, les intensités plus faibles, tout passe d'un instrument à l'autre, comme si l'on était en mesure d'examiner des opinions différentes des siennes. À la fin, le piano retournera à sa position de départ, mais il sera passé par les positions des autres. Être conciliant ne signifie pas nécessairement changer d'opinion, mais être ouvert, écouter les autres.

> Êtes-vous conciliant ?

>> J'essaie de l'être... Lorsque j'ai écrit ce morceau, je crois que c'était pendant une campagne électorale en France, et j'observais comment tous les dialogues entre les hommes politiques étaient des dialogues de sourds, que chacun parlait sans écouter les autres. Je pense que les gens ont besoin que l'on soit conciliant.

> Je vous ai demandé si vous étiez conciliant car, lors d'une répétition de votre musique avec l'ensemble Aleph, s'en est suivie une vive discussion. Les musiciens estimaient que certains passages de votre pièce pouvaient être notés d'une manière plus simple. Christophe Roy a réécrit toute la partie de violoncelle car il trouvait que la scordatura du morceau imposait une notation différente. Pour la troisième partie du morceau (la seconde partie lente), Dominique Clément, qui donne le plus souvent la battue à l'ensemble, disait que la notation ne permettait pas aux musiciens de penser le rythme, qu'il fallait donc en trouver une autre. Noëmi Schindler a dit que votre notation pouvait intéresser un congrès de compositeurs, mais pas des interprètes. Quant à vous, vous avez défendu votre position, en disant que le morceau était jouable tel qu'il est écrit, s'il était dirigé. Avec le recul, êtes-vous prêt à tenir compte de ces remarques, à réécrire la pièce avec une notation plus simple pour les instrumentistes ?

>> Bien sûr, j'écoute toujours les musiciens, puisque ce sont eux qui joueront la musique, puisque ce sont eux qui décident quelle œuvre vivra et quelle œuvre mourra. Je n'ai rien à gagner à m'opposer à eux. Par ailleurs, je ne suis nullement fétichiste : je ne tiens pas à une notation

particulière. Ce qui est important, c'est que la musique existe, indépendamment de la manière avec laquelle elle sera jouée. Dans mes dernières pièces, cependant, le geste instrumental et le résultat sonore sont de plus en plus reliés.

> *Dans Amenable, seul compte le résultat, n'est-ce pas ? C'est pourquoi, par exemple, vous n'indiquez pas, pour la partie de violoncelle, des positions et des doigtés, qui pourraient faciliter son jeu étant donné la scordatura particulière. Cela ne vous intéresse pas.*

>> Si, cela m'intéresse, mais quand j'écrivais la pièce, je ne savais pas quel doigté indiquer pour le violoncelle, car il pouvait y en avoir plusieurs. J'ai étudié la partie de clarinette avec un clarinettiste, d'où le fait que j'y indique tous les doigtés des multiphoniques de la clarinette. En revanche, je n'avais pas de violoncelliste qui aurait pu m'indiquer des doigtés pour le violoncelle et, lorsque la pièce a été jouée pour la première fois, le violoncelliste n'a pas eu le temps de m'indiquer quel doigté il faisait. Tenant aussi compte du fait que certains instrumentistes n'aiment pas qu'on leur fournisse un doigté, j'ai donc laissé la partie de violoncelle sans doigté. Maintenant, je vais réécrire la partition en indiquant les deux possibilités : avec les doigtés de Christophe, et sans doigtés.

> *Avez-vous un système harmonique ? Par exemple, comment intégrez-vous les quarts de ton ?*

>> Parfois, je calcule les hauteurs en fonction de spectres. Mais, le plus souvent, j'utilise les quarts de ton en tant que déviations de hauteurs tempérées. Cette écriture est très systématique dans *Mnésique*, et dans *Rop*, une pièce de 2009 pour voix et cinq musiciens. Un instrument joue la hauteur tempérée et un autre le micro-intervalle. Les deux ensemble créent une certaine incertitude quant à ce qui est juste et ce qui est faux.

