

L'Instant Donné

EXAUDI, *ensemble vocal*
Marion Tassou, *soprano*



Gérard Pesson
Musique de chambre, Cantates



CD1

LA LUMIÈRE N'A PAS DE BRAS POUR NOUS PORTER (1994) | LIGHT HAS NO ARMS TO CARRY US Pour piano | for piano

Cette pièce fait partie d'un ensemble de douze œuvres qui avaient été écrites en hommage au compositeur Dominique Troncin, disparu à 33 ans en novembre 1994. On avait entendu, lors du concert du 5 février 1995, au studio Olivier Messiaen de la Maison de Radio France, des créations de Frédéric Durieux, Philippe Fénelon, Joshua Fineberg, Gérard Grisey, Betsy Jolas, Jacques Lenot, Alain Louvier, Philippe Manoury, Frédéric Martin, Tristan Murail et Éric Tanguy.

La lumière n'a pas de bras pour nous porter est un poème monostiche de Pierre-Albert Jourdan extrait des *Sandales de paille*. Ce livre était au chevet de Dominique Troncin, la dernière fois que je suis allé chez lui, rue Saint-Sébastien à Paris. Il se trouve que je le lisais aussi à ce moment, sans que nous nous en soyons parlé. Dans la deuxième partie du livre, figurait le journal de la dernière année de Jourdan qui se savait condamné.

Cette petite pièce est un portrait croisé : le son est mien, mais le caractère, qui ne va pas sans paradoxe, est celui de Dominique : allègre et mystérieux, allant et contenu. Seules les touches blanches du piano (le blanc est couleur de deuil dans certains pays d'Asie) sont sollicitées. Une harmonie d'*ut* flotte, accrochée parfois par le refrain dansé lui-même pris dans un *presto* implacable. Le rythme à trois temps (presque une valse d'adieu), obsessionnel, est

produit par le bruit des ongles ou des doigts en *glissando* sur le clavier sans que, le plus souvent, les marteaux soient activés. L'instrument est donc plutôt caressé que frappé.

Dominique Troncin et Dominique My (qui a créé cette pièce) avaient inventé un sobriquet pour me désigner : *Peu d'son*. Lorsque j'entends en moi-même la voix de Dominique Troncin (dont le petit nom familier était, je dois à la vérité de le dire, *Troncinette*), c'est ce nom, *Peu d'son*, que je l'entends prononcer au téléphone. En lui rendant hommage, je ne voulais pas faillir à cette réputation qu'il m'avait faite et qu'il diffusait avec humour.

Pierre-Albert Jourdan termine ses carnets, quelque temps avant de mourir, par ces deux phrases : « Au fond, on a beaucoup marché. Déjà heureux de ne pas s'être perdu plus vite. »

**Création le 5 février 1995,
Studio 104, Maison de la Radio, Paris
Dominique My, piano**

This piece is one of twelve written as a special tribute to the composer Dominique Troncin, who died in November 1994 at the age of 33. The other works were written by Frédéric Durieux, Philippe Fénelon, Joshua Fineberg, Gérard Grisey, Betsy Jolas, Jacques Lenot, Alain Louvier, Philippe Manoury, Frédéric Martin, Tristan Murail and Éric Tanguy. They were performed on February 5th, 1995, at the studio Olivier Messiaen of the Maison de Radio France.

La lumière n'a pas de bras pour nous porter (Light has no arms to carry us) is a one-verse poem by Pierre-Albert Jourdan chosen from *Sandales de Paille*, a volume which was

at Dominique Troncin's bedside the last time I visited him in his home, rue Saint-Sébastien, in Paris. Unbeknownst to either of us, we had been reading the same book at the same time. The second part of the book is Jourdan's diary of the last year of his life – he knew he was terminally ill.

The piece is a double portrait: the sound is mine, but the character, albeit paradoxical, is Dominique's: bright and mysterious, swift and self-contained. The pianist plays only on the white keys (white is the colour of mourning in some Asian countries). A harmony in C floats through, bustled here and there by a dance-like chorus in the throngs of a relentless presto. The obsessional three-beat rhythm, like a farewell waltz, is produced by the sound of nails and fingers gliding alternately on the keyboard, most of the time without activating the hammers: the piano is caressed rather than actually played.

Dominique Troncin and Dominique My (who first performed this piece) had invented a moniker for me: *Peu d'son* (not much sound). When in my inner ear I hear Dominique Troncin's voice speaking to me (his own nickname was, I owe it to posterity, *Troncinette*), I hear him saying *Peu d'son* on the telephone. As I was writing this piece in homage to him, I felt compelled to honour the reputation he had given me and liked to share, with his characteristic sense of humour.

Shortly before his death Pierre-Albert Jourdan ended his notebooks with these words: "In the end, we've walked a lot. Happy not to have lost our way sooner."

First performed on February 5th 1995,
Studio 104, Maison de la Radio, Paris
Dominique My, piano

CASSATION (2003) | CASSATION Pour clarinette, trio à cordes et piano | for clarinet, string trio and piano

« Peut-on apprendre à être nu ? Il faut du matériel. »
Dominique Fourcade

Le terme « cassation » n'a guère été utilisé en musique qu'au XVIII^e siècle dans le sens assez vague de *divertimento*. Son étymologie est très controversée. La cassation est souvent donnée comme sérénade des adieux ou morceau qui devait achever un moment de musique – venant en cela peut-être du mot italien *cassazione*. Mais on le fait dériver aussi de l'expression allemande *gassatim gehen*, avec un sens de promenade nocturne et amoureuse (du mot *Gasse* : chemin, voie, ruelle). Le mot, et le genre qui en découle, combinent ainsi la dédicace, la notion d'envoi (aspect sérénade), mais aussi l'idée de promenade nocturne, de surprise offerte aux complices du moment ou de la solennité.

Dans *Cassation*, un équipement pour la nudité – un « nécessaire à sérénade » – équivaut à l'attirail pour s'adapter à la pénombre. Les musiciens du trio jouent le plus souvent *quasi chitarra* (avec ou sans plectre), ne prenant l'archet (le plus souvent *con legno*) que pour les dernières minutes de la musique. Le piano semble en travaux (bien que la musique continue). La clarinette, elle, fait souvent ce geste de réparation, chassant par un souffle blanc les impuretés qui pourraient compromettre le chant. Et le chant, très embusqué, tarde en effet à venir.

Traversée haptique, où l'avancée se fait plus souvent à tâtons. Dans cette sérénade-toccata où la vérification par le

toucher est simultanée au lancer, j'ai voulu évoquer à nouveau la vivacité tactile comme art suprême de la perception telle que Diderot la décrivait chez Mélanie de Salignac (la plus belle « aveugle des Lumières ») dans son *Addition à la Lettre sur les aveugles*. Un braille auditif non-surtitré.

Le geste instrumental prenant appui sur ses propres vides, reconstruit une énergie en cherchant son équilibre par la vitesse, où dans l'empreinte d'un son révoqué par le geste même. Ce que Simon Hantai a appelé, la *mutilation qualifiante*. Cependant, cette course haletante doit garder, par-delà le saut d'obstacles, le caractère de son genre d'origine, le *divertimento*, même s'il confine ici, souvent *furioso*, à la sérénade-poursuite, par griffures, itérations, effacements, retournement du geste qui va chercher la conséquence en son envers.

Il se trouve cependant que certains éléments du matériau de *Cassation* croisent le beau thème-accord écrit par Wagner à l'époque de *Tristan* puis retouché à Palerme trente ans plus tard. C'est un fragment de quelques mesures, la dernière musique notée par lui, sérénade immobile offerte à Cosima au cours de l'hiver 1882 (et utilisée par Luchino Visconti pendant le générique de fin de son film *Ludwig*).

« Arracher à l'éternité muette les images musicales primitives. » C'est cela qu'Adorno voyait comme la véritable intention du « progrès » en musique.

Commande de l'État pour l'Ensemble Accroche Note
Création le 10 octobre 2003, Auditorium de France 3
Alsace – Festival Musica de Strasbourg
Ensemble Accroche Note

“Can one learn to be naked? One must be well equipped.”
Dominique Fourcade

The term “cassation” is rather short-lived in music history: it was used in the 18th century as an alternative to the *divertimento*. Its etymology is quite controversial. A cassation is often given as a parting serenade or as the last piece of a musical moment and could thus, according to some, come from the Italian word *cassazione*. Others have suggested that the term might be derived from the German expression *gassatim gehen* (from *Gasse*, street, or way), with the idea of a nocturnal and amorous promenade. The term, along with the genre it designates, combines the idea of an offering made with wit and seduction (the serenade aspect), as well as that of a stroll in the moonlight, a surprise offered to one's accomplices, for a merry or solemn occasion.

In *Cassation*, the equipment for nudity - the “serenade kit” so to speak - must be adapted to the shadows of twilight. The string trio plays mostly *quasi chitarra* (with or without a plectrum), using the bow mainly *con legno*, and only for the last minutes of the piece. The piano seems to be in disrepair (although the music goes on). The clarinet, with a white saturated breath, repeatedly tries to fix things up, blowing away any impure noises that could compromise the song. And the song, hiding in deep ambush, is long in coming.

A truly haptic crossing: the traveller-listener has to grope his way in the dark. In this serenade-tocata where verification through touching happens at the same time as the action unfolds, my aim was to suggest lively tactility

as the supreme art of perception, inspired by Diderot's description of Mélanie de Salignac (the most beautiful blind woman of the age of Enlightenment) in *Addition à la Lettre sur les aveugles*. A sound braille with no subtitles.

The instrumental gesture, leaning on its own voids, rebuilds energy by seeking balance through speed, or perhaps in the imprint left by a sound contradicted by the very gesture that produces it. What Simon Hantaï called *mutilation qualifiante* (qualifying mutilation). Despite the breathlessness of this obstacle course, the piece must be careful to preserve its original character of a *divertimento*, notwithstanding the fact that – given its *furioso* scratches, iterations, cancellations and reversals of gestures seeking their consequence inside out – it is closer to a chase-serenade.

However, some elements of the material I used for *Cassation* have something to do with the beautiful chord-theme written by Wagner at the time he was composing *Tristan*, and which he altered thirty years later in Palermo. It is a short fragment, a motionless serenade, a gift to Cosima made during the winter of 1882 (and used by Luchino Visconti for the credits at the end of Ludwig).

“To tear primitive musical images out of mute eternity.”
That, for Adorno, is the true intention of “progress” in music.

Commissioned by the French Ministry of Culture, for Ensemble Accroche Note
First performed on October 10th, 2003, Auditorium de France 3 Alsace – Festival Musica de Strasbourg
Ensemble Accroche Note

RÉBUS (PRO REBUS HARRY VOGTI) SUR LE CANTUS FIRMUS IN NOMINE (1999) | REBUS (PRO REBUS HARRY VOGTI) ON THE CANTUS FIRMUS IN NOMINE

Pour flûte, clarinette, violon, alto et violoncelle | for flute, clarinet, violin, viola and cello

Cette courte pièce a fait partie d'un hommage conçu par l'Ensemble Recherche en avril 1999, pour célébrer les dix ans de Harry Vogt à la tête du Festival de musique de chambre contemporaine de Witten, en Allemagne. Aux compositeurs associés à ce *Witten In nomine Broken Consort Book*, Recherche avait proposé un thème commun, le cantus firmus de cinquante-quatre notes issu du plain-chant, dit *In nomine*, que l'on trouve pour la première fois dans le *Benedictus* de la messe *In nomine Domini* du compositeur anglais John Taverner (~1490-1545). Dans ce *Rébus*, le cantus firmus est disséminé, passant d'une voix à l'autre, et ne se laisse donc pas saisir facilement, contrairement à la couleur modale, elle, tout à fait franche. Une seule altération parasite (un *lab grave* au violoncelle) se glisse à l'exact milieu de ces soixante mesures. *Rébus* est sous-titré *Pro Rebus Harry Vogti*.

**Création le 24 avril 1999,
Wittener Tage für neue Kammermusik
Ensemble Recherche**

This short piece is part of a tribute organized by the Ensemble Recherche in April 1999, to celebrate Harry Vogt's 10 years as head of the Contemporary Chamber Music Festival in Witten, Germany. All the composers participating in this *Witten In nomine Broken Consort Book* were given the same theme: the fifty-four-note cantus

firmus from the plain-chant "In nomine", which appears for the first time in the *Benedictus* of the *In nomine Domini* mass of English composer John Taverner (~1490-1545). In *Rebus*, the cantus firmus is distributed among the different voices, making it difficult to follow, whereas in contrast the modal colour is quite frankly stated. One single parasite accidental (a low a-flat played by the cello) sneaks its way in, precisely halfway through these sixty measures. *Rebus* is sub-titled *Pro Rebus Harry Vogti*.

