Document generated on 05/09/2025 4:58 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Enquête
Neuf idées musicales

Jonathan Goldman, Petar Klanac, Philippe Leroux, Bruno Mantovani, Chris Paul Harman, Klas Torstensson, Brian Current, Mauro Lanza, Jean-François Laporte and Johannes Maria Staud

Volume 17, Number 1, 2007

Le génome musical

URI: https://id.erudit.org/iderudit/016774ar
DOI: https://doi.org/10.7202/016774ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Goldman, J., Klanac, P., Leroux, P., Mantovani, B., Harman, C. P., Torstensson, K., Current, B., Lanza, M., Laporte, J.-F. & Staud, J. M. (2007). Enquête : neuf idées musicales. *Circuit*, *17*(1), 65–77. https://doi.org/10.7202/016774ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Enquête

Neuf idées musicales

par Petar Klanac, Philippe Leroux, Bruno Mantovani, Chris Paul Harman, Klas Torstensson, Brian Current, Mauro Lanza, Jean-François Laporte, Johannes Maria Staud

En juillet 2006, une quinzaine de compositeurs au Canada et dans plusieurs autres pays ont été sollicités par courrier pour participer à une enquête que nous avons présentée de la façon suivante :

« Au début de 2007 paraîtra le volume 17, nº 1 de la revue *Circuit, Musiques contemporaines*, qui sera consacré au thème de l'idée musicale. Il interrogera les points de départ de différentes œuvres musicales et la façon dont les compositeurs contemporains – tant de musique instrumentale que de musique électroacoustique – passent de leur idée initiale à l'œuvre réalisée.

À cette fin, une des rubriques de ce numéro publiera les résultats d'une enquête originale que nous menons auprès de divers compositeurs, et c'est là, vous vous en doutez, l'objet de cette lettre. Le principe est simple : vous êtes invité à nous envoyer une « idée musicale ». J'entends par là un croquis, une phrase musicale manuscrite ou imprimée, un dessin, une petite transcription, un schéma, ou n'importe quel autre élément ayant servi de point de départ pour une œuvre récente de vous, ou d'une œuvre en cours. Il pourrait même s'agir d'une idée qui vous obsède actuellement, sans que vous sachiez clairement ce que vous allez en faire, ou même si vous allez la développer dans l'avenir.

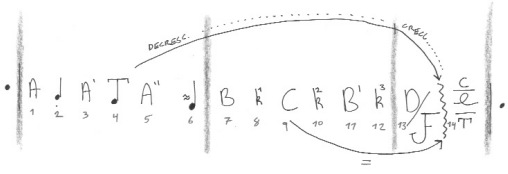
Si vous acceptez, comme je l'espère, de participer à cette demande quelque peu inhabituelle, vous aurez également à rédiger un très court texte accompagnant votre illustration et expliquant brièvement en quoi elle consiste. […]»

Neuf compositeurs ont finalement participé, produisant ainsi une série d'instantanés sur les idées à l'origine d'œuvres contemporaines récentes.

Jonathan Goldman

1. Petar Klanac
(Canada/France, 1971)

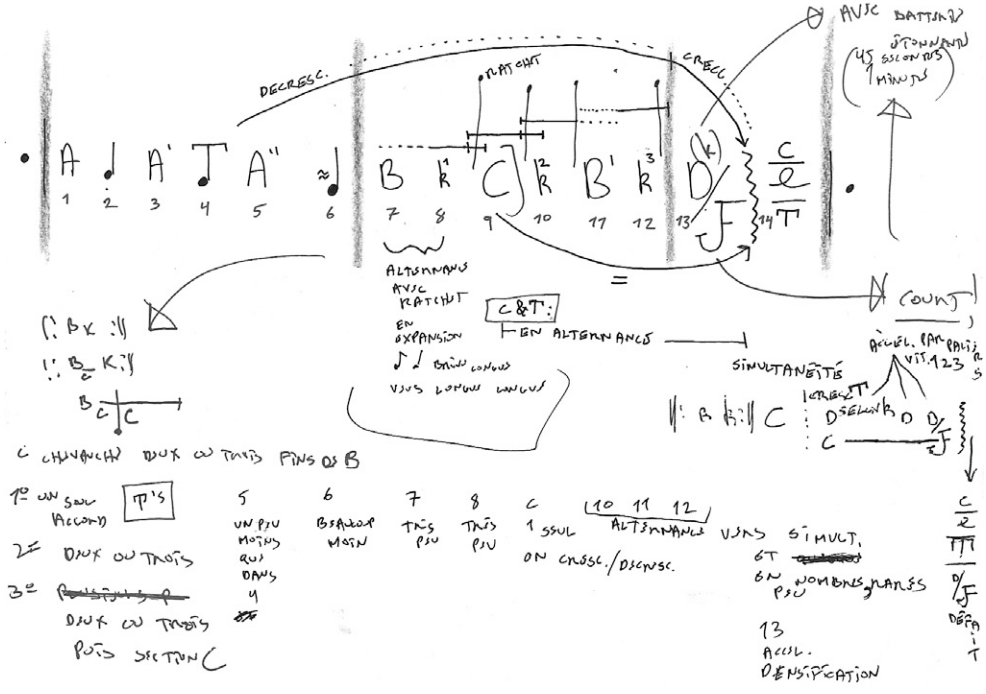
***Yerushalaïm* (2006), pour violon solo et ensemble**



Premier manuscrit. Forme globale de l'œuvre, rédigée après une première réalisation de la plupart des musiques en jeu. En trois périodes : première alternance (sections 1 à 6), deuxième alternance (sections 7 à 12), fin (13 et 14).