> *Quelles sont les musiques que vous aimez ?*

>> J'ai toujours aimé le rock. Je suis passionné de Zappa. Il a été une source d'inspiration quant à l'assemblage de petites pièces, technique qu'il réalise d'une manière géniale.

> *Zappa travaille avec la technique du montage, ce qui n'est pas votre cas.*

>> C'est vrai. Ce qui m'intéresse, c'est le fait qu'il réussit à garder sa musique toujours « fraîche ».

> *Qu'aimez-vous d'autre ?*

>> J'aime bien sûr Xenakis, que j'ai découvert jeune, Aperghis, qui a été mon professeur, Stockhausen, Grisey, Ferneyhough, Sciarrino, Leroux, qui fut aussi mon professeur... J'aime aussi Nikos Mamangakis, dont j'ai pu jouer une œuvre pour guitare, *Penthima*, sous sa direction. J'ai découvert récemment d'autres œuvres d'avant-garde de lui, telles que *Tetractys*, un quatuor à cordes, qui rappelle mon propre quatuor à cordes que j'ai composé sans connaître *Tetractys*. Cette pièce a une énergie qui, je crois, existe aussi dans ma musique. C'est aussi un homme formidable.

> *Vous aimez l'énergie en musique ?*

>> Oui. J'aime depuis toujours la musique qui a de l'énergie, comme le rock. Toutes les musiques que j'ai citées en ont. Lorsqu'il y a de l'énergie, peut aussi exister la non-énergie.

> *Quelles sont les musiques que vous n'aimez pas ?*

>> J'aime pourtant aussi la musique de Feldman, bien que, en référence à la question de l'énergie, je ne devrais pas l'aimer. En fait, j'aime toute bonne musique, même celle qui est hors de mon esthétique. J'aime trouver ce qui est positif dans toute chose, dans toute situation de la vie. On peut trouver quelque chose à puiser dans tout, même dans de la mauvaise musique. J'essaie d'être conciliant !

> *Vous avez travaillé la composition simultanément avec Georges Aperghis et Philippe Leroux, qui sont des compositeurs très différents. Comment avez-vous pu les combiner ?*

>> Je les respecte tous les deux, en tant que compositeurs, être humains et professeurs. Leur différence a joué un rôle très positif pour mon apprentissage, car ils examinaient mes pièces sous des angles différents, me donnant deux opinions différentes, tout aussi intéressantes. Ainsi, j'ai été très bien encadré, presque « protégé », car je sentais que dans mes pièces, rien ne pouvait passer sans être examiné au moins par l'un des deux. Par ailleurs, les deux se respectent mutuellement, ils n'étaient pas en situation de compétition.

> *Vous me disiez que vous retourneriez peut-être vous installer en Grèce. Pensez-vous que, aujourd'hui, le lieu où vit un compositeur n'a pas d'importance ?*

>> Je crois que les compositeurs nés dans les années 1970-1980 constituent une bonne génération, car ils ont dans la musique un état de maturité et ils l'ont fait avancer. Lorsque j'ai commencé à écrire de la musique, vers le début des années 2000, les compositeurs nés dans les années 1940 avaient déjà réalisé leur production la plus mûre. Si je voulais faire de la *Klangkomposition*, j'avais de quoi étudier ; avec un peu d'imagination, j'aurais pu aller plus loin et combiner la *Klangkomposition* avec d'autres éléments. Les compositeurs nés dans les années 1950-1960 n'ont pas eu les mêmes opportunités. De nos jours, on peut facilement se procurer des partitions ou des CD, indépendamment du lieu où l'on vit, grâce à l'internet.

> *Il est certain que l'information circule bien davantage aujourd'hui, et que, de ce fait, le niveau technique s'est élevé. Avant, un compositeur travaillait avec un professeur pendant dix ans, aujourd'hui, il suit les cours de dix professeurs pendant un an. Mais qu'en est-il sur le plan des idées ?*

>> Les idées sont en relation avec les moyens techniques. Dans ma génération, on connaît mieux les ordinateurs : on les a connus plus jeunes et ils sont bien plus évolués que ceux de la génération précédente. Bien sûr, il est encore un peu tôt pour dire si ma génération – composée de musiciens qui ont moins de quarante ans – a produit un grand compositeur.

