

As I began writing notes for this Mode recording of chamber cello music, I realize that words, text, and the phenomenon of “voice” are deeply implicated in much of this body of work. It has always seemed to me that the cello was an essentially vocal medium, that it was an instrument that is capable—in the right hands, led by the right ears, of course—of uttering remarkably direct, urgent, and expressive messages to its listeners. Alexis Descharmes, with whom I have worked closely in the presence of a special rapport, had the felicitous notion of my recording the James Merrill poem that provoked the earliest piece in this collection. So I also extracted some lines from the ancient Greek tragedies that underlie two other compositions included. It is hoped that this juxtaposition—of lines of texts with the musical lines they influenced—will nourish the listener’s engagement with the music that spans two decades.

Focus a beam, emptied of thinking, outward...

At Heathrow International, in 1984, then Promotions Director for Peters Edition Ltd., Graham Hayter, surprised me with the proposal that we should motor to remote Huddersfield on the weekend. An adventuresome Contemporary Music Festival had been initiated there just a few years earlier, and he wanted

me to hear an extraordinary young string quartet perform the complete string music of Xenakis. So, on a rainy Saturday morning at 11:15 on the 27th November, 1982 I heard the Arditti band perform all of the string music that Xenakis had then produced. It was unforgettable: their commitment, their rapport, their skill. Irvine and I connected immediately. He proposed that I write a quartet for his ensemble, but had no funds at hand for commissioning. Compensatorily, he promised an Almedia Festival London premiere, other performances to follow, and a published recording. The relationship that began on that blustery, gray, northern morning involved my coming to know the individual members of the quartet; Irvine, of course, but also Alexander Balanescu and Levine Andrade and the intriguingly otherworldly Sri Lankan cellist, Rohan de Saram.

It was not only his powerful and engaging sound that drew one towards him, but the unmistakable bubble of “otherness” within which he seems to move. In the aftermath of my composing *Coconino... a shattered landscape* in 1985, and the Arditti Quartet performing and recording it, I interacted often with Rohan and we hatched a plan of my writing a solo work for him.

It has always been important to me to connect the various dimensions of an opportunity in some interesting way. And this parallels, I realize, the insomniac Rohan’s predilection for

year-long studies (of the works of Jung or the chorale preludes of Bach). I had been fascinated and bemused by the American poet James Merrill’s curious *The Changing Light at Sandover*, a monumental poem that purported to include a “voice” that had emerged during Ouija board sessions that Merrill and his companion had carried on over time. I came across another poem of his, “In the Dark”, and a particular phrase leapt into my imagination: “Focus a beam, emptied of thinking, outward through shut eyes...” It felt like the perfect prompt for the cello project.

My thought was to write a work that had the feel and dimensionality of a spiritual exercise: a very slow pulsation, breath-like, that would, in three larger stages, become gradually more animated, ending with a “lightening” of its somber beginning, a section that would by then be moving notably faster than the opening. The original aim was nine times as fast, I believe, and Merrill’s poem speaks of a possible outcome: that “you, before the session ends / Begin to glow”. The Arditti’s were in residence at the Avignon Festival in July of 1989 and I spent several days with Rohan working through my sketches. Adaptations were necessary. My use of double-stops which included both stopped and harmonic components proved very difficult to produce reliably, so I proposed an approach whereby the stopped and harmonic components would be rhythmically

offset. My “abstract” concept of increasing the base speed throughout also required some adjustment, though the “feel” of the accelerating time frame remains. I remember Rohan saying—not admiringly—that playing *Focus* was unusually demanding: “It’s like playing Mozart,” he said, “everything matters.”

Process and Passion

I had already written solo works for cello (*Focus a beam...*), and violin (*Kokoro*, written for violinist Arditt in 1992 on commission from the British Arts Council), when the Festival Why Note? in Dijon asked me to write a duo for these two instruments for its 2003 events. The perspectives already proposed in the earlier solos were in my mind and ear (particularly in regard to sectional characterization and pitch structure). But the duo was, nevertheless, a newly-conceived landscape with its own topography and a dramaturgy indebted to ancient Greek theater.

The violin and the cello are each characters, “persons” in their own right, and each defines five sections of the duo in varied proportions that were arrived at through a syllable accounting of the text. While one leads, the other articulates a clock-like reference function, so that both license and discipline are in play. Each instrument also participates in defining a set of twenty-one musical “images” I conceived, and which act as a motivating

resource for the whole. These sonic images include manifestations of *evil, blood, fear, black, heart, death, weight, and love*. They are indebted to a text I extracted from Aeschylus's *Oresteia* as translated by Richmond Lattimore. He observes that Furies "insist upon the fact against the idea", whereas Athena's "nature reconciles female and male; has a wisdom deeper than the intelligence of Apollo". These circumstances, and the images they provoke recur in changing contexts and successions throughout the composition, reflecting the positioning of their occurrence in my assembled text. The process, as it evolves, parallels the ways that recurring but constantly inflected and recontextualized perceptions and recollections act in our everyday mental life. In my sketch notes, I see that *Process* is anchored to a framing text that begins: "It was because of evil that the Furies were born..." While *Passion*, on the other hand, arises out of the actual voice of the Furies: "I trail my quarry by the splash and drip of blood..."

There is a continual re-assertion and re-combination of the sonic images and their emotional tenor that involves what appear to be incompatible worlds. There is a measured process (performed at first by the cellist), on the one hand, and an unbridled passion (at the beginning, the violin) on the other. Gradually, the two extremes negotiate an unanticipated equilibrium and work towards common ends:

"Let love be their common will..."

And in my sketch notes, I find that the overall form is to involve: "initial orientation, a 'journey', marked surprises, a sense that the journey has changed things".

Process and Passion marked a significant methodological experiment for me. My working methods had always been based upon the premise that an explicit, refined and compact resource (pitch collections, rhythmic and textural norms) would form the "genetic material" out of which one devised expansive elaborations. The intensity of Aeschylus's writing—the events, and the angularly stylized lines that memorialize them—struck me as difficult to honor with my usual "formal" procedures. So I sought a starting point that was less specific in its quantitative detail, more emotionally, timbrally centered. I wrote out rather schematic "sonic dramaturgies" and worked with my then San Diego-based collaborators (violinist Mark Menzies and cellist Hugh Livingston) as a film or theater director might, urging their realizations in one direction or another—their common touchstone was found in the notation's harmonies, gestures, and sequences—as events in the moment suggested.

Computer-processed sounds, based upon recorded segments from the violin and cello materials underlie some sections of *Process and Passion*, functioning in performance to extend and elaborate the influence of various

source images so that the computer cues act sometimes as remote shadowings that inflect, and at others as extra-human forces which the two live soloists must accommodate.

Process and Passion was premiered by cellist Alexis Descharmes and violinist Nicolas Miribel, both of whom were members of the admirable Ensemble Court-circuit, that had premiered my 1998-2001 Ircam commission, *The Angel of Death*, at the Agora Festival in 2001 under the direction of Pierre-André Valade.

