

dubedout -  
hurel - jodlowski  
de front

ENSEMBLE COURT-CIRCUIT / LIVE

## ÉDITO

Dans le monde de la musique classique, l'enregistrement discographique entend poser un jalon durable dans l'historique de l'interprétation d'une œuvre. Soit qu'il s'inscrive dans une longue lignée d'interprétations d'une grande œuvre du répertoire, soit au contraire qu'il constitue la première fixation d'une œuvre nouvelle et fonde ainsi, pour les interprètes qui suivront, une première référence. À ces deux titres, l'enregistrement obéit donc en général aux règles d'une élaboration des plus minutieuses, souvent quasi-chirurgicale, pointilliste, du moindre détail sonore.

La réalisation d'un CD live, c'est-à-dire livrant telle quelle une interprétation de concert, peut donc sembler constituer une prise de risque excessive. Surtout s'agissant de trois œuvres fort récentes et réputées – à juste titre – d'une grande difficulté technique d'exécution pour les interprètes. Mais en même temps, cela peut aussi constituer l'occasion de montrer la puissance communicative exceptionnelle que des interprètes totalement engagés sont capables de mettre en œuvre pour faire d'un concert beaucoup plus qu'un ordinaire récital, et placer l'unité d'un geste artistique au service de trois univers musicaux différents.

Notre gratitude va donc en tout premier lieu aux musiciens de l'ensemble Cout-circuit,

qui nous ont offert, si généreusement, la possibilité de faire mémoire d'un moment exceptionnel. Ce concert fut en effet le dernier concert de la 17<sup>e</sup> et dernière édition du Festival Novelum à Toulouse. Les œuvres du programme correspondent chacune à une période créatrice différente de chacun des trois compositeurs, et déploient des dispositifs instrumentaux spécifiques, du solo de percussion à la musique mixte en passant par la voix et l'ensemble instrumental. Enfin l'une des œuvres, *Zazpiak Z* de Bertrand Dubedout, pour ensemble, est ici donnée en création mondiale. Il est fort rare de pouvoir, au sein d'un même programme, présenter un spectre aussi large des domaines d'écriture de la musique d'aujourd'hui.

C'est cette trace, ce geste que nous avons à cœur de graver, laissant à d'autres circonstances le soin d'une élaboration exhaustive. Toutes les forces artistiques d'éOle, structure de création et de production musicales, et de Court-circuit, ensemble instrumental voué aux musiques d'aujourd'hui, y convergent en une conjonction qui constitue, à nos yeux (et surtout à nos oreilles !), le bien le plus précieux. Puisse chaque auditeur le ressentir avec la même intensité !

Bertrand Dubedout – Philippe Hurel –  
Pierre Jodlowski

In the world of classical music, recording aims at setting a lasting landmark in the history of a work's interpretation. Whether it falls within a long line of interpretations of a major repertoire work or, on the contrary, constitutes the first recording of a new work, thereby creating an initial reference for the performers who will follow. In both ways, the recording thus obeys in general the rules of an extremely meticulous elaboration, often quasi-surgical and pointillist, of the slightest detail of sound.

Making a live CD, i.e., delivering a concert performance as is, can therefore seem to represent excessive risk-taking, especially when it comes to three quite recent works reputed – and rightly so – to be of great technical difficulty for the performers. But at the same time, it can also be the occasion to demonstrate the exceptional communicative power that totally involved performers can bring into play to make a concert much more than an ordinary recital, and place the unity of an artistic gesture at the service of three different musical universes.

Thus, our gratitude goes first of all to the musicians of the ensemble Court-circuit, who have so generously given us the possibility of remembering an exceptional moment. This was, in fact, the final concert of the 17th and last edition of the Novelum Festival

in Toulouse. Each of the works on the programme corresponds to a different creative period for each of the three composers and calls for specific instrumental setups, from percussion solo to mixed music by way of voice and instrumental ensemble. Finally, one of the works, Bertrand Dubedout's *Zazpiak Z*, for ensemble, is given here in its world premiere. It is quite rare to be able to present, on the same programme, such a broad spectrum of writing in the music of today.