First performed on April 24th, 1999,
Wittener Tage für neue Kammermusik
Ensemble Recherche

CINQ CHANSONS (1999) | FIVE SONGS

Pour mezzo-soprano, flûte, clarinette, alto, violoncelle et piano | for mezzo-soprano, flute, clarinet, viola, cello and piano

© Éditions Henry Lemoine

L'instrumentation de ces chansons résulte d'une addition de l'effectif des *Chansons Madécasses* de Maurice Ravel et des *Three Songs from William Shakespeare* d'Igor Stravinsky, deux œuvres données lors d'un concert au foyer du Théâtre du Châtelet à Paris, le 3 janvier 2000, le programme tournant autour de l'idée d'un folklore imaginaire, intemporel, rêvé ou réinventé.

La chanson est par excellence rattachée à une mémoire collective qui peut changer un bouquet de souvenirs en une tradition, laquelle devient à son tour une convention parfois si appuyée que berceuses, cantilènes, romances, plaintes et rengaines mémorables finissent par mimer leur propre théâtre. C'est ce qui est mis en jeu

dans ces chansons dont certaines pourraient être classées dans le répertoire enfantin. J'en ai demandé les textes à la romancière, poète et dramaturge Marie Redonnet. Nous étions convenus d'explorer différents climats ou aires géographiques au travers de quelques « emplois » féminins.

Le recueil décline plusieurs formes du genre. La première chanson est une complainte des rues. Dans la seconde, rhapsodique, qui évoque une Afrique sub-saharienne, le piano, clavier fermé, l'alto et le violoncelle sont utilisés comme des tambours de bois ; le flûtiste ne jouant qu'avec la tête de l'instrument. La troisième chanson (avec piccolo) est une sorte d'épigramme où le strip-tease est la métaphore du dépeuplement. La quatrième est une chanson épique où la musique et la mélodie sont dissociées. La dernière, pôle froid, est une chanson strophique traversée du courant d'air dont parle le poème, la voix finissant seule, comme dans les *Madécasses*.

Le recueil est dédié à Malik Prince, le fils de Marie Redonnet, né à Bethléem le 17 avril 1998.

Commande du Théâtre du Châtelet

Création le 3 janvier 2000, Théâtre du Châtelet, Paris
Katarina Karnéus ; Ensemble Fa, direction Dominique My

The instrumentation of these songs was obtained by adding the setup of Maurice Ravel's *Chansons Madécasses* to that of Igor Stravinsky's *Three Songs from William Shakespeare*, which were both performed in the foyer of the Théâtre du Châtelet in Paris on January 3rd, 2000 as part of a programme exploring the idea of folklore – be it imaginary, fantasized, invented or reinvented.

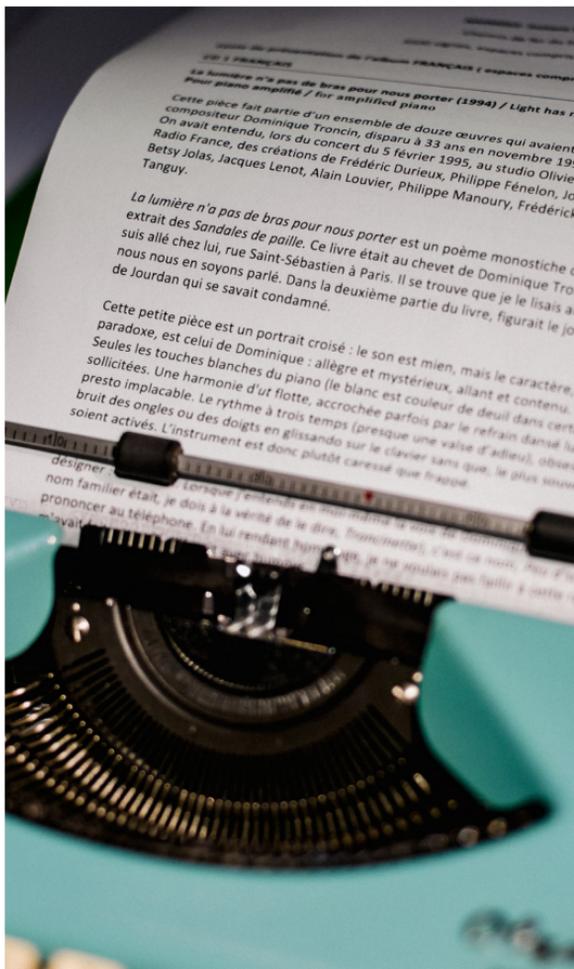
A song is one of the most obvious ways collective memory can turn a cluster of memories into tradition, and the latter becomes sometimes so conventional that lullabies, ballads, love songs, plaints, and other immemorial ditties will end up mimicking their own theatre. This is what is expressed in *Five Songs*, some of which can be classified as children's songs. The texts were composed by writer, poet and playwright Marie Redonnet. We had agreed to visit various climes and/or geographies through the prism of different feminine employs.

The collection thus illustrates different forms belonging to the genre. The first song is a street ballad. In the second, a kind of rhapsody suggesting Sub-Saharan Africa: the piano with closed keyboard, the viola and the cello are used like wooden drums, and the flautist plays with the top part of his instrument only. The third song (with piccolo flute) is like an epigram, where strip-tease would be a metaphor of bareness. The fourth is an epic song where music and melody are separated. The last song is a cold one: the poem's windy draft breathes through the stanzas, leaving the voice, as in *Chansons Madécasses*, to conclude alone.

The collection is dedicated to Malik Prince, son of Marie Redonnet, born in Bethlehem on April 17th, 1998.

Commissioned by Théâtre du Châtelet
First performed on January 3rd, 2000,
Théâtre du Châtelet, Paris
Katarina Karnéus; Ensemble Fa,
conducted by Dominique My

— Translation by Elena and Zoé Andreyev



Marie Redonnet

CINQ CHANSONS

01 La chanteuse des rues | The street singer

Demandez mes roses
mes roses toutes roses

Demandez mes lys
mes lys tout blancs

Demandez
demandez mes lèvres
mes lèvres toutes rouges

Demandez demandez ma main
ma main ma si douce main
demandez
pour vous faire oublier
votre si grand chagrin

Demandez mes roses
Demandez mes lys blancs
Demandez mes lèvres

Ask for my roses
my roses so pink

Ask for my lilies
my lilies so white

Ask for my
ask for my lips
my lips so red

Ask ask for my hand
my hand my hand so soft
ask
to make you forget
your great sorrow

Ask for my roses
Ask for my white lilies
Ask for my lips

02 La porteuse d'eau | The water carrier

À Saécée
la porteuse d'eau
est la donneuse de vie

L'eau de la source d'Ossur
apaise tous les maux
la boire est un délice

Quand Olir se met à chanter
le gardien content
me laisse remplir mes seaux

Si je veux ramener mes seaux
jusqu'à Saécée
je n'ai qu'à lui laisser Olir

Mais sans Olir
jamais je ne pourrais
ramener mes seaux
jusqu'à Saécée
lui seul sait chasser
les bêtes assoiffées
qui s'approchent
pour boire

Faudra-t-il que je tue le gardien
ou bien me tuera-t-il avant ?

In Saécée
the water carrier
is the giver of life

The water from the Ossur spring
calms all pain
a delight to drink

When Olir begins to sing
the guard is happy
to let me fill my buckets

If I want to bring my buckets back
to Saécée
I just have to leave it with Olir

But without Olir
I could never
bring back my buckets
to Saécée
only he can chase off
the thirsty beasts
that come up
to drink

Should I kill the guard
or will he kill me first?

03 La stripteaseuse du Mac Doc | The stripper at Mac Doc

Sans chapeau
sans manteau
sans culotte
sans bijou
sans chemise
sans souliers
sans parapluie
sans paravent
sans dessous
ni dessous
danse la strip-teaseuse du Mac Doc
debout sur son tonneau

No hat
no coat
no trousers
no jewels
no shirt
no shoes
no umbrella
no screen
nothing on top
or below
the stripper at Mac Doc dances
up on her barrel

04 La marchande de sable | The sandwoman

Sur la plage de San Isidor
la marchande de sable
remplit son sac
de grains d'or

Seuls les grains d'or
font dormir
les enfants de San Isidor

Mais que se passe-t-il ?

À la place des grains d'or
soudain
elle ne ramasse plus que du sable !

On the beach at San Isidor
the sandwoman
fills her bag
with grains of gold

Only the golden grains
send the children
of San Isidor to sleep

But what is happening?

Instead of grains of gold
suddenly
she's just collecting sand!

Chaque soir
de maison en maison
elle court comme une folle
les enfants de San Isidor
point ne dorment

À la place des pièces d'or
on lui jette des cailloux !

05 La gardienne du palais | The palace guardswoman

Rafales de neige
annoncent les glaces
le prince et sa suite quittent le palais

Rafales de vent
affolent les chiens
la gardienne du palais
sonne le cor

Rafales de neige
chassent l'ours du bois
la gardienne du palais
pose son piège

Rafales de vent
éteignent le feu
la gardienne du palais
rêve
blottie dans la fourrure de l'ours

Every evening
from house to house
she runs like a madwoman
the children of San Isidor
cannot sleep

Instead of coins of gold
They throw stones at her!

Flurries of snow
mean ice is coming
the prince and his retinue leave the palace

Gusts of wind
frighten the dogs
the palace guardswoman
sounds her horn

Flurries of snow
chase the bear out of the woods
the palace guardswoman
sets her trap

Gusts of wind
put out the fire
the palace guardswoman
dreams
wrapped up in the bearskin

Translation by Mary Criswick

BRUISSANT DIVISÉ (1998) | RUSTLING DIVIDED
Hommage à Vinteuil | A Tribute to Vinteuil
Pour violon et violoncelle | for violin and cello

Cette pièce a été écrite pour un film documentaire de Maurice Rabinovisz, *À la recherche de la sonate de Vinteuil*, consacré à Proust et la musique. Le producteur, Guy Darbois, avait demandé à quatre compositeurs (Régis Campo, Marius Constant, Philippe Hersant et moi-même) d'imaginer ce que serait leur « petite phrase ».

J'ai voulu en faire un hommage à Vinteuil, et non pas une hypothèse de sa *Sonate en fa dièse*. Le titre est emprunté à une description de la « petite phrase » (*intercalée, épisodique, bruissante et divisée*) et la matière musicale suit la description très détaillée que Proust donne de la musique de Vinteuil, y compris du *Septuor*, le « brouillard violet » de sa dernière période : notamment le rappel constant de deux notes (ici *mi do#*) ; « le mouvement mélancolique, incessant et rapide » ; « les motifs qui par instants émergent, à peine discernables, pour replonger aussitôt, disparaître » ; « la liquidité, le fondu, l'aigre silence, le vide infini, la douceur inapaisée, rétractée et frileuse, le son qui s'altère à tout moment, s'estompe pour indiquer une ombre » et jusqu'au « moelleux arrière-plan de silence qui pacifie certaines rêveries de Schumann. »

On entend clairement trois moments dans cette pièce : le premier, scandé par l'oscillation de ces deux notes (*mi do#*) avec en arrière-fond un murmure descendant – *fondu, liquide, douceur inapaisée*. Le second : batteries rythmiques alternant souffles et notes fantômes – « ce son qui s'altère à tout moment, s'estompe pour indiquer une ombre. » Le troisième, tout au contraire, espacé, fait d'arrière-plans

de silence, de courts frémissements, d'unissons suspendus. Dans ce duo, les deux instruments, souvent dans le même registre, semblent ne plus en faire qu'un seul, sorte de méta-instrument qui filtre le flux de la musique et règle le balancement itératif du motif tel que Proust l'a détaillé.

Cette pièce a été créée – très proustiennement – le 28 mars 1998 par Pierre-Olivier Queyras et Véronique Marin, lors du tournage du film à Paris, avenue Foch, dans le salon du comte Antoine Paszkiewicz qui, présentant brièvement le concert, s'était défendu, non sans malice, de paraître trop Verdurin...

Commande de Guy Darbois
Création le 28 mars 1998, Paris
Pierre-Olivier Queyras, violon ;
Véronique Marin, violoncelle

This piece was written for a documentary film by Maurice Rabinovisz about Marcel Proust's relationship to music, entitled *In Search of the Vinteuil Sonata*. Guy Darbois, the producer, asked four different composers (Régis Campo, Marius Constant, Philippe Hersant and myself) to imagine a "little phrase".