In rehearsals, I noticed the uncommon intensity which the then 23-year-old Descharmes brought to everything he did—his ways, were, in fact, a direct instantiation of the sort of "passion" to which the title of the duo refers. Working with these performers and with the technical support of Frédéric Voisin (who had been my musical assistant for *Angel*), was a relaxed and gratifying process. The experience was exactly what a composer hopes for: the score, the music told them what to do—and they did it. I needed only to be an admiring "on-listener". So this was the first occasion upon which Alexis emerged as distinct from the other musicians in the group. I heard the *particular* insight and investment that he brings to his performances, and did not forget these impressions.

A Crimson Path

The title here comes from the text for *The*

Red Act Project, a large-scale musical undertaking begun in 1995. That *Project* is based upon a text I assembled from three Greek tragedies, Euripides's *Iphigenia in Aulis* and *The Trojan Women*, and Aeschylus's *Agamemnon*, as translated by Richmond Lattimore. The igniting spark was an interest in what I called "received knowledge" (that which comes to one without effort) as embodied in the demented visionary, Cassandra. The title invokes a fateful path taken, a blood-stained course.

Even in our broadly itinerant times, the anticipation and experience of journeys can consume one. I include among such travels those that are actual, those that are metaphoric ... and also journeying that is somewhere in between. The process of finding a pathway from one place to another can be challenging and is often charged with meaning. First comes an internal debate where motivations, anticipations—the desired, the unknown, the feared—are played off against one another. Often, then, one rehearses "being there," repositioning one's self in imagination (in a dream, perhaps) to be in that still distant destination. Finally, there is the trip itself: seemingly inevitable once begun, it sometimes confirms and at others contradicts one's preconceptions.

A Crimson Path reflects these three stages in its movements: *Dialogue, Dream, and Voyage*. The first movement involves mutual exploration by the two instruments of radically con-

trasted expectations. Initially proposed as a chain of brief, aphoristic phrases, mere notions, each is then played out more fully in a series of elaborated and highly contrasted episodes. In relation to this first movement, Agamemnon asks “How can I find words to speak in the face of...my disaster?” Exchanging thoughts with his daughter, Iphigenia, he envisions “...going on a long journey...”

In the second movement, *Dream*, the voyager is at first subdued, constantly repositioning himself, searching. He gradually gains certainty and intensity as the line rises in register to a culminating *keening*, then falls back beneath waves of iterative accelerations and ritards—in troubled tremulousness. In the text fragments implicated with this movement, Agamemnon, troubled and searching, asks Iphigenia to give him “a kiss of pain...”

In *Voyage*, the third movement, the cello carries the journey to conclusion through a different, more agile, assertive, and passionately directed line. Here Agamemnon, as returning king, shows resolute reason: “In the business of the city we shall see what element is strong...” And, if there are wrongs to be made right, then “we must use medicine...with kind intention” But the chorus interrupts his measure thoughts, suggesting alternatives: “...burn or amputate...”

The two instrumental roles refer to a succession of textual ideas. For example, the

piano’s more direct and formal role references, in sequence: *greeting*, *heal*, and *kind*, whereas the grotesque and extreme cello reflects sequentially to: *envy*, *burn*, and *amputate*. Flowing slowly at times, reflecting at others, exclaiming urgently, rushing headlong or mercifully darting, this voyage is one long arc. Well, this is not actually true. The path is conceived as unitary, but irrational disturbances remain, incursions that remind us that the continuity of internal expectation is rarely tolerated by the inertial actualities of the external world.

A Crimson Path was written for and is dedicated to Rohan de Saram. It is a work that he proposed be written for him and his pianist brother, Druvi. It was commissioned in stages by *Rencontres d’ensembles de violoncelles* in Beauvais and by the Festival Why Note? in Dijon. As a result of the almost three-year period over which *A Crimson Path* was composed, it became, itself, a troublesome journey. I want to note, here, the essential roles of Mark Menzies (as pianist) and Erika Duke-Kirkpatrick, cellist, who “workshopped” the piece with me in San Diego and Valencia.

imagE/cello & imAge/cello

The *imagE/...* and *imAge/...* series explores—respectively—evocative and articulate ideals. An ongoing project, it will eventually include a wide range of instruments (already piano, guitar, viola, flute, and contrabass as

well as the present cello pair). The evocative studies are gentle, atmospheric and symmetrical while those of articulate bent are sectional, forceful and asymmetrical. Each pair explores characteristic aspects of its instrumental medium in a fashion that may be reserved or acrobatic. The *imAge Project* was an outgrowth of *The Angel of Death* (for piano, orchestra, and computer sound), with its two contrasted journeys across parallel landscapes, as well as of *The Image Machine*, a real-time computer composition in which the notion of “images”, first posited in *Process and Passion*, came fully into being as a central concern for me, as performer as well as composer.

By 2007, Descharmes, whose playing I had so much admired in Dijon, wrote to me to ask that I participate in a project of his invention: *30 ans > 30 créations*. His invitation to write a short work that he would perform on a celebratory event for his 30th birthday provided a catalyst for me to initiate the project I had already been considering.

imagE/cello was the first of the pair to be written. It is built around a large arch, shaped first by rising and then descending sequences of harmonics. It is a luminous and ringing exploration. It is, as suggested above, a prototype of the *imagE* class, symmetric and gentle, with only a touch of darkness at the end.

imAge/cello, is constructed as a texture of incessant, forcefully strummed chords. Each

harmonic element has its own periodicity, so that, together, they interlock in a fashion that is unpredictable but that also feels authoritative. There is an “order” there, one senses, but its nature is not obvious. From time to time, a troubling, a constrained “wailing” is heard between the temporally positioned, and assertive chords. There is also extremely rapid passagework—itsself sometimes interrupted by brief, imperious exclamations, and, in its last instance, quite improbably accelerating.

This pair of works was written with Alexis—both the individual himself and his characteristic incandescence—in mind. These brief musical statements combine to form a kind of sonic portrait of the musician I have come to know.

Colombi Daydream

Written as a fiftieth birthday tribute to Finnish cellist, Anssi Karttunen. *Daydream* is based structurally and harmonically, upon the *Chiacona per basso solo* by Giuseppe Colombi (1635-1694)—purportedly the first composition for what we now think of as “the cello”. Muriel von Braun, Karttunen’s spouse, along with his friend and colleague, composer Kaija Saariaho, adopted the plan of asking 30 composers whose work Karttunen had performed each to contribute variations upon the Colombi model. They were offered to Karttunen as a set of “mystery variations” that he agreed to per-

form sight unseen, though surely not without long and dedicated preparation.

My *Daydream* involves iterative patterns, as does its model, but the nature of my patterns and their variation—the attitude taken towards material and sound—depart in often whimsical ways from Colombi's world. The piece is, in fact, a kind of daydreaming—obsessive yet fanciful. Out of consideration for the occasion, the number 5, and more particularly the number “50” itself are at work everywhere.

