





from the confusion
of number
distinguish

*de la confusion
du nombre
distinguer
les péripéties de la fable
des trous déjà percés
doucement et sans bruit*

the twists and turns
of the fable

holes already drilled
softly and sans sound

Frédéric Fortin



Photo : Cécile Brossard.

Gérard Pesson

Un Cairn ciselé

Musique lucide. Vivacité, esprit, intensité, plis et déplis de la matière pointilliste et corrosante, embrassant la chose et sa contradiction – sensualité, drôlerie, danses, des abysses comme de soudains appels d'air. Mouvements d'allant comme de piétinement – les mêmes? Ça gifle, pince, mord, feutre, feule. Un corps indomptable et précis. Morsure douce. Acide de la caresse. Pesé au trébuchet pour que mieux il advienne, gravé patiemment sur papier, «territoire du crayon», l'inconnu tournoie, circule parmi les réminiscences qui ne se reconnaissent plus elles-mêmes, ravies d'être là. Territoire interdit au pathos comme à la solennité, ces béquilles, ces temples du rien. Une pichenette bien ajustée les renverse.

Panorama

Ici Pesson revivifie ce qui pourrait être (déjà) son propre classicisme (*Carmagnole*); dessine de fines moustaches à Mozart, qui ne demande pas mieux (*Transformations du Menuet K. 355*); pousse son langage en de tels retranchements qu'il en paraît autre, et le devient sans doute, à la lumière intransigeante d'Opalka à qui l'on doit bien ça (*Blanc mérité*); langage qui se ramifie et scintille en Proust (*Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé*); se géométrise en Perec (*Neige bagatelle*); se dépouille en les «enfantines» (*Musica ficta*).

Nuance attentive, en intelligence avec l'air, travaillant la peau du son et les méridiens de l'écoute –

une acupuncture feutrée pour tympan sensibles. C'est d'avoir étudié «l'infra-mince» et la marge, aimé, considéré le grain du matériau avant polissage et le copeau tombé de l'établi.

Ce qu'est la marge au juste, en art? toujours à redéfinir, peut-être se joue là beaucoup du travail lui-même.

Carmagnole

Sérénade révolutionnaire donnée sous le balcon de qui finira peut-être à la lanterne. Une guitare de Picasso pourrait avoir ce son-là. Musique d'établi, symphonie de poche. Joueuse et joyeuse, industrielle et collective, danse en polyptyque, pleine d'appuis. Méditerranéenne.

Au mitan de la pièce (à midi, l'heure du mystère lumineux), un mouvement ralenti déploie l'opulence d'accords qui paraissent tout droit prélevés sur la musique spectrale – une tendance de la musique récente de Pesson, comme une persistance de son «surmoi ravélien» passé au prisme de Murail. Une sarabande frottée au sable, qui s'alanguit sans se déborder, avant qu'un «trait tiré» en crescendo (volte ou copule courante chez lui) n'accouche de la clepsydre à deux tons d'un métronome – le crescendo tragique de *Wozzeck* débouchant sur le solo d'un lapin mécanique.

À-pics de souffle, cloutés. Les colombes du toit intranquille battent des ailes au dessus des gouffres à la frange aiguë. Les vagues sont scalpels qui font mine, froissées, défroissées, alertes. Enlèvement salin, et du muscle, et du nerf.

Piano

Le piano est central dans l'atelier de Pesson. Il en joue nettement mais pas sec (pas plus que le clocher de Combray). Très présent dans ce disque, tel un dieu métamorphe : cymbalum considérable serti d'une armoire aux échos, deux instrumentistes penchés sur lui travaillent le son de son anatomie dans *Carmagnole*. Maître des diagonales dans les *Moments Proust*, lanceur d'alertes et de traçantes, faisant la passe entre les cordes, prononçant les consonnes du *jour craquelé*. Tracé d'épure, « l'unique trait de pinceau » des *Musica ficta*.

Patience de l'artisanat hantée d'une sapience.

Musica ficta

Un recueil pédagogique comme un art poétique. Dans les « enfantines » des bons maîtres musiciens, il y a comme la permission qu'ils s'accordent de faire un pas de côté d'avec l'« Histoire et sa grande hache » (Perec). Pas une fuite, tout le contraire. Aller « à l'os » de son langage, de son vocabulaire. Écrire en miniature, c'est à dire en essence. Être au défi de dessiner exactement ce qui nous agit et nous émeut *premièrement*.

Le piano est sans pardon, riche d'une prédétermination tissée à l'histoire, si on ne le prépare, l'augmente ou détourne d'une quelconque manière, ces prémisses reprennent aussitôt un poids certain, prompts à geler le prétendant – sans compter ici la contrainte d'écrire simple, pour les mains d'apprentis.

L'harmonie, drap d'or ou esprit de pavane, parfum, résurgence. Phosphorescence mémorielle d'accords anciens. Quand on cherche un mot, qu'on

l'entrevoit comme un animal furtif, entre les arbres au loin. L'éclat seul de son pelage, l'onde rapide de son passage.

Grand nu soliste

Requalification du soliste de *Blanc mérité* qui renonce à ses prérogatives de faiseur de tours pour l'effacement nourricier d'une éminence grise. Ambitieuse modestie – un oxymore de plus, et l'art pessonnien n'en manque pas, non plus que de la « pointe fine de l'ironie », comme dirait Jankélévitch. Sa réapparition sur le devant de la scène se fait in extremis, en sa posture la moins flatteuse et pourtant la plus belle car la plus *insolente* et *insolée* : le dénuement radical. Ici la pure itération d'un suraigu (dont la maîtrise demande une réelle virtuosité). Ce n'est pas le caprice d'une saturation ou d'un extrême parmi d'autres mais l'aboutissement d'une distillation, d'un dessilement.

*Si la mort nous oxyde, l'oxymore nous sauve ?
Penser le paradoxe comme un miracle.*

L'autre au portrait, Opalka

La musique de Pesson se reconsidère, se réexamine, à la fin se transforme ? à la lumière des *Détails*. Ces marches ou « mantras-minute » qui lui sont typiques trouvent un poignant *révélateur* en le pinceau n°0 d'Opalka qui, depuis 1965, comptait en peignant et peignait le comptage jusqu'à la disparition. *Blanc mérité* accompagne le peintre, est avec lui dans l'atelier, l'enveloppant d'un soin attentif, faisant chambre d'écho, tissant un réseau sensible de correspondances multiples. Ce *Cold song* final, terminal, *surexposé*, est d'une tenue intimement bouleversante.

En cette musique de chambre, quelque chose du grand huit de l'existence et sa perturbation maximale est inscrit. Vous reprendrez bien du looping.

Ritournelle de la forme (en trois temps)

Les débuts semblent joyeux d'avoir été découverts. Au vif du sujet. Vitesse. Lancée spéculative d'un mouvement, propulsion vers des lointains dont la teneur n'est pas présumée (Pesson ne construit pas « sur plan », c'est un bâti de et à l'écoute), il sera alors bien temps de ralentir, en ces lointains intérieurs.

Ce « lent mérité » il semble que Pesson l'attende, l'espère, comme il le note dans son Journal à propos d'un quatuor en train de s'écrire : « *Quand donc viendra la musique dormante et refroidie, ralentie par sa propre masse.* » Viennent ces mouvements plus étales qui marquent l'écoute, vers la moitié ou les deux-tiers de la durée globale. Cela peut être court mais saisissant, comme dans *Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé* – lent glissé de cordes, fantôme éolien du piano frotté, ce silence habité semble la clé de la pièce, peut-être parce qu'il y est exceptionnellement consenti l'étirement et la lisibilité d'un seul geste en milieu fourmillant.

Puis le coup final. Vous voilà rassurés, il y a bien une fin, des fins – mais elles risquent de vous surprendre. Elles sont et sonnent presque toujours comme un « mat » à la partie d'échecs musicale. Ce mat est une réussite, qui pourrait aller jusqu'à changer tout le jeu. Un coup que l'on n'avait pas vu venir, même si, en y écoutant bien, quelque chose, parfois, l'annonçait. L'issue du voyage est *l'inédit*, qui le ressaisit tout entier d'une illumination rétrospective. Exemple : ce *si* grave du piano, nu, ténu, tenu, qui termine @vec *Maria* et sonne

comme un pied de nez placide, sortant du cadre pour le faire tenir d'un meilleur bancal, faisant *tabula rasa* de l'exercice, d'où l'on pourrait en commencer un autre, nourris d'inquiétude, réjouis par l'énigme.

Quoiqu'elles aient du panache (y compris celui du dénuement), ces extrémités-là n'ont rien de l'aboutissement rassuré et rassurant d'un programme, du *finish* prêt-aux-applaudissements d'un parcours tout tracé – lequel s'est d'ailleurs tant et patiemment laissé surprendre qu'il ne mérite pas ça.

À son exemple, elles ont vertu d'étonnement voire de sidération, pratiquant une volte ultime aux allures de *kōan*.

Ce qui parachève l'édifice est, partant, ce qui à la fois le définit et le trouble, l'ancre et le volatilière.

(Et la douceur, combien de divisions ?)

Denis Chouillet

Carmagnole

Cette pièce a connu une très longue maturation et même plusieurs états purement mentaux jusqu'à ce qu'elle devienne une musique exactement ajustée à l'ensemble Cairn, écrite en pensant à chacun des musiciens qui sont des compagnons de route depuis de longues années. *Carmagnole* a quelque chose d'une toccata joyeuse, virtuose - musique souvent pulsée tirant parfois vers la danse, sans doute parce qu'à un état du projet de programmation pour le Printemps des Arts de Monte-Carlo, la partition devait être créée en regard de danses anciennes dont on trouve des échos dans cette musique - et jusqu'à une très courte auto-citation de mon *Branle du Poitou* (1997).

Carmagnole est comme un concerto de chambre déguisé dont les trois solistes sont appariés en deux binômes : le piano et la percussion, d'une part - le percussionniste jouant le plus souvent dans le piano - ; et la guitare de l'autre, instrument que le percussionniste double, disposant lui aussi d'une guitare posée sur une tablette dont il joue parfois lorsqu'il n'est pas requis comme pianiste manipulateur. Face à ces solistes, flûtes et clarinette jouent presque toujours soudées, ainsi que le trio à cordes de son côté qui fait bloc. Ces entités croisées génèrent des sons se transformant entre eux à mesure et menant parfois à une impression d'électronique (utilisation de bottleneck, professionnels ou bricolés, d'un métronome à deux tons!), voire à une électronique véritable quoique primitive : deux ebows émettant une tierce mineure grésillée qui semble là comme la trace d'une fréquence fantôme. Et à propos de fantôme, on entend au mitan de la pièce, moment lent de la partition, ma première tentative en matière de musique spectrale (d'ailleurs furtivement pulsée en valse lente), passage

qui marque là un degré d'incandescence du timbre se résolvant en harmonie. Pour que cette kermesse sonore soit plus complète, l'octou se change parfois (dans la première partie de la pièce) en une chorale émettant des sons inspirés/expirés, sur les notes *do* et *ré* (les premières de la chanson de 1792), ou utilise (dans la dernière partie) des grappes de grelots joués avec les pieds.