I decided on a homage to Vinteuil instead of a hypothesis for his *Sonata in F sharp*. The title is borrowed from Proust's description of the "little phrase" (*interpolated, episodic, rustling and divided*) and the musical fabric of the piece closely follows Proust's detailed rendition of Vinteuil's music, including the *Septet*, the "purple fog" of his last period: the constant repetition of two notes (here *E* and *C sharp*); "a movement more rapid, fragile, melancholy, incessant"; "the motifs which from time to time emerge,

barely discernible, to plunge again and disappear”; “its liquidity, its ceaseless overlapping”; “bitter silence, infinite void, the unappeased sweetness, frail and fleeting, sound altered at every moment, softening and blurring to indicate a shadow” all the way to “the welcoming background of silence which pacifies certain of Schumann’s reveries.”

Three moments can clearly be heard in this piece: the first, based on a measured oscillation between the two notes (*E* and *C sharp*) with, in the background, a descending murmur – *overlapping, liquid, unappeased sweetness*. The second: rhythmical beats alternating with breaths and phantom notes – “sound altered at every moment, softening and blurring to indicate a shadow”. The third, on the contrary, introduces space, backgrounds of silence, brief flutterings, suspended unisons. In this duet, both instruments often play in the same register and seem to become a single one, a kind of meta-instrument which filters the flow of music and monitors the repetitive fluctuation of the motif, as described in detail by Proust.

This piece was first performed in a very Proustian manner on March 28th, 1998 by Pierre-Olivier Queyras and Véronique Marin in the Parisian salon of Count Antoine Paszkiewicz, during the making of the documentary. In his brief presentation of the concert, the Count, very tongue in cheek, hoped that he would not seem too “Verdurin”...

Commissioned by Guy Darbois
First performed on March 28th, 1998, Paris
Pierre-Olivier Queyras, violin; Véronique Marin, cello

LA VITA È COME L'ALBERO DI NATALE (1992) **Pour violon et piano | for violin and piano**

Cette courte pièce a été composée à la Villa Médicis à partir de deux mesures de la sonate pour violon et piano de Debussy (ex-pensionnaire). Il se trouve que par manipulation du matériau, comme si une éprouvette m'avait échappée, ou que la goutte d'un acide imprévu avait réagi inopportunément, apparaît furtivement le motif d'une autre sonate pour violon très célèbre (le prénom de son compositeur n'est pas sans rapport avec la Rome antique : César).

Voilà ce que l'on appelle une œuvre de circonstance, un feuillet d'album, ou encore, au sens mallarméen, un éventail. Pour être exact : les six dernières mesures ont été rajoutées trois ans plus tard.

Le titre se traduirait par « La vie est comme un arbre de Noël ». Il se suffit à lui-même car l'expliquer obligerait à développer une blague italienne amusante mais difficile à traduire et un peu grivoise. Je l'avais lue, un soir de l'automne 91, placardée dans une taverne vénitienne.

Création le 12 mars 1992,
Grand Salon de la Villa Médicis, Rome
Patrick Cohën-Akénine, violon ;
Véronique Durville, piano

This short piece was composed at the Villa Medici. I had taken as a starting point two measures of the sonata for violin and piano by Debussy, himself a former resident of the Villa. But as I manipulated this material something happened, as if I had accidentally dropped a test-tube, or an unexpected drop of acid had provoked an unexpected

reaction: there appeared, furtively, the motif of another famous violin sonata (its composer's first name, Cesar, is not unconnected to Ancient Rome...).

Here we have what one might call an occasional piece, an album leaf or even, in the particular sense which Mallarmé used it, a "fan" (Mallarmé was fond of writing poems on fans which he presented as gifts or dedications).

The title translates thus: "Life is like a Christmas tree". It speaks for itself; to explain it would involve going into lengthy specifics concerning an amusing but untranslatable and slightly saucy Italian joke, read one evening in the fall of 1991 on the walls of a Venetian tavern.

First performed on March 12th 1992
at the Villa Medici, Rome
Patrick Cohën-Akénine, violin;
Véronique Durville, piano

ÉTANT L'ARRIÈRE-SON (2011) Pour flûte, clarinette, harpe, violon et violoncelle | for flute, clarinet, harp, violin and cello

Une musique est derrière toute musique. Il m'a toujours semblé que l'écoute consistait en un travail perpétuel pour désenfouir cette musique lovée en une autre. La composition, incessante archéologie, serait donc le dispositif d'une écoute de l'écoute.

Étant l'arrière-son, sans substrat, sans élément préexistant, sinon un très léger « auto-matériau », est peut-être plus abstraite que d'autres de mes partitions. Musique dont le point de fuite consisterait en une seule ligne, peut-être un

unisson primal venant résoudre des temps de chevauchées et de toccatas.

Cette musique est une conséquence de *Cassation* (2003) et plus lointainement de *Mes béatitudes* (1995). Elle est la troisième voie de ce que j'ai appelé les « formes traversées », ces narrations souvent articulées de refrains et qui peuvent présenter parfois le caractère de « scènes », au sens schumannien.

L'abréviation de travail du titre *Étant l'arrière-son* s'était changée pour moi, pendant le temps difficile de la composition, en une interjection plaintive, ELAS (*Hélas !*) qui sonnait comme une lamentation ou un reproche adressé à soi-même. Et pourtant, malgré l'augure que faisait planer cet acronyme, *Étant l'arrière-son* voulait revenir à ce qui est le nerf positif de *Mes béatitudes* : le lieu précis, même s'il est inassignable par nature, d'un « bonheur d'écriture ». Musique qui serait pour celui qui l'a composée, La Conséquence même, c'est-à-dire aussi la résorption des impasses, impossibilités, détours, retournements (*Mes béatitudes* étant fait d'idées rejetées d'abord mais finalement sauvées), tout cela résolu en une *vita nova*.

Ce qui pourrait donc être un « nouveau tournant » dans notre travail reviendrait en fait à une musique antérieure, mais pourtant bien à soi – trop à soi ? –, rêvée, échafaudée et pourtant jamais advenue, car toujours différée, empêchée par l'irruption intempestive d'autres musiques plus urgentes, sinon plus nécessaires.

Étant l'arrière-son n'est pas tout à fait un concerto de chambre pour harpe, mais la musique est écrite à partir de cet instrument, central aussi bien sur la partition, le plateau que dans la prise de son.

Je ne sais si une musique est autobiographique, mais on peut du moins repérer le moment de sa première apparition dans notre esprit : un été torride de 1974 (peut-être 75) dans mon village natal de Torteron. J'avais écrit alors une suite de dix-huit accords que j'ai retrouvée par hasard en rangeant de vieux papiers. Je me souviens parfaitement que cette musique, initiée par ces accords mais jamais écrite, devait être un pays solitaire et déshabité. Aucune articulation formelle ne devait la marquer trop, comme ces journées toutes semblables d'une période de réclusion, de travail intense, ou même d'ennui. Cette musique n'avait ni début ni fin. Personne n'aurait sans doute consenti à l'écouter, et c'est ce qui me la faisait aimer.

Ces vieux accords sont à la naissance du chant de *Étant l'arrière-son*. On entend certes encore dans cette musique des refrains scandés, des squelettes rythmiques, des sonneries immobiles, des glas, ce que j'appelle des « pages paysages », mais s'avance surtout le chant nu, « musique enfin redécouverte » (pour paraphraser Marcel Proust), quand celles qui l'occultaient ont pu être dépassées, filtrées et enfin dissoutes.

Commande de la WDR Cologne pour les Wittener Tage für neue Kammermusik

Création le 7 mai 2011, Festsaal, Witten

Ensemble L'Instant Donné

There is music behind all music. I have always believed that the act of listening is a perpetual endeavour to draw out one music from inside another. Composition, a truly archeological process, could be the perfect device for listening to listening.

Étant l'arrière-son has no substratum, no preexisting element other than an ethereal "self-material", and as such it is perhaps

one of my more abstract compositions. Its flight point might hold in a single line, or perhaps in a primal unison resolving tumultuous bouts of toccatas and cavalcades.

This work finds its roots in *Cassation* (2003) and, reaching further back, in *Mes béatitudes* (1995) – their consequence, as it were. It is the third road of what I have called "traversed forms", narrations that are often structured by refrains and which at times might show the characteristics of a "scene", in Schuman's sense.

During the difficult period of composition, I used an abbreviation for *Étant l'arrière-son*, ELAS, which sounds like Alas! – an exclamation of self-reproach, a plaintive lament. Nevertheless, despite this omen-like acronym, my intention in *Étant l'arrière-son* was to return to the more positive spirit of *Mes béatitudes*: the precise though by nature unassignable place of a "happiness in composing". This music could be said to represent, for its author, the Ultimate Consequence, i.e. a summing up of dead-ends, impossibilities, detours and reversals (*Mes béatitudes* is made of ideas that I first rejected but ended up saving), all resolved thanks to a *vita nova*.

What might seem like a "turn" in my work can in fact be seen as a "return" to past sounds, to a music of one's own (perhaps too much so), something imagined, day-dreamed, projected, but never come true – always postponed, prevented by the demands of other more urgent or more necessary pieces.

Étant l'arrière-son is not quite a chamber concerto for harp, but the music arises from the instrument, which is central in the score as well as on stage and in the sound engineering.

I do not know whether music can be autobiographical, but I can pinpoint the moment when this work first came

to my mind: a sweltering summer in 1974 (or perhaps 75) in the village of Torteron, where I was born. At the time, I had written a series of eighteen chords; I found them later, by accident, as I was going through old papers. I remember very clearly how this music, which began with these chords but was never actually written, was to be a solitary and uninhabited land. It was to be a plain continuum, with practically no hint of formal subdivisions, like the almost identical days of a period of reclusion, of intense work or even boredom. It had neither beginning nor end. No one would have agreed to listen to it, which is why I came to love it.

These ancient chords underlie the birth of song in *Étant l'arrière-son*.

One can still hear rhythmic skeletons, refrains, motionless ringing, knells – what I call “landscape pages” – but once the music that covered it has finally been set aside, filtered, and dissolved, the music that emerges is the naked song, or to paraphrase Marcel Proust, “music at last rediscovered”.

Commissioned by the WDR (Cologne) for the Wittener Tage für neue Kammermusik
First performed on May 7th, 2011, Festsaal Witten
Ensemble L'Instant Donné

**IN NOMINE (2001) Sur le cantus firmus *In nomine* de John Taverner (~1490-1545) | IN NOMINE on the cantus firmus *In nomine* of John Taverner (~1490-1545)
Pour flûte, hautbois, clarinette basse, crotales, grelots, triangles, harpe, piano, violon, alto et violoncelle | for flute, oboe, bass clarinet, crotales, jingles, triangles, harp, piano, violin, viola and cello**

Cette « instrumentation colorée » de Taverner a été commandée par le Festival d'Automne à Paris pour l'Ensemble Recherche qui donnait, le 15 novembre 2001, au Théâtre de l'Athénée à Paris, des extraits du *Witten In Nomine Broken Consort Book*.

Ce « thème » *In nomine* a été réutilisé à la première époque des Tudor, puis de nombreuses fois, hors d'Angleterre, et jusqu'au XX^e siècle, par exemple par Richard Strauss (*La Femme silencieuse*) ou Peter Maxwell Davies, compositeurs auxquels se sont ajoutés depuis tous ceux, très nombreux (près de quarante) ayant pris part au projet initié par l'Ensemble Recherche. On avait écouté ce soir-là, jouées par eux, entre autres, des pièces de Dufourt, Ferneyhough, Haas, Kurtág, Pauset, Pintscher, Rihm, Sciarrino...

L'instrumentation de l'œuvre Taverner m'a été suggérée par Lucas Fels, le violoncelliste de l'Ensemble et concepteur de ce projet *In nomine*.

Commande du Festival d'Automne à Paris
Création le 15 novembre 2001,
Théâtre de l'Athénée, Paris
Ensemble Recherche

This “coloured instrumentation” of Taverner was commissioned by the Festival d'Automne for a concert given by the Ensemble Recherche on November 15th 2001 at the Théâtre de l'Athénée in Paris, during which were performed excerpts of the *Witten In Nomine Broken Consort Book*. The *In nomine* theme was revived during the first Tudor period and later in and out of England up until the 20th century, by Richard Strauss for instance (*The Silent Woman*), or Peter Maxwell Davies. Since then, the list has grown rich with all (nearly forty) the composers

who took part in the project initiated by Recherche. That evening, the ensemble performed works by Dufourt, Ferneyhough, Haas, Kurtág, Pauset, Pintscher, Rihm, Sciarrino, among many others... The instrumentation of the Tavernier piece was suggested to me by Lucas Fels, cellist of the ensemble and mastermind of the *In nomine* project.