La première alternance fait entendre une monodie A et un *ostinato* à la noire, tempo modéré et staccato. Au moment de la première réitération de l'*ostinato* (section 4), apparaît progressivement un objet T (terreur) : espèce de gros accord difforme, laid et bruyant. Constitutif de cette quatrième section, il ne disparaît pas à la section suivante, ni après, intervenant régulièrement de manière inopinée en se superposant aux différentes musiques, jusqu'à sa destruction, fermant la musique D/JF (section 13) et ouvrant C/E/T (14).

La deuxième alternance donne une nouvelle musique K (kaléidoscope) en refrain à une nouvelle monodie B ainsi qu'à un choral de louanges et supplications (C), apparaissant régulièrement en dehors de « sa » section, superposé aux musiques K, B, puis D/JF.



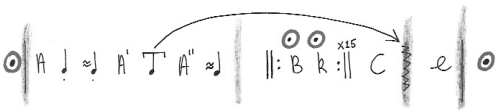
La fin est en deux parties : musique D/JF (danse, joie folle), puis tout est détruit : la danse, la terreur, le choral. Suit une musique E composée exclusivement d'éléments nouveaux (particulièrement pour les timbres et caractères), avec quelques résidus de T (brièvement, au début) et des itérations du choral, renaissant, ou plutôt signifiant sa permanence.

Les deux points aux extrémités signifient un son de crécelle tenuto, fort et assez long.

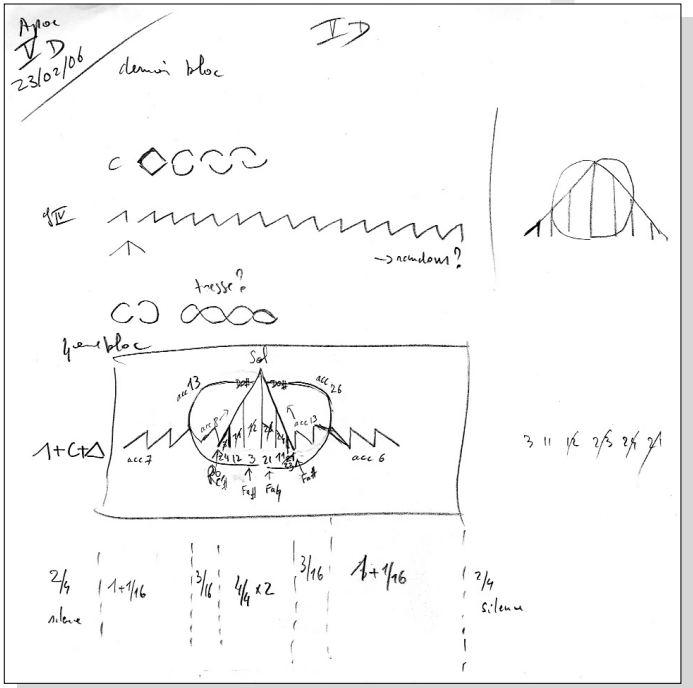
Deuxième manuscrit. Précisions et modifications sur le manuscrit précédent au fur et à mesure du travail de composition : alternances rapides et en grand nombre des musiques B et K avec tuilage du choral sur les trois ou quatre dernières alternances – nombre d'itérations de T pour les sections 5 à 12 (desquelles il ne sera finalement jamais tenu compte) –, réalisation de la danse D/JF à partir des éléments de K – quatre tenues de crécelle – etc.

Troisième manuscrit. Forme définitive : crécelle – première alternance et démarrage des accords terribles –, seconde alternance avec amas de crécelles (tenuto, assez long, sur chaque début d'itération de B et K), choral – destruction et fin – crécelle.

La danse D/JF est supprimée. La permanence de la louange est figurée par le violon solo, continuant la musique du choral et superposée aux éléments de la fin. ❖



2. Philippe Leroux (France, 1959)



Cette représentation graphique de ce que je pourrais appeler une idée musicale (idée musicale ponctuelle et non générative de l'ensemble d'une pièce) est avant toute chose un aide-mémoire destiné à la composition du cinquième mouvement d'*Apocalypsis* pour quatre voix, ensemble instrumental et dispositif électronique. Il représente premièrement un agencement structurel : une façon de faire s'interpénétrer des représentations graphiques de forme d'onde (triangulaire et dents de scie) avec un dessin de la lettre « C » majuscule. Plusieurs petites ondes en dents de scie encadrent une

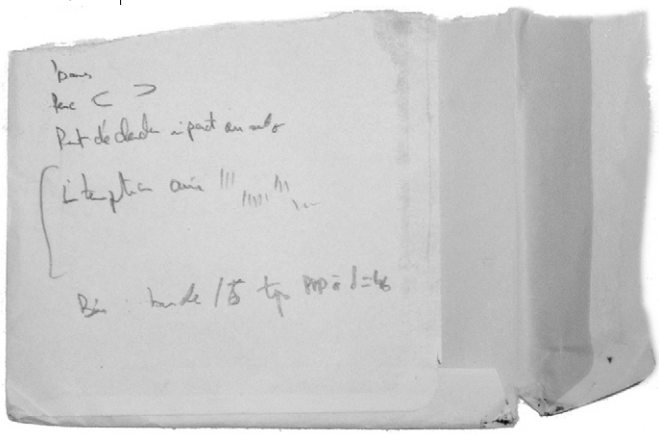
haute et large onde triangulaire, elle-même cernée de deux « C » dont le deuxième est en miroir du premier. L'onde triangulaire est constituée de plusieurs ondes en dents de scie.