*It is this trace, this gesture that we were very keen about recording, leaving to other circumstances the concern for an exhaustive elaboration. All the artistic forces of éOle, a structure for musical creation and production, and Court-circuit, an instrumental ensemble devoted to today's music, converge here in a conjunction that, in our eyes – and above all, in our ears! – constitutes the most precious good. May every listener feel it with the same intensity!*

Bertrand Dubedout – Philippe Hurel –  
Pierre Jodowski

## **ZAZPIAK Bat**

Dans la langue basque, la locution « *Zazpiak Bat* », littéralement « Les sept (*Zazpiak*) » et « un (*Bat*) », popularisée dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, exprime l'unité identitaire des sept provinces qui forment le Pays Basque de part et d'autre des Pyrénées. Si, il y a quelques dizaines années, elle s'affichait encore volontiers au pochoir sur les murs de San Sebastian, de Vitoria, de Bilbao ou de Bayonne, les évolutions politiques de l'Espagne en ont atténué aujourd'hui la vigueur revendicatrice. Il faut, en outre, rappeler que Maurice Ravel, originaire de Ciboure et bascofon, avait évoqué dès les années 1910 le projet, jamais abouti, d'une œuvre pour piano et orchestre intitulée *Zazpiak Bat*, dont il semble que le *Trio en La mineur* porte quelques traces.

Le Pays Basque est également le pays de la tradition musicale immémoriale de « Txalaparta », jeux dont la richesse rythmique a conservé, intact, un extraordinaire potentiel de fascination. Cette tradition orale connaît depuis une quarantaine d'années une véritable renaissance, notamment sous l'impulsion du fameux duo des frères Jos Anton et Jesus Mari Artze. Elle n'était plus à l'orée des années soixante que le fait de quelques duos de paysans du Gipuzkoa, souvent des fratries, et se dirigeait vers un très probable oubli.

Il faut dire qu'*a priori* le dispositif en était, et en est toujours, des plus rudimentaires : un ou plusieurs madriers posés sur des paniers renversés, sur lesquels deux joueurs frappent avec un maillet grossier dans chaque main. Le premier joueur, le *Ttakuna*, énonce une formule en ostinato. Quelques instants plus tard, le second, *Herrena* (le boiteux), introduit des syncopes, et petit à petit ce principe élémentaire se mue en une musique d'une richesse et d'une complexité rythmiques invraisemblables. On y trouve un spectre de typologies qui va de la simple figure rythmique en ostinato jusqu'au nuage sonore que ne renieraient pas un Xenakis ou un Ligeti, en passant par des processus de transformations que l'on dirait sortis tout droits des grandes partitions de la musique spectrale. Le son, quant à lui, exalte la beauté du bois, et déploie une très grande variété de timbres, de couleurs, selon que l'on frappe à tel ou tel endroit du madrier, près d'un nœud, au bord, au centre, etc.

Je vis depuis longtemps avec le désir de puiser à cette source d'une musique entendue dès l'enfance. D'où la mise en chantier de *Zazpiak*, un cycle de sept œuvres pour différentes formations ou solistes, fondé sur les typologies rythmiques de *Txalaparta*, projetées dans de multiples directions à partir de l'œuvre originale du cycle : *Zazpiak B* pour

marimba solo, qui en constitue la matrice. Substitué au « bat » de la locution originale, le « B » de *Zazpiak B* est le nom de la note Sib à partir de laquelle se déploient les sept grandes sections de la pièce. Il est aussi l'initiale du chœur Britten, commanditaire de l'œuvre. Le « Z » de *Zazpiak Z* est quant à lui l'initiale de la traduction basque de « Court-circuit », nom de l'ensemble pour lequel cette œuvre a été composée.