> *Vous pensez donc que, aujourd'hui, la musique contemporaine a progressé. Que dire du monde environnant, du public, de la société, qui tend plutôt à régresser ? Est-il ouvert à la musique contemporaine ou bien celle-ci finira-t-elle par se dissoudre ?*

>> Je pense que le public aujourd'hui est très réceptif. À chaque fois que j'ai invité à mes concerts des non-musiciens, il y a toujours eu quelque chose qui les a intéressés. Ce qui manque à la musique contemporaine, c'est l'information : les concerts du festival Présences de Radio France, pour lesquels la publicité est bien faite, sont toujours pleins. Car nous ne demandons pas à remplir le Stade de France ! Lorsqu'on dit que la musique contemporaine n'a pas de public, c'est, je pense, en raison d'une arrière-pensée politique. Personne n'a le droit de parler au nom du public ! N'est-il pas vrai que nous sommes tous – vous, moi, les musiciens et compositeurs du Forum d'Aleph – également le public ? À supposer même qu'on ne soit qu'une minorité, on a tout de même le droit d'exister. Simplement, certains cultivent la démagogie en disant que la musique contemporaine est élitiste...

Interview with Nicolas Tzortzis

> Your programme notes appear to indicate that, in order to compose, you start with psychological elements. For example, about the piece entitled *Désaxé*, you write, “The piece is an almost uninterrupted flow of different sound events that follow each other very rapidly, like someone trying to think but being constantly disturbed and losing his concentration on account of his entourage and his own anxieties” About *Four Flash Fear* you write that “the work is inspired by the idea of fear and the different human reactions that can be attributed to it”. Again, of *What the wave meant* we learn that “the piece is first of all a homage to the Canadian composer Andrew Svoboda, who died prematurely in 2004. The music deals first with the theme of death and the different reactions occasioned by the loss”. Do you always work from the idea that music constitutes a metaphor of psychological states?

>> In general, in order to start a piece, I need to have a general idea, concrete or abstract, so that the macro-structure, in terms of a dramatic evolution, may be deduced from it, so that it is not the result of chance or arbitrary will. I start therefore from a kind of scenario that will direct the music. Of course it can happen that the initial intention is not respected, that the piece deviates from it. As for the contents of this scenario, I like to start from human situations, if only because the piece will be played and heard by human beings. In general they are situations I have experienced, but that the listener might also have experienced: this element could therefore help him, when listening to it for the first time, to feel closer to the piece. It's well known that the first performance is always difficult, especially if there is a certain complexity and if the piece is demanding for listeners and musicians. There is therefore an graspable reference, it can help to go beyond the hostility that so-called contemporary music, sounding strange as it does, generally provokes at first. When reading a programme note, you feel closer to or more distant from a work. For example, when you read Ferneyhough's notices, you feel rather more distant, as if the work was not so much inviting you to listen to it. There are composers who do not want their music to please, and they create, as it were, a hostile relationship with the public. For me this is a mistake. It would be the same thing if I were to write technical or abstract programme notes: in fact it is of no use for the listener to know about these aspects. I like to invite the listener to think that he can understand my music immediately, and that he can know what he can look for when the piece starts. Naturally, during the performance he can discover many other things.

> It sometimes happens that the ideas in your notices, that you might therefore call ‘programmatic’, are directly related to the music. This is the case for example with your piece *Mnésique* that, as you say, “was inspired by the notion of short-term memory and it seeks to apply in music some of these characteristics”. Many composers have composed pieces by referring explicitly to the work of the memory: *Mémoire/Érosion* by Tristan Murail, for example – I also mention the Argentinian composer at this forum, *Analia Llugdar*.