Thoughts, Places, Dreams

Thoughts, Places, Dreams is an exploration of the musical and expressive spaces laid out earlier in its genetic sources: *imAge/cello* and *imAge/cello*. The idea for beginning a series of complementary solos for different instruments was in my mind when Alexis Descharmes asked for a contribution to his touching project: *30 ans > 30 créations*, as discussed above under *imAge/cello* and *imAge/cello*. The goal of complementarity in the original pair meant that, from the beginning, I was thinking about a large space of opportunity, connecting the subtle and evocative to the articulate and assertive. This space was also, and inevitably, related to my impressions of Alexis himself.

Interactions with the Ensemble Court-circuit (under the artistic Directorship of composer Philippe Hurel) had begun, as noted above, in the run-up to the 2001 Ircam Agora Festival

and the first performances of *The Angel of Death*, at the Pompidou Center. The Ensemble and I engaged again at the Festival Why Note? (2002) and Court-circuit included other works of mine in subsequent seasons. I always felt a signal vitality and rapport with its musicians both individually and as a group.

The two earlier *imAge/cello* solos provided the “thoughts” to be explored. I also invented a range of new, but derived musical behaviors and arrayed them in irregular reappearances, across a 24-minute span. They formed the skeletal basis for the solo cellist's almost preternaturally constant and intense role in the work.

The ensemble acts to contextualize the soloist's positings and ruminations by providing blocks of semi-improvisatory sonic texture which I characterized, while composing, with such ideals as “pulsing”, “intersections”, “brief inflections”, and so on. They were musical notions that invited varied address, but would comprise a field of related activity that evolved in stages—a metaphoric “lighting”—variously illuminating the soloist as one succeeded another. The ensemble textures constitute the “places” of the title. And there is a third layer of events, wherein the ensemble engages in idealizations of tendencies at work in the other layers (in the solo line, or in the just mentioned ensemble textures). Four ideals are explored in this way: Freeze, Argument, Intercutting, and

Alignment.

So. The work is a sonic mosaic, a succession of distinctive though sometimes overlapping domains: the soloist's (almost) uninterrupted performative journey, and those “places” provided by the ensemble, which the primary line passes through. The idealizations (Freeze, Argument, Intercutting, Alignment) interrupt four times with non-developmental “nows”; they are the all-enveloping “dreams”.

Thoughts, Places, Dreams is dedicated to my admired friend and colleague, Alexis Descharmes, to the musicians of the Ensemble Court-circuit, to conductor Jean Deroyer, and, of course, to Philippe Hurel, who made the project happen.

—Roger Reynolds

A performer does not very often have the opportunity to collaborate with a composer in a relation of proximity. By ‘proximity’ I mean the possibility of being the performer in a two-way collaboration. The composer knows the performer well, the latter knowing the composer's music, and the new works that spring from a collaboration between the two, whether proposed by the former or requested by the latter, imperceptibly take on the features of both creators. It is when the performer begins to recognize, through a new score written for him, characteristics of his playing and personality that the field of intima-

cy begins. Of course, this permeability operates in both directions: if composers have in mind, in a more or less conscious way, the playing of their interpreters, it is also true that the interpreters integrate the language of certain composers to whom they feel close. The composer's writing gradually becomes the performer's language of communication. This phenomenon is, in fact, quite common with composers of the past, but mutual exchange between composers and performers occurs rarely even when they are contemporaries.

I have the good fortune to have this type of collaboration with Roger Reynolds. I met him in 2001 during a concert we were giving with the Court-circuit ensemble at the Pompidou Center in Paris. His music seemed strange to me, and this strangeness appealed to me. I have since played a dozen of his works, of very different types and forces, with French or American partners. And although the years have familiarized me with his language, it has lost nothing of its delightful strangeness.

At work, Reynolds is a charming but exhausting man. The nature of his language and the way in which it is spelt and calligraphed sometimes make the musical act obscure or, in any case, often comprehensible in different ways. And even though Reynolds has a perfectly precise idea of what he imagines, the approximations and successive attempts are numerous before understanding—at last—his

exact musical idea. In the absence of a referent recording, this makes his presence practically indispensable during the first approach to one of his scores.

I am pleased to be able to propose a double album consisting of both studio recordings and concert recordings.

I like concerts and have for quite some time. It is onstage, and only in the moment of the concert, that there blossoms the desire to give. Heretofore—during the rehearsals—there is always a reserve of caution, discretion or timidity that hinders expression. But in the framework of the first performance of a contemporary work, particularly in the presence of the composer, you know that the moment will be unique. Even though repeat performances are often planned, and in spite of the fact that a musician nurtures his interpretation with successive concerts, the “birth” of the work occurs only once, and the magic of the concert works only in concert. The two live recordings offered here are two of these “births”, or almost. The recording of *Process & Passion*, for violin, cello and computer-processed sound, is indeed that of the first performance, at the Festival Why Note? in Dijon, 15 November 2002. That day, Nicolas Miribel and I were ready and eager to play. Too much so. After a quarter-hour, I broke a string. Too far from the end to continue on three strings, too far from the beginning to start over again. Whilst I changed my string,

Reynolds came up to the stage, seemingly calm, and showed us where to resume, a few pages back... So that is the only splice existent in the recording of this piece, somewhere near the fifteenth minute...

After that concert, we found ourselves at table amongst musicians. Reynolds, who never fully rests, was speaking to us about the structure of one of his recent pieces for string quartet, and to clarify his discourse (our basic communicational English quickly reached its limits, given the level of the presentation), he took out a pen and began sketching on the tablecloth: forms, curves, charts... After five minutes, the table resembled a Jackson Pollock, and Reynolds understood from our amused glances that he had done something wrong. The tablecloth was not made of paper but of cloth! The waiter looked at him reproachfully. Reynolds was contrite, and we were in stitches. (The director of the festival finally came to an agreement with the manager of the restaurant by buying the tablecloth, which became an exhibit and a musicological document of unquestionable value!). Thirteen years later, I listen to this concert with much pleasure. I'm happy that it can appear on this disc and thank Nicolas Miribel for having agreed to this release.

The other live work on this disc is the concert *Thought, Places, Dreams*, for solo cello and ensemble. The material is practically identical to that of the two *imAgEs* for solo cello

but developed and orchestrated. The idea of reduced forces (a soloist and seven other musicians) enabled Reynolds to write for the musicians of the Court-circuit ensemble, who all brought particular care to the preparation of this score (I will take opportunity here to thank them all—Jean Deroyer, Alexandra Greffin-Klein, Jérémie Fèvre, Pierre Dutrieu, Benjamin Chareyron, Alain Rigollet, Jean-Marie Cottet and Eve Payeur—for their support and involvement at my side). The first performance was given at the Venice Biennale, at the Teatro Piccolo, on 13 October 2013. But for practical reasons it was a month later (15 November) at the Paris premiere, that the work could be recorded under the best conditions, in the Marcel Landowski Auditorium of the Paris Conservatory. Moreover, the video of this concert may still be viewed on YouTube.

The other works on this program were recorded in studio and, with the exception of the two *imAgEs*, are dedicated to other cellists. Obviously, it is more difficult to step into someone else's shoes, and that is always somewhat the feeling I have when I prepare a contemporary work that was premiered by an eminent colleague, especially when it is Rohan de Saram or Anssi Karttunen. A strange feeling since, *a priori*, a score is meant to be played by any musician who so desires, but although the phantom of the first performers fades with the decades, it is quite present when they are

still playing and enjoying a prestigious career. For all that, there is no question of competition, and the reading of a score by Reynolds can turn out to be as different and personal from one musician to the next as the reading of a work by Schubert, something that the precision of writing of many contemporary scores does not necessarily allow one to suppose.