—  
*In the Basque language, the expression 'Zazpiak Bat' – literally 'The seven' (Zazpiak) and 'one' (Bat) –, popularised as of the mid-19th century, expresses the unified identity of the seven provinces that make up the Basque Country on both sides of the Pyrénées. Although, a few decades ago, it still was willingly stencilled on the walls of San Sebastian, Vitoria, Bilbao or Bayonne, the political evolutions in Spain have now mitigated the vigorous demands. In addition, we must remember that Maurice Ravel, native of Ciboure and a Basque speaker, had mentioned, back in the 1910s, the project – that would never come to fruition – of a work for piano and orchestra entitled Zazpiak Bat, of which the Trio in A minor apparently bears a few traces.*

*The Basque Country is also the land of the age-old musical tradition of Txalaparta*

*whose rhythmic richness has preserved, intact, an extraordinary potential for fascination. Over the past forty years or so, this oral tradition has experienced a veritable renaissance, in particular spurred on by the famous duo of brothers JosAnton and Jesus Mari Artze. At the beginning of the 1960s, there remained no more than a few duos of peasants from the Gipuzkoa region, often siblings, and it seemed headed for a very likely oblivion.*

*It must be said that, a priori, the setup was, and still is, extremely rudimentary: one or several beams or thick boards placed on upside-down baskets or trestles and which two players strike with a crude mallet in each hand. The first player, the Ttakuna, introduces an ostinato formula. A few instants later, the second, Herrena (the lame person), introduces syncopations, and gradually this elementary principle evolves into a music of incredible rhythmic richness and complexity. Here we find a spectrum of typologies that ranges from the simple rhythmic figure in ostinato up to the cloud of sound that a Xenakis or a Ligeti would not have disowned, by way of transformation processes that one would say come straight from major scores of spectral music. As for the sound, it exalts the beauty of the wood and displays a very large variety of timbres*

*and colours, depending on what part of the beam is struck: near a knot, on the edge, in the centre, etc.*

*I had long wanted to draw on this source of a music I've heard since childhood. Hence the start of Zazpiak, a cycle of seven works for different formations or soloists, based on the rhythmic typologies of Txalaparta, projected in multiple directions based on the original work of the cycle, Zazpiak B for solo marimba, which constitutes the matrix. Substituted for the 'bat' of the original locution, the 'B' of Zazpiak B stands for the B flat from which the seven large sections of the piece unfold. It is also the initial of the Chœur Britten, which commissioned the work. The 'Z' of Zazpiak Z is the initial of the Basque translation of 'Court-circuit', the name of the ensemble for which this work was composed.*

## 1. ZAZPIAK B

### Pour marimba

Commande du Chœur Britten / Nicole Corti.

Œuvre publiée par Gérard Billaudot Éditeur, Paris.

Durée : 7 mn 35 s.

*In memoriam Nicolas Rouchié.*

Écrite à l'intention du grand percussionniste Jean Geoffroy, qui en a assuré la création et l'a interprétée de fort nombreuses fois dans le monde entier, cette pièce est un tissage de différentes typologies de jeu que j'ai repérées dans des enregistrements de Txalaparta. Il y en a exactement dix-neuf, qui se succèdent tout au long de la pièce, et qui n'entendent pas instaurer un principe imitatif, mais un principe de réinterprétation de ces figures à l'aide de mes propres outils compositionnels. Ce travail tient donc autant de l'extrapolation que du palimpseste. Extrapolation au sens où il n'y a pas littéralité, mais une élaboration, par l'écriture musicale, de familles comportementales, gestuelles, sonores, dont les figures de Txalaparta sont en quelque sorte les germes ; palimpseste par le fait que la succession de ces dix-neuf typologies suit linéairement celle d'une improvisation des frères Artza enregistrée en 1975, en en modifiant toutefois les proportions temporelles car cette improvisation est deux fois plus longue que ma composition.

D'autre part, les caractéristiques du jeu de Txalaparta, réparties sur l'action des deux joueurs, se trouvent ici confiées à un unique interprète. Il est donc dévolu à ce dernier la responsabilité de déployer une double dimension polyphonique : celle de l'instrument lui-même dont il joue avec quatre baguettes, et celle des oppositions, superpositions, entrelacs, déphasages et remises en phases typiques du jeu de Txalaparta. Autant que l'interprète d'un texte musical, le musicien doit aussi se faire celui d'une quasi-chorégraphie, suggérant l'appel à des ressources musculaires, à des changements d'appui, à des déséquilibres, à une ample dimension du geste qui conduisent à vivre cette pièce comme une danse.