Commissioned by the Festival d'Automne à Paris
First performed on November 15th 2001,
Théâtre de l'Athénée, Paris
Ensemble Recherche

INSTANT TONNÉ (2006), *licenza* sur les touches blanches | INSTANT TONNÉ, *licenza* on white keys
Pour flûte, hautbois, clarinette (sib), piano, deux plaques de tonnerre, timbale, violon, alto et violoncelle | for flute, oboe, clarinet (b flat), piano, two thunder sheets, timpani, violin, viola, violoncello

Instant Tonné est ce qu'on appelait au XVIII^e siècle une *licenza* – pièce en hommage à une personne, une fonction ou un corps constitué. L'ensemble L'Instant Donné est tout cela à la fois, et plus encore. Par plus vieille tradition, on invoquait le dieu du tonnerre, se plaçant sous sa protection pour traverser joyeusement les orages du futur afin qu'ils ne soient plus alors que de beaux moments travaillés de concert. Cette musique sans altération, toute en touches blanches, figure ces doux nuages qui recyclent les *lacrimosa*. Elle semble s'interrompre, mais c'est que les compagnons reprennent un bon vieux *la* pour continuer d'avancer ensemble.

**Création le 23 février 2006,
Théâtre L'Échangeur, Bagnolet
Ensemble L'Instant Donné**

Instant Tonné is what was called in the 18th century a *licenza* – a homage to a person, a function or an institutional body. The Instant Donné ensemble is all those things, and even more. According to an ancient tradition, the god of thunder was called upon for protection so that the experience of future storms might become beautiful moments wrought together gaily and in good harmony. This work with no accidentals, played only on white keys, is a figure of those soft clouds which recycle our *lacrimosa*. When it stops... it is no more than a pause, so that the companions may exchange a good A before continuing their road together.

First performed on February 23rd, 2006,
Théâtre L'Échangeur, Bagnolet
Ensemble L'Instant Donné

— Gérard Pesson

LA LUMIÈRE N'A PAS DE BRAS POUR NOUS PORTER (2006) | LIGHT HAS NO ARMS TO CARRY US
Instrumentation pour ensemble de Frédéric Pattar d'après l'œuvre de Gérard Pesson | Instrumentation for ensemble by Frédéric Pattar after Gérard Pesson
© Éditions Henry Lemoine

En 2006, pour un concert au festival Archipel de Genève dont le thème était « Transcrire », l'ensemble Cairn

demandait à Frédéric Pattar d'instrumenter une courte pièce. Non sans malice, ce dernier choisissait *La lumière n'a pas de bras pour nous porter* de Gérard Pesson, une œuvre pour piano seul jouée uniquement sur les touches blanches où « le rythme à trois temps, obsessionnel, est produit par le bruit des ongles ou des doigts en *glissando* sur le clavier sans que, le plus souvent, les marteaux soient activés ». La tâche semblait ardue pour ne pas dire impossible tant l'œuvre originale est concise, minimale, presque « blanche ». Et pourtant, c'est un vrai tour de force que réussit Pattar en adaptant l'œuvre pour neuf musiciens sans en trahir le dessein initial. Plus tard, pour parfaitement convenir à l'effectif de L'Instant Donné, il remplaça la guitare par la harpe.

Depuis, Gérard Pesson a soutenu que « le véritable original est maintenant la *version* Pattar dont l'état antérieur pour piano trop seul n'est qu'une malhabile anticipation ».

**Commande du Festival Archipel,
Création le 25 mars 2006, Genève
Ensemble Cairn**

In 2006, the Cairn ensemble asked Frédéric Pattar to orchestrate a short piece for the Archipel Festival of Geneva, whose theme was “transcription”. Pattar, tongue in cheek, chose Gérard Pesson’s *La lumière n’a pas de bras pour nous porter*, a piece for solo piano played only on the white keys, where “the obsessional three-beat rhythm, is produced by the sound of nails and fingers gliding alternately on the keyboard, most of the time without activating the hammers.”

The task seemed arduous, almost impossible, given the original work’s character, concise, minimal, “blank” so to speak. In this respect, Pattar’s adaptation for nine

musicians, while managing to preserve the essence of the piece is a real tour de force. Eventually, Pattar replaced the guitar with a harp to match the Instant Donné ensemble’s instrumental combination.

Since then, Gérard Pesson maintains that the “real original is now the *Pattar version*; its previous version for piano (much too) solo is nothing but a graceless anticipation”.

**Commissioned by Festival Archipel
First performed on March 25th 2006, Geneva
Ensemble Cairn**

— Rémy Jannin
— Translation by Elena and Zoé Andreyev

CD2

CANTATE ÉGALE PAYS (2007 – 2010)

© Éditions Henry Lemoine

J'ai voulu ces cantates comme un théâtre intérieur, un théâtre de mots où le paysage de la musique, son mouvement panoramique, sa vitesse, sont le poème. Poème ami, d'abord supputé, appelé, discuté, biffé, dit et redit. Texte construit par lectures passionnées qui devient la préfiguration exacte du temps de la musique. Alors, musique et poème font territoire. Ils sont l'un à l'autre le pays. La cantate est opéra de climats, respiration articulée dans laquelle la musique devient didascalie du poème, son envers scandé. La cantate est une et fragmentée, c'est une narration librement relancée, souvent interceptée par son propre commentaire. Postulons que son fonds d'images serait partagé, comme devait l'être l'histoire biblique à l'époque de Bach.

Ces trois cantates sont distinctes, elles ont des effectifs vocaux et instrumentaux légèrement différents, mais une diagonale les traverse, qui passe par la poésie profonde et sidérante de Gerard Manley Hopkins (1844-1889) où se concentrent une méditation sur la présence de Dieu et une observation de la nature, de ses éléments dont la musique elle-même est une part atmosphérique. On retrouve un écho à « la question de Dieu » et au « décor planté » dans les deux textes contemporains des cantates 1 (Mathieu Nuss) et 3 (Elena Andreyev).

Ces trois cantates adoptent une forme en numéros successifs, souvent brefs, enchaînés ou non. On trouve,

par exemple dans la première, des chorals, des airs, des récitatifs, même si rien dans la musique (à part peut-être le son d'un orgue) ne fait allusion à l'univers baroque – si ce n'est, dans la deuxième cantate, l'utilisation du poème de Manley Hopkins en hommage à Henry Purcell.

L'électronique est ici la tentative qui prolonge et met en danger le poème (et non moins le musicien). Elle est pour moi l'aventure par excellence – ma première véritable incursion dans ce domaine. Foi en le poème, doute en l'électronique. Ce qui les lie est une sorte d'instrumentalisation dont la technique du *sample* devient le précipité poétique, changé ici en un clavier de sensations. *Samples* de voix, de vents, de pluies, de pas, de souffles, de train dans le lointain, d'horloges, de cloches et d'oiseaux. Le murmure du monde – ce *Naturlaut* dont parlait Gustav Mahler – rentre tout entier dans une boîte à merveilles, laissant voir ses coutures (jusqu'aux *gimmicks* des boîtes à rythmes), mais non moins son aspiration presque enfantine à se fondre dans toutes les voix, à les épouser, à les déplier comme un de ces génies des contes orientaux qui sortent de la lampe à huile si on la frotte – et ici, on frotte beaucoup. Puis à son tour, le *sample*, cadrage ultra-serré du son, réensemence les instruments qui deviennent alors greffons du clavier.

L'électronique, dans les trois cantates, est délibérément non spatialisée. Elle doit former avec les instruments et les voix, tous amplifiés, un son homogène et centré qui délimite l'espace du jeu, celui de la parole. L'électronique (sauf dans la cantate 2, où elle assume davantage la fonction d'un « décor sonore ») est le plus souvent fondue avec les musiciens en un méta-instrument.

À aucun moment l'électronique n'affirme de puissance,

de brilliance. Sa présence, souvent indiscernable, mais presque constante, est un point de fuite de l'écoute, comme une perturbation qu'on peut intégrer pleinement à l'image sonore, ou bien laisser opérer comme un venin légèrement urticant du timbre.

J'avais souhaité que ces trois cantates, qui sont une dramaturgie sans action explicite, soient pourtant mises en profondeur, en lumières, en mots aussi, par un artiste venant du spectacle. J'en avais fait la proposition à Daniel Lévy qui a conçu, pour la création de l'œuvre, une scénographie, une partition de lumières et de mots donnés à lire.

These cantatas are meant to resemble an inner theatre, a theatre of words where the music's landscape, its panoramic movement, its speed, are the poem itself. More than anything else, a poem-friend – imagined, called upon, discussed, crossed out, voiced again and again. A text built on passionate perusals which become the exact prefiguration of music's time. Then and only then do poem and music become a territory: each other's country. The cantata is an opera of climates, an articulated respiration where the score becomes the poem's elucidation, its rhythmic counterpart. The cantata is both one and fragmented: a free narrative put to sea, often intercepted by its own commentary. Our assumption is that its stock of images is shared by all, as was biblical history in Bach's time.

The three cantatas are distinct from one another, and their vocal and instrumental combinations slightly different. Yet they are held together by the force which originates in Gerard Manley Hopkins's (1844-1889) profound and staggering poetry, where the meditation on the presence

of God interacts with the observation of nature and its elements, among which music itself is the atmospheric part. One finds an echo to the "question of God" and the "natural setting" in the two contemporary texts written for cantatas 1 (Mathieu Nuss) and 3 (Elena Andreyev).

All three cantatas follow a pattern of successive numbers, mostly brief, with or without pauses in between. In the first cantata, for example, where choral verses follow airs and recitatives, although nothing in the music makes any reference to the baroque world – with the exception of Manley Hopkins' tribute to Henry Purcell in the second cantata.

Electronics are in this work an attempt to extend the poem, but they also endanger it (along with the musician). For me, it is the ultimate adventure – my first real journey into this domain. Faith in the poem, mistrust in electronics. The link is an instrument by which the *sample* technique becomes a poetic precipitate, conjured here into a keyboard of sensations. Sampled voices, wind, rain, footsteps, breath, train in the distance, clocks, bells and birds: the murmurs of the world – Gustav Mahler's *Naturlaut* – all fit into a wonderbox, seams showing (like the beatbox gimmicks); but no less visible is the childlike aspiration to merge with all the voices, to coalesce, to make them appear like the genie in an oriental tale by rubbing a lamp – and we do have a lot of rubbing. The *samples*, closely framing the sound, are then reembedded in the instruments which become grafts of the keyboards.

In all three cantatas, the electronics are deliberately non-specialized. They form, with the amplified voices and

instruments, a homogenous and centred sound, setting the boundaries of a space where words and music can play. Electronics thus mostly blend with the instruments into a meta-instrument (except perhaps in the second cantata where they play the role of a “surround”). They must never make any show of power or brilliance. Their continuous though often undistinguishable presence represents a flight point for the ear, a slight disruption, perceived either as being wholly part of the sound image, or as a vaguely irritating venom seeping into the timbre.

My wish was to have an artist familiar with the stage give light, depth, and words to these three cantatas which are theatrical though without explicit action. For the first performance, Daniel Levy designed a scenography, a score of light and words offered to the listener's eye.

Cantate 1 :

JACHÈRE AIDANT | FALLOW-FIELD RESCUE

Pour deux sopranos, ténor, baryton | for two sopranos, tenor, barytone

Flûte, clarinette, percussion-clavier, clavier midi, trio à cordes et électronique | Flute, clarinet, percussion-keyboard, midi keyboard, string trio and electronics

La première cantate, sur un poème de Mathieu Nuss écrit spécialement pour cette musique, est une cantate express, changeante, bruissante, bondissante et liquide, composée de seize unités extrêmement brèves (dont cinq purement instrumentales), comme le *storyboard* d'une histoire à développer mais donnée là dans l'urgence. Le découpage fait allusion à l'univers baroque : cinq airs, trois récitatifs, trois chorals, trois intermezzi, une toccata ainsi qu'un chœur final. Au travers de ces numéros, le narrateur,

tour à tour désinvolte, enthousiaste, funambule, s'approche si près du réel qu'il vient le déplacer. C'est la mission du poète. La métaphore de ce réel « soulevé » pourrait être ici l'électronique, liée au « clavier de sensations » conçu à partir de bruits quotidiens ou atmosphériques (*un lent choix de couleurs* dit Nuss) se changeant peu à peu en gammes musicales et en clavier chantant. Si un soliste est parfois le poète, le chœur devient le poème, chaque voix cueillant un instrument au passage en une virtuosité qui rend complices tous les musiciens.