>> Murail's piece works on long-term memory: there is an element that is gradually eroded. In *Mnésique*, as in some of my compositions, it is the attempt to determine what subsists in the memory. It's related to the time of thought, which cannot be measured with human means. *Mnésique* is, in some sense, the continuation of *Désaxé*, a piece in which I dealt with this time of thought, which is very rapid and very dense, and that, despite this, we can follow. People can have very many thoughts in a very short time, without for all that getting disoriented. In the course of reflecting, our eye can haphazardly grasp a detail and make our thought deviate, but the connection will be very natural. These associations are so rapid that they almost melt into one thing. In *Mnésique* I tried to push these situations as far as possible. When I composed *Désaxé*, I thought it was extreme. However, when I listened to it

during recording, I felt this was not the case, that the associations could be still more numerous, still more compact, that they could work even more with the memory, that this reflection on the time of thought could be taken even farther. When Messiaen speaks of time, when Grisey refers to the three temporalities (the times of the whale, of man and of insects), they refer principally to the speed at which the events unfold – with rhythms of demisemiquavers or breves. This is not connected with the density of events, with the rhythm of their linking. As for myself, it is this last reality that I try to effect, by reflecting on the unbelievable speed with which the associations of ideas follow on from each other without us losing the thread of our thought. Similarly, we need very few elements in order to understand an idea: just a few words are enough to get our thoughts going, to notice that we have understood. I therefore sought in *Mnésique* – a piece that, in addition, combines tone-colour writing and pitch writing, forms of writing that, usually, are not compatible – to have several very brief sound events (of the length, for example, of a demisemiquaver) and to see if these events could be imprinted in the memory; and, if so, to know what had been imprinted there and why – is it because it stood out, because it was in a different register from the rest, etc.? I therefore wanted to study the manner in which we hear and keep things in our memory.

> *Have you done this in your own listening?*

>> Yes. These pieces were in fact a kind of personal challenge, testing my own powers of audition. A few years ago I was listening to music in a rather macro-structural manner. Gradually I learned to listen in a more micro-structural, more detailed manner. It became therefore necessary that my writing also go in this direction. Macro-audition is, in some sense, easier. I therefore wanted my writing to evolve towards micro-audition. By studying instrumental writing I have found it easier to work on the details. And when I managed to work on the detail, I also had to grasp it as a listener. I don't want to ask the musicians to do things that I won't hear. In this way I have taken a path that I have not found elsewhere. For example, even in the music of the New Complexity, the ideas can be brief, but they are always related to a longer event. For my part, I wanted to have very brief ideas that would come together in a completely organic way, in which the end of one idea would be the beginning of another, as with our associations of ideas. Rather as if the music proceeded from the idea of a 'fold', as if it evolved by 'unfolding' itself, playing between continuity and rupture...

> *... but there is nonetheless an overall plan.*

>> *Désaxé* or *Mnésique* are pieces that I composed quickly (fifty days for *Désaxé*, although it was the piece for the greatest formation – ten instruments – that I had so far used). I did not have the time to think in terms of macro-structure, so I said to myself that, since that's the way it is, the piece will have to reflect this state, it will have to be the image of what I was while I was composing it: it could not be calm since I was very worried at the idea of having to compose so quickly.

> *This type of writing, you told me, belongs to your latest manner. Earlier you would write following a general plan. This is notably the case with the piece for Aleph. To turn to this work, could you explain the title, Amenable?*

>> The English word amenable is the closest word I have found to the Greek word *διαλαχτικός*. For a long time I sought a translation of this Greek word, I consulted linguists. The word does not exist in French...

> *... in French, the dictionary gives 'accommodant' [accommodating] or 'conciliant'*

[conciliatory], which is, indeed, very different from the Greek διαλαχτικός and even from the English amenable...

> > ... yes, even the English word amenable does not have quite the same sense, but it is closest to the Greek. Up until 2006 I was working with very clear overall forms, and was very happy with that. With Amenable, I was looking for something else. For example, it is the only piece in which slow sections succeed one another...

> ... *the second and the third (and last) part...*

> > Yes. In general, a slow section is followed by a fast section. I wondered how I could do things, how the second slow section would be different in nature.