—

### For marimba

Commissioned by the Chœur Britten / Nicole Corti

Published by Gérard Billaudot Éditeur, Paris.

Playing time: 7mn 35s.

In memoriam Nicolas Rouchié.

Written for the great percussionist Jean Geoffroy, who gave the first performance and has played it many times all over the world, this piece is a weaving of different playing typologies that I spotted in the recordings of Txalaparta. There are exactly 19 of them, which follow one another throughout the

*piece without intending to establish an imitative principle but one of reinterpreting these figures with the help of my own compositional tools. This work thus stems as much from extrapolation as from the palimpsest: extrapolation in the sense that there is no literality but an elaboration, by the musical writing, of behavioural, gestural and sound families, of which the Txalaparta figures are, in a way, the seeds; and palimpsest by the fact that the succession of these 19 typologies follows, in linear fashion, that of an improvisation by the Artza brothers, recorded in 1975, nonetheless modifying the temporal proportions since that improvisation is twice as long as my composition.*

*On the other hand, the characteristics of Txalaparta playing, divided up between the action of the two players, are entrusted to a single performer. It is therefore his responsibility to display a double polyphonic dimension: that of the instrument itself, which he plays with four sticks, and that of oppositions, superimpositions, interweaving, phase differences and the putting back into phase typical of Txalaparta playing. As much as the interpreter of a musical text, the musician must also make himself a quasi-choreography, suggesting calling on muscular resources, changes of support, disequilibrium, and a vast dimension of the gesture that lead to living this piece like a dance.*

Voici la liste de ces typologies, ou caractères, et leur localisation sur cet enregistrement ainsi que dans la partition :

*Here is the list of these typologies, or characters, and their localisation on this recording as well as in the score:*

- [0:00] mes. 1: Ttakun tan ttakun (formule de base / *base formula*)
- [1:12] mes. 18: Ttakun double (diminution – présentation des formules en valeurs plus courtes / *division – presentation of the formulas in shorter values*)
- [2:13] mes. 43: Ostinato (répétition obstinée d'une formule rythmique / *repetition of a rhythmic formula*)
- [2:22] mes. 47: Legato (jeu lié / *linked game*)
- [2:46] mes. 57: Regroupement (verticalisation, mise en phase / *verticalisation, putting into phase*)
- [2:51] mes. 61: Filtrages (par ex. filtrage passe haut / *e.g., high-pass filtering*)
- [2:57] mes. 64: Neumes (invention de formules variées / *invention of varied formulas*)
- [3:08] mes. 65: Court et long (alternance de formules brèves et de formules longues) / *short and long*

*(alternation of brief and long formulas)*

- [3:36] mes. 79: Ostinato 2
- [3:54] mes. 89: Neumes 2
- [4:05] mes. 97: Serré, relâché / *tight, relaxed*
- [4:11] mes. 100: Pulsé / *pulsed*
- [4:24] mes. 109: Galop
- [4:31] mes. 115: Ostinato 3
- [4:42] mes. 125: Molto stretto 1 (dans l'écriture musicale traditionnelle, la strette est un moment où les liens contrapuntiques se resserrent, d'où l'effet d'une polyphonie plus dense / *in traditional musical writing, the stretto is a moment where the contrapuntal links are tightened, hence the effect of a denser polyphony*)
- [4:53] mes. 134: Molto stretto 2
- [5:41] mes. 160: Più calmo
- [6:01] mes. 167: Homorythmie / *homorhythm*
- [6:57] mes. 209: Final, silence

## 2. ZAZPIAK Z

Pour flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano.

Commande éOle / Ensemble Court-circuit.

Œuvre publiée par Gérard Billaudot Éditeur, Paris.

Durée : 14 mn 18 s.

À Philippe Hurel.