The first cantata, on a poem by Mathieu Nuss written especially for this work, is an express-cantata, changing, rustling, leaping and liquid, composed of sixteen very brief units (five of which are purely instrumental). It is comparable to the *storyboard* of a scenario as yet to be developed. The units are reminiscent of the baroque style: five airs, three recitatives, three chorals, three intermezzi, a toccata and a final chorus. Navigating among these chapters, the narrator, in turn blithe, enthusiastic, aerialist, comes so close to reality that he displaces it. Such is the poet's mission. The electronics could be a metaphor of a reality thus “lifted”, in association with the “keyboard of sensations” made from the sounds of everyday life or from atmospheric sounds (*a slow mix of paints* says Nuss) slowly changing into musical scales and a singing keyboard. A soloist may at times be the poet, while the choir is the poem itself, each voice plucking an instrument with a virtuosity that engages all the musicians.

— Gérard Pesson

— Translation by Elena and Zoé Andreyev

Mathieu Nuss

CANTATE 1, JACHÈRE AIDANT

CANTATE 1, FALLOW-FIELD RESCUE

01 Toccata 1

02 Air désinvolte | A Carefree Air 2

fête de la montée
des vents
que promet-elle donc
convoquant qui que quoi quelle
croissance de plante
il ne fait beau que sous double couche
libre cours
un équateur dans la voix
les pas fondent en surface
réparties intérieures imitant
celles du mainate

je traverse la chaussée
en troisième rideau de piétons

feast of rising
winds
promising just what
calling on whom what which
vegetable growth
finest weather beneath hot-beds
free-flow
tropics in the voice
steps melting at the outset
inner voicings rehearsing
the mina bird's

here I cross the road
a third-rank pedestrian

03 Choral de la chaleur de bête | Choris of the Warm-blooded 3

penser dieu dans la chaleur de bête

think god in your animal heart

04 Air enthousiaste | **Enthusiastic Air** 4

en bataille un seul cheveu
ma poitrine vêtue de la soie du frimas
comble d'instinct visiteur
sait-on si cette journée entame ou suit
laconiques les effleurements
soudés par la rapacité
poignées de fleurs au loin les plus sûres
ne se rencontrent que de biais
servant leur vertige
en décor : substitut de clocher et sa mèche rebelle
sans attendre l'arrêt prochain
la loco de tête boirait la lune
je suis l'ouvreur triant la nuit
chauffé au jaune de lampe
enthousiaste

one wild hair standing on end
my chest clothed in silky frost
high-point of the visiting urge
who knows if today opens up or follows
on a bit laconic these nudges
which rapacity fuses
more surely flowers if far-off in handfuls
only encountered sideways
serving in giddiness
back-drop a stand-in for steeple's wild curl
without waiting for the next stop
full steam ahead to swallow the moon
sorting out I open up nights
warmed in golden lamplight's
enthusiasm

05 Intermezzo I 5

06 Récitatif du maïs | **Cornfed Recitative** 6

il se laisse là pour compte, perdu comme lettres orales
du vent dans les maïs voisins,
il serre ses genoux, depuis son pré-vestiaire
il suit des yeux les traces carrossables au loin,
recompte, serrant plus fortement ses genoux,
terre damée qu'il voit se colorer, grandir une première fois
sous les linges du bleu

leaving himself out lost as mute letters
wind in nearby corn-stalks
hugging his knees the open-field cloakroom
looking over the far-off roadways
the recount again hugging his knees
earth tamped down he sees it tinted starting to grow
beneath sky-blue linen

07 Air du grief | Air of Resentment 7

empli d'un vacillement sans paroi
air du grief
bondissante
étincelle à la volée
qui s'affine tant qu'elle électrifie
torrent et eau dos à dos
l'entente de notre sourd

filled up with boundless wavering
grievance in the air
soaring
spark in its flights
more refined the more it lights up
back to back water and its flow
our deaf understanding

08 Intermezzo II 8

09 Récitatif truites & oiseaux | Recitative, Bird plus Trout 9

une liane enlace la bonne fréquence
nature séance tenante
c'est dormir allégué perdu grand ouvert

d'un vol semant réactions en chaîne
comme l'eau dépliée en plante
comme le cœur-coiffeur qui lâche en pleine coupe aux
ciseaux

la version des faits varie d'un pouce
question de coup de soleil beau parler

proximité d'un chant sans savon
pli sur pli
prendre
dans un lent choix de couleurs avec truites & oiseaux
son bain
plate-forme propice
au vif-lent-vif

a creeper coils about the proper wavelength
nature in session
being fast asleep to be lost wide open

sowing in flight reactions in series
as water unfolds in plants
as the hair-cutting heart breaks off scissors in hand

the account of things shifts just an inch
a question of the sunburnt fast-talker

next-door song without soap
fold on fold
to take
in the slow mix of paints among trouts and birds
your bath
just the right support
for fast-slow-fast

10 Choral du puits | Chorus in the Well 10

d'un puits fluet
une nature se proclame dans sa lenteur dieu

about a slim well
some nature proclaims its slowdown god

11 Air de Lumière | Light Air 11

12 Choral du texte plafond | Chorus in the Ceiling Text 12

dieu-durée
les points de mire font texte de plafond
dieu en sous-main

a duration god
target points make the text ceiling
god in a note-pad

13 Récitatif du pace-maker | The Pace-maker's Recitative 13

météo si seule à dire de nous
quand le rythme
se prononce : pense à dieu
ce pace-maker que l'on a su décevoir

weather reports only about us
think of god
when the pulse quickens
pace-maker made to be deluded

je
suis
plus ou moins
droitier dans l'encre

me
I am
more or less
adroit in the crush

14 **Air du réconcilié | Pacified Song** 14

empli d'une rondeur sans paroi
et revêtu de jachère de
mains qui ne veulent plus d'aucun
métier

o funambule
pointant son sextant
sa tendance ailée dans le sourire

filled rotund without walls
and coated in fallow-field of
hands having no further
job to do

oh your tightrope walker
aiming his sextant
a wingèd smile his bias

15 **Intermezzo III** 15

16 **Chœur final | Final Chorus** 16

loin ou petites les re-étoiles
Virgile acclamant les mérites du cédrat
l'eau de bleuet apaise
silhouette
sur son tard
ylang-ylang : secret de coquet
quel bien-être fringant
grand-singe et non paramécie
propos non les moindres lierre
tantôt rampant tantôt grim pant
sans abri le moindre

mais la question
de dieu dans tout ça

far-off or else tiny starry stars
Virgil vaunting the citron tree
corn-flower's liquor soothes
silhouette
his later-on
ylang-ylang's cue to cuteness
such smart well-being
rather great ape than paramecium
ivy statements and not the least
sometimes crawling sometimes climbing
not the least shelter

however the question
of god in all of that

Translation by David Mus

Cantate 2 :

GOD'S GRANDEUR

Pour soprano, contre-ténor, ténor, baryton | for soprano, countertenor, tenor, barytone

Flûte, hautbois, clarinette, harpe, percussion, clavier midi, violoncelle et électronique | Flute, oboe, clarinet, harp, percussion, midi keyboard, cello and electronics

Cette cantate d'après quatre poèmes de Gerard Manley Hopkins forme un moment suspendu, découpé selon des unités poétiques auxquelles correspondent ce que j'ai appelé des « ciels acoustiques », sortes de monochromes électroniques, cycles sonores minimaux sur lesquels les voix et les instruments se posent. Basse fréquence, ou hyper-aiguë, impression sonore de ciel étoilé, pulsation cardiaque, bruit de vaporetto au loin veulent rendre cette *beauté pommelée* évoquée par le poète, un concret dont le devoir est l'abstraction. De là procède que le son peut sembler parfois comme un léger parasite qui « entame » l'écoute. Un petit clavier de verre dialogue avec des échantillonnages d'orgue véritable. Un steel-drum semble la traduction artisanale de l'électronique. Cette cantate est la plus hiératique, la plus chantée et la plus récitative des trois – la plus sombre aussi. Elle est composée de sept numéros dont deux sont instrumentaux. Au milieu de la partition, ce soliloque, une des pages si intérieures et tourmentées de Manley Hopkins, *My own Heart*. De part et d'autres, les expérimentations poétiques parmi les plus audacieuses de son temps dans ce *Dicté des feuilles de la Sybille* et l'exercice d'admiration à Henry Purcell, pur génie comme lui, comme lui fragile et inébranlable : « C'est le trait fabriqué qui me trouve ; c'est la répétition / D'avec soi-même, d'un soi abrupt qui avance là, et envahit ainsi l'oreille. »

This cantata after four poems of Gerard Manley Hopkins inaugurates a suspended moment, divided into poetic units corresponding to something I call “acoustic skies”: a kind of electronic monochrome, a minimal soundscreen where voices and instruments may alight. A low frequency or a very high one, the feeling of sound among the stars, a pulsating heart, the thrum of a vaporetto in the distance, all attempt to express Hopkins' *dappled beauty*, the concrete world's duty of abstraction. Hence, the sound may sometimes be perceived like a faint disturbance that slightly “impairs” our listening. A small glass keyboard dialogues with sampled organ sounds. A steel drum becomes the handcrafted translation of electronics. This cantata has more singing and more recitatives than the others, and as such is the most hieratic of the three – it is also the darkest. It is composed of seven sections, two of which are instrumental. Halfway through the score is a soliloquy on one of the extraordinarily interior and tormented pages of Manley Hopkins, *My own Heart*. On either side of it, two poetical experimentations, among the most audacious of their time, *Spelt From Sybil's Leaves*, and the tribute to Henry Purcell, who like him was pure genius, fragile and unwavering: “It is the forged feature finds me; it is the rehearsal / Of own, of abrupt self there so thrusts on, so throngs the ear.”

— Gérard Pesson

— Translation by Elena and Zoé Andreyev

Gerard Manley Hopkins

CANTATE 2, GOD'S GRANDEUR

01 Elected Silence | Silence élu 17

Earnest, earthless, equal, attuneable, / vaulty, voluminous,
... stupendous

Evening strains to be time's vast, / womb-of-all, home-of-
all, hearse-of all night.

Her fond yellow hornlight wound to the west, / her wild
hollow hoarlight hung to the height

Waste; her earliest stars, earlstars, / stárs principal,
overbend us,

Fire-féaturing heaven. For earth / her being has unbound;
her dapple is at an end, as-
tray or aswarm, all throughther, in throngs; / self ín self
steepèd ans pàshed – quíte

Disremembering, dísmémbering / áll now. Heart, you
round me right

With: Óur événig is over us; óur night / whélms, whélms
ánd will end us.

Sincère, sans terre, égal, réceptif / caverneux, volumineux,
... prodigieux

Le soir s'étire à être du temps la nuit vaste / ventre-de-tout,
logis-de-tout, corbillard-de-tout.

Aimante sa jaune cornelumière remontée vers l'ouest, /
sauvage et creuse sa givrelumière accrochée au sommet

Désert; ses premières étoiles, primétoiles, / étoiles
princeps, nous surpencent,

Paradis montreur-de-feu. Pour la terre / son être s'est
délié; son pommelé finissant, é-
garé ou d'essaim, tout traversant, en myriades; / soi en
soi infusé et abimé – de tout se

Dessouvenant, démémbrant / tout désormais. Cœur, tu me
fais entendre raison

Ainsi: Notre soir est proche; notre nuit / surgit, surgit et
sera notre fin.

03 **Pied Beauty | Beauté Pommelée** 19

Glory be to God for dappled things – (...)

04 **My own Heart | Mon Cœur** 20

My own heart let me more have pity on; let
Me live to my sad self hereafter kind,
Charitable; not live this tormented mind
With this tormented mind tormenting yet.

I cast for comfort I can no more get
By groping round my comfortless, than blind
Eyes in their dark can day or thirst can find
Thirst's all-in-all in all a world of wet.

Soul, self; come, poor Jackself, I do advise
You, jaded, let be; call off thoughts awhile
Elsewhere; leave comfort root-room; let joy size

At God knows when to God knows what; whose smile
's not wrung, sea you; unforeseen times rather – as skies
Betweenpie mountains – lights a lovely mile.