Au-delà de l'aspect structurel, ce graphisme indique également une morphologie sonore globale et suggère une configuration sonore. Il est destiné à être entendu. Ceci est très important pour moi, quand je le dessine ou quand je le relis, je l'entends intérieurement. C'est-à-dire que j'imagine des lignes sonores qui suivent les profils indiqués, même si les contours de ces lignes sont encore peu précis. Il est à noter que ce dessin peut être « entendu » à différentes vitesses, car il n'y a ici aucune indication de tempo ou de durée ; il peut se dérouler sur une seconde comme sur trente. Les hauteurs de chaque ligne sont signifiantes du point de vue des registres. On observe ainsi que les ondes en dents de scie ont un petit ambitus, tandis que l'onde triangulaire en décrit un plus grand, légèrement supérieur à celui des «C». Les ondes en dents de scie contenues dans l'onde triangulaire ont un ambitus croissant puis décroissant. Celles qui commencent la configuration ont d'abord une pente ascendante puis décroissent subitement, alors que celles qui l'achèvent possèdent un profil inverse.

Les longueurs des lignes indiquent quant à elles des proportions de durées. À un deuxième stade de notation de la configuration apparaissent des indications d'accords et de notes extrêmes. Puis, apparaissent enfin des chiffrages de mesures.

3. Bruno Mantovani (France, 1974)

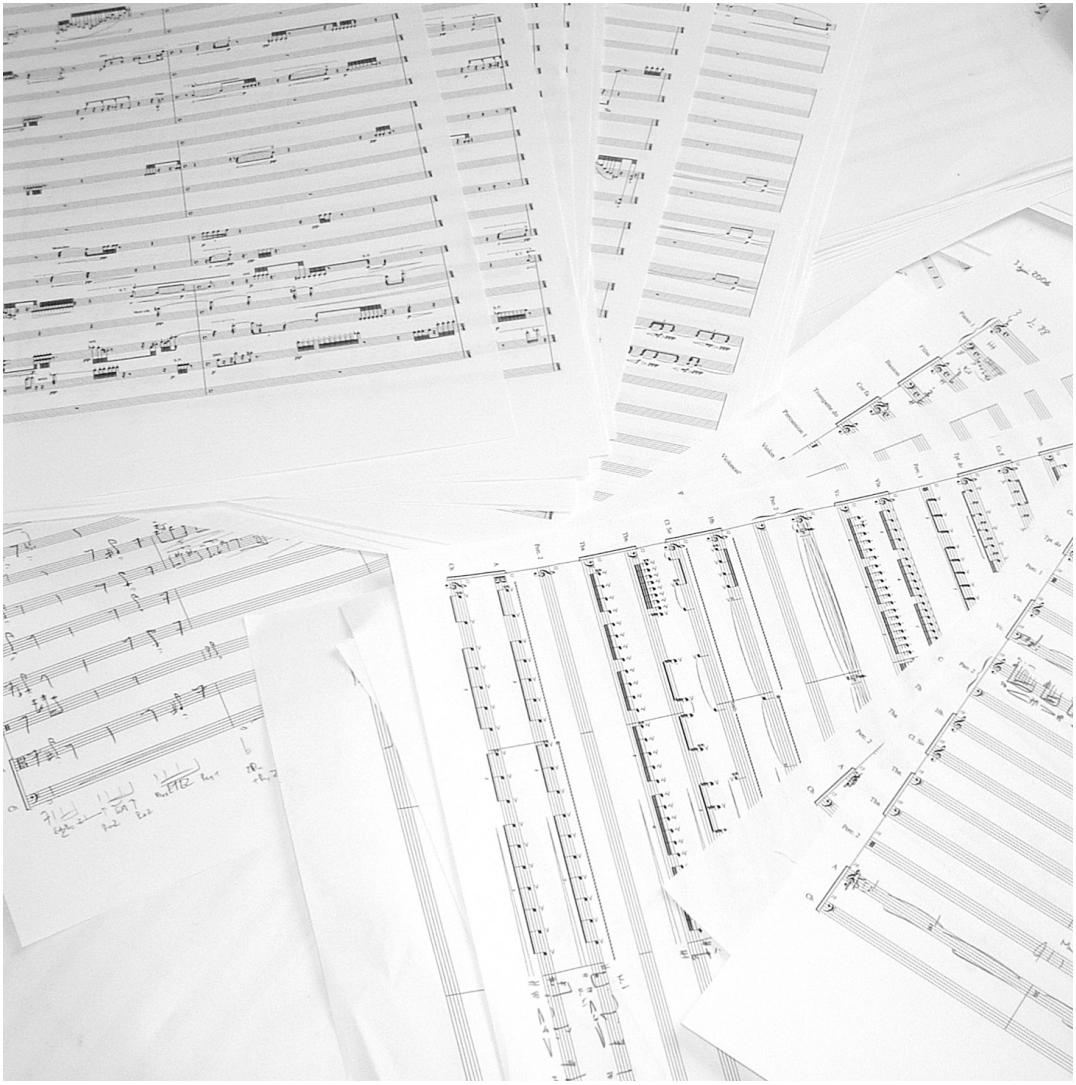
Pour moi qui ai une approche spontanée et expérimentale de la composition, l'idée musicale est



l'ensemble de ces intuitions premières, dictées par l'effectif pour lequel je dois écrire, qui forment la majeure partie du matériau musical que je développerai dans mon travail à venir. En effet, c'est souvent après avoir passé quelques minutes à imaginer le projet que j'ai déjà un capital d'éléments qui seront à la base du discours de l'œuvre tout entière.