Ces évocations de danses anciennes, antiques, et même orientales, ces airs ornés se trouvent progressivement lacérés (comme les tapisseries des pastoureaux et leurs agneaux rose tendre dans *l'Enfant et les sortilèges* de Ravel) par des sons grinçants, ferrailants (utilisation d'archets sur les cordes des deux guitares), portés à blanc par un échauffement progressif de l'énergie rythmique jusqu'à une résolution qui semble une course, un match ou un charivari, comme si les musiciens s'envoyaient à la tête les sons les plus déchaquetés, les mieux jubilatoires.

Ce mot de «carmagnole» fonctionne plutôt comme une indication de caractère, ayant ici le sens d'une fête instrumentale allègre et confiante dans l'avenir, et ce n'est que comme un signal ludique, mais non programmatique, que les six premières notes de la célèbre chanson révolutionnaire apparaissent ici et là, plusieurs fois dans la pièce - tout à fait réparables dans les dernières secondes de la partition (soit dit en passant, il est piquant qu'une «carmagnole» ait été commandée par l'institution artistique d'une principauté et qu'elle y ait été créée).

Carmagnole a été écrite pour Cairn, le même ensemble qui a créé *Blanc mérité* (mais non tout à fait les mêmes musiciens), pourtant ces deux musiques ont infusé dans mon esprit, pendant la même période, en totale antinomie. Tout ce qu'une est, l'autre ne l'est

pas. C'est pourquoi il nous a semblé qu'il fallait les placer en symétrie dans ce disque : en chiens de faïence, bien que ces musiques ne cessent de se parler, et, j'espère, de se répondre.

Commande du Festival le Printemps des Arts de Monte-Carlo
Création le 22 mars 2015 au Festival le Printemps des Arts de Monaco par l'Ensemble Cairn

Musica ficta

Musica ficta est un ensemble de pièces pour l'enseignement du piano - un répertoire plus qu'une méthode - constitué de morceaux de toutes difficultés et pour toute sortes de configurations (de 2 à 6 mains, avec voix, instruments ou accessoires). Si j'ai écrit la plupart de ces courtes pièces, près d'un quart ont été composées par certains de mes contemporains qui ont gentiment répondu à ma sollicitation. Un réseau d'hommages et d'amitié fait ainsi de cet ensemble une sorte d'histoire de la musique portative. Deux des cinq volumes sont à ce jour publiés. Les premières pièces datent de 2002, et l'écriture continue...

La sélection présentée ici (six pièces sur près de quatre-vingt dix) témoigne de ce jeu d'allusions mais tout autant du spectre assez large de la difficulté pianistique.

Répéter la forêt (Ripetere il bosco) est une courte étude sur les octaves en hommage aux arbres de ce maître de l'Arte povera qu'est Giuseppe Penone. *Nembatal* est une berceuse pour Jean Genet qui abusait de ce somnifère, d'où l'atmosphère cotonneuse et parfois hantée d'obsessions de cette musique. *Une pensée pour la mer Égée*, conçu pour trois petites mains, est la toute première pièce de la série. *@vec Maria* est un chant orné ayant pour basse la *scala*

enigmatica (gamme énigmatique) imaginée par Giuseppe Verdi pour son *Ave Maria*, œuvre aux harmonies si mouvantes qu'elle avait dérouté les premiers auditeurs de 1898. La gamme, donnée d'abord tout simplement à entendre, est ensuite montée et redescendue deux fois au cours de cet *@vec Maria*. *Roméo est en miettes* est une très courte pièce en hommage au génial pianiste et compositeur Charles-Valentin Alkan (1813-1888). Enfin, *l'Origami Chopin* consiste en un jeu de superpositions et de plages utilisant deux préludes de l'opus 28. Dans la première partie de la pièce, le prélude n° 15 est à la main droite et le prélude n°4 à la main gauche, puis, au milieu de la partition, le processus s'inverse.

Ne pas oublier coq rouge dans rouge craquelé (moments Proust)

Un ensemble de phrases de Marcel Proust a constitué la première «écriture», le bâti de ce trio pour violon, violoncelle et piano. Phrases arrachées subjectivement à un ensemble lui-même marqué par la discontinuité : les quatre carnets de Proust publiés en 2002 par Florence Callu et Antoine Compagnon. Ces phrases, je ne les ai pas seulement cochées, découpées, prélevées, je les ai aussi copiées sur un papier à musique, comme pour laisser à cette inscription, entre deux déchiffrements, la possibilité d'une germination. Voici douze de ces trente-deux fragments, phrases ou résidus de phrase.

*Donc tu vois que mort en est presque vie.
Tiens ferme ta couronne. Je sens que j'ai dans l'esprit comme lac de Genève invisible la nuit.
Chateaubriand et moi syphilis réalisée ne cède à la tentation de se faire aimer.*

Coq neige, traîneaux lard qu'on chauffe coq rougi dans le matin craquelé comme dans Breughel Balzac je si tu vois moyen de faire tenir trois mots. (Wagner disant opéra et mariage Emerson il faut vivre une idée absurde.)

Ne pas oublier petite phrase Souvenirs qui ignore le temps trompés comme des hirondelles il est dans le bois des instruments.

Air espagnol de Fauré enfermé dans du clair de lune. Kangourou boxeur.

coq du Quatuor de Vinteuil finissant par l'éternel matin, c'est le motif de la ressouvenir pour la musique scander
Ne pas oublier coq [sic] rouge dans jour craquelé

Le non *finito*, le *presto* sténographique, le coupé/colé, les ellipses syntaxiques, l'omission fréquente des articles rendent parfois le son (non prémédité) d'une modernité qui nous est aujourd'hui familière. N'étant ni critique, ni philologue, je cherchais dans cette main courante de l'invention que sont ces carnets, une folie au travail, une urgence à saisir ce qui pourrait bien ne plus se présenter à l'esprit, proche en cela du carnet d'esquisse d'un compositeur où voisinaient le rythme d'un train, l'harmonie d'une cloche et le chant d'un oiseau.

Quasi musical dans son rythme, syncopé, disparate, ce texte est une sorte de memento tendu par le fil de l'œuvre à faire, traversé de fulgurances, de bizarreries, lacéré de traits vifs, ponctué d'associations et d'assonances – carnets qui sont à la fois une palette et un clavier. Cette pensée étoilée, travaillant par ajouts et associations, je la rapprochais d'une forme musicale, celle qui a toujours été pour moi la forme heureuse : une suite de fragments, un extrême condensé de

l'expression, jusqu'à la simplification des figures présentées dans leur état presque formulaire (c'est ainsi quand on dépouille un poncif note Proust dans ses carnets), ne demandant qu'à être réhydratés, plus tard, dans un autre temps, très ultérieur. Ou bien ce que j'ai appelé la *forme traversée*, fiction hésitante, contredite, entraînant des péripéties qui pourraient être autant d'issues à cet auto-labyrinthe, autant d'accroches pour épiphanies.

La partition est composée de six moments musicaux enchaînés dans lesquels j'ai imaginé des équivalents aux différents thèmes de ces éclats proustiens, de sorte que la musique semble souvent s'interrompre elle-même, non sans quelques coqs-à-l'âne : parfois lancée dans une chevauchée (le train fougueux de l'écriture), parfois brusquement ralentie par un *rubato* de la pensée, une stase poétique, elle-même bien vite révoquée. Cette temporalité paradoxale, hachée, figure ici le flux tendu de l'idée. Ces moments restent assez abstraits, quoique liés à un substrat défini et souvent imagé ; ils sont pénétrés, peut-être magnétisés par ce hasard dont ils procèdent.

Hasard, brièveté, discontinuité, hétérogénéité sont ce qui caractéristique ces quatre carnets de Proust. Ce sont aussi celles que j'ai fixées à ce trio, moins d'ailleurs en en faisant une loi, qu'en suivant ma pente ou en forçant (à peine) ma manière. Si ces phrases ont suggéré un ton, un timbre, une couleur, une scansion, et finalement une forme, elles n'ont pas été programmées. Ayant dessiné, décidé les moments de cette musique, elles sont retournées à ce fruité un peu abstrait qui est la marque de leur secret.

Moment I : un flux pulsé cherche à se constituer au travers d'objets d'abord incertains, épars et maladroits. On aboutirait presque à une marche mais elle est

entravée par des harmonies traînantes, parfois découragée par un thème qui essaie de s'épeler. C'est sur un *furioso* que s'achève ce moment, sorte de fouetterment répété qui n'est pas sans faire penser au « sale bête ! » crié par Françoise, dans l'arrière-cuisine de Combray, quand elle veut « fendre » le cou d'un poulet.

Moment II : les objets s'accrochent d'être dispersés et se disposent en une sorte de mécanique à la fois précise et trouée qui n'exclut pas l'amorce d'un chant plaintif. De ce *sine materia*, une texture légère faite de balayage d'harmoniques des cordes va lever, sans s'installer jamais, pour revenir enfin au motif de la marche dont elle est le refrain.

Moment III : il commence par un timbre combiné fait de dissonances serrées et piquées au piano, d'harmoniques naturels au violoncelle et d'un son *staccato* et *vibratissimo* au violon. Ce timbre un peu grotesque débouche sur des figures bondissantes qui pourraient faire un hommage à la Poule de Rameau. La conséquence de ce motif est un précipité de la marche qui devient chevauchée, avec courte citation de Schumann. Ce moment III se termine par l'esquisse d'une sorte de danse égyptienne (si on la moindre idée de ce que ça peut être) – serait-ce le pied de nez que fait la princesse des Laumes au mobilier empire de ceux qui ont un nom de pont : les léna (... ça ne peut pas être beau... puisque c'est horrible ! ?)