05 **Shape nothing, Lips | N'esquissez moi rien, Lèvres** 21

Gloire à Dieu pour les choses mouchetées – (...)

Laisse-moi encore avoir pitié de mon cœur ; permets
Qu'avec ce triste moi je vive en gentillesse ci-après,
Charitable ; ne plus vivre cet esprit tourmenté
Avec cet esprit tourmenté qui tourmente derechef.

J'appelle un réconfort que je ne puis pas plus obtenir
En tâtonnant dans mon déconfort, que ne peuvent des yeux
Aveugles journoyer dans leur nuit, que la soif ne trouve
Le tout-de-sa-soif dans tout un monde mouillé.

Âme, soi ; viens, pauvre Jean-toi désabusé, écoute –
Moi, qu'il en soit ainsi ; congédie tes pensées un moment
Ailleurs ; garde de l'aise-racine ; laisse la joie se mesurer

A Dieu sait quand pour Dieu sait quoi ; son sourire
N'est pas forcé, vois-tu ; mais fortuitement plutôt – ainsi lesieux
Parmisent les montagnes – éclaire l'exquise lieue.

06 Henry Purcell | Henry Purcell 22

Have fair Fallen, O fair, fair Fallen, so dear
To me, so arch.-especial a spirit as heaves in Henry Purcell,
An age is now since passed, since parted (...)

Not mood in him nor meaning, proud fire or sacred fear,
Or love or pity or all that sweet notes not is might nurse:
It is the forgèd feature finds me; it is the rehearsal
Of own, of abrúpt sélf there so thrusts on, so throngs the ear.

Let him oh! with air of angels then lift me, lay me! only I'll
Have an eye to the sakes of him, quaint moonmarks, to his
peltet plumage under
Wings: so some great stormfowl, whenever he has walked
his while

The thunder-purple seabeach plumèd purple-of-the-thunder,
If a wuthering of his palmy snow-pinions scatter a colossal smile
Off him, but meaning motion fans fresh our wits with wonder.

07 Pied Beauty II | Beauté pommelée II 23

Glory be to God for dappled things – (...)
Praise him.

Nulle beauté, ô beautés, nulle des beauté chues ne m'est plus
Chère que cet esprit si supra-singulier qui palpète en Henry
Purcell,
Des siècles depuis son passage, son départ ; (...)

Pas d'humeur en lui, ni signification, fière flamme ou terreur
sacrée
Ni amour ni pitié ni tout ce que les douces notes d'autres
pourraient abecquer :
C'est le trait fabriqué qui me trouve ; c'est la répétition
D'avec soi-même, d'un soi abrúpt qui avance là, et envahit
ainsi l'oreille.

Qu'il oh ! qu'avec des airs d'anges alors il me porte, me
couche ! Seul
J'aurais un œil pour ses marques, délicates lunules, pour le
plumage criblé sous ses
Ailes : ainsi un beau gibier de tempête, lorsqu'il a marché
son saouïl

Sur la grève tonnerre-pourpre déferlant ses plumes pourpre-
du-tonnerre,
Si une rafale de ses ailes palmées de neige disperse un
sourire colossal,
Tout-mouvement, il émerveille l'esprit de Fraicheur.

Gloire à Dieu pour les choses mouchetées – (...)
Qu'Il soit Loué.

Cantate 3 :

GD MMRÉ (GRAND MURMURÉ)

Pour deux soprano, contre-ténor, deux ténors, baryton |

for two sopranos, countertenor, two tenors, barytone

Flûte, hautbois, clarinette, harpe, percussion-

clavier, clavier midi, trio à cordes et électronique |

Flute, oboe, clarinet, harp, percussion-keyboard,
midi keyboard, string trio and electronics

La troisième cantate, qui utilise le tutti des instruments et des voix, est composée sur un texte d'Elena Andreyev (poète et musicienne), *Gd Mmré*, (abréviation de *Grand Murmuré*) dont j'ai réalisé, avec son accord et son aide, un découpage en huit numéros. Ce poème, Elena Andreyev l'avait pensé, senti, composé comme une partition ; le mettre en musique consistait donc à en déployer la polyphonie.

Dans *Gd Mmré*, les voix enregistrées des comédiens sont comme les solistes d'un concertino dialoguant avec les voix du chœur, ou plutôt se commentant réciproquement sous l'arbitrage instrumental. Cette présence/absence de la voix parlée est doublée par un clavier qui coupe les phrases en mots, les mots en consonnes et parfois les consonnes en lettres. Ainsi, un langage se décompose, se recompose, au rythme du poème qui prend la forme d'une introspection ardente, d'un traveling intense, ironique, distancé et parfois questionneur.

L'électronique feuilletonne la diction ou le sens, elle dispose les décors nombreux appelés par le texte, elle ouvre des pistes, qui sont parfois des leurres. L'électronique est la maladresse des mots, sa fragilité digitale. Elle rêve tous les timbres qu'elle synthétise ou qu'elle détaille

de façon moqueuse, elle « numérise » les résidus de la parole et du souffle, elle s'instille en échos menaçants dans cette narration voyageuse. L'électronique est le pas de côté, la rime subsidiaire, le sous-titrage asynchrone de ce *Grand Murmuré*. Mais en retour, les voix « s'électronisent » par fusions et par gestes. Dans le n°4 (*Figue ou saint*), les chanteurs se frappent littéralement la poitrine pour faire vibrer l'accord qu'ils émettent bouche fermée, comme s'ils mimaient un *mea culpa* de la musique. La percussion réagit à l'électronique par un artisanat dérisoire : un clavier d'élastiques. Les chanteurs dans le n°2 (*Versez-moi un e muet*) reconstituent un montage presque électro-acoustique de boucles : une hétérophonie d'inspiration africaine.

« Son et lumière au palais de l'idée » dit le texte d'Andreyev. Ce pourrait être le sous-titre de cette cantate.

Cantate Égale Pays commandée par l'Ircam

Création le 7 juin 2010, Festival Agora,

Grande salle du Centre Pompidou, Paris

Ensemble EXAUDI, Ensemble L'Instant Donné ;

Direction : James Week

Avec les voix des comédiens : Valérie Blanchon et

Christophe Brault

Scénographie, lumière : Daniel Lévy

Réalisation informatique musicale : Sébastien Roux

Partie informatique de l'œuvre réalisée dans

les studios de l'Ircam-Centre Pompidou

— Gérard Pesson

The third cantata, which uses all instruments and voices, was composed on a text by cellist Elena Andreyev, *Gd Mmré*, (an abbreviation of *Grand Murmuré*, “*Great Murmur(ed)*”) which I cut up, with her help and consent, into eight parts. Elena Andreyev imagined, conceived and composed this poem to function like a musical score: to set it to music was to unfurl its compact polyphony.

In *Gd Mmré*, the actors’ recorded voices are like the soloists of a concertino that converse with the singer’s voices, or rather comment one another under the guidance of the instruments. This presence/absence of the speaking voice is doubled by a keyboard that cuts up sentences into words, words into syllables, and even at times syllables into letters. Thus a language deconstructs and reconstructs itself to the rhythm of a poem that takes the shape of an ardent introspection, of an intense tracking shot, ironical, distanced and somewhat questioning.

The electronics give depth and a variety of layers to both diction and meaning, arranging the different sets called for by the text, opening up new leads which sometimes turn out to be misleading. Electronics are the words’ awkwardness, their digital fragility. They dream up all the timbres that are either synthesized or ironically parsed, they “digitize” residues of speech or breathing and instil menacing echoes into this traveling narrative. They are a step aside, a subsidiary rhyme, the unsynchronized subtitles of this *Grand Murmuré*. In an opposite movement, the voices “become electronic”, by fusion or through gesture: in N°4 (*Fig or saint*) the singers literally beat their breast while singing a chord with closed mouths. As they mime this music’s *mea culpa*, the chord begins to vibrate. The percussionist

reacts to the electronics with trivial craftsmanship: a keyboard of rubberbands. The singers in N°2 (*Pour me a sh(e)*) reconstruct a nearly electroacoustic contraption of loops: an African-inspired heterophony.

“Son et lumière in the palais de l’idée”, a quote from Andreyev’s text, could be the subtitle of this cantata.

Cantate Égale Pays commissioned by Ircam
First performed on June 7th, 2010, Festival Agora
Centre Pompidou, Paris
Ensemble EXAUDI, Ensemble L’Instant Donné;
Conducted by James Week
Actor’s voices: Valérie Blanchon and Christophe Brault
Scenography, lighting: Daniel Lévy
Computer-music designer: Sébastien Roux
Computer Music Design produced in the
IRCAM-Centre Pompidou studios

— Gérard Pesson
— Translation by Elena and Zoé Andreyev

Elena Andreyev

CANTATE 3, GD MMRÉ (GRAND MURMURÉ)

01 Mon bel alinéa | Pretty my new line 24

Ah !
la cadence pèse

pesée de la pièce par le vieux maître

tombé de caillles
ployé

entrée démons bons amènes
rassemblés

S... vient d'arriver
torse portant clair tout tatoué

tatoué d'éclats en alphabets connus

hilare

c'est maintenant
maintenant
qu'il serait juste
prions ensemble
d'insérer le roman du passé
glissé glissé

Ah dignité récit d'exil
vos mains mon alors-alors textile

Ah !
the cadence weighs

the old master measures

descending quails
give in

enter good my benign demons
assembled

S... has just arrived
torso bright and covered

all covered in bursts, well-known alphabets

beaming with laughter

And now
now would be
correctly timely to
let us pray
consider the novel of past times
slip and slide -

Ah dignity a tale of exile
your hands my then-then my textile

felouque

ripples
injection de gaieté

l'image doit être belle

Mon bel alinéa

quelle usine

l'image doit être belle

felouque

ripples
injection of mirth

the image must be beautiful

Pretty my new line

a busy factory indeed

the image must be beautiful

02 Versez-moi un e muet | Pour me an (e) 25

Voilà pourquoi
je vais me faire livrer
un dolorosa bien emballé
royal panoramique
récit d'éveil
cher ennui

est-ce que quelqu'un parmi vous consentirait à rimer avec
Popocatepetl

would you please be my rime in etl

monsieur R.,

vous au moins,

presque simultanément au comptoir

terreur des habitués
vêtements d'anxiété

versez-moi un e muet j'ai couru pendant des mois

Here's why
I've ordered home delivery
well packed *dolorosa*
royal panoramic
a story
of enlightenment

would one of you consent to rime with Popocatepetl ?

voulez-vous être my rime in etl

mister R.,

you, at least,

almost simultaneously at the counter

regulars - their terror
clothed in anxiety

pour me an (e) I've been running for months.