De même que la pièce pour marimba, *Zazpiak Z* fonde son écriture sur certaines caractéristiques du jeu de Txalaparta. Mais ici le tissage en est plus complexe. Au lieu de se présenter en une succession unique et linéaire, ces caractéristiques sont, d'une part, organisées dans un ordre d'apparition différent de celui de l'improvisation originelle et, d'autre part, superposées en un réseau « polyréférentiel ». En d'autres termes, l'idée est que chaque instant musical subisse l'influence de quatre caractéristiques différentes du jeu de Txalaparta. De plus, l'instrumentation s'éloignant ici de la référence à la percussion, au bois, et offrant des possibilités polyphoniques et sonores accrues, l'extrapolation des typologies se déploie dans des directions qui ne sont pas seulement rythmiques, et qui peuvent affecter tous les autres aspects de la facture sonore, du geste instrumental.

Pour donner un exemple, la séquence initiale, où se croisent le souvenir le souvenir des *Jeux d'eau à la villa d'Este* (du troisième

cahier des *Années de pèlerinage*) de Franz Liszt, et celui de *Vortex temporum* de Gérard Grisey, subit l'influence des quatre caractéristiques suivantes : Ostinato 1, Ostinato 2, Serré/Relâché, Court et long. Le caractère d'ostinato doit donc y être particulièrement affirmé et s'incarne dans la répétition de la même figure rythmique sur la même structure de hauteurs, pour donner cette itération du même accord brisé. Le « Court et long » est représenté par le contraste entre les résonances, les tenues typiques de cette séquence et des pizzicati très brefs et secs du violoncelle. Enfin, le « Serré/relâché » est figuré par des réponses en quarts de tons qui viennent « accrocher » la note médiane (La 4) de ces amples arpegges, comme pour les retenir un instant et les laisser retrouver ensuite toute leur amplitude sonore et gestuelle.

Cette composition a donc été pour moi le lieu d'un travail approfondi de mise en abyme de différentes caractéristiques de jeu. Si elle s'éloigne encore plus radicalement de toute littéralité avec l'improvisation de Txalaparta qui en est la source, elle en respecte en revanche très strictement la durée.

—

*For flute, clarinet, violin, cello and piano*

*Commissioned by éOle / Ensemble Court-circuit*

*Published by Gérard Billaudot Éditeur, Paris*

*Playing time: 14mn 18s*

À Philippe Hurel.

*Like the piece for marimba, the writing in Zazpiak Z is based on certain Txalaparta playing characteristics, but here, the weaving is more complex. Rather than being presented as a single, linear succession, these characteristics are, on the one hand, organised in a different order of appearance from that of the original improvisation and, on the other, superimposed in a 'poly-referential' network. In other words, the idea is that each musical instant undergoes the influence of four different characteristics of the Txalaparta playing. In addition, here, with the instrumentation drawing away from the reference to percussion and wood, and offering heightened polyphonic and sound possibilities, the extrapolation of typologies unfolds in directions that are not solely rhythmic and which can affect all the other aspects of making the sound and the instrumental gesture.*

*To give an example: the initial sequence, which crosses the memory of Franz Liszt's Jeux d'eau à la villa d'Este (from the third book of Années de pèlerinage) with that of Gérard Grisey's Vortex temporum, undergoes*

*the influence of the following four characteristics: Ostinato 1, Ostinato 2, Tight/Relaxed, Short and long. The ostinato character must therefore be particularly assertive and be embodied in the repetition of the same rhythmic figure on the same structure of pitches, to give this iteration of the same broken chord. The 'Short and long' is represented by the contrast between the resonances, the tenets typical of this sequence and very brief, dry cello pizzicati. Finally, the 'Tight/relaxed' is symbolised by responses in quartertones that come to 'hang up' the median note (A 4) of these sweeping arpeggios, as if to hold them back for a moment and then let them resume their full sound and gestural magnitude.*

*For me, this composition was therefore a place of in-depth mise en abyme work of different playing characteristics. Although it draws away even more radically from all literality with the improvisation of Txalaparta, which is its source, on the other hand, it respects the playing time quite strictly.*

### 3. CANTUS

Pour soprano, flûte, clarinette, violon, violoncelle, percussion et piano (2006)

Hommage à Georges Perec

Commande de l'État Français/Ministère de la Culture pour le festival Musica

Durée : 20 mn 48 s.