Moment IV : ce *poco più mosso* est le plus tâtonnant de ces moments Proust. Un motif mélodico-rythmique bancal aux cordes est lié à un geste du piano s'ouvrant en ailes de papillon. Le cœur de ce moment est une stase *rubato*, une suspension du *tactus* – « temps perdu », si l'on veut. Des éléments de la marche initiale tentent de se reformer. Une phrase en unisson *vibratissimo* des cordes la bouscule comme

ferait une réplique sentie mais incongrue (*Moi négro, mais toi, chameau*, répond, au Jardin d'Acclimatation, le Cinghalais à Mme Blatin). Puis retour d'une inflexion plaintive en écho, presque ironique – comme on en trouve dans les pièces agrestes de François Couperin. **Moment V :** dans ce *lento*, le glissé est la matière principale. Très lent d'abord, et ne se donnant que comme un timbre naissant, affleurant, il arrive à faire éclore à nouveau, non sans un long échauffement, le souvenir de la chevauchée. On entendra que la pianiste frotte ses *glissandi* sur la harpe du piano, les transformant en appels plaintifs qui en résument quelques autres de la partition.

Moment VI : il est d'abord une coda reprenant les éléments, comme pour tout rassembler à l'heure de l'urgence : « danse égyptienne », appels en *pizzicati*, chevauchée, marche, textures en balayage des cordes, glissés et ailes de papillon. L'inventaire aboutit à un unisson véhément. Les trente dernières mesures consistent en une marche fantôme qui est l'envers de la marche du moment I – « temps retrouvé » – fait de souffles, de *pizzicati* mats et étouffés, de frappés-glissés au piano. La musique se rythme et se timbre comme un battement cardiaque par des frappés sur les cordes des trois instruments, un jeu de la seule pédale – ultime pulsation, suspens ou dernier sourire (frivolité des mourants, dit Proust). La dernière mesure, extrêmement longue, est à nouveau un unisson finissant par un effondrement glissé, soudain, brutal – fin arrachée, ou coupure arbitraire d'un temps musical sans contours (est-ce Bergotte abattu, roulant du canapé par terre... ? Mort à jamais ? Qui peut le dire ?). Si la musique est donc bien une esquisse, sa fin n'était pas prévisible, comme si le bord de la page en avait décidé et qu'aucun « ajoutage » n'était plus permis.

Cette partition est dédiée à la pianiste du Trio George Sand, Anne-Lise Gastaldi, proustienne vibrante et passionnée. *Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé* a été créé le 10 septembre 2010 aux Serres d'Auteuil, à un peu plus de neuf cents mètres du numéro 96 de la rue La Fontaine; une plaque y signale l'emplacement de la maison du grand-oncle Louis Weil où est né Marcel Proust le 10 juillet 1871, maison qui a été détruite par le percement de l'avenue... Mozart.

Commande de Mécénat Musical Société Générale pour Ars Mobilis et le festival Les Solistes aux Serres d'Auteuil

Six transformations du menuet K. 355 de Mozart

Pour l'inauguration du Centquatre, ce lieu culturel du 19^e arrondissement aménagé dans les anciennes pompes funèbres municipales, la Ville de Paris a passé commande à quelques artistes. J'ai alors proposé un projet au long cours consistant en 104 actions musicales intitulées *Pompes/Circonstances* dont la création s'est échelonnée sur quatre ans, en vingt concerts, dans divers lieux de ce vaste espace (salles de spectacle, nef, écuries, ateliers...).

L'ensemble Cairn a été l'interprète le plus fidèle pendant cette tranche de vie, laquelle se trouvait scandée par une sorte de refrain, un feuilleton que les habitués venaient suivre: le *Menuet K. 355* écrit par Mozart à Vienne en juillet 1789 (!!!) que j'ai soumis à vingt-sept transformations allant de l'instrument solo (piano, flûte), en passant par des voix à capella, un clavier de verres et un ensemble de guitares joué par des enfants, jusqu'à l'ensemble Cairn dans des configurations variables. Aucune irrévérence dans cet atelier de customisation mais au contraire une profonde

affection pour cette musique qui maille nos vies, Nous savons par ailleurs que Mozart avait de l'humour, un tempérament ludique qui surprenait toujours son entourage.

Nous avons choisi pour ce disque six des vingt-sept transformations, chacune traitant les deux parties bien repérables de ce beau menuet: la première assez chromatique, la seconde avec des accents, des dissonances et des gammes rapides conduisant à une réexposition du thème initial.

La première transformation (pour l'ensemble au complet) est une instrumentation fidèle à l'original, quoique les sonorités le segmentent ici en tesselles de mosaïque. On y entend, entre autres, le percussionniste jouer du mélodica et se servir de ses joues comme d'un résonateur, au prix de quelques auto-giffes. La seconde transformation (clarinette, violon, violoncelle et piano) est une version glissée et plutôt précipitée. La troisième (flûte, clarinette, guitare, violoncelle et piano) est en hoquets et notes répétées. On entend là des mises en boucle et des elongations, comme si le menuet bégayait un peu par un trop-plein d'enthousiasme. La quatrième transformation (flûte, clarinette, guitare, violoncelle et piano) est jouée sur seulement quatre notes – ce sont donc là plutôt les rythmes qui se réfèrent au menuet de Mozart. La cinquième (pour trio à cordes) est une tyrolienne (non sans quelques inflexions beethoviniennes) et son fameux yodel. Enfin, la sixième transformation (piccolo, clarinette et trio à cordes) est un *à la manière d'Olivier Messiaen*. Le menuet de Mozart (un des compositeurs préférés de Messiaen – et je suis sûr que la réciproque aurait été vraie si le temps pouvait se plier) est traité là plus librement, quoiqu'on y reconnaisse des tours mélodiques de l'original entrecoupés de quelques chants d'oiseau...

Neige bagatelle

Pour marquer la date palindromique du 20 02 2002 (occasion qui ne se représenterait pas de sitôt), la violoncelliste Elena Andreyev avait eu l'idée d'organiser un concert autour de cette notion de réversibilité de lecture très utilisée en musique. Illustrant chacune à leur manière ce procédé, plusieurs pièces courtes avaient été écrites spécialement par Giuliano d'Angiolini, Georges Aperghis, Igor Ballereau, Thierry Blondeau, Vincent Bouchot, Francis Courtot, Jacques Lenot et Carol Robinson.

Le célèbre rondeau de Guillaume de Machaut *Ma fin est mon commencement*, des canons de Johann Sebastian Bach ainsi qu'un menuet de Haydn *Al rovescio* (à l'envers) donnaient à cette notion de miroir sa perspective historique. Au milieu du programme, la comédienne Édith Scob avait lu ce qui est la plus étonnante prouesse palindromique en langue française: un texte de George Perec de six pages pouvant se lire dans les deux sens! Dans la première ligne de ce texte (écrit en 1969) figurent ces mots: *Neige. Bagatelle*, qui, présentés en rétrograde à la fin du texte, donnent: *haridelle ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart*.

La pièce que j'ai composée pour la circonstance, organisée symétriquement autour d'une courte élégie où le piano est changé en une sorte de harpe, s'inspire de la sollicitation poétique des mots proposés par Perec plus qu'elle ne respecte strictement la règle du palindrome. Ou disons plutôt que, dans cette musique, l'idée de palindrome est davantage suggérée, via le principe du glissement de sens au travers d'unités mouvantes, par le fait que les instruments jouent mimétiquement, comme s'ils devenaient tous, guitare, piano, violoncelle, tous en pizzicato,

s'inversant mutuellement, se faisant miroir de l'autre. *Neige bagatelle* et toutes les autres citées plus haut, ont été créées le jour dit, à 20h02, lors d'un concert de 2002 secondes, dans la bibliothèque de l'Abbaye de Royaumont, dont Georges Perec, plus de trente ans auparavant, avait fait l'inventaire. Et donc, tout contre nous, interprètes et public, se trouvait enfermée dans les hauts fichiers de bois, l'écriture du maître de la littérature sous contrainte.

Création le 20.02.2002 à la bibliothèque de l'Abbaye de Royaumont.

Guitare, Caroline Delume; violoncelle, Elena Andreyev; Vincent Leterme, piano.

Blanc mérité (avec Roman Opalka)

Le blanc mérité est cette couleur que l'artiste Roman Opalka (1931-2011) obtenait en ajoutant à chaque toile 1% de blanc, et cela jusqu'aux dernières où ses fameux nombres s'écrivaient en blanc de titane sur fond blanc de zinc – l'inscription ne se distinguant plus du fond que sous certains angles.

Le grand projet structurant (de) la vie d'Opalka, commencé en 1965, consiste en toiles de mêmes dimensions (196x135cm) dont le titre est *Détail*, écrit à la peinture blanche, avec un pinceau n°0 de marque Rowney, la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini. Lorsqu'il meurt à Chieti, près de Rome, le samedi 6 août 2011, Roman Opalka en est au 2336 *Détail* et au nombre 5 569 249.

Blanc mérité a été composé dans un contexte singulier et assez intimidant: le dispositif impliqué par la recherche et la thèse de doctorat d'interprète du saxophoniste Clément Himbert. L'élaboration et l'écriture se sont étalées sur sept ans – aussi long qu'une

analyse, mais cette fois, c'est l'analyste qui avait choisi son patient! J'ai appelé «espionnage consenti» ce long processus d'étude et de collectage puisque tous nos échanges étaient relevés, engrangés aux fins d'analyse: entretiens, envois de fichiers sonores, nombreux échanges téléphoniques et surtout plus d'un millier de courriers électroniques. Je trouvais là un compagnon d'invention stimulant, un testeur d'idée en 3D, ce à quoi le compositeur, plus souvent face à lui-même, n'est pas habitué. Cette mise en commun de la pensée, de l'hésitation, du doute, des intuitions et des repentirs a connu des saisons contrastées, des avancées fulgurantes et des reculs, mais du moins étions-nous tendus vers ce but ultime par une forte nécessité et une contrainte finalement assez opalkiennes.

Blanc mérité est composé de sept parties enchaînées de manière souvent insensible, sans articulation formelle très marquée. Chacun de ces «moments» porte un titre emprunté au vocabulaire où à l'atelier de Roman Opalka. La musique pourrait se décrire comme souvent scandée rythmiquement avec une grande récurrence de situations ou de gestes, mais toujours dans un mouvement de mutation progressive. On pourrait appeler cela une permanence non répétitive, une continuité légèrement altérée, ce «tatouage du temps» opalkien. Une certaine «mécanique» est à l'œuvre dans la musique, induisant une impression de cyclicité, mais tout autant un caractère d'inexorabilité – caractère de la démarche d'Opalka.