So it was with a certain apprehension coupled with a ferocious appetite that I discovered the sound universes of *Focus a beam*, *A Crimson Path* and *Colombi Daydream*. Although very different, one from another, all these pieces have one thing in common, something very precious: they resemble nothing else. That is, moreover, what one might say about the music of Roger Reynolds in general: “What does it resemble?” “Reynolds”!

—Alexis Descharmes (September 2014)
(Translation: John Tyler Tuttle)

Alexis Descharmes is an active ambassador of numerous cello repertoires. Trained at the Paris Conservatory (classes of Michel Strauss and Philippe Muller), he was the winner of several prizes. He has worked with the Ensemble intercontemporain, Ensemble Alternance and Ensemble Court-circuit and collaborates regularly with Ircam. Dedicant of some fifty contemporary works, concertante and solo alike, Descharmes's discography consists of some twenty recordings, in solo or with

ensembles, with which he has appeared at numerous festivals in some thirty countries. For the æon label, he has released Kaija Saariaho, Franz Liszt, Franz Schubert and Klaus Huber cello anthologies, with his faithful partner Sébastien Vichard. Alexis Descharmes joined the Orchestra of the Paris National Opera in 2006. Since 2004, he collaborates regularly with French Embassy in Washington, DC for the Contemporary Music Series of La Maison Française. He also joined the NGA New Music Ensemble in 2010. www.descharmes.com

Violinist **Nicolas Miribel** studied at the Paris Conservatory, with Gérard Jarry and Jean Mouillère, later with Walter Levin and Hatto Beyerle, and won several international prizes (Maurice Ravel Prize, Kranichsteiner Preis, Franz Schubert Prize). Until 2005 he was a member of the Diotima Quartet, performed in numerous international festivals and recorded several CDs, including Lachenmann and Nono string quartets. For almost twenty years, Miribel was the principal violinist of the Itinéraire and Court-circuit ensembles.

Sébastien Vichard studied piano and pianoforte at the Paris Conservatory, where he has taught piano, accompaniment, sightreading and chamber music. Member of the Ensemble intercontemporain since 2006, he is deeply engaged in the interpretation and diffusion of

contemporary music, appearing as soloist at the Royal Festival Hall (London), Concertgebouw (Amsterdam), Berliner Festspiele, Kölner Philharmonie, Sugunami Kokaido (Tokyo), and Cité de la musique (Paris). His discography includes works by Schubert, Liszt, Webern, Carter, Mantovani, Manoury and Schoeller.

Jean Deroyer studied at the Paris Conservatory where he was awarded five first prizes. He is invited to conduct orchestras including NHK, Wien Radio, SWR Baden-Baden, RSO Stuttgart, Deutsche Symphonie, Israël Chamber Orchestra, Luxembourg, Monte-Carlo, Orchestre de Paris, Radio-France, Ensemble intercontemporain and Klangforum. He has recorded numerous CDs for such labels as EMI Music and Naïve or for Radio-France. He is the musical director of the Court-circuit Ensemble since 2008. www.jeanderoyer.com

Founded in 1991 “by a composer (Philippe Hurel) for the composers” **Court-circuit** has emerged as a place of experimentation, an art project that promotes intense risk-taking in a spirit of total freedom. Made up of top-level musicians, it was quickly recognized as an outstanding ensemble. Its discography includes works by Bertrand, Blondeau, D’Adamo, Fineberg, Grisey, Hervé, Hurel, Leroux, Matalon, Monnet, Murail, Schneller and Reynolds. www.court-circuit.fr

A remarque que je commence à écrire des notes de livret pour cet enregistrement de musique de chambre pour violoncelle, je me rends compte que les mots, le texte et le phénomène de la « voix » sont profondément impliqués dans une grande partie de ces œuvres. Il m’a toujours semblé que le violoncelle est un médium essentiellement vocal, qu’il s’agit d’un instrument qui est capable – entre de bonnes mains et de bonnes oreilles, bien sûr – d’adresser à son auditoire des messages remarquablement directs, urgents et expressifs. Alexis Descharmes, avec qui j’ai travaillé en étroite collaboration dans une relation privilégiée, a eu l’heureuse idée de me faire enregistrer le poème de James Merrill qui fut à l’origine de la première pièce de cette intégrale. J’ai donc également extrait (et enregistré) quelques lignes des tragédies grecques antiques qui ont inspiré deux autres pièces de cet album. Il est à espérer que cette juxtaposition surprenante de lignes de textes, avec les lignes musicales qu’ils ont influencées, saura nourrir l’engagement de l’auditeur vis à vis de ces musiques, composées sur deux décennies.

Focus a beam, emptied of thinking, outward...

À l’aéroport de Londres, en 1984, le directeur de la promotion aux Editions Peters, Graham Hayter, m’a surpris en me proposant de faire un saut à Huddersfield pour le week-

end. Un festival de musique contemporaine aventureux s’y déroulait depuis quelques années, et il voulait que j’entende un extraordinaire jeune quatuor à cordes qui devait y jouer toutes les œuvres pour instruments à cordes de Xenakis. Ainsi, un samedi matin pluvieux, j’ai entendu le quatuor Arditti interpréter toute la musique que Xenakis avait alors écrite pour les cordes. Ce fut inoubliable : leur engagement, leur relation, leur adresse. Irvine et moi avons tout de suite accroché. Il m’a proposé d’écrire une pièce pour son quatuor, en me précisant qu’il n’avait pas d’argent pour cette commande. Comme compensation, il me promit une première au festival Almeida à Londres, suivie d’autres concerts et d’un enregistrement de disque. La relation qui venait de naître ce matin gris et venteux allait m’amener à connaître individuellement les membres du quatuor : Irvine, bien sûr, mais aussi Alexander Balanescu, Levine Andrade et le violoncelliste Rohan de Saram, d’origine Sri Lankaise, semblant curieusement surgir d’un autre monde.

Ce n’était pas seulement sa sonorité puissante et agréable qui attirait vers lui, mais une bulle unique d’“altérité” dans laquelle il semblait se déplacer. Après la composition de mon *Coconino... a shattered landscape* en 1985 et après son exécution et son enregistrement par le Quatuor Arditti, j’ai souvent parlé avec Rohan et nous avons fait éclore l’idée d’une pièce en solo pour lui.

J'avais été fasciné et perplexe devant le curieux texte du poète américain James Merrill *The Changing Light at Sandover*, un poème monumental qui visait à inclure une "voix" ayant émergé au cours d'une des séances de spiritisme auxquelles Merrill et son compagnon participaient régulièrement. Je suis tombé sur un autre de ses poèmes, *In the Dark*, dont une phrase en particulier m'a sauté aux yeux : "Focus a beam, emptied of thinking, outward through shut eyes..." C'était comme une parfaite incitation pour le projet d'une pièce pour violoncelle.