03 Un direct oreille-pinceau | Ear-paintbrush: a straight shot 26

naissance de l'amertume, mon veni createur de fichiers
o pusillanimous feet

however beautiful
même
même si l'autre

si ce n'est pas ma voix la reconnaître celle-là une autre

mille sépulcres
villes de ceux que l'on aime

sans l'imprimé
respirez-battez, vanille
il aurait fallu l'inventer bien avant

paysage gelé
l'écrire – aimer même corps
même capitulation rafraîchissante interdite

pureté *thy name*
votre nom est chamelle et je viens de réussir une vocalise
« par la croûte »
un direct oreille-pinceau

et nos promenades le long du Tage
étaient-elles belles au décrochage

oh
les beaux jours de l'adhérence
oh

arraché déchainé musique reste un chapeau
un col
tout sauf le canapé-lit

birth of bitterness, my veni file creator
o pusillanimous feet

however beautiful
even though
even though that one

if it isn't my voice recognize it this one, another one

a thousand tombs
cities of our loved ones

no print, no impression
breathe - *entrechat* vanilla
it should have been invented long ago

frozen landscapes
to write it - to love same body
same refreshing forbidden capitulation

purity *thy name*
thy name is a she-camel – look, I've just virtuoso vocalized
“to the crust”
straight shot paintbrush-to-ear

and our walks along the Tagus
weren't they beautiful at closing time?

o
les beaux jours of adherence
o

torn away unfettered music - a hat remains
a collar
anything but the sofa-bed

précieuse grille alors

precious grid

le chemin par
émaillé cloisonné
vers l'autre virtuose
et résonnante la forge intérieure

find your way
cloisonné-enamel
towards a virtuoso other
resonates the inner forge

Goût rebutant coupe du monde *overflowing*

Taste repulsive world cup *overflowing*

troisième volet
de ces petites figues de Pompéï accrochées
elles et le saint Augustin de Cherbourg
les figues, le saint – écrit on figue ou saint

third episode
the little Pompeï figs on the wall
with the Cherbourg saint Augustine
The figs, the saint – can one ever write fig or saint

vit on jamais

does one ever live

troisième volet à condition qu'il s'ouvre

third volume – but only if it opens up

trip it trip it danse endiablée
et penser plus vite qu'une plume

trip it trip it devils dance
think faster than a feather

ayant
bizuté l'idée
invoqué
le maître mot

having
bullied the idea
conjured
the master word

le moment est idéal
pour
nuditer

the time has come
to
nuditate

variations du traître

turncoat variations

ivre-mort, en bon pillier
fiction poncée pâture bonne chère chassé croisé

dead-drunk, good pillar
well-sanded fiction good pasture food chassé croisé

au défectueux – son âme
au tisserand – son usine
à l'inenvisagé – son métier

on entendrait presque
grésiller les radios sur papier peint

si ce n'avait été le moment même

05 Échecs-nouveautés | Failures-novelties 28

comment
ne pas *tout engager* sur ce moment même

justement
même
si

plucked

robe pivoine rimée

il n'y a déjà plus rien où l'écueil se dressait l'air de dire

Le vieux poème sur la colline

Son geste très à peine, son moiré très à flanc

de là à le confondre avec un buisson, pas de deux
on en riait encore
le long des side-cars qui remontent à l'oreille

lui le vieux poème s'ébranle de lui même,

affaire de détrempe

for the faulty – a soul
for the weaver – a mill
for what is not contemplated – a trade

one can almost hear
crackling and sizzling radios on ancient wall paper

if it hadn't been just the moment

how
can one not commit *everything* to the moment itself

exactly
even
if

plucked

my dress rhyming peonies

nothing is left where the wreck seemed ready to speak

The olde poem on the hill

Gestures very faintly, its hue quite hilly

is it a bush - pas de deux
how we laughed
side-cars burning our ears

The old poem slowly moves on its own

a matter of tempera

ne confondez ni détour
ni trottoir
ni valeur couture
ni passage

do not misread detour
sidewalk
stitch-value
or even passage

Un seul geste entendu feuille
léger
empli

A single gesture listening leaf
light
full

Trois
Habile

Three
Skillful

comportement dans un champ

behaviour in a field

grille
ce n'est pas le mot juste

grid
is not the right word

06 **Signé Proserpine (intermezzo) | Signed by Proserpine (intermezzo)** 29

Assez débuté ?

Enough beginnings?

arrivage récent signé Proserpine

we've just received these, signed by Proserpine

my dream

my dream

painting let us let me die let me in the painting

painting let us let me die let me in the painting

07 **Mort fameuse | Most esteemed Death** 30

renouveler le noviciat
juteuse question, en fantaisie
most juicy fancy.

mort fameuse
à l'opposé d'une mer

liberté s'efforce et se perd
à
rapiécer la vision
un rapiécer bien fade couleurs alingues
ce cher mon bon rapiécer
moudre et légère
notre image attenante
on atténue dans les fusains
 quelle vie
étonnante près de l'eau :

ah
ascendant
et
légitime aussi
et légère
la baie altièrre

son et lumière au palais de l' idée
très érodée
mon oreille
falaise principale de vision

et si détrempe mérite plus qu'une station voici

to renew one's noviciate
juteuse question, en fantaisie
most juicy fancy

esteemed Death
unlike the sea

liberty tries, and fails
to
patch that vision up
faded patch-up in alingual colours
good my dear patch
finely ground and light
the adjoining vision
I can hear hush in the willows
 how amazing
this life on the water:

ah
ascending
and
well-founded
lightness
in the awe-inspiring bay

son et lumière in the palais de l'idée
my ear
well eroded
my vision's main cliff

and if tempera deserves more than a station here

un contrepoint aigu

toute au dessin de la chute intérieure

encore un faux pas motique, un couac

08 **Imola-la-bien-nommée** | **Imola-la-bien-nommée** 37

ô
solitude

c'est une vague pas ce froncé là qui peut porter vers
deux virages un peu serrés
on se croirait à Imola la bien nommée

Une fois sur le pont ce sont les filets qui délestés indiquent
le fourmillé
le grésillé des radios

déplié d'échelle à peine sonore

tristesse
posée en reflet glacé feuilleté
comme le sens est un fruit
ruissellement

souvenir
d'un théâtre au moment même

aux fenêtres resplendir en son noir
avant l'âge reflet

plafond froid
lune sertie
des deux parts de ce mur

is a high-pitched counterpoint

following the line intense of inner downfall

again a wordy faux pas, a wrong note, a noise

o
solitude we sang

a wave not that frown will take you to
two rather tight turns
is one at well named-Imola

Once on the deck, all nets unweighed point to a teeming
vibration

barely audible a ladder unfolds

sorrow or sadness
reflected on icy leaves of glass
look how meaning is fruit
and flows

memory
of a theater *au moment même*

at the windows resplendent black
before age-reflection

cold ceiling
the moon
set to both sides of this wall

de l'autre vos livres *vous livré*
reflet en révélé
l'un continu l'autre

nous ne reconnaissons rien de si beau
nous ne reconnaissons rien

tout furtif, ici, tout rêve
vert-amande sur vert-tilleul

liseré d'ennui
liseré démuni

luxe

encore un trille de tonnelle-fraîcheur

le grand murmuré fait son entrée

There your books, you, *open*
reflection/revealing
one to continue the other

never have we recognized anything so beautiful
never have we recognized anything

all is furtive here, all a dream
almond green and linden green

a thin bored line
a thin bare line

luxury

again a fresh-arbour trill

Enter the grand murmuré

Translation by Elena Andreyev



Gérard Pesson est né en 1958 à Torteron. Après des études de Lettres et Musicologie à la Sorbonne puis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, il fonde en 1986 et dirige la revue *Entretemps*. Il est pensionnaire à la Villa

Médicis de 1990 à 1992. Lauréat d'Opéra Autrement (1989), de la Tribune internationale des compositeurs de l'Unesco (1994), il obtient le Prix de Composition Musicale 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).

Le Festival d'Automne à 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, un concert portrait au Théâtre des Bouffes du Nord avec l'ensemble L'Instant Donné et le quatuor Diotima ; 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 a collaboré depuis des années avec l'ensemble L'Instant Donné qui joue régulièrement son répertoire et a créé *Cantates égale pays*, commande de l'Ircam, ainsi qu'*Étant l'arrière-son*, commande de la WDR de Cologne. 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 Éditions Van Dieren. Un deuxième volume est en préparation chez le même éditeur.

Les œuvres de Gérard Pesson sont publiées aux Éditions Henry Lemoine et par Maison Ona.

Gérard Pesson was born in 1958 in Torteron. After his studies in literature and musicology, first at the Sorbonne and then at the Conservatoire supérieur de musique in Paris, he went on to found and run the magazine *Entretemps* in 1986. He was a resident at the Villa Medicis between 1990

and 1992. Laureate for Opéra Autrement in 1989 and the Unesco International Tribune in 1994, he was the award winner for the Prince Pierre de Monaco Foundation in 1996, the Akademie der Künste in Berlin in 2007, and the SACD music award in 2017.

The 2008 edition of the Festival d'Automne in Paris held a nineteen piece retrospective of his work, including *Rubato ma glissando* – an installation in collaboration with Annette Messager at the Couvent des Récollets, and a portrait concert at the Bouffes du Nord Theatre with the ensemble L'Instant Donné and the Diotima quartet. The 2016 edition of Wittener Tage für neue Kammermusik dedicated three concerts to a portrayal of his music, including two world premieres (for Catch Trio and Köln Radio Orchestra).

For years he has been collaborating with L'Instant Donné, who perform his music on a regular basis – they notably premiered *Cantates égale pays*, commissioned by the Ircam, as well as *Étant l'arrière-son*, a commission from Köln WDR. He has taught composition at the Conservatoire national supérieur de musique in Paris since 2006.

Extracts from his journal were published in 2004 by Van Dieren Editions under the title *Cran d'arrêt du beau temps*, and a second volume is currently under preparation with the same editors.

Gerard Pesson's music is published by editors Henry Lemoine and Maison Ona.



L'Instant Donné, ensemble instrumental | *instrumental ensemble*

L'ensemble instrumental L'Instant Donné a la particularité d'interpréter la musique contemporaine sans chef d'orchestre, dans des formations allant jusqu'à une dizaine de musiciens. Constitué en 2002 et installé à Montreuil (Seine-Saint-Denis) depuis 2005, l'Ensemble réunit une équipe de onze personnes dont neuf musiciens.

Le fonctionnement est collégial : les choix artistiques et économiques, la gestion du lieu de travail, l'organisation des concerts, des plannings et des tournées sont discutés en commun.

La création musicale est une priorité représentant une part importante de l'activité et le travail avec les compositeurs se développe à long terme. L'Ensemble interprète également un répertoire récent ainsi que des pièces choisies de l'époque classique et s'associe volontiers à des partenaires réguliers (ensembles vocaux, chanteurs, chefs d'orchestre, ingénieurs du son, acteurs, etc.).

L'Instant Donné enregistre fréquemment des albums et collabore avec les principales radios européennes. Il propose une trentaine de concerts par an en France et à l'étranger.

L'Instant Donné bénéficie du soutien du ministère de la Culture et de la Communication/DRAC Île-de-France au titre de compagnie à rayonnement national et international, de la Sacem, de la copie privée et de la Spedidam.

L'Instant Donné is an instrumental ensemble based in Paris devoted to the interpretation of contemporary music, particular without a conductor, in groups that can include up to 10 musicians. The ensemble was founded in 2002 and has been established in Montreuil (next to Paris) since 2005. L'Instant Donné is a team of 11 people, including 9 musicians.

The ensemble works as a collective: artistic and economic choices, management of the workplace, organization of concerts, schedules, and tours are discussed together.

Musical creation is a priority and represents a large part of the ensemble's activity. Work with composers is developed over time. The ensemble performs both recent works and selected pieces from the classical repertoire. For certain projects, the ensemble works with long-time partners (vocal ensembles, singers, conductors, sound engineers, actors, etc.).

L'Instant Donné records often and collaborates with major European radio stations. They appear in at least 30 concerts in France and abroad every year.

L'Instant Donné is supported by the ministère de la Culture et de la Communication/DRAC Île-de-France, the Sacem, and the Spedidam.

EXAUDI, ensemble vocal | *vocal ensemble*

Mondialement reconnu pour son interprétation de la musique nouvelle, l'ensemble vocal EXAUDI est fondé en 2002 par James Weeks (direction musicale) et Juliet Fraser (soprano). Établi à Londres, il recrute ses chanteurs parmi les meilleurs talents lyriques du Royaume-Uni.

Avec une affinité particulière pour les esthétiques expérimentales (complexité, microtonalité), EXAUDI place la création musicale au cœur de son projet artistique. EXAUDI ne se contente pas d'interpréter les grands noms d'aujourd'hui, et promeut activement la musique de la nouvelle génération. Ainsi, l'ensemble a déjà proposé des centaines de créations mondiales ou nationales.

Dans ses programmes, EXAUDI aime faire cotoyer la musique contemporaine et les musiques de périodes plus anciennes : médiévale, Renaissance et baroque. En 2010, le projet *The EXAUDI Italian Madrigal Book* a été initié pour créer un nouveau répertoire à interpréter aux côtés des chefs-d'œuvre de Monteverdi, Gesualdo et autres.

EXAUDI se produit sur les principales scènes européennes ainsi que dans des festivals réputés. Régulièrement programmé par BBC Radio 3 et les grandes stations européennes, l'Ensemble a enregistré onze albums acclamés par la critique sur les labels NMC, æon, Métier, Winter & Winter, Mode, Confront et HCR.

EXAUDI is one of the world's leading vocal ensembles for new music. Founded by James Weeks (director) and Juliet Fraser (soprano) in 2002. EXAUDI is based in London and draws its singers from among the UK's brightest vocal talents.

EXAUDI's special affinity is for the radical edges of contemporary music, at home equally with maximal complexity, microtonality and experimental aesthetics. The newest new music is at the heart of its repertoire, and it has given hundreds of national and world premières. As well as performing the acknowledged greats of contemporary music, EXAUDI is particularly committed to the music of its own generation and is also strongly involved with the emerging generation of young composers.