Blanc mérité procède presque entièrement du saxophone qui est donc central quoique non soliste. On peut noter toutefois des passages *quasi cadenza* qui, par leur simplicité, leur nudité, sont des sortes d'anti-soli. La grande présence des multiphoniques

a déterminé une musique assez harmonique, paramètre qui est symétrique de la scansion rythmique très présente.

Il ne s'agissait pas dans *Blanc mérité* de faire un décalque en musique de la démarche si particulière de Roman Opalka qui n'est pas transposable en tout point à l'échelle d'une œuvre – l'échelle juste serait celle d'une vie. Il s'agit plutôt là d'une musique inspirée, conditionnée par de nombreuses lectures des écrits ou déclarations d'Opalka et de ses commentateurs – évidemment aussi une certaine fréquentation de son œuvre, tout cela formant un contrat sous-jacent: que la musique soit, ainsi qu'Opalka définissait sa peinture, ni abstraite ni figurative. Les sept «moments» de *Blanc mérité* sont les suivants:

Blanc mental: entièrement centré sur huit multiphoniques de saxophone reparaisant alternativement. La présence d'un *tactus* obsédant dans des trames harmoniques étirées se marque par des accents, des accords ponctuels, des dynamiques fugaces, des tremolos nerveux et courts qui sont comme le nerf de la musique, à la fois filée et striée, itérative et toujours mobile. *Action où la répétition n'est qu'apparente*, dit Opalka.

Pinceau n° 0: ultra fin, avec lequel Opalka trace les chiffres, qui se trouve être ainsi un *conducteur du blanc*. Entre chaque trempée du pinceau dans la peinture, la couleur pâlit – il y a donc deux descendi de blanc métaphorisés par des figures d'effacement prononcées rythmiquement: effets de souffles, rebonds légers allant rapidement vers leur extinction.

Empreinte des nombres: Tous les éléments des deux premiers moments reviennent mais déformés par un nerf tenseur. Le *tactus* est plus marqué encore, mais dans des déclinaisons de gris au blanc. Une pulsa-

tion, sorte d'horloge des nombres, affleure sous la peau de la musique, comme une veine.

Détail: moment lent de la musique où le saxophone prend un rôle de solo au sens le plus minimal du terme: longs sons tenus, souvent colorés en camaïeux par les autres instruments. Ce ton sur ton, ces gouttes de temps pictural expriment ici la couleur infirme, parfois à peine perceptible, travaillant le timbre de l'intérieur. Le *tactus* est là moins perceptible et s'exprime sous la forme de spasmes, de «coups de nerf», d'aplombs en unisson qui font de ce «moment» un *largo* légèrement électrique.

1 prend en charge tout le futur: ce moment renvoie à l'inexorabilité, à la dimension «destinale» de l'œuvre d'Opalka. La musique, ici très physiologique, fait sentir un pouls plutôt qu'une pulsation. Le battement des accords n'est marqué que par des inflexions dans un son tenu, de légères scarifications dans le temps. Un certain déphasage entre les groupes instrumentaux fait tendre la musique vers une «immobilité réglée». Opalka décrit la chose ainsi: *un point de contemplation ou d'empathie tel que le temps de la réception s'annule et se fonde dans celui du projet*.

Organon de la finitude: marque l'entrée du saxophone soprano sur une infra-mélodie dans le suraigu. Le mot *organon* renvoie à l'idée de traité, de somme d'éléments, de déductions (appliqués à la pensée d'Aristote). Opalka caractérise son entreprise comme tendant vers sa fin non programmable, la finitude de l'œuvre versus la finitude de l'artiste (*j'ai planifié une œuvre qui à son tour planifie ma vie*).

Blanc mérité: le saxophone énonce un dernier «anti-solo»: note tenue dans l'aigu de son registre, puis lente mélodée microtonale dans ce registre tendu qui rend le son extrêmement fragile et proche de se

rompre. Cette exténuation vers l'aigu et dans la fragilité arrive à son point de quasi effacement avec deux sons sifflés du saxophone joués avec les dents sur l'anche doublés par des *whistle tones* à la flûte. Ce dernier des sept moments se termine par ce qu'on pourrait appeler une *coda* – notion peu opalkienne – que j'ai sous-titré *Cold song*, car la musique fait sonner là à ces croches régulières montant par paliers du célèbre air du *King Arthur* de Henry Purcell. De fait, comme marquant une dernière scansion légèrement plus lente puis en très progressif accéléré, la musique se fige dans ce blanc rejoint. Le saxophone tient là son dernier solo (par K.O.?), un sifflement que vient clore l'ultime décharge électrique des cordes et de l'accordéon – dernière contraction du temps: pas une interruption mais plutôt l'épuisement vital, finalement très structuré, tel qu'il met fin, comme prévu, à l'œuvre.

Commande passée dans le cadre du dispositif d'aide à l'écriture d'œuvres musicales originales - Ministère de la Culture et de la Communication. Création le 17 mai 2017, espace Maurice Fleuret, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Ensemble Cairn: Clément Himbert, saxophone, sous la direction de Guillaume Bourgogne

Gérard Pesson

Gérard Pesson

Gérard Pesson est n  en 1958 à Torteron. Après des études de Lettres et Musicologie à la Sorbonne (mémoire de maîtrise sur Musique et société dans l'œuvre de Marcel Proust), puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il fonde en 1986 et dirige la revue *Entretiens*. Il est pensionnaire à la Villa Médicis de 1990 à 1992. Lauréat d'Opéra Autrement (1989), de la Tribune Internationale de l'Unesco (1994), il obtient le prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco (1996), le prix musique de l'Akademie der Künste de Berlin (2007) ainsi que le prix musique de la SACD (2017). Producteur   France Musique, son émission hebdomadaire *Boudoir & autres* a été diffusée de 2006 à 2014. Le Festival d'Automne   Paris lui consacre, lors de son édition 2008, un portrait en dix-neuf œuvres, dont *Rubato ma glissando*, installation avec l'artiste Annette Messager au Couvent des Récollets ; l'édition 2016 des Wittener Tage für neue Kammermusik, lui consacre un portrait en trois concerts dont deux créations (pour le Trio Catch et l'Orchestre de la Radio de Cologne).

Il  crit *Bitume* et *Farrago* pour Diotima qui fera paraître en 2018 une intégrale de ses quatuors à cordes ; *Future is a faded song* (concerto de piano pour Alexandre Tharaud) ; *Cantates égale pays* pour ensemble, voix et électronique, commande de l'Ircam. Sa prochaine pièce pour ensemble sera cr ee par l'ensemble Norvégien Cikada. Son opéra *Pastorale*, d'après *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, commande du Staatstheater de Stuttgart, a été crée en version de concert en mai 2006, puis donné dans une mise en scène du vidéaste Pierrick Sorin au Théâtre du Châtelet   Paris, en juin 2009. Son prochain opéra, sur un

livret et dans une mise en scène de David Lescot, sera crée à l'Opéra de Lille en mars 2019.

Il est professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 2006. Des extraits de son journal, *Cran d'arrêt du beau temps*, sont publiés en 2004 aux  ditions Van Di ren. Un deuxième volume est en préparation chez le même  diteur. Les  uvres de Gérard Pesson sont publiées aux  ditions Henry Lemoine et par Maison Ona. Ce disque monographique est le troisième paru sous le label –  on, après *Mes béatitudes* (2001) et *Aggravations et final* (2009).

Guillaume Bourgogne

Guillaume Bourgogne étudie le saxophone à Lyon, sa ville natale, avant d'entrer au CNSMD de Paris où il obtient le diplôme de formation supérieure en direction d'orchestre dans la classe de Janos F rst. Aujourd'hui professeur à l'Université McGill (Montréal-Canada) et directeur artistique de l'ensemble de musique contemporaine de McGill, il est directeur musical de l'ensemble Caim (Paris) aux côtés du compositeur Jérôme Combier et avec lequel il grave des disques récompensés par la critique : *Pays de vent* (Motus) et *Vies silencieuses* ( on) de Jérôme Combier, *Lieu & Non-Lieux* de Thierry Blondeau ( on) et *Furia* de Raphaël Cendo ( on). Il a été l'invité de l'Orchestre Gulbenkian (Lisbonne), l'Orchestre Philharmonique de Séoul, l'Ensemble TIMF (Corée du sud), l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre National Bordeaux-Aquitaine, l'Orchestre Régional de Normandie et par les ensembles Contrechamps de Genève, L'Ensemble Intercontemporain, Court-circuit, L'itinéraire, L'Ensemble Orchestral Contemporain, Lin a.   la tête de ces orchestres, il donne des concerts dans les grands festivals mondiaux : Musica, Strasbourg ; Présences, Paris ; Manifeste, Paris ; Montréal Nouvelle Musique ; Tage für neue Musik, Zürich ; M rzmusik, Berlin ; Radar, Mexico ; Campos do Jordao festival (Brésil) ; Festival d'art lyrique, Aix-en-Provence ; Tongyeong International Music Festival (Corée) ; Musica Viva, Lisbonne ; Ars Musica (Belgique) ; Darmstadt Ferienkurse (Allemagne) ; Borealis (Norvège) ; Archipel, Genève ; Fondation Royaumont, etc.

Il a été chef principal de la Camerata Aberta (Sao Paulo - Brésil) de 2010 à 2014. Le disque *Water mirror*,

reçoit le prix Bravo ! du meilleur disque de musique classique en 2012. Il est le fondateur et directeur artistique de l'ensemble Op.Cit. (Lyon), dont la ligne artistique atypique fait dialoguer musique composée et improvisation.

Ensemble Cairn

Cairn, c'est le nom de ces amas de pierres que l'on trouve en montagne et qui servent de repère, de chemin, à ceux qui s'y aventurent ; chacun passant alors devant le cairn se doit d'y ajouter une pierre. C'est cela que nous avons voulu : créer la sensation d'un chemin d'écoute à l'intérieur du concert, mettre en perspective des musiques aussi différentes soient-elles, donner à entendre une cohésion qui serait à l'image de celle qui unit les membres de Cairn, composer le programme comme un objet en soi, comme une musique.

L'ensemble Cairn existe depuis 1998. Jérôme Combiér en est le directeur artistique, Guillaume Bourgogne le directeur musical. Il est autant un ensemble dirigé qu'un ensemble attentif à un travail de musique de chambre rigoureux. Dans ses projets, l'Ensemble Cairn place bien souvent la création musicale en perspective d'un répertoire large et la confronte à d'autres formes d'art (arts plastiques, photographie, vidéo), voire à d'autres pratiques musicales (musiques traditionnelles, musiques improvisées).