À Françoise Kubler et Accroche Note

Utiliser la voix implique souvent l'utilisation d'un texte. Et l'on sait que le compositeur, pour se l'approprier, le maltraite au risque de le rendre incompréhensible. Il reste alors – et ce n'est pas rien – l'influence de sa structure sur la forme musicale. Pour ma part, je n'ai pas souhaité me livrer à un travail de « réorganisation » d'un texte préexistant que je craignais de trop malmenier.

Dans cette pièce, Cantus, la partie vocale n'a donc pas été écrite à partir d'un texte. Elle est extraite de polyphonies à caractère instrumental, canons rythmiques organisés à partir d'un cantus firmus simple et repérable. La partie vocale est, selon la situation, le cantus firmus lui-même, ou bien l'une des parties en imitation ou en canon extraite de la polyphonie. J'ai donc écrit le texte a posteriori, en fonction de la ligne mélodique obtenue.

La chanteuse est ici en observatrice. Elle décrit de manière « topologique » les transformations, les dérives de la musique qui est en

train de se dérouler. Le texte est une sorte de « mode d'emploi » (écrit après la composition) dont le caractère poétique ne se dégage que lorsqu'il est chanté et que la pièce est réellement jouée. À titre indicatif, je vous livre ici les premières lignes de chacune des quatre grandes parties constitutives de l'œuvre :

I

Éviter la ligne  
Accentuer les sons  
Préciser le sens  
Prononcer le mot : élargissement.  
Élaguer la phrase  
Révéler les sons  
Divulguer le sens  
Propager le mot : épanouissement

II

Ne pas bousculer le tracé des lignes encore imprécis  
Respecter le fil qui se tend, qui s'étire entre les points  
Observer la courbe qui s'ordonne, suivre son dessin (...)

III

Synchroniser les points, superposer le dessin  
Répéter à loisir le motif  
Énoncer la clé, le cantus

Verticalisation,  
Mutation du profil

IV

Prendre son envol – peu de temps –  
Regagner le champ  
Tentative d'emprunter une autre direction  
Un chemin harmonique  
Privé de toute relation

Pour décrire brièvement la forme de l'œuvre, je dirais que la première partie est une juxtaposition de moments instrumentaux énergiques, librement écrits à partir du cantus – éclats, jaillissement, souffles, bruits... – et de courts canons rythmiques durant lesquels le cantus se transforme en un motif neutre, sorte de gamme ascendante ou descendante. La voix commence alors à « observer » et décrire les « opérations musicales ». Durant cette première partie, les canons s'épanouissent quand les parties libres se réduisent peu à peu.

Dans la seconde partie, la voix, telle une longue mélodie lointaine, est « harmonisée » par de longs timbres colorés. Cette longue mélodie est interrompue par des moments libres, brillants et virtuoses. Ces inserts volontairement contrastés concourent à donner ainsi la même impression de juxtaposition de moments contraints et libres rencontrée dans la première partie de l'œuvre. En accélérant,

la longue mélodie changera de caractère et deviendra très rythmique et étouffante. La chanteuse, cherchant l'air qui lui manque, dira dans un grand crescendo :

Puis changer de cap, éviter  
Élaguer la phrase, ciseler  
Écouter les sons, préciser  
Dévoiler le sens, prononcer  
Énoncer le mot : respirer

Ce court extrait renvoie au début de la première partie de la pièce. Tout se passe comme si l'on achevait un véritable cycle de transformations qui se serait retourné sur lui-même.

La troisième partie est constituée de quatre variations mettant en valeur l'aspect homorythmique, avec une forte allusion au choral. Peu à peu, la musique se resserre, se comprime et l'espace donné à la voix se restreint, l'obligeant à décrire le plus rapidement possible les transformations musicales, le débit de la voix et les phrases instrumentales créant ainsi un seul timbre.