Ces éléments, à l'état imaginaire, sont souvent d'une grande complexité, et semblent idéaux. Mais on ne peut composer sans écrire, et je vis d'ailleurs assez mal l'étape de la formulation sur le papier musique, que je considère comme un appauvrissement, comme une réduction de cette intuition qui semblait intégrer tous les paramètres musicaux avec un grand équilibre. Pour adoucir la déception provenant de la « rédaction » de cette utopie, je décris souvent l'idée de façon littéraire, sur le premier

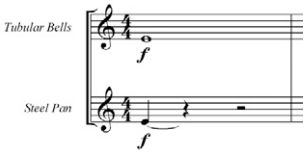
papier qui passe entre mes mains. Ainsi, dans la photo 1, j'ai écrit sur un débris d'enveloppe un parcours qui conduirait d'un jeu sur les basses (en l'occurrence de deux pianos) à des boucles de bois sur 6 temps en passant par des tuilages de percussion ou d'interruptions de cuivres. Il est évident que cette rédaction ne peut être comprise que par moi, qu'elle est un code qui s'est établi tout au long des années et dans lequel je me reconnais.



4. Chris Paul Harman (Canada, 1970)

***Otogi No Kuni E...* (2005) pour orchestre et violoncelle solo**

L'idée à la base de cette œuvre était l'« image auditive » d'une seule note jouée à l'unisson par une cloche tubulaire, qui a la capacité de résonner, et un *steel drum*. Ces instruments ont tous deux une sonorité inharmonique particulière, mais diffèrent par leur attaque et leur désinence. Cette image pourrait se noter de la façon suivante :



En 2003, après avoir entendu le *Concerto pour violon* d'Unsuk Chin, compositrice coréenne résidant en Allemagne (œuvre dont l'orchestration comprenait trois *steel drums*), j'ai vu le potentiel que pouvaient offrir ces complexes sonores particuliers pour mes propres œuvres, pouvant jouer un rôle significatif dans la constitution de l'ensemble instrumental. À mon « image auditive » initiale du *steel drum* et des cloches tubulaires, j'ai ajouté des *almglocken* (cloches à vache suisses à hauteurs). À partir de ce point, un ensemble d'instruments de type concertino s'est formé, comprenant des instruments capables de produire des complexes sonores aussi particuliers : piano, célesta, piano-jouet, cimbalon, accordéon.

J'ai ensuite reconsidéré mon ensemble orchestral après une réflexion sur une correspondance courriel que j'ai entretenue en 2002 avec le pianiste et compositeur japonais Yuji Takahashi. Au sujet des références interculturelles en musique, Takahashi écrivait alors : « … trouver une place acceptable pour les nouvelles acquisitions, une chose appartenant à quelqu'un devrait être échangée contre quelque chose de nouveau – ça, c'est de l'échange culturel et non de la conquête culturelle. » Il était important pour moi que les nouveaux complexes sonores créés par mon ensemble « concertino » soient le point focal de la palette sonore, et non seulement un embellissement. Ainsi, j'ai choisi d'utiliser un nombre restreint d'instruments de l'orchestre traditionnel (7 vents, 4 cuivres, 17 cordes). Le rôle principal de ces instruments est de créer des « ombres et lumières » aux instruments de l'ensemble concertino, alors qu'un ensemble de trois percussionnistes – placés dans l'orchestre et jouant principalement des percussion à hauteurs – sont traités comme des membres de l'ensemble concertino.

Les nombreuses courtes sections qui constituent la structure formelle de l'œuvre correspondent à des relectures de Sinfonia de Bach (Inventions à trois voix). Au sujet de l'orchestration, les lignes les plus longues de ces sections sont découpées en blocs plus petits (parfois considérablement plus petits) qui se manifestent par des complexes sonores contrastants entendus en succession rapide à l'intérieur de l'ensemble concertino, soutenu par un effet d'ombre et de lumière de la part du reste de l'ensemble [orchestral].

Cette œuvre a été créée grâce à une commande de l'Esprit Orchestra (financée par le Conseil des Arts du Canada) pour violoncelle solo et orchestre, destinée à la

violoncelliste canadienne Shauna Rolston. Ainsi, il était important d'apporter une attention particulière au rôle du violoncelle. Dans mes œuvres précédentes pour instrument solo et orchestre, j'ai toujours remis en question les relations archétypales entre eux. Dans le cas d'*Otogi No Kuni E…*, j'ai décidé que la ligne de violoncelle allait être utilisée pour tracer une ligne principale à l'intérieur d'une texture orchestrale toujours changeante, supportant parfois le violoncelle, l'éclipsant parfois également.