Aujourd'hui, Cairn a été adopté par la Région Centre-Val de Loire et est en résidence au Théâtre d'Orléans, Scène Nationale. Il est soutenu dans sa démarche artistique par la DRAC et le Conseil Régional de la Région Centre-Val-de-Loire au titre d'ensemble National à Rayonnement International, et par la Sacem. De 2006 à 2009, l'ensemble est en résidence à l'Abbaye de Royaumont et durant cette même période, il a reçu l'aide du Mécénat Musical de la Société Générale. L'ensemble Cairn a joué régulièrement à l'Atelier du Plateau, à la Maison Heinrich Heine (Paris). Il a été l'invité des Festivals Why

Note (Dijon), Musica (Strasbourg), Manifeste (Ircam), le Festival d'Automne à Paris, Archipel (Genève), Tage für Neue Musik (Zurich), Darmstadt Ferienkurse (Allemagne), Borealis (Novège), Ars Musica (Bruxelles), par la Villa Médicis (Italie), par les Scènes Nationales d'Orléans, d'Arras-Douai, de la Roche-sur-Yon, par le théâtre de la Croix-Rousse de Lyon. Gérard Pesson, Tristan Murail, Philippe Leroux, Thierry Blondeau, Raphaël Cendo, Francesco Filidei, Noriko Baba, Franck Bedrossian, Marc Ducret, John Hollenbeck, Cristina Branco, Raphaël Thierry, Pierre Nouvel, Alban Richard sont parmi les rencontres qui ont compté pour lui. L'ensemble Cairn enregistre aux éditions Æon les musiques de Thierry Blondeau et Raphaël Cendo et obtient le Grand Prix du disque de l'Académie Charles Cros pour son enregistrement du cycle de Jérôme Combiér : *Vies silencieuses*.

A Delicately Chiselled Cairn

The music is lucid. A lively, spirited, intense, folding and unfolding, pointillist and coruscant matter, embracing both the idea and its contradiction - sensual, droll, dancing, abyssal depths arriving like sudden gusts of air. Forward motion and standstill - are they the same thing? The music slaps, pinches, bites, hushes, hisses. A body both precise and untameable. Soft bite. Acid caress. The unknown, patiently engraved on paper - "pencil territory" - and measured precisely to ensure its emergence, circulates among reminiscences which are unaware of themselves but delighted to be there. No pathos here, no solemnity - which are but crutches, temples of nothingness: a well-adjusted flick of the finger knocks them down.

Panorama

Gerard Pesson revitalizes here what could (already) be his own classicism (*Carmagnole*); he draws a fine mustache on Mozart's portrait - with the latter's immediate approval (*Transformations of the Menuet K. 355*); Under Opalka's unrelenting and deserving eye, he drives his own language into such corners that it seems transformed, and probably is (*Blanc Mérité*); his language then branches out and scintillates in Proust (*Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé*), inhabits Péric's geometry (*Neige bagatelle*), and strips itself bare in the "children's corner" (*Musica ficta*).

The nuance is ever careful, kindling and kindled by air, shaping the "skin of sound" and the "listening meridians" - a hushed acupuncture for sensitive eardrums. So it goes when one studies the "infra-thin", the margins, when one loves and contemplates the grain of raw material, or shavings fallen from the workbench. What is a margin, in art? Always to be redefined? Therein lies, perhaps, a great part of the work itself.

Carmagnole

A revolutionary serenade, played beneath the balcony of one who may soon die under the guillotine. The sound of Picasso's guitars, perhaps. Workbench music, pocket symphony. Playful and happy, industrious and collective, a dancing polyptych, inflected, reflected, Mediterranean. Halfway through the piece, (at midday, when the bell of bright mystery rings) a slow series of opulent chords unfurls, plucked straight out of spectral music - a recent tendency of Pesson's music, something of a persisting "Ravelian super-ego" in the light of Murail. A sanded saraband moves along languidly yet remains contained until a brusque crescendo (a twist or copula often used by Pesson) brings forth the two-toned clepsydra of a metronome - *Wozzeck's* tragic crescendo leading to the mechanical solo of a toy rabbit.

Breaths in giddy ravines, tacked and nailed. Doves beat their wings over the sharp-edged abyss, having deserted the unquiet roof. Waves are like scalpels mining their way, ruffled, unruffled, alert. Saline abduction, full of nerve and muscle.

Piano

In Pesson's studio the piano is central. His playing is precise, but not dry, (no drier than the Combray steeple). Like a metamorphic god, the piano pervades this album: a vast cymbalum doubled with a cabinet of echoes, two instrumentalists bend over it, toiling on the sound of its anatomy in *Carmagnole*. Master of diagonals in the *Proust Moments*, whistle-blower whizzing through the strings, pronouncer of consonants in *Jour craquelé*. A bare outline, the "one stroke painting" of *Musica ficta*.

Patient workmanship haunted with knowledge.

Musica ficta

Of pedagogy treated as an *ars poetica*.

In their "Children's Corners", good music masters allow themselves a step aside from "History with a capital H" *. No running away here, quite the opposite. Straight to the core of language, of vocabulary. To write in miniatures is to write in essence, to dare oneself to say exactly what moves us, and makes us move, *first*.

The piano is merciless, richly predetermined by its history. If it is neither prepared, augmented or diverted one way or another, the past easily takes over, chilling the aspirant – not to mention having to compose simply, for inexpert fingers.

Harmony: cloth of gold, or spirit of pavan, fragrance, remembrance. Ancient chords of phosphorescent memory. Looking for a word, trying to catch a glimpse of it, a furtive animal between the trees. The glimmer of its coat, the brush of leaves as it passes.

*(a pun by Georges Perec : H (Hache) in French is homophonic with "axe")

Portrait of the Soloist in the Nude

A new definition of the soloist in *Blanc mérite*, in which the latter renounces his histrionic prerogatives for those of a discreet yet nourishing *éminence grise*. Ambitious modesty - yet another oxymoron, which come plenty in Pesson's art, as does the "fine point of irony", to use Jankelevitch's word. The soloist reappears on the stage in extremis, adopting his least flattering and most beautiful (both insolent and insulated) posture, that of radical destitution. Here, the simple iteration of a very high note (which requires a high degree of mastery): not the whim of saturation, of some kind of extreme, but the result of a distillation, of an eye-opening.

If death doth oxidize, is the oxymoron our salvation? The paradox can be a miracle.

Self-portrait of another, Opalka

Pesson's music likes to reconsider, reassess itself, and perhaps in the end it is transformed in the light of Opalka's *Détails*. These marches, or "minute-mantras", so typical of his art, find a poignant counterpart in Opalka's N° 0 paintbrush, Opalka who in 1965 began to count in paint and paint while counting, *till death do us part*. *Blanc mérite* accompanies the painter in his studio, surrounding him with special care, becoming his echo chamber, weaving a sensitive network of multiple connections. The closing *Cold song*, final, *overexposed*, holds aloft a deeply moving intimacy.

In his chamber music, something is ingrained of the great eight of life and its maximal disruption. Care for another drop of loopings?

Ritornello of form (in three beats)

The beginnings seem happy to have been discovered. Straight to the point. Swift. Speculative launching of a movement, sent towards distant unforeseen lands (Pesson does not build "on design", his work is built on and by listening): there will always be time enough to slow down, in the far-self. Pesson seems to be waiting for this "slow-white", expecting it. As he notes in his diary of a quartet in the making: "*One day (but when?) the music will come, asleep and frozen, slow and heavy under the weight of its own mass*". Slower movements begin to appear towards the middle or two thirds of a piece, cocking the listener's ear. These can be short but striking, as in *Do not forget red cockerel in crackled daylight* - a slow glissando of the strings, an aeolian ghost sweeping through the piano, and this inhabited silence seems to be the key to the piece, perhaps because a unique and exceptional gesture is offering itself to us, stretched across a swarming background.

Now the final blow. Rest assured, there is an end, or rather ends - but they might take you by surprise. They almost always sound like a "checkmate" in a musical game of chess. A checkmate which like in a *solitaire* could very well change the rules of the game. A blow one hadn't seen coming although a good listener might have heard it announced. The end of the journey is the *unexpected*, shedding a new retrospective light on the road thus travelled. For example: the low B on the piano, bare, *tenuto*, tenuous, which brings *with Maria* to a close and sounds like a placid thumbed nose, stepping out of the frame so as to ensure it remains off-balance, making a clean slate of it all, a *tabula rasa* on which

to start anew, feasting on anxiety, delighted with the enigma.

Notwithstanding their panache (including that which comes with destitution), these finales have nothing to do with reassuring and programmed endings, with the ready-for-applause finish lines of a planned course – a course which has too often and too patiently been startled to allow itself to be disappointed in such a manner. The endings will amaze and astound the listener, with a final twist in the spirit of a *kōan*.

The finishing touch both defines and disturbs the edifice, it moors it down and lets it fly.

(And for softness, how many divisions?)

Denis Chouillet
Translated by Elena and Zoé Andreyev

Carmagnole

This work took a long time to mature, and went through several purely mental states before it became perfectly adjusted to the Cairn ensemble. Written with each musician in mind, all of whom I have known and worked with for many years, *Carmagnole* is a kind of joyful, virtuoso toccata, pulsating and sometimes verging on dance – most probably because this piece, written for the Monte-Carlo *Printemps des Arts*, was at first meant to be performed in parallel with early dances which are thus echoed in this work (including a very short self-quotation of my 1997 *Branle du Poitou*). *Carmagnole* is a short chamber concerto in disguise, with three soloists combined into two pairs: piano and percussion on one hand - the percussionist mostly playing inside the piano; and the guitar on the other, doubled by the percussionist, who plays a guitar lying horizontally on a table, whenever his requirements as a pianist-manipulator leave him the opportunity. Opposite the soloists, the flutes and clarinet bond together and the string trio forms a close-knit group. These intersecting entities generate sounds which transform each other and are transformed as the piece develops, sometimes leading to an illusion of electronics (using professional or makeshift bottlenecks, and a two-tone metronome !), or even to real, albeit primitive, electronics, with two e-bows emitting a sizzling minor third... the trace, it would seem, of a phantom frequency. And speaking of ghosts, in the very middle of the piece, which is the score's slow moment, one can hear my very first attempt at spectral music (furiously pulsating into a slow waltz); this passage marks a degree of incandescence of timbre resolving into harmony. To complete this feast of sounds, the octet turns into a choir (in the first part of the piece), inhaling and

exhaling sounds on c and d (the first notes of the 1792 song), or using (in the last part) sleighbells at their feet. These impressions of ancient, archaic, sometimes even oriental dances, these ornate melodies are progressively lacerated (like the tapestries of shepherd boys and sweet pink lambs in Ravel's *l'Enfant et les sortilèges*) by grinding metallic sounds (using bows on the strings of both guitars); thanks to a steady increase of rhythmic energy, they are kindled, galvanized until they reach a climax – it could be a race, a sports match or a charivari, with the musicians ripping sounds apart, and hurling them at each other in an atmosphere of total jubilation.