Mon idée était d'écrire une œuvre qui ait le caractère et la dimensionnalité d'un exercice spirituel : une pulsation très lente, comme une respiration qui, en trois étapes plus développées, devient progressivement plus animée, se terminant par un éclaircissement de son début sombre à travers une séquence plus fluide que la première (l'objectif initial était neuf fois plus vite, je crois, en rapport avec l'issue possible suggérée par le poème de Merrill : "you, before the session ends / Begin to glow"). Les Arditti étaient en résidence au Festival d'Avignon en 1989 et j'ai passé plusieurs jours avec Rohan à travailler sur les esquisses. Des aménagements ont été nécessaires. Mon utilisation de doubles sons comprenait à la fois des cordes à vide et des harmoniques qui s'avéraient très difficiles à émettre de manière fiable. J'ai donc proposé une approche selon laquelle les différents

composants (notes appuyées et notes harmoniques) seraient compensés rythmiquement. Mon concept abstrait d'augmentation de la vitesse de base tout au long de la pièce a également nécessité quelques ajustements, même si, au final, la sensation d'accélération de la trame rythmique est bien présente. Je me souviens de Rohan disant – sans aucune admiration – que jouer *Focus* avait été particulièrement exigeant : « C'est comme lorsqu'on joue Mozart », avait-il dit, « tout est important. »

Process and Passion

J'avais déjà écrit des œuvres pour violoncelle solo (*Focus a beam...*) et pour violon (*Kokoro*, écrit en 1992 à l'intention d'Irvine Arditti à la demande du British Arts Council) lorsque le Festival Why Note ? à Dijon m'a demandé d'écrire un duo pour ces deux instruments pour l'édition de 2002. Les perspectives proposées dans les solos antérieurs étaient encore à mon esprit et mes oreilles (en particulier en ce qui concerne la caractérisation de la structure et des hauteurs). Mais le duo fut néanmoins construit sur un paysage nouveau, avec sa propre topographie et une dramaturgie redevable au théâtre grec antique.

Le violon et le violoncelle sont des personnages à part entière, et chacun définit cinq sections du duo dans des proportions variées en rapport avec les proportions syllabiques du texte. Tandis que l'un conduit, l'autre scande

une métrique de référence, comme une montre, de sorte que sont à la fois en jeu licence et discipline. Chaque instrument participe également à la définition d'un ensemble de vingt-et-une « images » musicales que j'ai conçues, et qui forment une sorte de réservoir de motifs pour l'ensemble. Ces images sonores traduisent le mal, le sang, la peur, le noir, le cœur, la mort, le poids et l'amour. Elles tirent leur origine d'un texte que j'ai extrait de l'*Orestie* d'Eschyle dans la traduction de Richmond Lattimore. Il observe que les Furies insistent sur « le fait » contre « l'idée », alors que la nature d'Athéna, plus sage qu'Apollon, réconcilie les femmes et les hommes. Ces circonstances et les images qu'elles suscitent se retrouvent dans l'évolution même des circonstances et des successions dans toute la composition, ce qui reflète le positionnement de leur présence dans l'assemblage de mon texte. Le *Process*, tel qu'il évolue, rappelle la manière dont agissent dans notre vie mentale quotidienne les perceptions et les souvenirs, récurrents mais toujours infléchis et replacés dans leur contexte. Dans mes esquisses, je vois que « *Process* » est ancré à un texte structurel ("It was because of evil that the Furies were born..."), tandis que « *Passion* » au contraire, surgit littéralement de la voix des furies ("I trail my quarry by the splash and drip of blood ...").

La réaffirmation et recombinaison conti-

nuelle des images sonores et leur teneur émotionnelle évoluent de telle sorte que, ce qui au départ semblait être des mondes incompatibles – un processus de mesure d'une part (effectué dans un premier temps par le violoncelliste) et une passion débridée d'autre part (au début le violon) – permet peu à peu à ces deux extrêmes de négocier un équilibre imprévu et de travailler vers des buts communs ("Let love be their common will...").

Je retrouve dans mes notes d'intention pour cette pièce l'idée d'une forme générale impliquant : « une orientation initiale, un 'voyage', des surprises marquées et le sentiment que le voyage a changé les choses ».

Process and Passion a été une expérience méthodologique significative pour moi. Mes méthodes de travail ont toujours été fondées sur le principe d'une ressource explicite, épurée et compacte (palettes de hauteurs, textures et rythmes) qui constituerait le « matériau génétique » à partir duquel on élabore de vastes développements. L'intensité de l'écriture d'Eschyle m'a paru difficile à restituer avec mes procédures formelles habituelles. J'ai donc cherché un point de départ qui soit moins précis dans le détail, mais plus émotionnel et centré sur le timbre. J'ai alors écrit des « dramaturgies sonores » plutôt schématiques et travaillé avec deux de mes collaborateurs basés à San Diego (le violoniste Mark Menzies et le violoncelliste Hugh Livingston), un peu comme un

réalisateur de cinéma ou de théâtre pourrait le faire, pressant leurs réalisations dans une direction ou une autre – leur repère commun a été trouvé dans les harmonies, les gestes et les séquences de notation – comme des événements dans le moment suggéré.

Les sons traités par ordinateur ont été élaborés à partir de fragments enregistrés, issus du matériau de base des parties instrumentales de certaines sections de la pièce. Pendant le concert, ces sons agissent comme une extension des instruments, développant plusieurs types d'images sonores. Ainsi, les sons fixés agissent soit comme l'ombre des instruments, soit comme source de forces extrahumaines auxquelles les deux instrumentistes doivent se confronter.

Process and Passion a été créé par le violoncelliste Alexis Descharmes et le violoniste Nicolas Miribel, tous deux membres de l'admirable ensemble Court-circuit lequel, sous la direction de Pierre-André Valade, avait créé dans le cadre du festival Agora 2001 ma pièce *The Angel of Death* (commande de l'Ircam 1998–2001).

Lors des répétitions, j'ai remarqué l'intensité rare que ce jeune violoncelliste de 23 ans à l'époque, apportait à tout ce qu'il faisait – sa manière d'appréhender la musique était en fait une incarnation de la « passion » à laquelle le titre du duo se réfère. Travailler avec ces artistes, avec l'appui technique de Frédéric

Voisin (qui avait été mon assistant musical pour *The Angel of Death*), fut un travail reposant et gratifiant. L'expérience fut exactement ce qu'un compositeur peut espérer : la partition, la musique leur ont dicté ce qu'il fallait faire, et ils l'ont fait. Je n'avais nul autre besoin que d'être un « super auditeur » admiratif. Ce fut la première occasion où Alexis a émergé distinctement des autres musiciens du groupe. J'ai pu entendre la perspicacité et l'investissement particulier qu'il apporte à ses interprétations et n'ai pas oublié ces impressions.