> *To return to the title, it therefore determines the 'programme' of the piece: "Convictions / thoughts developed about them / and then / doubts / examination / urged on by the desire to change opinion / to learn / mind open to everything / perhaps to return to the starting point / but changed / enriched / and always open...": that is what you write in the programme note. And so the piece starts on the piano with a quasi-cluster in the low register, with a very short attack, with no resonance, with high intensity and with the indication 'hostile'. This symbolises...*

> > ... the state of being obstinate, headstrong, *αδιαλαξία*, the state of not being amenable.

> *Then these chords start to be decorated with resonance.*

> > Yes, this cluster starts gradually to lose confidence in itself, to notice that things can also be otherwise. The other instruments represent this doubt, so that the piano is then led to play arpeggios, as if it were picking apart its obstinacy. In the second part there is the veritable examination. From now on, nothing is certain: the sounds are more fragile, the intensities weaker, everything moves from one instrument to the other, as if one was able to examine opinions different from one's own. At the end, the piano returns to its starting position, but it will be overtaken by the positions of the others. Being amenable does not necessarily mean changing opinions, but being open, listening to others.

> *Are you amenable?*

> > I try to be... when I wrote this piece, I think it was during an election campaign in France, and I noticed how all the dialogues between the politicians were dialogues of the deaf, that everyone spoke without listening to the others. I think we all need people to be amenable.

> *I asked you if you were amenable as, during a rehearsal of your music with the Ensemble Aleph, there arose a lively discussion. The musicians thought that some passages in your piece could have been notated more simply. Christophe Roy rewrote the whole cello part as he found that the scordatura in the piece required a different notation. For the third part of the piece (the second slow section), Dominique Clément, who most often gave the ensemble the beat, said that the notation did not allow the musicians to think the rhythm, that another one had therefore to be found. Noëmi Schindler said that your notation might interest a conference of composers but not of performers. As for yourself, you defended your position by saying that the piece was playable as written, if conducted. With hindsight, are you prepared to take into account these remarks, to rewrite the piece with simpler notation for the instrumentalists?*

> > Of course, I always listen to musicians, as it is they who will play the music, as it is they who will decide which work will live and which will die. I have nothing to gain by crossing them. Moreover, I am no fetishist: I don't hold to any particular notation. What is

important is that the music exist, independently of the way in which it is played. In my most recent pieces, however, the instrumental gesture and the aural result are more and more closely linked.

> *In Amenable, all that counts is the result? This is why, for example, you do not indicate, for the cello part, positions and fingerings, that could make playing it easier given the particular scordatura. That doesn't interest you.*

>> Yes, it does interest me, but when I was writing the piece, I did not know which fingering to indicate for the cello, as there could have been several. I studied the clarinet part with a clarinetist, which is why have indicated all the fingerings for the clarinet's multiphonics. On the other hand, I had no cellist who could have indicated the fingerings for the cello and, when the piece was played for the first time, the cellist did not have the time to tell me what fingerings he was using. Taking into account also the fact that certain instrumentalists do not like fingerings to be provided, I consequently left the cello part without fingerings. Now I shall rewrite the score indicating two possibilities: Christophe's fingerings, and no fingerings.

> *Do you have a harmonic system? For example, how do you integrate quarter-tones?*

>> I sometimes calculate the pitches in terms of spectra. However, most often I use quarter-tones as deviations from tempered pitches. This writing is highly systematic in *Mnésique*, and in *Rop*, a piece from 2009 for voice and five musicians. One instrument plays the tempered pitch and another the micro-interval. The two together create a certain uncertainty as to what is in tune and what is not.

> *What are the types of music you like?*

>> I have always liked rock. I am passionately fond of Zappa. He has been a source of inspiration in the assembly of little pieces, a technique he used brilliantly.

> *Zappa worked with the technique of montage, which is not your case.*

>> That's true. What interests me is the fact that he always succeeded in keeping his music 'fresh'.

> *What else do you like?*

>> I like of course Xenakis, whom I discovered when I was young, Aperghis, who has been my teacher, Stockhausen, Grisey, Ferneyhough, Sciarrino, Leroux, who was also my teacher... I also like Nikos Mamangakis, of whom I was able to play a guitar piece, *Penthima*, under his direction. I recently discovered other avant-garde works of his, such as *Tetractys*, a string quartet, which recalls my own string quartet that I wrote without knowing *Tetractys*. This piece has an energy that, I believe, also exists in my music. He is, too, a formidable man.