The word "Carmagnole" indicates here a character, the idea of a joyful musical celebration expressing confidence in the future; thus, the first six notes of the famous revolutionary song appear here and there only as a playful sign, with no programmatic intention; they are very recognizable in the last seconds. (It is rather amusing, by the way, to note that this "Carmagnole" was commissioned by the artistic institution of Monaco, a principality, and first performed there).

Carmagnole was written for Cairn, the same ensemble that first performed *Blanc Mérité* (although not exactly the same performers). These two works, so antagonistic in spirit, nonetheless steeped simultaneously in my mind, during the same period. What one is, the other is not. Therefore it seemed important to place them face-to-face in this CD : opposites, yet never ceasing to communicate and, hopefully, understand each other.

Commissioned by Le Printemps des Arts of Monte-Carlo
world premiere on march 22 - 2015 Festival *Le Printemps des Arts* - Monte-Carlo - Ensemble Cairn

Musica ficta

Musica ficta is a compendium of pieces for teaching the piano - a collection rather than a method - made up of compositions of all levels of difficulty for a variety of combinations (2 to 6 hands, with (or without) voice, instruments, accessories). Most of these short pieces are my own compositions, while many (nearly one quarter) are works by several contemporaries who generously responded to my request. Thus, thanks to a network of tributes and friendships, this collection evolved into a kind of miniature musical history. Two of the five projected volumes have already been published. The first pieces were written in 2002 and composition is still under way. The selection presented here (six pieces, out of nearly ninety) bears witness to this game of references and takes into account the volume's wide range of pianistic difficulty.

Répéter la forêt (*Repeat the forest*) is a short etude on octaves, a tribute to the trees of Giuseppe Penone, master of the Arte Povera movement (*Ripetere il bosco* is his phrase). *Nembatal* is a lullaby for Jean Genet who overindulged in this narcotic - hence the hazy atmosphere, at times haunted and obsessive. *Une pensée pour la mer Egée* (*a thought for the Aegean sea*), for three small hands, is the very first piece of the series. *@vec Maria* (*with Maria*) is an ornamented melody whose bass line is the scala enigmatica. Verdi imagined this enigmatic scale for his *Ave Maria* and the latter's shifting harmonies greatly disconcerted listeners in 1898. The scale, enunciated plainly at the beginning, is then ascended and descended twice during this *@vec Maria*. *Roméo est en miettes* (*Romeo is in shreds*) is a very short piece written in homage to the pianist & composer of genius Charles-Valentin Alkan (1813-1888). In the final piece, *Origami Chopin*,

a folding and superimposition game is played with two preludes of the op.38: in the first part of the piece the prelude n°15 is played by the right hand and n°4 by the left. Halfway through the piece, the process is reversed.

Do not forget - red cockerel in crackled daylight (Proust moments)

This trio for violin, cello and piano is based on a core structure of written prose, a selection of fragments by Marcel Proust. These were very subjectively extracted from a volume, itself discontinuous by nature : the four notebooks of Proust, published in 2002 by Florence Callu and Antoine Compagnon. I first selected, marked, cut out and removed these fragments, then copied them down on music paper, as if to give these inscriptions, when I wasn't attempting to decipher them, a chance to germinate. Here are twelve of these thirty-two fragments, phrases or remnants of phrases.

*So you see that dead one is nearly alive.
Hold fast your wreath (crown). I feel I have in mind like Lake Geneva invisible as in night.
Chateaubriand and I fulfilled sylphid will not be tempted into being loved.
Cockerel snow, sleighs heated lard reddened cockerel in crackled daylight as in Breughel
Balzac I if you see a way to fit three words.
(Wagner saying opera and Emerson marriage one must experience an absurd idea)
Do not forget little phrase Memories that ignore time mistaken like swallows he is in the wood of instruments
Spanish song by Fauré locked in moonlight
Kangaroo boxer*

cockereel_ in Vinteuil's Quartet ending with eternal morning, it is the motif of remem-

for music scansion

Do not forget red cocqerel (sic) in crackled daylight.

The *non finito*, the stenographic presto, the cut & paste, the syntactical ellipses, the frequent omission of articles conjure at times an (unpremeditated) ring of modernity familiar to us today. Being neither a critic or a philologist, I hunted, throughout this captivating testimony of invention, for a folly at work, an urgency to seize what might escape from the mind - the notebooks similar in that respect to the sketchbook of a composer where the rhythm of a train might be jotted down next to the harmony of a bell or a birdsong.

With its syncopated, disparate, quasi-musical rhythm, this text is like a memento, tensely driven by its goal, by the book to be written, streaked with dazzling or bizarre phrases, written in brisk strokes, punctuated with associations and alliterations - the notebooks are both a keyboard and a palette. This stellar thinking process, in which adding and associating are paramount, is close to a musical form, which has always been to me the ultimate form: a series of fragments, an expression so highly condensed that the figures are simplified to a near formulaic state (*so it is when one skins a cliché* writes Proust in the notebooks), needing only to be rehydrated in other very future times. Perhaps what I have called the *traversed form*: a hesitant fiction, full of contradictions, one that suddenly happens onto surprise paths, each leading to possible exits from this self-labyrinth, a catch for epiphanies.

The score is composed of six connecting musical moments, in which I imagined equivalents to the different *themes* of these proustian fragments, and as a

consequence the music often seems to interrupt itself, switching from one idea to the other: at times launching into a gallop (the fiery train of creation), at times abruptly slowed down by thought's *rubato*, a poetic stasis, in turn briskly rescinded. This paradoxical, hacked temporality embodies the idea's movements in real time. These moments remain somewhat abstract, although they are linked to a precise and often graphic substratum; they are permeated, perhaps even magnetized by the fortuitous nature of their origin.

Chance, brevity, discontinuity & heterogeneity are the characteristics of the four Proust notebooks. These I appointed for this trio, less as a limitation than as a temptation to follow my own manner, or to (barely) exaggerate my inclination.

If these sentences have indeed suggested tone, timbre, colour, scansion and eventually form, they are not programmatic. Having outlined and mapped the moments of the music, they return to their ambrosial, abstract secrecy.

Moment I: an abstract pulse endeavours to find a form among uncertain, sparse and clumsy objects. A march is nearly achieved, but it is hindered by lazy harmonies, discouraged by a theme trying to spell itself out. The moment ends with a *furioso*, a kind of repetitive whipping evoking perhaps the "sale bête!" ("filthy creature"!) which François shouts in the Combray kitchen as she is about to "slit" a chicken's throat.

Moment II: the objects make the better of their scattered situation and organize themselves into a mechanism that is both precise and full of holes, allowing the onset of a plaintive song. From this *sine materia* rises a light texture of brushed harmonics which never actually settles down and finally returns to the march motif, of which it is the chorus.

Moment III: it starts with a timbre combining tight staccato dissonances at the piano, natural harmonics on the cello and a staccato *vibratissimo* sound on the violin. This rather grotesque timbre leads to springing figures in what could be a discreet homage to Rameau's *La Poule*. The consequence of this motif is an acceleration of the march which becomes a gallop, with a brief quote from Schumann. Moment III ends with a kind of Egyptian dance (whatever that may be) - could it be the *princesse des Laumes* thumbing her nose at the Empire style furniture of those who have the name of a bridge: the léna family (... *things like that can't ever be beautiful... because they're simply horrible!*)

Moment IV: this *poco più mosso* is the most unsure and fumbling of these *Proust moments*. An off-center rhythmic/melodic motif on the strings is tied to a gesture of the piano, opening up like the wings of a butterfly. At the heart of this moment, a *rubato* stasis, a suspension of the tactus - a possible figure of "lost time". Elements of the initial march try to regroup, but they are shoved aside by a *vibratissimo* unison from the strings as would a somewhat incongruous retort ("*Moi négro, mais toi, chameau*" (*Me negro, but you, camel*) replied the Sinhalese to Mme Blatin in the *Jardin d'Acclimatation*). Next comes a plaintive inflexion, a slightly ironical echo - a reminder of some of the more rustic harpsichord pieces of François Couperin.

Moment V: The *glissando* is the main material of this lento moment. It begins very slowly, like a newly born sound, lightly surfacing, from which after a long preparation finally emerges the memory of the gallop. The pianist sweeps *glissandi* across the harp of the piano, transforming them into plaintive calls, evoking others in the score.

Moment VI: is first a *coda* running through all the elements as if to gather everything in time of urgency: "Egyptian dance", *pizzicati* calls, gallop, march, brushed string textures, *glissandi* and butterfly wings. The inventory ends up in an emphatic unison.

The last thirty measures consist in a phantom march, the reverse of the march of Moment I - "time regained" - all breaths, stifled and dull *pizzicati*, hampered sweeping sounds on the piano. The music is like a heart beat in its rhythm and timbre, as all three musicians strike the strings of their instruments, then - closing pulsation - the piano pedal alone, suspension or final smile (*frivolity of the dying*, writes Proust). The very last measure is extremely long, once again a unison ending with a shattering glissando, suddenly, brutally tearing out the ending, or perhaps putting an arbitrary stop to a borderless musical temporality (perhaps Bergotte collapsing, rolling *off the settee to the floor ...? Dead for ever? Who can say?*). If the music is indeed like a sketchbook, its end is unpredictable, as if the decision belonged to the page and no "addings" were permitted any longer.

This piece is dedicated to Anne-Lise Gastaldi, pianist of the George Sand Trio, a passionate and vibrant proustian. *Do not forget red cockereel in crackled daylight* was first performed on September 10th 2010 at the Serres d'Auteuil, a little over 900 meters away from 96 rue La Fontaine; a plaque indicates the site of Louis Weil's (Proust's great-uncle) house where Marcel Proust was born on July 10th, 1871; the house was destroyed during the construction of the avenue... Mozart.