A Crimson Path

Le titre provient du texte du *Red Act Project*, une entreprise musicale de grande envergure commencée en 1995. Ce projet est basé sur un texte que j'ai assemblé à partir de trois tragédies grecques, *Iphigénie en Aulis* et *Les Troyennes* d'Euripide, ainsi que *Agamemnon* d'Eschyle (dans la traduction de Richmond Latimore). Le déclencheur de ce projet était un intérêt dans ce que j'appelle la « connaissance reçue » (celle qui vient à soi sans effort) incarnée par la démente et visionnaire Cassandre. Le titre évoque le chemin fatidique emprunté, un voie tachée de sang.

Même à notre époque « nomade », l'attente et l'expérience des voyages peuvent nous ronger. J'inclus parmi ces voyages ceux qui sont bien réels, ceux qui sont métaphoriques...

mais également ceux qui se situent quelque part entre les deux. Le processus de recherche du chemin menant d'un lieu à un autre s'avère parfois difficile et souvent chargé de sens. Vient d'abord un débat interne où les motivations et les attentes – le désir, l'inconnu, la peur – se jouent les unes contre les autres. Souvent alors, on se prépare à « être là », se repositionnant soi-même dans l'imagination (dans un rêve, peut-être) d'être en route pour une destination encore lointaine. Enfin, il y a le voyage lui-même : apparemment inévitable une fois commencé, il confirme ou parfois contredit nos idées préconçues.

A Crimson Path reflète ces trois étapes à travers ses trois mouvements : *Dialogue*, *Rêve* et *Voyage*. Le premier mouvement est le cheminement mutuel des deux instruments sur deux champs d'exploration radicalement contrastés. Le début est un enchaînement de phrases brèves, d'aphorismes, de simples notions, mais par la suite chacun s'aventure plus avant dans une série d'épisodes élaborés et très contrastés. A l'instar de ce premier mouvement, Agamemnon se demande comment trouver les mots face à son désastre ("How can I find words to speak in the face of... my disaster?"). Puis échangeant ses pensées avec sa fille Iphigénie, il envisage de partir pour un long voyage ("...going on a long journey...").

Dans le deuxième mouvement – *Dream* – le voyageur dans un premier temps se cherche

et se repositionne en permanence. Il gagne progressivement en certitude et en intensité alors que la ligne musicale déploie son registre vers une mélodie culminante, avant de redescendre en dessous des vagues récurrentes d'accéléérations et de retards, sur une trame de frémissements inquiétants. Dans les fragments de texte ayant inspiré ce mouvement, Agamemnon, troublé et en recherche, demande à Iphigénie de lui donner « un baiser de douleur... » ("a kiss of pain...").

Dans *Voyage*, le troisième mouvement, le violoncelle conduit le voyage à sa conclusion par une ligne musicale différente, plus agile, autoritaire, directive et passionnée.

Ici Agamemnon, en roi prodigue, montre ses fermes résolutions : « Dans les affaires de la cité, nous verrons quel élément est fort... » ("In the business of the city we shall see what element is strong..."). Et, si cela implique des dommages « nous devons utiliser la médecine... avec les meilleures intentions » ("we must use medicine... with kind intention"). Mais le chœur interrompt ses propos pondérés en suggérant des alternatives plus drastiques : « ...brûler ou amputer... » ("...burn or amputate...").

Les rôles des deux instruments se réfèrent ici à une succession d'idées textuelles. Par exemple, le piano fait référence à des rôles formels : vœux, guérison, bienveillance, alors que le violoncelle reflète un visage caricatural

et outrancier : jalousier, brûler, amputer. Ce voyage apparaît comme un long cheminement, tour à tour s'écoulant lentement, se recueillant, criant avec urgence, louvoyant avec vigueur ou fonçant tête baissée. En fait, ce n'est pas vrai. Le chemin est bien conçu comme une grande ligne unique, mais une ligne jonchée de perturbations irrationnelles et d'incursions qui nous rappellent que la continuité de nos attentes et nos désirs est rarement tolérée par la réalité et l'inertie du monde extérieur.

A *Crimson Path* a été écrit pour Rohan de Saram à qui la partition est dédiée. C'est une œuvre qu'il a suscitée pour lui et son frère pianiste, Druvi. Elle a été commanditée en plusieurs étapes par les Rencontres d'ensembles de violoncelles de Beauvais et par le Festival Why Note ? à Dijon. Avec presque trois ans de composition et de maturation, l'œuvre est devenue en elle-même un voyage éprouvant. Je tiens à souligner ici les rôles essentiels du pianiste Mark Menzies et de la violoncelliste Erika Duke Kirkpatrick, qui ont travaillé à mes côtés à l'élaboration de cette pièce, notamment lors d'ateliers à San Diego et à Valence.

imagE/cello & imAge/cello

La série *imagE*... et *imAge*... explore respectivement les idées d'Evocation et d'Articulation. Ce cycle en cours proposera à terme un large éventail de pièces instrumentales (outre le violoncelle, les diptyques existants

sont consacrés au piano, à la guitare, l'alto, la flûte et la contrebasse). Les études "évocatrices" adoptent un caractère doux, atmosphérique et symétrique, tandis que les études "articulées" sont accidentées, énergiques et asymétriques. Chaque diptyque explore les aspects caractéristiques de l'instrument pour lequel il est écrit, de manière tantôt réservée, tantôt acrobatique. Le projet des *imAge*s était à l'origine une excroissance de *The Angel of Death* (pour piano, orchestre et son générés par ordinateur), avec ses deux voyages contrastés à travers des paysages parallèles, ainsi que de *The Image Machine*, une composition pour ordinateur en temps réel dans laquelle la notion d'images (pierre angulaire de *Process and Passion*) est entrée pleinement au cœur de mes préoccupations en tant qu'interprète et compositeur.

En 2007, Alexis Deschamps, dont j'avais tant admiré le jeu à Dijon, m'a écrit pour me demander si j'accepterais de participer à son projet : *30 ans > 30 créations*. Son invitation à composer une pièce courte qu'il jouerait à l'occasion de son 30ème anniversaire a fourni le catalyseur idéal pour me lancer dans ce projet auquel je pensais depuis quelques temps.

imagE/cello a été composée en premier. Elle épouse la forme d'une grande arche, initiée par des séquences d'harmoniques ascendantes, puis descendantes. Il s'agit d'une exploration lumineuse et sonore. Comme je

l'explique plus haut, c'est un prototype de cette catégorie d'*imagEs*, symétriques et douces, avec seulement une touche de noirceur à la fin.

imAge/cello, est construite sur une texture incessante d'accords violemment arpégés. Chaque élément harmonique possède sa propre périodicité de sorte que, ensemble, ils s'imbriquent de manière à la fois imprévisible et autoritaire. On peut percevoir l'idée d'un commandement mais sa nature n'est cependant pas évidente. De temps à autres, une troublante et contrainte lamentation se fait entendre entre les accords affirmés et temporellement positionnés. La pièce se termine par une section extrêmement rapide – parfois elle-même interrompue par de brèves et impérieuses exclamations – qui s'achève dans une improbable accélération.

Ce diptyque a été écrit avec Alexis présent à l'esprit – l'individu lui-même et son incandescence caractéristique. Ces brèves déclarations de musique se combinent pour former une sorte de portrait sonore du musicien que j'ai appris à connaître.