An enduring feature of EXAUDI's programming has been the mixing of contemporary music with the music of the medieval, Renaissance and baroque periods. In 2012 the *EXAUDI Italian Madrigal Book* project was launched to create new repertoire to stand alongside the masterpieces of Monteverdi, Gesualdo and others.

EXAUDI has appeared at many of the leading European and UK venues and festivals, broadcasts regularly on BBC Radio 3 and European radio stations, and has released eleven critically acclaimed recordings on the NMC, æon, Métier, Winter & Winter, Mode, Confront and HCR labels.

Marion Tassou, soprano

Née à Nantes, Marion Tassou est diplômée du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon.

Elle s'intéresse à tous les répertoires, du baroque à la musique d'aujourd'hui. On lui confie des rôles, tels que Vénus dans *Le Carnaval et la Folie* de Destouches, Eurydice dans *Orphée et Eurydice*, Ilia dans *Idomeneo*, Zerlina dans *Don Giovanni*, Pamina dans *La Flûte enchantée*, Pauline dans *La Vie parisienne*, Blanche de La Force dans *Dialogues des carmélites*. Après un passage à l'Académie de l'Opéra Comique en 2013/2014, elle prend part à trois créations mondiales : *L'Autre Hiver* de Dominique Pauwels et *Beach Bosch* de Vasco Mendonça avec la compagnie LOD muziektheater à Gand, ainsi que *Le Mystère de l'écureuil bleu* de Marc-Olivier Dupin avec l'Opéra Comique.

Elle se produit par ailleurs dans *L'île du rêve* de Reynaldo Hahn au Théâtre de l'Athénée à Paris et chante *Pierrot lunaire* de Schönberg en tournée avec la compagnie La Belle Saison.

Depuis 2012, elle s'associe régulièrement à l'ensemble de musique de chambre contemporaine L'Instant Donné. En 2017/2018, elle fait ses débuts au prestigieux Staatsoper de Hambourg (Melanto dans *Il ritorno d'Ulisse in Patria*), aborde pour la première fois le rôle de la Comtesse dans *Les Noces de Figaro* et retourne à l'Opéra Comique pour une reprise de *Mystère de l'écureuil bleu*.

Marion Tassou was born in Nantes and graduated from the Conservatoire national supérieur de musique in Lyon.

She is interested in all repertoires from baroque through today's music. She has performed roles such as Vénus in *Le Carnaval et la Folie* by Destouches, Ilia (*Idomeneo*), Zerlina (*Don Giovanni*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Euridice (*Orfeo ed Euridice*), Pauline (*La Vie Parisienne*) and Blanche de La Force (*Dialogues des carmélites*). After being a member of the Académie of the Opéra Comique in 2013/14, she took part in three world premieres: *L'Autre Hiver* by Dominique Pauwels and *Beach Bosch* by Vasco Mendonça with LOD muziektheater in Ghent as well as *Le Mystère de l'écureuil bleu* by Marc-Olivier Dupin at the Opéra Comique.

She also performed *L'île du rêve* by Reynaldo Hahn at the Théâtre de l'Athénée in Paris and *Pierrot Lunaire* by Schönberg on tour with the ensemble La Belle Saison.

Since 2012, she regularly performs with L'Instant Donné, Paris based contemporary chamber music ensemble. Her plans in 2017/18 include her debut at the Staatsoper Hamburg (Melanto in *Il ritorno d'Ulisse in Patria*), her first Contessa in *Le Nozze di Figaro* (touring with the company Opéra éclaté) and the revival of *Le Mystère de l'écureuil bleu* at the Opéra Comique.

Titre de présentation de l'album "Les Bras pour nous parler" (CD) | [L'album](#) | [L'album](#)

CD 1 - TRASCAS

La lumière n'a pas de bras pour nous parler / Les amplificateurs

Cette pièce fait partie d'un ensemble de douze œuvres de son père, le compositeur Dominique Troncin, disparu à 33 ans en novembre 1994. On avait entendu, lors du concert du 15 février 1995, au Studio Odeon de Radio France, des créations de Frédéric Durieux, Philippe Fassinon, Joshua Crozier, Betsy Jolas, Jacques Lenot, Alain Louvier, Philippe Manoury, Frédéric Muret, Louis Perle et Tanguy.

La lumière n'a pas de bras pour nous parler est un poème monodique de Troncin, extrait des *Sonolides de poïlle*. Ce livre était au chevet de Dominique Troncin, mais allé chez lui, rue Saint-Sébastien à Paris. Il se trouve que si le livre nous nous en soyons parlé. Dans la deuxième partie du livre, figurait le poème de jourdan qui se savait condamné.

Cette petite pièce est un portrait croisé : le son est mien, mais le caractère, les touches blanches, est celui de Dominique - allègre et mystérieux, allant et contenu. Seules les touches blanches du piano (le blanc est couleur de bleu dans certains cas) ont des touches impraticables. Le rythme à trois temps, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable. Une harmonie d'un flot, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable. Le rythme à trois temps, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable. Le rythme à trois temps, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable.

Le rythme à trois temps, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable. Le rythme à trois temps, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable. Le rythme à trois temps, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable. Le rythme à trois temps, accroché parfois par le refrain dans les accords simples, est agréable.



CD1

- | | | |
|-----|---|-------|
| 01. | La lumière n'a pas de bras pour nous porter (1994) | 03:53 |
| 02. | Cassation (2003) | 18:22 |
| 03. | Rébus (1999) | 01:47 |

Cinq chansons, Marie Redonnet (1999)

- | | | |
|-----|-----------------------------|-------|
| 04. | La chanteuse des rues | 01:54 |
| 05. | La porteuse d'eau | 02:39 |
| 06. | La stripteaseuse du Mac Doc | 00:53 |
| 07. | La marchande de sable | 02:01 |
| 08. | La gardienne du palais | 01:26 |

- | | | |
|-----|--|-------|
| 09. | Bruissant divisé (1998) | 05:18 |
| 10. | La vita è come l'albero di Natale (1992) | 01:20 |
| 11. | Étant l'arrière-son (2011) | 15:36 |
| 12. | In nomine / John Taverner (2001) | 02:02 |
| 13. | Instant tonné (2006) | 02:02 |
| 14. | La lumière n'a pas de bras pour nous porter
<i>Instrumentation de Frédéric Pattar (2006)</i> | 03:56 |

Total timing CD1

63:13

CD2

Cantate égale pays (2010)

Cantate 1

Jachère aidant, Mathieu Nuss

- | | | |
|----|------------------------------|-------|
| 01 | Toccata | 01:43 |
| 02 | Air désinvolte | 01:24 |
| 03 | Choral de la chaleur de bête | 00:39 |
| 04 | Air enthousiaste | 01:34 |
| 05 | Intermezzo I | 01:33 |

06	Récitatif du maïs	01:43
07	Air du grief	01:21
08	Intermezzo II	00:44
09	Récitatif truites & oiseaux	01:21
10	Choral du puits	01:05
11	Air de lumière	01:12
12	Choral du texte plafond	00:57
13	Récitatif du pace-maker	01:15
14	Air du réconcilié	01:24
15	Intermezzo III	00:38
16	Chœur final	01:51

Cantate 2

God's grandeur, Gerard Manley Hopkins

17	Elected Silence	02:22
18	Spelt From Sibyl's Leaves	05:14
19	Pied Beauty	02:00
20	My own Heart	03:26
21	Shape nothing, Lips	01:15
22	Henry Purcell	02:58
23	Pied Beauty II	01:25

Cantate 3

Grand Murmuré, Elena Andreyev

24	Mon bel alinéa	01:58
25	Versez-moi un e muet	02:10
26	Un direct oreille-pinceau	01:56
27	Figue ou saint	02:46
28	Échecs-nouveautés	02:25
29	Signé Proserpine	01:41
30	Mort fameuse	02:32
31	Imola-la-bien-nommée	04:56

Total timing CD2

59:39

Distribution CD1

Marion Tassou, soprano

L'Instant Donné

Elsa Balas, alto – Nicolas Carpentier, violoncelle – Caroline Cren, piano – Maxime Echardour, percussion – Esther Kubiez-Davoust, harpe – Saori Furukawa, violon – Cédric Jullion, flûte – Philippe Régana, hautbois – Mathieu Steffanus, clarinette

Avec le soutien de Musique Française d'Aujourd'hui

Production CD1

Production: **L'Instant Donné**

Recording Producer: **Gérard Pesson, Elsa Biston**

Editing: **Elsa Biston, Laure Jung-Lancrey**

Recording and Mixing engineer: **Delphine Baudet** / Assistant: **Pierre Henry**

Recorded at **Studio 106, Maison de Radio-France, Paris, 1st – 4th March 2016.**

Distribution CD2

Ensemble vocal EXAUDI, direction **James Weeks**

Juliet Fraser & Amanda Morrison, sopranos – **Tom Williams**, contre-ténor – **David de Winter & Jonathan Bungard**, ténors – **Francis Brett**, baryton

L'Instant Donné

Elsa Balas, alto – **Nicolas Carpentier**, violoncelle – **Caroline Cren**, clavier – **Maxime Echardour**, percussion & clavier – **Esther Kubiez-Davoust**, harpe – **Saori Furukawa**, violon – **Cédric Jullion**, flûte – **Philippe Régana**, hautbois – **Mathieu Steffanus**, clarinette

Ircam

Grégory Beller, régie informatique musicale Ircam

Luca Bagnoli, ingénieur du son

Production CD2

Production: **Harry Vogt**, Westdeutscher Rundfunk, Cologne, Allemagne (WDR mediagroup GmbH)

Recording producer, editing, mixing: **Stephan Schmidt**

Recording engineer: **Christian Meurer** / Assistant : **Michael Weber**

Recorded live in **Witten**, at the **Saalbau, Theatersaal**, 21st – 23rd April 2016, during the **Wittener Tage für Neue Kammermusik**, Germany.

Les œuvres de **Gérard Pesson** sont éditées par la maison **Henry Lemoine**

Remerciements :

Elena et Zoé Andreyev, Suzanne Berthy, Frank Madlener, David Mus, Harry Vogt

Merci à La Marbrerie de nous avoir accueillis pour la réalisation de la photo de couverture.

L'Instant Donné

EXAUDI, *ensemble vocal* | Marion Tassou, *soprano*

Gérard Pesson | *Musique de chambre, Cantates*

CD1

01. **La lumière n'a pas de bras pour nous porter** (1994) 03:53
02. **Cassation** (2003) 18:22
03. **Rébus** (1999) 01:47

Cinq chansons, Marie Redonnet (1999)

04. La chanteuse des rues 01:54
05. La porteuse d'eau 02:39
06. La stripteaseuse du Mac Doc 00:53
07. La marchande de sable 02:01
08. La gardienne du palais 01:26

09. **Bruissant divisé** (1998) 05:18
10. **La vita è come l'albero di Natale** (1992) 01:20
11. **Étant l'arrière-son** (2011) 15:36
12. **In nomine / John Taverner** (2001) 02:02
13. **Instant tonné** (2006) 02:02
14. **La lumière n'a pas de bras pour nous porter** 03:56
Instrumentation de Frédéric Pattar (2006)

Total timing CD1 63:13

Executive producer: Clothilde Chalot
Artistic supervision: Hannelore Guittet
Label manager: Adélaïde Chataigner

CD2 Cantate égale pays (2010)

01 – 16 Cantate 1

Jachère aidant, Mathieu Nuss 20:24

Toccata - Air désinvolte - Choral de la chaleur de bête -
Air enthousiaste - Intermezzo I - Récitatif du maïs - Air du grief -
Intermezzo II - Récitatif truites & oiseaux - Choral du puits -
Air de lumière - Choral du texte plafond - Récitatif du pace-maker -
Air du réconcilié - Intermezzo III - Chœur final

17 – 23 Cantate 2

God's grandeur, Gerard Manley Hopkins 18:40

Elected Silence - Spelt From Sibyl's Leaves - Pied Beauty -
My own Heart - Shape nothing, Lips - Henry Purcell - Pied Beauty II

24 – 31 Cantate 3

Grand Murmuré, Elena Andreyev 20:24

Mon bel alinéa - Versez-moi un e muet - Un direct oreille-pinceau -
Figue ou saint - Échecs-nouveautés - Signé Proserpine -
Mort fameuse - Imola-la-bien-nommée

Total timing CD2 59:39

Photographer: Jean-François Mariotti
Translators: Elena and Zoé Andreyev, Mary Criswick, David Mus
Graphic design: Isabelle Servois | ziodop



radiofrance

WDR • THE COLOGNE BROADCASTS