Commissioned by Mécénat Musical Société Générale for Ars Mobilis and the Festival "Les Solistes aux Serres d'Auteuil"

Six transformations of Mozart's minuet K. 355

For the inauguration of the Centquatre (or 104), a large arts center recently established in the former municipal funeral home (pompes funèbres) in the 19th arrondissement of Paris, city authorities commissioned works from several artists. I suggested a long-term project under the general title of *Pompes/Circonstances* ("Pomp/Circumstances"), consisting of 104 musical actions spread over a period of four years, a total of twenty concerts performed in different venues of this huge complex (halls, workshops, stables, main hall...). The Cairn ensemble proved a faithful performer during this long period, thanks to a piece which became something like a chorus, a serial followed by "fans": this was Mozart's *Minuet K.355*, written in Vienna in July 1789 (!!!)*, for which I composed twenty-seven different transformations, for different combinations, ranging from solo instruments (piano, flute) to a capella voices, or a keyboard of glasses and a children's guitar ensemble, to the entire Cairn ensemble in various configurations.

No trace of irreverence in this customization workshop, but quite the opposite, a deep fondness for this music that is so intertwined with the fabric of our lives. It is also a well-known fact that Mozart often surprised those who were close to him with his sense of humour and playful temperament.

Six of the 27 transformations were chosen for this album, and in each the two parts of this beautiful minuet can readily be identified: the first quite chromatic, the second with accents, dissonant chords and rapid scales bringing back the initial theme.

The first transformation (for all the musicians of the ensemble) is faithful to the original in terms of instru-

mentation, although the different timbres make it sound fragmented, like the pieces of a mosaic. For example, the percussionist plays a melodica, and turns his cheeks into resonators thanks to a few self-inflicted slaps. The second transformation (clarinet, violin, cello and piano) hurriedly slips along. The third (flute, clarinet, guitar, cello and piano) is all hockets and repeated notes – going round in circles and stretching out, as if the minuet, a trifle over-enthusiastic, had broken into a stutter. The fourth transformation (flute, clarinet, guitar, cello and piano) is played on only four notes - the reference to the minuet is purely rhythmical. The fifth (for string trio) is a Tyrolean song (with a few Beethovenian inflections), famous yodel included. The sixth and last transformation of this album (piccolo, clarinet and string trio) is an after the manner of Olivier Messiaen. In this piece, Mozart's minuet (Mozart was one of Messiaen's favorite composers - and I am sure, if time could be folded back, that the admiration would have been mutual) was more freely dealt with, although the melodic traces of the original can easily be recognized, interspersed with birdsongs...

* translator's note : The Bastille was taken on July 14th 1789, marking the start of the French Revolution.

Neige bagatelle

In order to celebrate the palindromic date of 20 02 2002 (the likes of which would (and will) not occur again for some time), cellist Elena Andreyev thought of organizing a concert around the notion of reversibility, often used in musical composition. Illustrating this process each in its own manner, several short pieces were written especially for the occasion by Giuliano d'Angiolini, Georges Aperghis, Igor Ballereau, Thierry

Blondeau, Vincent Bouchot, Francis Courtot, Jacques Lenot, Carol Robinson and myself.

The mirror notion was set in a historical perspective with the famous *rondeau* by Guillaume de Machaut, *My end is my beginning*, as well as canons from the art of the fugue by J.S. Bach and an *al rovescio* (backwards) minuet by Joseph Haydn. Halfway through the programme, actress Edith Scob read the most impressive palindromic prowess written in french to this day : a six-page(!) text by Georges Perec, *Trace l'inégal palindrome...* which can be read both forwards and backwards.

In the first line of the text (written in 1969) one finds these words : **Neige. Bagatelle**, which, presented in the reverse at the end of the text, become : **Haridelle ta gabegie ne mord ni la plage ni l'écart.**

The piece I wrote for the occasion is organized symmetrically around a short elegy in which the piano is transformed into a kind of harp. It is inspired by the poetic impulse given by Perec's words rather than by the wish to follow the strict rule of the palindrome. Perhaps one might say that in this music, thanks to a principle whereby meaning shifts through moving elements, the palindrome is implied in the mimetic play of the instruments, as if each one in turn became a piano, a cello or a guitar, plucking strings, mutually reversing roles, mirroring one another.

Neige bagatelle, along with the other pieces mentioned above, was first performed on the said day, at 20:02, for a concert lasting 2002 seconds, at the Royaumont Abbey library, which Perec, more than thirty years before, had inventoried. Thus, locked in those tall wooden ledgers, the handwriting of the master of constrained writing lay closer than ever to us, audience and performers alike.

Blanc mérité (avec Roman Opalka)

Blanc mérité ("Well-Earned White") is the name of the colour obtained by the artist Roman Opalka (1931-2011) who added 1% of white to each new canvas preparation, until, in his last paintings, his famous enumerations written in titanium white became barely distinguishable from the zinc-white background.

Opalka's great structural (and life) project began in 1965 under the title *Détail*. This work consists of series of canvases of the same dimension (196 x 135 cm) on which he painted the elementary numerical progression from 1 to the infinite, in white, with a Rowney paintbrush n°0. When Roman Opalka died in Chieti, near Rome, on Saturday August 6th, 2011, he had painted the number 5 569 249 and his 233rd *Détail*.

Blanc mérité was composed in a singular and somewhat intimidating context, i.e. a research project conducted by saxophonist Clément Himbert for his PhD. The conception and composition of this work lasted over seven years – the duration of a psychoanalytic cure, but in this case, the analyst had chosen his patient! I gave the name "willing espionage" to this long process of study and documentation, as all our exchanges were recorded and kept as material for later analysis: discussions, audio files, telephone conversations, and last but not least more than a thousand e-mails. I had found a stimulating creative companion, a 3D idea tester - a situation unfamiliar to composers, accustomed to solitary work. Our work together – pooling thoughts, hesitations, doubts, intuitions and second thoughts – went through contrasting seasons, moments of lightning progress or regression; nevertheless, bound together by our goal, we forged ahead with a strong sense of necessity and constraint, in itself quite Opalkian.

Blanc mérité is made up of seven parts, often invisibly linked together, without any marked formal articulation. Each of these “moments” bears a title belonging to Roman Opalka’s vocabulary or studio.

The music could be described as composed in often rhythmically accented periods, with recurrent situations and gestures that are nevertheless constantly and gradually changing - a non-repetitive permanence, as it were, a slightly altered continuity, an Opalkian “tattoo on the skin of time”. There is a “mechanical” propensity at work in the music, producing the impression of a movement both cyclical and inexorable, which is characteristic of Opalka’s approach.

Although not a solo piece, *Blanc mérité* is centred almost entirely on the saxophone. Nevertheless, the bareness and simplicity of several *quasi cadenza* sections provide an anti-solo of sorts. The wealth of multiphonic sounds produces a rather harmonic score, a harmony in symmetry to the rhythmic scansion mentioned above.

Of course my intention was not to make of *Blanc mérité* a musical duplicate of Roman Opalka’s very personal approach – clearly not transposable to the scale of a single work, the only possible scale being that of a lifetime. The score is inspired, shaped, by letters, writings or statements made by Opalka or his commentators - and of course by a great familiarity with his work, based on an implicit contract: that the music be, as Opalka defined his painting, neither abstract nor figurative.

The seven “moments” of *Blanc mérité* are the following: **Blanc mental** (*Mental White*)* is entirely centred on eight alternately reappearing multiphonics on the saxophone. An obsessive *tactus*, marked by accents, isolated chords, fleeting dynamics, short and nervous

tremolos, is weaved into the stretched out harmonic textures of the music, like quick and furling nerves, repetitive, yet always moving forward. *Action in which repetition is only apparent*, says Opalka.

Paintbrush N° 0: it is the extra fine brush with which Opalka paints the numbers, the *conductor of white*. With each dip of the brush, the colour progressively fades – there are thus two *decrescendi* of white - rendered metaphorically by rhythmically disappearing figures: breathing effects, light rebounds swiftly nearing extinction.

Imprint of Numbers: The elements of the first two moments are all present, but distorted by a taut nerve. The *tactus* is even more strongly marked, but in shades of grey fading to white. A pulsation - clockwork of numbers - surfaces under the music’s skin, like a vein.

Detail: a slow moment where the saxophone takes on the solo role, in the absolutely minimal sense of the term: long *tenuto* sounds, often coloured by the other instruments in subtly shaded monochrome. This tone-on-tone, these drops of pictorial time express the infinitesimal, barely perceptible colour, working on the timbre from within. Here the *tactus* is less audible and is perceived as spasmodic, with nervous seizures and delving vertical unisons which turn this “moment” into a somewhat electric *largo*.

1 Takes all Future in Charge: this moment refers to the inexorability, to the sense of destiny inherent in Opalka’s work. The music is very physiological, making one feel its actual pulse rather than a pulsation. The chords are marked solely by inflexions in a *tenuto* sound, like slight scarifications of time. A certain phase shifting between the instrumental groups drives the music towards a “well-ordered stillness”. This is how Opalka describes it: a point of contempla-

tion or empathy such that the moment of reception dissolves into the founding moment of the project.

Organon of Finitude: marks the entry of the soprano saxophone on an infra-melody in extremely high tones. The word *organon* refers to the idea of a treaty, a compendium of elements and deductions (as applied to Aristotle’s philosophy). Opalka defines his endeavour as heading towards an end which is not to be programmed – finitude of the work versus finitude of the artist (I organized a work that in turn organizes my life).

Blanc mérité (*Well-Earned White*): the saxophone articulates a last “anti-solo”: a *tenuto* on a very high note, followed by a slow microtonal chant in the tense high register rendering an extremely fragile sound, close to breaking. The sound tails off into an extremely high and feeble pitch, and attains a point of quasi disappearance with two whistled sounds played by the saxophonist’s teeth on the reed, doubled by whistle-tones on the flute. This last of the seven moments ends with a kind of *coda* - not a very Opalkian notion - whose subtitle is *Cold Song*, the music being reminiscent of the regular eighth-notes ascending step by step in the famous *King Arthur* air by Henry Purcell. And indeed, this last scansion is played first in a slightly slower tempo and then very gradually accelerates, freezing in this reunited white. The saxophone nails his last solo (by K.O?), a long whistling sound ending in an electric shock delivered by the strings and the accordion – a last contraction of time: not due to an interruption, but rather through vital exhaustion, a very structured one in the sense that it puts an end to the work, as expected.

*in French, a momentary absence, a “blank” moment.