Colombi Daydream

Composé comme cadeau d'anniversaire pour les cinquante ans du violoncelliste finlandais Anssi Karttunen, *Daydream* repose structurellement et harmoniquement sur la *Chiacona per basso solo* de Giuseppe Colombi

(1635–1694), prétendument la première composition pour le violoncelle, sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. Muriel von Braun, l'épouse de Karttunen, et son amie et collègue compositrice Kaija Saariaho, ont adopté l'idée de demander à trente compositeurs dont Karttunen avait joué les œuvres, de contribuer en écrivant chacun une variation sur le modèle de Colombi. Ces pièces ont été offertes à Anssi Karttunen comme un ensemble de "Mystery Variations" qu'il s'était engagé à jouer les yeux fermés (non sans une longue préparation).

Mon *Daydream* implique des éléments itératifs, à l'instar de son modèle, mais la nature de ces éléments et de leur variation l'attitude adoptée pour travailler le matériau musical et le son – s'émançant de façon souvent capricieuse de l'univers de Colombi. La pièce est en fait une sorte de rêverie, obsessionnelle quoique fantaisiste. Pour honorer l'occasion, le chiffre 5 et plus particulièrement le nombre 50 sont à l'œuvre dans toute la pièce.

Thoughts, Places, Dreams

Thoughts, Places, Dreams est une exploration des espaces musicaux et expressifs énoncés plus tôt dans ses sources génétiques : *imagE/cello* et *imAge/cello*. L'idée de commencer une série de solos complémentaires pour les différents instruments n'est venue

à l'esprit quand Alexis Descharmes m'a demandé une contribution à son touchant projet : *30 ans > 30 créations*, comme expliqué plus haut. L'objectif de complémentarité des deux pièces du diptyque impliquait que, dès le début, je pense à un grand espace d'opportunité, reliant les notions de subtil et évocateur à celles d'affirmatif et articulé. Cet espace fut aussi inévitablement lié à mes impressions sur Alexis lui-même.

Mes collaborations avec l'ensemble Court-circuit (sous la direction artistique du compositeur Philippe Hurel) avaient commencé dans la perspective du Festival Agora à l'Ircam en 2001 avec les premières exécutions de *The Angel of Death*, au Centre Pompidou.

L'ensemble et moi-même avons eu rendez-vous l'année suivante au festival Why Note ? et Court-circuit programma d'autres de mes œuvres au cours des saisons suivantes. J'ai toujours senti la vitalité de cet ensemble et apprécié le remarquable rapport qu'il est possible d'avoir avec ses musiciens, à la fois individuellement et en tant que groupe.

Les deux précédents solos (*imAgE/cello*) ont été la source des « pensées » (“thoughts”) à explorer. J'en ai aussi inventé de nouvelles, dont j'ai tiré des « comportements musicaux » que j'ai agencés irrégulièrement tout au long de la pièce, sur une durée de 24 minutes. Ces éléments ont formé le squelette de la partie de violoncelle solo, qui joue tout au long

de l'œuvre un rôle presque surnaturellement constant et intense.

L'ensemble crée un contexte autour des propositions et des idées obsessionnelles du soliste en fournissant des blocs de textures sonores semi improvisées que j'ai définies par les notions de « pulsation », « intersections », « brèves inflexions », etc. Certaines de ces notions musicales pourraient induire des intentions différentes mais engloberaient toutes un champ d'action en rapport – un « éclairage » métaphorique – qui évoluerait par étapes, illuminant le soliste de diverses façons, et se succédant les unes aux autres. Les textures d'ensemble constituent les « lieux » (“places”) dont il est question dans le titre. Vient enfin une troisième strate d'événements dans laquelle l'ensemble s'engage dans l'idéalisation de tendances mises en œuvre dans les autres strates (dans la ligne solo ou dans les textures d'ensemble qu'on vient de mentionner). Quatre idées sont explorées de cette façon : le gel, la dispute, l'interruption et l'alignement.

Ainsi, l'œuvre est une mosaïque sonore, une succession de domaines distinctifs (bien que parfois tuilés) : la performance presque ininterrompue du soliste, d'une part, et ces « lieux », fournis par l'ensemble et traversés par la ligne principale, d'autre part. Les idéalizations (gel, dispute, interruption et alignement) qui interrompent par quatre fois le fil du voyage appartiennent quant à elles au monde

enveloppant des « rêves » (“dreams”).

Thoughts, Places, Dreams est dédié à mon ami et collègue admiré Alexis Descharmes, aux musiciens de l'ensemble Court-circuit, à leur chef Jean Deroyer et bien sûr, à Philippe Hurel, grâce à qui le projet s'est concrétisé.

— Roger REYNOLDS
(traduction Alexis Descharmes)

On n'a pas si souvent l'opportunité, en tant qu'interprète, de collaborer dans un rapport de proximité avec un compositeur. J'entends par proximité la possibilité d'être l'acteur d'une collaboration à double sens. Le compositeur connaît bien l'interprète, qui connaît bien la musique du compositeur, et les œuvres nouvelles qui naissent d'une collaboration entre les deux, proposées par le premier ou suscitées par le second, prennent imperceptiblement les traits des deux créateurs. C'est lorsque l'interprète commence à reconnaître au travers d'une partition nouvelle écrite à son intention, des caractéristiques propres à son jeu et à sa personnalité que débute le champ de l'intimité. Cette perméabilité va bien sûr dans les deux sens : si des compositeurs ont à l'esprit de manière plus ou moins consciente le jeu de leurs interprètes, il est aussi vrai que les interprètes intègrent le langage de certains compositeurs dont ils se sentent proches. L'écriture du compositeur devient peu à peu la langue de communica-

tion de l'interprète. Ce dernier phénomène est en fait très courant, y compris pour les compositeurs du passé, mais l'échange réciproque se produit plus rarement, même entre un compositeur et un interprète contemporains l'un de l'autre.

J'ai la chance d'entretenir ce type de collaboration avec Roger Reynolds. Je l'ai rencontré en 2001 lors d'un concert que nous donnions avec l'ensemble Court-circuit au Centre Pompidou à Paris. Sa musique m'a paru étrange, et cette étrangeté m'a attiré. J'ai joué depuis lors une douzaine de ses œuvres, de types et d'effectifs très différents, avec des partenaires français ou américains. Et si les années m'ont familiarisé avec son langage, celui-ci n'a rien perdu de sa délicieuse étrangeté.

Dans le travail, Reynolds est un homme charmant, mais épuisant. La nature de son langage et la manière dont celui-ci est orthographié et calligraphié rendent le geste musical parfois obscur, ou en tout cas souvent compréhensible de différentes manières. Et si Reynolds a une idée parfaitement précise de ce qu'il imagine, les approximations et tentatives successives sont nombreuses avant de comprendre enfin son idée musicale exacte. Ce qui, en l'absence d'un enregistrement référent, rend sa présence quasiment indispensable lors de la première approche d'une de ses partitions.

Je suis heureux de pouvoir proposer un double album comportant à la fois des enregistrements en session, de type « studio », et des enregistrements de concert.