Le titre *Otogi No Kuni E…* provient d'une chanson populaire japonaise, et signifie « Vers une terre féerique » et comprend l'image que je me fais de l'orchestre que j'ai créé pour cette œuvre.

Il est évident que la substance comme la structure d'*Otogi No Kuni E…* ont évolué à travers de nombreuses étapes. Comme dans la plupart de mes œuvres des dernières années, j'évite de prédéterminer la structure et le contenu de l'œuvre, permettant à ces éléments de sourdre graduellement, souvent de sources disparates. On pourrait dire que dans mon œuvre, l'idée initiale est un point de démarrage, suivi d'un processus qui acquiert une vie propre.

5. Klas Torstensson (Suède/Pays-Bas, 1951)[1]

The Lost Diary

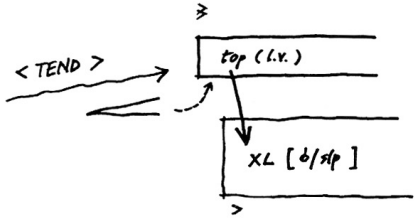
« (…) Je commence habituellement en dessinant un design graphique préliminaire de la pièce, ne prévoyant pas plus que le parcours général, la « grande forme » et le flux de tension qui en découle. Les détails sont ensuite travaillés successivement selon certaines étapes (générations, voir les quatre exemples), où je me concentre sur les questions de timbre, de geste, de rythme, de dynamique, d'articulation, de registre et de trouvailles sonores spécifiques. Puisqu'une décision prise à un certain niveau peut avoir de lourdes conséquences sur les niveaux subséquents, tout en ajoutant couche après couche, je change constamment mon attention d'un niveau à l'autre au cours du processus compositionnel. L'altération d'un simple détail pourrait ultimement mener à des ajustements dans la grande forme.

Les hauteurs de notes ne sont choisies qu'à la toute dernière étape. Ceci peut paraître surprenant puisque c'est avec ce paramètre que la plupart des compositeurs commencent à travailler sur une pièce. Pourtant, c'est précisément parce que les hauteurs sont d'une grande importance que je ne les injecte pas avant la phase finale de la composition. En effet, un compositeur prenant comme point de départ les qualités individuelles du musicien pour lequel il écrit, cherchant à insuffler des tournures surprenantes dans la dramaturgie de sa musique et voulant se maintenir la liberté jusqu'au dernier moment d'apporter des changements à n'importe quel niveau de l'œuvre –, un tel compositeur restreindrait considérablement la souplesse d'action fondamentale à sa méthode de travail en se confinant – dès les premières étapes de la composition – à des notes pôles et des accords spécifiques. S'il le faisait, cela pourrait, par exemple, amener l'élément mélodique à dicter

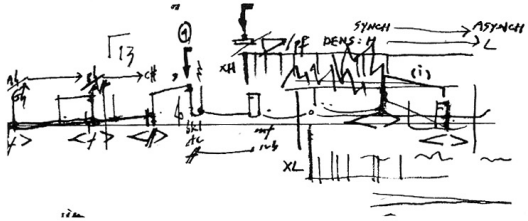
le cours de la pièce, et c'est précisément sur cet élément que je souhaite maintenir le contrôle à chaque instant. ❖

Notes

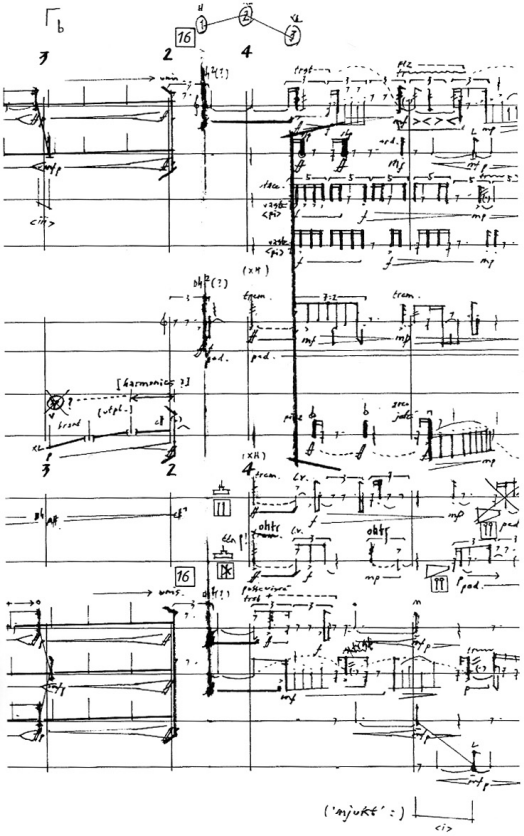
1. Tiré de Voermans, Erik, « *Music as a Grim Journey* », un entretien avec Klas Torstensson, dans *Key Notes*, vol. XXIX, mars 1995, p. 10-15.