> *You like energy in music?*

>> Yes. I have always liked music that has energy, like rock. All the kinds of music I have mentioned have it. When there is energy, non-energy can also exist.

> *What are the types of music you do not like?*

>> I also like the music of Feldman, although, in reference to the question of energy, I should dislike it. In fact, I like all good music, even that which is outside my aesthetic. I like to find the positive in everything, in every situation in life. You can find something to draw from in everything, even in bad music. I try to be amenable!

> *You worked at composition simultaneously with Georges Aperghis and Philippe Leroux, who are very different composers. How were you able to combine them?*

>> I respect them both, as composers, human beings and teachers. The difference between them has played a very positive role in my apprenticeship, as they would examine my pieces from different angles, giving me two different yet equally interesting opinions. I have thus been very well surrounded, almost 'protected', for I felt that in my pieces, nothing could get by without having been examined by at least one of the two. Moreover, the two have mutual respect, they were not in competition with each other.

> *You were telling me that you will perhaps return to settle in Greece. Do you think that, today, where a composer lives is of no consequence?*

>> On a practical level, our era enables us to do everything by email. When you receive a commission, where you live is of no interest. I should like one day to return to Greece, for I think this country must conquer its place in music: there have been some very good composers, there is a good level of music there. Yet quite simply it has not had the means to progress. To have them, they must be claimed.

> *Are you ready to fight so that Greece obtains these means? Are you one of those highly individualistic composers who think only of their commission or do you have a more general awareness of the situation of contemporary music?*

>> I don't know. I fear that, for the moment, I belong to the first category... But I think that when you become an acknowledged composer, you can also better fight to improve the situation of music.

> *You also told me that, in your opinion, the compositional level has gone up in your generation.*

>> I think that the composers born in the years 1970-80 form a good generation, as they have in music a level of maturity and they have made it progress. When I started to write music, in the early 2000s, composers born in the 1940s had already produced their most mature output. If I wanted to do Klangkomposition, I should have enough study material; with a bit of imagination I could have gone further and combined Klangkomposition with other elements. The composers born in the years 1950-60 did not have the same opportunities. Nowadays, you can easily get scores or CDs, wherever you live, thanks to the internet.

> *It is certain that information circulates much more today, and that, because of this, the technical level has risen. Before, a composer worked with a teacher for ten years, nowadays, he follows the courses of ten teachers in one year. But what of all this as far as ideas are concerned?*

>> The ideas are related to the technical means. My generation has a better knowledge of computers: it knew them at an earlier age and they are much more advanced than those of the preceding generation. Of course, it is still a bit early to say whether my generation – that of musicians under the age of forty – has produced a great composer.

> *So you think that, today, contemporary music has moved on. What about the world around it, the public, society, that tends rather to go backwards? Is it open to contemporary music or will the latter end up by disintegrating?*

>> I think that the public today is very receptive. Every time I have invited non-musicians to my concerts, there has always been something that has interested them. What is lacking in contemporary music is information: the concerts of the Présences festival of Radio France,

for which the publicity is well organised, are always full. We are not asking to fill the Stade de France! When it is said that contemporary music has no public, it is, I think, because of an underlying political intent. Nobody has the right to speak in the name of the public! Is it not true that we – you, I, the musicians and composers of Aleph's Forum – are all equally the public? Even if we were only a minority we should still have the right to exist. Put simply, those who say that contemporary music is elitist are indulging in demagogy...



commentaires personnels / personal notes



commentaires personnels / personal notes





L'ensemble Aleph est soutenu par / Ensemble Aleph is supported by
La Commission européenne,
dans le cadre du Programme Culture Europe 2007-2013 pour les activités du LIÉU,
le ministère de la Culture et de la Communication /
Direction régionale aux affaires culturelles d'Île-de-France,
au titre de l'aide aux ensembles conventionnés
la Spedidam
(Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes de la Musique et de la Danse),
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,
la Sacem
le Conseil général du Val-de-Marne
la Mairie de Paris
le Théâtre Dunois
le Cdme
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)
le CRD d'Évry

*Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne
Cette publication n'engage que son auteur et la Commission n'est pas
responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.*

*This project has been funded with support from the European Commission
This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held
responsible for any use which may be made of the information contained therein.*



Programme «Culture»



DG Éducation et culture



Ministère de la Culture et de la Communication



SPEDIDAM
les droits des artistes-interprètes



Cdme
Centre de documentation
de la musique contemporaine



adami
1980-2000
100 ans
1909-2009



FRANCOFONIE
FRANCOPHONIE
POCCHRUSSIE
2010



Moulin d'Andé
Centre national de recherche

Œuvres sur le CD

CD tracks

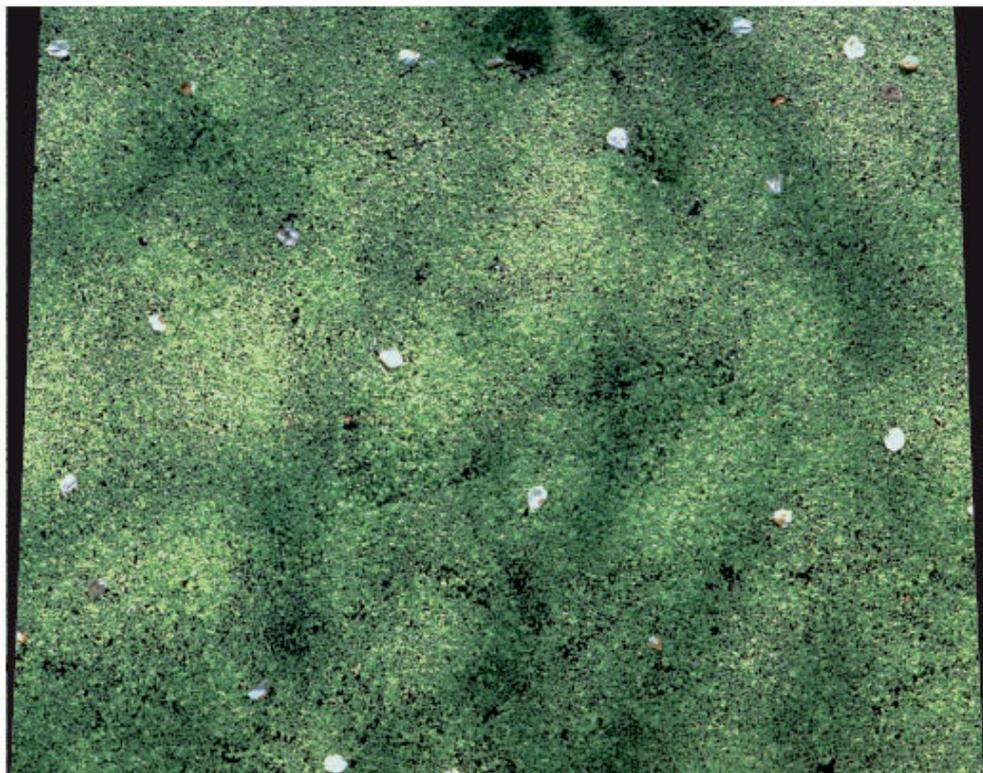
- 1 Malin Bång – *Faces and Moon Splinters*
- 2 Alexandra Filonenko – *Das drückende Fehlen eines erschaffenden Raums...*
- 3 Pablo Galaz Salamanca – *El ruido de la memoria*
- 4 Mari Kamimoto – *Parfum de la nuit*
- 5 Nikolay Khrust – *Prometheus. Sliding time*
- 6 Analia Beatriz Llugdar – *Kre poue te*
- 7 Vittorio Montalti – *Nu descendant un escalier*
- 8 Nicolas Tzortzis – *Amenable*

Direction artistique : Michel Pozmanter
Prise de son, montage, mixage : Denis Vautrin – Label-Herisson
Assisté de Quentin Rigo : Nicephore Cité



LABEL-HERRISSON





Ensemble Aleph - Cdme / 2010