J'aime le concert. Depuis longtemps. C'est sur scène, et seulement au moment du concert que s'épanouit l'envie de donner. Auparavant – pendant les répétitions – toujours une réserve de prudence, de pudeur ou de timidité vient entraver l'expression. Mais dans le cadre d'une création contemporaine, particulièrement en présence du compositeur, on sait que le moment sera unique. Même si souvent des reprises sont prévues, et qu'un interprète murit son exécution au fil des concerts, la « naissance » de l'œuvre n'a lieu qu'une fois, et la magie du concert n'opère qu'au concert. Les deux « live » proposés dans cet enregistrement sont deux de ces « naissances », ou presque. L'enregistrement de *Process and Passion*, pour violon, violoncelle et sons fixés, est bien celui de la première exécution, au festival Why Note?, à Dijon, le 15 novembre 2002. Ce jour-là, Nicolas Miribel et moi étions prêts et avions envie de jouer. Trop. Au bout d'un quart d'heure je casse une corde. Trop loin de la fin pour continuer sur trois cordes. Trop loin du début pour recommencer. Pendant que je change ma corde, Reynolds s'approche de la scène, avec un calme apparent, et nous indique où reprendre, quelques pages plus tôt... c'est donc le seul « point de montage »

existant dans l'enregistrement de cette pièce, quelque part vers la quinzième minute...

Après ce concert, nous nous retrouvons à table entre musiciens. Reynolds, qui ne se repose jamais complètement, nous parle de la structure d'une de ses récentes pièces pour quatuor à cordes, et pour clarifier son discours (notre anglais de communication basique atteint vite ses limites vu le niveau de l'exposé), sort un stylo et commence à esquisser sur la nappe des formes, des courbes, des tableaux... Au bout de cinq minutes, la table ressemble à un Jackson Pollock et Reynolds comprend à nos regards amusés qu'il a fait quelque chose de travers. La nappe n'est pas en papier, mais en tissu ! Le serveur le regarde d'un air réprobateur. Reynolds est contrit, et nous hilares. (Jean-Michel Lejeune, le directeur du festival, s'est finalement entendu avec celui du restaurant en lui achetant la nappe, devenue pièce à conviction et document musicologique d'une valeur indiscutable !). Je réécoute treize ans plus tard ce concert avec beaucoup de plaisir. Je suis heureux qu'il puisse figurer sur ce disque, et remercie Nicolas Miribel d'avoir donné son accord pour cette publication.

L'autre œuvre « live » de ce disque est le concerto, *Thoughts, Places, Dreams*, pour violoncelle solo et ensemble. Le matériau est sensiblement identique à celui des deux *Images* pour violoncelle seul, mais développé et

orchestré. L'idée d'un effectif réduit (un soliste et sept autres musiciens) permettait à Reynolds d'écrire pour les musiciens de l'ensemble Court-circuit, qui ont tous apporté un soin particulier à la préparation de cette partition (j'en profite pour les remercier tous : Jean Deroyer, Alexandra Greffin-Klein, Jérémie Fèvre, Pierre Dutrieu, Benjamin Chareyron, Alain Rigollet, Jean-Marie Cottet et Eve Payeur, pour leur soutien et leur engagement à mes côtés). La création a eu lieu à la Biennale de Venise, au Teatro Piccolo, le 13 octobre 2013. Mais pour des raisons pratiques, c'est un mois plus tard (le 15 novembre) lors de la reprise parisienne, que cette œuvre a pu être enregistrée dans les meilleures conditions, dans l'auditorium Marcel Landowski au CRR de Paris. La vidéo de ce concert est d'ailleurs visible sur YouTube.

Les autres pièces de ce programme ont été enregistrées en session et à l'exception des deux *imAgEs*, sont des œuvres dédiées à d'autres violoncellistes.

Il est bien évidemment plus difficile d'enfiler les vêtements d'un autre et c'est toujours un peu la sensation que j'éprouve lorsque je prépare une œuvre contemporaine qui a été créée par un éminent collègue, surtout lorsqu'il s'agit de Rohan de Saram ou d'Anssi Karttunen. Sentiment étrange, puisque a priori une partition est destinée à être jouée par tous les musiciens qui le souhaitent, mais si le fantôme des premiers interprètes s'estompe avec les décennies,

il est bien présent lorsque ceux-ci sont encore les acteurs d'une carrière prestigieuse. Pour autant il n'est pas question de concurrence, et la lecture d'une partition de Reynolds peut s'avérer aussi différente et personnelle d'un musicien à l'autre que la lecture d'une œuvre de Schubert, ce que la précision d'écriture de beaucoup de partitions contemporaines ne laisse pas forcément supposer.

Aussi c'est avec une certaine appréhension doublée d'un appétit féroce que j'ai découvert les univers sonores de *Focus a beam*, *A Crimson Path* et *Colombi Daydream*. Quoique très différentes les unes des autres, toutes ces pièces ont une chose en commun. Une chose précieuse : elles ne ressemblent à aucune autre. C'est d'ailleurs ce qu'on pourrait dire de la musique de Roger Reynolds en général... « Ça ressemble à quoi ? À du Reynolds ! ».

— Alexis Deschames (septembre 2014)

Executive Producers: Alexis Descharmes, Roger Reynolds and Brian Brandt

Recording & editing: Alice Legros

Music recordings:

Composer supervised between 11-13 July 2014, at the Salle Cortot in Paris, France, except:

Process & Passion: Live recording 15 November 2002, at Dijon's Auditorium, France (sound engineer: Frédéric Prin)

Thoughts, Places, Dreams: Live recording on 15 November 2013, at the Auditorium of the Paris Conservatoire (sound engineer: Alice Legros)

Spoken text recordings: September 2014, University of California, San Diego Music Department Studios. (Engineer and editing: Paul Hembree)

24-bit Mastering: Josef Kucera

Art direction: Brian Brandt

Cover image: © Stéphane Béziaud (scan of Alexis Descharmes's cello)

Cover concept: Alexis Descharmes

Photos: © Michel Nguyen

Liner Notes: © Roger Reynolds and Alexis Descharmes

Publisher: C.F. Peters Corp.

Ensemble Court-circuit:

Alexandra Greffin-Klein, violin. Jérémie Fèvre, flute. Pierre Dutrieu, clarinet. Benjamin Chareyron, horn. Alain Rigollet, trombone. Jean-Marie Cottet, piano. Eve Payeur, percussion.

Also by Roger Reynolds on Mode Records:

Watershed IV (1995) for percussion and real-time sound spatialization. mode 70 (DVD)

Whispers Out of Time — works for orchestra mode 183

Epigram and Evolution: Complete Piano Works — Yuji Takahashi, Eric Huebner, Marilyn Nonken mode 212/213, specially priced 2-CD set

Sanctuary — for percussion quartet & live electronics mode 232/233, specially priced 2-DVD set



Roger Reynolds

Complete Cello Works

Alexis Descharmes

Sébastien Vichard

Nicolas Miribel

Ensemble Court-circuit

Jean Deroyer



 mode
PO Box 1262
New York, NY 10009 USA
www.moderecords.com
mode@moderecords.com

mode 277/278 • 2-CDs