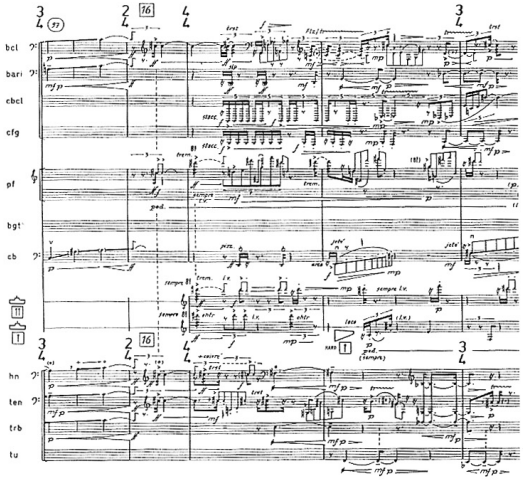
1



2



3



4

Klas Torstensson: 'The Last Diary' [measures 97-100]
4 'generations' - 1: 1st draft
2: 2nd draft
3: score (without definite pitch)
4: Final score (© Donemus Amsterdam)

6. Brian Current
(Canada, 1972)

Comme plusieurs compositeurs, je trouve souvent ma musique en improvisant au piano. Si quelque chose d'intéressant se produit, j'en note parfois une description dans un carnet. (Je ne sais pas si je me souviens ni si j'incorpore à mes œuvres des idées que je n'aurais pas notées.)

Les deux passages suivants sont des transcriptions littérales d'extraits de mon carnet, écrits au cours de l'été 2006. Ils ne sont pas rattachés à des œuvres spécifiques. Je les présente ici puisqu'ils traitent tous deux d'un type de musique texturale et orientée vers un but que j'entends exploiter dans mes œuvres à venir.

Juin 2006 (date exacte inconnue) :

Improvisé à la campagne :

… improvisation au piano, à nouveau. Clusters arpégés et brouillés en rythme « shuffle ». Ce rythme est aussi étiré et élaboré.

On a à la fois la sensation d'un mouvement interne rapide et d'une progression d'accords plus lente, plus majestueuse.

Juillet 2006 (date exacte inconnue) :

Improvisé à la campagne :

À nouveau, des progressions d'accords simples et actives dans une pièce pour orchestre. Mille voix individuelles mettent une éternité à passer d'un accord simple à l'accord suivant. On les entend « décoller » et « atterrir ». On entend simultanément une super-complexité et une super-simplicité.

7. Mauro Lanza
(Italie, 1975)

Extrait de la tablature des premières mesures de «*NEGATIVO*» *pour orgue :*

Mes. 1	Mes. 2 (x5)	Mes. 3 (x4)	Mes. 4 (x3)	Mes. 5 (x2)	Mes. 6	Mes. 7
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111011	1111111011
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1101111111
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111
1111111111	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111101111	1111101111	1111101111
1111111111	1111111111	0111111111	0111111111	0111111111	0111111111	0111111111
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111
1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111	1111111111
1111111111	1111111111	1111111111	1111111101	1111111101	1111111101	1111111101

Mes. 8	Mes. 9	Mes. 10	Mes. 11	Mes. 12	Mes. 13	Mes. 14
1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111011
1110111111	1110111111	1110111111	1110111111	1110111111	1110111111	1110111111
1101111111	1101111111	1101111111	1101111111	1101111111	1101111111	1100111111
1011111111	1011111111	1011111111	1011111111	1001111111	1001111111	1001111111
1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110
1111101111	1111101111	1111101111	1111101111	1111101111	1111101111	1111101111
0111111111	0111111111	0111111111	0111111111	0111111111	0111111111	0111111111
1111111111	1111111111	1111111111	1110111111	1110111111	1110111111	1110111111
1111111111	1111111111	1111110111	1111110111	1111110111	1111110011	1111110011
1111111101	1111111101	1111111101	1111111101	1111111101	1111111101	1111111101

Mes. 15	Mes. 16	Mes. 17	Mes. 18	Mes. 19	Mes. 20	Mes. 21
1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111011
1100111111	1100111111	1100111111	1100111111	1100111111	1100111111	1100111111
1100111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000111111
1001111111	1001111111	1001111111	1001111111	1001111111	1001111111	1001111111
1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110	1111111110
1111101111	1111101111	1111101111	1111101111	1111101111	1111101111	1111001111
0111111111	0111111111	0111111111	0111111111	0111111111	0011111111	0011111111
1111011111	1111011111	1110011111	1110011111	1110011111	1110011111	1110011111
1111110011	1111110011	1111110011	1111110011	1111100011	1111100011	1111100011
1111111101	1111111101	1111111101	1111111100	1111111100	1111111100	1111111100

Mes. 22	Mes. 23	Mes. 24	Mes. 25	Mes. 26	Mes. 27	Mes. 28
1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111011	1111111001	1111110001
1100111111	1100111111	1100111111	1100111111	1100111111	1100111111	1100111111
1000111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000111111
0001111111	0001111111	0001111111	0001111111	0001111111	0001111111	0001111111
1111111110	1111111110	0111111110	0111111100	0111111100	0111111100	0111111100
1111001111	1111001111	1111001111	1111001111	1111000111	1111000111	1111000111
0011111111	0011111110	0011111110	0011111110	0011111110	0011111110	0011111110
1110011111	1110011111	1110011111	1110011111	1110011111	1110011111	1110011111
1111100011	1111100011	1111100011	1111100011	1111100011	1111100011	1111100011
1111111100	1111111100	1111111100	1111111100	1111111100	1111111100	1111111100

Mes. 29	Mes. 30	Mes. 31	Mes. 32	Mes. 33	Mes. 34	Mes. 35
1111110001	1111110001	1111110001	1111110001	1111110001	1111110001	1111110001
1100111111	1100111111	1100011111	1100011111	1100011111	1100011111	1100011111
1000111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000111111	1000011111	1000011111
0001111111	0001111111	0001111111	0000111111	0000111111	0000111111	0000111111
0111111100	0111111100	0111111100	0111111100	0011111100	0011111100	0011111100
1111000111	1111000111	1111000111	1111000111	1111000111	1111000111	1111000111
0011111110	0011111110	0011111110	0011111110	0011111110	0011111110	0011111110
1110011111	1110001111	1110001111	1110001111	1110001111	1110001111	1100001111
1111100011	1111100011	1111100011	1111100011	1111100011	1111100011	1111100011
1111111000	1111111000	1111111000	1111111000	1111111000	1111111000	1111111000

Une touche d'orgue est un interrupteur.