Commissioned by the French Ministry of Culture and Communication. First performed on May 17, 2017, at the Espace Maurice Fleuret, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Ensemble Cairn; Clément Himbert, saxophone, conducted by Guillaume Bourgogne

Gérard Pesson

Translated by Elena and Zoé Ardreyev

Gérard Pesson

Gérard Pesson was born in 1958 in Torteron, central France. After studying literature and musicology at the Sorbonne (master's thesis on Music and Society in the Works of Marcel Proust), then at the Paris Conservatoire, he founded in 1986 and directed the review *Entretemps*. Winner of the Prix de Rome, he was a resident at the Villa Médicis from 1990 to 1992. Winner of 'Opéra Autrement' (1989) and the UNESCO International Rostrum of Composers (1994), he also won the prize of the Prince Pierre de Monaco Foundation (1996), the music prize of the Akademie der Künste, Berlin (2007) as well as the SACD music prize (2017). A producer at France Musique, his weekly programme *Boudoir & autres* was on the air from 2006 to 2014. The Paris Festival d'Automne devoted its 2008 edition to him, featuring a portrait in 19 works, including *Rubato ma glissando*, an installation with the artist Annette Messager at the Couvent des Récollets. The 2016 edition of the Wittener Tage für neue Kammermusik devoted a three-concert portrait to him, including two premieres (for the Trio Catch and WDR Symphony Orchestra, Cologne).

He is writing *Bitume* and *Farrago* for the Quatuor Diotima, which will bring out a complete recording of his string quartets in 2018; *Future is a faded song*, a piano concerto for Alexandre Tharaud; and *Cantates égale pays* for ensemble, voice and electronics, commissioned by IRCAM. His next work for ensemble will be premiered by the Norwegian ensemble Cikada. His opera *Pastorale*, after Honoré d'Urfé's *L'Astrée*, commissioned by the Staatstheater of Stuttgart, was first performed in concert in May 2006, then given a staged performance directed by

video artist Pierrick Sorin at the Théâtre du Châtelet in Paris, in June 2009. His next opera, with libretto and direction by David Lescot, will be premiered at the Lille Opera in March 2019.

He has been a professor of composition at the Paris Conservatoire since 2006.

Excerpts from his journal, *Cran d'arrêt du beau temps*, were published in 2004 by Éditions Van Dieren, with a second volume for the same publisher currently in preparation.

Gérard Pesson's works are published by Éditions Henry Lemoine and by Maison Ona.

This monographic disc is the third to be released on the æon label, after *Mes béatitudes* (2001) and *Aggravations et final* (2009).

Translated by John Tyler Tuttle

Guillaume Bourgogne

Guillaume Bourgogne had learned to play the saxophone in Lyon, his native city, before entering the Paris Conservatoire. There, he won musical analysis, harmony and orchestration first prizes. He was also first prize winner at orchestra conducting with Janos Fűrst as a teacher. Nowadays, he is the co-artistic director of the music ensemble Cairn (Paris) besides the composer Jérôme Combier, and He is also the artistic director of the ensemble Op.Cit (Lyon, France). In 2013, he is appointed Professor of Conducting at the Schulich School of Music of McGill University and Music Director of the McGill Contemporary Music Ensemble (Montreal). He was principal conductor of the Camerata Aberta (Sao Paulo, Brazil) from 2010 to 2014. He is used to be invited by various orchestras such as the Gulbenkian Orchestra (Lisbon, Portugal), the Seoul Philharmonic Orchestra, the National Bordeaux-Aquitaine Orchestra, the Nice Philharmonic Orchestra, etc. In addition to conducting the 19th and 20th century symphonic repertoire, he is also regularly invited by contemporary music ensembles such as Ensemble Intercontemporain (Paris), Court-Circuit (Paris), L'itinéraire (Paris), Ensemble TIMF (Korea), Sond'Ar-te Electric Ensemble (Lisbon), Contrechamps (Geneva), Linea (Strasbourg)... Together with these orchestras, they are used to play in the foremost festivals: Musica, Strasbourg; Présences (Paris), Manifeste (Paris), Montreal New Music; Tage für neue Musik, Zürich ; Märzmusik, Berlin; Radar, Mexico ; Campos do Jordao festival (Brazil) ; Festival d'art lyrique, Aix-en-Provence; Tongyeong international music festival (Korea); Musica Viva (Lisbon); Ars Musica (Belgium); Darmstadt Ferienkurse (Germany); Borealis (Bergen, Norway); Archipel (Geneva);

Fondation Royaumont, etc. Guillaume Bourgogne has premiered many pieces written by composers like Jérôme Combier, Tristan Murail, Raphaël Cendo, Thierry Blondeau, Sergio Kafejian etc. His discography is rewarded by various prizes: Diapason d'or, Prix de l'Académie Charles Cros, Bravo! award and Disque d'or. Besides his conducting activities, he likes to give masterclasses. On top of his teaching activities at McGill University, he teaches regularly in institutions such as Paris Conservatoire (CNSMDP), Sao Paulo State University (UNESP), Campos do Jordao Festival etc.

Ensemble Cairn

A cairn is a small pile of stones found in the mountains. It serves as a signpost or path for those that venture there, and each passer-by adds his or her stone to the pile. This was probably our own wish, too: to create the feeling, during our concerts, of a listening path, to put quite different types of music side by side, to allow audiences to hear the cohesion among the members of the Cairn ensemble, to put together programs that are like objects themselves, like musical compositions. Cairn Ensemble has existed since 1998. Jérôme Combier is its artistic director, and Guillaume Bourgogne its musical director. Cairn Ensemble's intention is to create high-quality contemporary music concerts. Some of Cairn's concerts confront other art forms, such as the plastic arts, photography and video, as well as other types of music such as jazz, improvisation and traditional music. The Cairn ensemble wishes to be a group that has a conductor as well as a group that gives rigorous performances of chamber music.

Actually Cairn is based in Région-Centre Val de Loire and in residency at the National Theater of Orléans. It is supported by La Direction Régionale des Affaires Culturelles and by Le Conseil Régional as a National and International Ensemble. From 2006 to 2009 Cairn was in residency at the Royaumont Abbey, Cairn as been the guest of famous festivals including Manifeste (Ircam), Musica (Strasbourg), Archipel (Geneva), Festival d'Automne à Paris, Tage für Neue Musik (Zurich), Darmstadt Ferienkurse (Germany), Borealis (Norway), Ars Musica (Belgium) as well as the Villa Medici (Italy). Cairn worked with many composers and has done many world premieres. Gérard Pesson, Tristan Murail, Philippe Leroux, Thierry Blondeau,

Raphaël Cendo, Jean-Luc Hervé, Francesco Filidei, Noriko Baba, Franck Bedrossian, Philippe Schœller, Marc Ducret, John Hollenbeck, Cristina Branco, Alban Richard, Pierre Nouvel are examples of important relations for the Ensemble.

Cairn has recorded works by Olivier Schneller (Wergo) and by Thierry Blondeau, Raphaël Cendo for the æon label, and was awarded the Grand Prix du disque of Charles Cros Academy for its recording of Jérôme Combier's cycle *Vies silencieuses*.

æon

Gérard Pesson



Gérard Pesson

Mes Béatitudes

Ensemble recherche



Gérard Pesson

Aggravations et Finale

WDR Sinfonieorchester Köln

Ensemble Modern

æon

Gérard Pesson

 Blanc mérité

1	Carmagnole (2015) pour flûte, clarinette, piano, percussion, guitare, violon, alto et violoncelle	13'03
	Musica ficta (2002-20...) pour piano	3'15
2	<i>Répéter la forêt</i> (hommage à Giuseppe Penone)	0'42
3	<i>Nembutal</i> (une berceuse pour Jean Genet)	1'52
4	<i>Une pensée pour la mer Égée</i>	0'45
5	Ne pas oublier coq rouge dans jour craquelé (2010) (moments Proust) pour piano, violon et violoncelle	10'27
	Musica ficta (2002-20...) pour piano	4'40
6	<i>@vec Maria</i> (sur la scala enigmatica de Giuseppe Verdi)	1'58
7	<i>Roméo est en miettes</i> (hommage à Charles-Valentin Alkan)	0'48
8	<i>Origami Chopin</i>	1'47
	Six transformations du menuet K. 355 de Mozart (2008-2011) pour flûte, clarinette, piano, percussion, guitare, violon, alto et violoncelle	11'05
9	<i>Original</i>	1'43
10	<i>Glissé</i>	1'20
11	<i>Hoquet</i>	1'54
12	<i>Sur quatre notes</i>	1'29
13	<i>Tyrolienne</i>	2'01
14	<i>À la manière d'Olivier Messiaen</i>	2'08

15	Neige bagatelle (2002) pour guitare, violoncelle et piano	2'48
16	Blanc mérité (avec Roman Opalka) (2017) pour flûte, clarinette, saxophone ténor, trompette, accordéon, violon, alto, violoncelle	20'14

Ensemble Cairn

Cédric Jullion, flûte · Ayumi Mori, clarinette · Caroline Cren, piano
Christelle Séry, guitare · Fanny Vicens, accordéon
Naaman Sluchin, violon (1, 9-14) · Alexandra Greffin-Klein, violon (5)
Eun Joo Lee, violon (16) · Cécile Brossard, alto
Ingrid Schoenlaub, violoncelle (9-14, 16) · Frédéric Baldassare, violoncelle (1, 5, 15)
Clément Himbert, saxophone · Matthias Champon, trompette

Guillaume Bourgogne, direction (1, 16)

Avec le soutien de / *With the precious help of:*
MFA (Musique Française d'Aujourd'hui)

Remerciements à / *Thanks to:*

Elena Andreyev et Denis Chouillet, Misael Gauchat des éditions ONA (Paris),
Claudine Pelerin et Dominique Lohnherr (MFA), François-Xavier Hauville (Théâtre d'Orléans).

Coproduction : Ensemble Cairn · Ircam-Centre Georges Pompidou.

Direction artistique : Gérard Pesson, Mathieu Bonilla.

Prise de son : Clément Marie, Sébastien Naves. **Montage, mixage, mastering** : Sébastien Naves.

Enregistrement/recording: 17/03/2014, Espace de Projection, Ircam-Centre Georges Pompidou, Paris
(2-8, 15) ; 28/04/2015, Studio 4'33, Ivry-sur-Seine (1) ; 21/05/2017, Studio Sextan, Malakoff (9-14, 16).

Direction artistique æon/æon artistic supervision : Kaisa Pousset. **Photo** : Dolorès Marat.

Administration Ensemble Cairn : Raphaël Bourdier. **Chargée de production et de diffusion** : Perline Feurtey.

Éditeurs : Editions H. Lemoine (2-8, 15), Maison ONA (1, 16).

æon (Outhere-France) 31, rue du Faubourg Poissonnière, 75009 Paris. © 2017. Imprimé en Autriche.



outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com



ZIG-ZAG TERRITOIRES