Contrairement à la touche d'un piano, elle a un comportement parfaitement binaire.

Si l'interrupteur est allumé (ou bien si la touche est enfoncée), nous avons 1 (une note), si l'interrupteur est éteint (et la touche est, pour ainsi dire, « au repos ») nous avons 0 (pas de note).

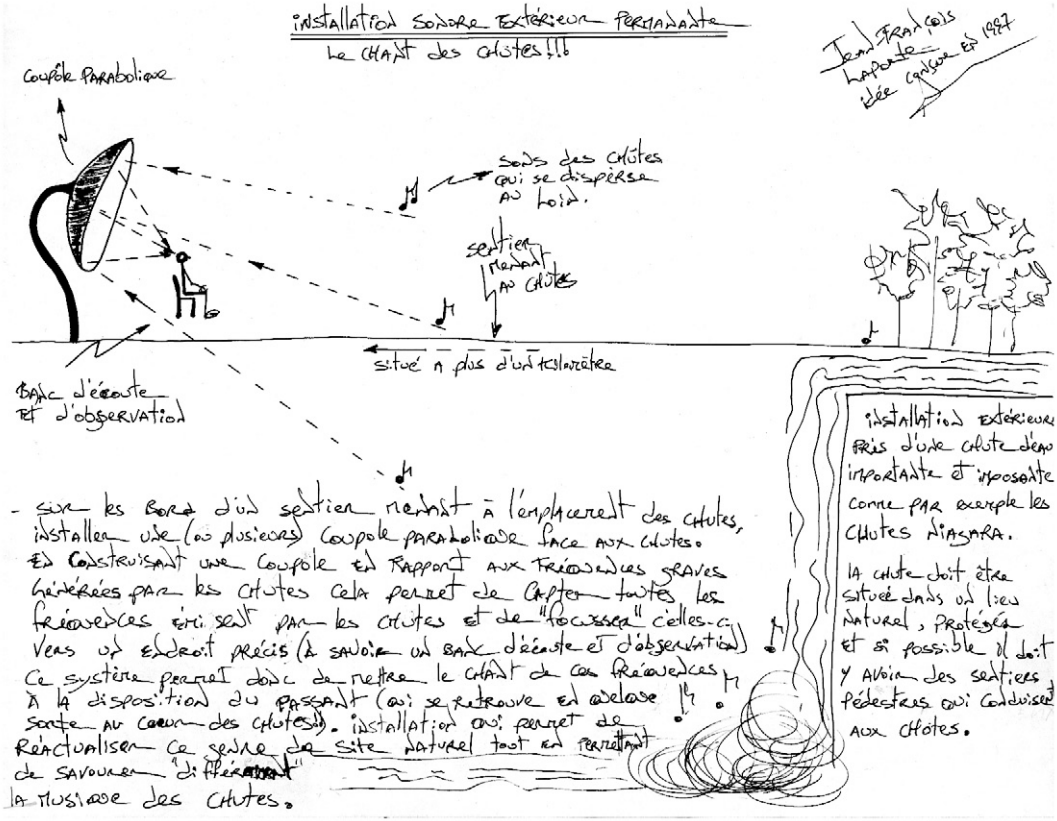
À partir de ces prémisses, il est facile d'imaginer un dispositif qui se comporte de manière contraire. Sur un tel instrument, dont la condition de « silence » consisterait en un grand cluster tenu, chaque geste de l'interprète agirait comme filtre. L'exécution d'un arpège, par exemple, ne serait pas perçue en tant que telle, mais plutôt comme une légère perturbation de ce massif continuum chromatique. La musique écrite pour cet orgue imaginaire serait une musique qui naît du plein et non pas du vide de la page blanche, une musique plus sculptée qu'écrite.

Negativo (morceau commandé par le Festival REC à Reggio Emilia (Italie) et conçu pour le petit orgue qui se trouve derrière les coulisses du théâtre Valli, dans la même ville) est la tentative impossible de transcrire cette musique pour un orgue « normal » et un organiste « humain », dont les dix doigts tracent un parcours

du plein au vide : un accord tenu de dix notes se métamorphose ainsi dans une mélodie qui présente les mêmes notes isolées, dans une succession rapide.

La réalisation de cette transformation met en lumière les limites du style de notation traditionnel. L'information qui concerne la hauteur des notes est redondante, puisque les notes sont les mêmes du début à la fin du processus ; dans une certaine mesure, la notation rythmique l'est également. La notation sous forme de tablature, par contre, apporte seulement les informations essentielles : chaque ligne est un doigt, chaque colonne est une sémichrome, 1 est une note tenue et 0 une pause. L'idée musicale à la base de ce processus est par conséquent plus intelligible : ce code binaire n'a pas seulement été le point de départ pour la réalisation du morceau (une sorte de « notation simplifiée » pour une esquisse préliminaire), mais il est également le support pour l'exécution de longues sections de l'œuvre. ❖

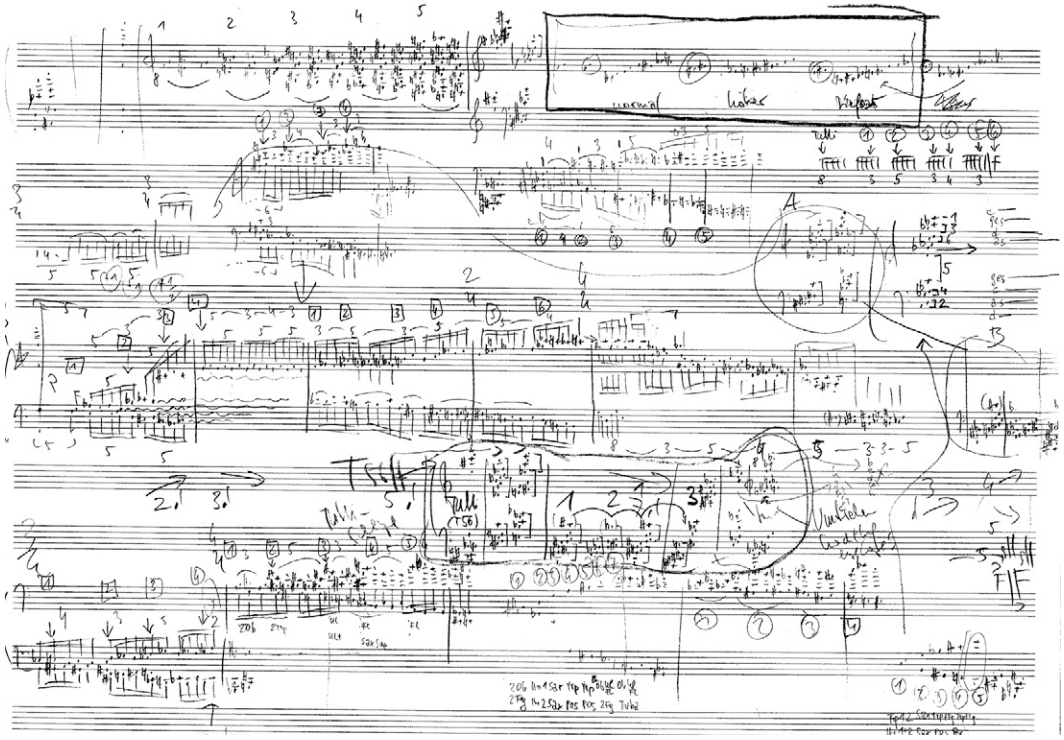
8. Jean-François Laporte (Canada, 1968)



9. Johannes Maria Staud (Autriche, 1974)

Habituellement, une nouvelle œuvre ne tire pas ses origines d'une seule esquisse ou d'une seule idée musicale. Lorsque je commence une pièce, j'écris souvent quelques accords sur une feuille (souvent après en avoir essayé différentes versions au piano), une cellule rythmique et ses dérivés sur une autre, et un plan de la disposition spatiale des instruments (souvent symétrique) sur une troisième. J'écris une courte ligne mélodique ou des préférences intervalliques sur une quatrième feuille, je dessine quelques graphiques relatifs au plan formel général ou aux spécificités orchestrales sur une cinquième feuille ou sur une autre, sur laquelle j'aurais déjà noté les résultats d'une rencontre avec un interprète qui m'aurait montré son instrument.

Très souvent, les idées initiales (il y en a toujours plusieurs, jamais une seule) viennent quand je lis un livre (récemment, de Witold Gombrowicz), quand je vais à une exposition (récemment, de Bruce Nauman) ou quand je vois un film (récemment, de Louis Malle), ou alors quand je marche en plein air ou que je parle de sujets divers avec des amis ou d'autres artistes. Souvent, je rédige de petites notes à la fin d'un livre, derrière un billet, dans un



petit carnet que j'ai sur moi, ou alors que je note sur mon téléphone portable si je ne trouve pas de quoi écrire. Toutes ces influences, toutes ces notes jointes à quelques esquisses initiales telles que je les ai décrites plus haut, créent un sol fertile pour commencer une nouvelle pièce. Le processus compositionnel est ensuite induit de lui-même, mais chaque décision que je prends a des conséquences et mène à des « règles » spécifiques, qui deviendront caractéristiques d'une certaine pièce. Cependant, ces « règles » peuvent changer en cours de composition, bien qu'elles soient toujours reliées à une structure temporelle. Elles ne sont pas stables et ainsi, elles se développent également de manière inductive, dépendamment de l'endroit où le flux musical se dirige.

La figure que je vous envoie est une de mes premières esquisses pour ma pièce *Segue. Musik für Violoncello und Orchester* (2006), que j'ai composée pour le concert d'ouverture du Salzburg Festival de l'an dernier (avec Heinrich Schiff au violoncelle et le Wiener Philharmoniker, sous la direction de Daniel Barenboim). Cette esquisse montre principalement des aspects harmoniques. Les lignes et les figures émergent de la « colonne » harmonique à cause de l'introduction présentant des figures en trilles.