Enfin, la dernière section de l'œuvre est un long canon qui se transforme en une « onde sonore » repérable :

Profil qui se brise comme une vague et se stabilise enfin dans l'espace fixe de l'accord



Du début à la fin de ce canon, un objet incongru et récurrent (dont nous ne dévoilerons pas ici la nature), apparaîtra périodiquement, brisant toute tentative de processus linéaire. Cet objet, analysé spectralement, servira de modèle harmonique à chaque nouveau départ du canon. Il viendra ainsi se poser en borne pour l'auditeur – imposant ainsi sa force poétique – et empêchera que la ligne de la voix ne prenne une direction trop prévisible.

Ligne fine,  
engloutie brusquement par l'objet récurrent.

Affirmer sa route malgré lui, préciser le dessin (...)

—

**For soprano, flute, clarinet, violin, cello, percussion and piano (2006)**

Homage to Georges Perec

Commissioned by the French State/Ministry of Culture for the Musica festival

Playing time: 20mn 48s.

To Françoise Kubler and Accroche Note

*Using the voice often entails the use of a text. And we know that, in appropriating it, the composer often mistreats it at the risk of making it incomprehensible. There then remains – and this is not negligible – the influence of*

*its structure on the musical form. As far as I'm concerned, I did not want to carry out the task of 'reorganising' a pre-existing text, afraid of giving it too rough a ride.*

*In this piece, Cantus, the vocal part was therefore not written based on a text. It is taken from polyphonies of an instrumental nature, rhythmic canons organised on a simple cantus firmus that can be easily spotted. Depending on the situation, the vocal part is the cantus firmus itself or else one of the parts in imitation or in canon taken from the polyphony. I therefore wrote the text a posteriori, in keeping with the melodic line obtained.*

*Here, the singer's role is that of observer. She describes 'topologically' the transformations and drifts of the music that is in the process of unfolding. The text is a sort of 'instruction manual' (written after the composition) of which the poetic nature emerges only when sung and the piece is actually played. For information only, here are the first lines of each of the work's four main constituent parts:*

*I  
Hollow out the line  
Accentuate the sounds  
Specify the meaning  
Pronounce the word: broadening.*

*Prune the phrase  
Reveal the sounds  
Divulge the meaning  
Propagate the word: blossoming*

*II  
Don't jostle the contour of the lines, still imprecise  
Respect the thread that becomes taut, which stretches between the points  
Observe the curve that is organising itself, follow its design (...)*

*III  
Synchronise the points,  
superimpose the design  
Repeat the motif at leisure  
State the key, the cantus  
Verticalisation,  
Mutation of the profile*

*IV  
Take flight – little time –  
Return to the field  
An attempt at taking another direction  
A harmonic path  
Deprived of any relation*

*To briefly describe the work's form, I would say that the first part is a juxtaposition of energetic instrumental moments, freely*

*written and based on the cantus – outbursts, spurt, breaths, noises... – and short rhythmic canons during which the cantus turns into a neutral motif, a sort of ascending or descending scale. The voice then begins to 'observe' and describe the 'musical operations'. During this first part, the canons blossom when the free parts are gradually reduced.*

*In the second part, the voice, like a long, faraway threnody, is 'harmonised' by long, colourful timbres. This long melody is interrupted by brilliant, virtuosic free moments. These intentionally contrasting inserts thereby contribute to giving the same impression of juxtaposition of restricted and free moments encountered in the first part of the work. By accelerating, the long melody will change character and become quite rhythmic and stinging. The singer, seeking the air she is lacking, will say in a large crescendo:*

*Then change course, hollow out  
Prune the phrase, chisel  
Reveal the meaning, pronounce  
State the word: breath*

*This short excerpt refers to the beginning of the first part of the piece. Everything happens as if one were finishing a real cycle of transformations that would have turned on itself.*



*The third part is made up of four variations showing the homorhythmic aspect to advantage, with a strong allusion to the chorale. Bit by bit, the music is compressed, and the space allotted to the voice is restricted, obliging it to describe as quickly as possible the musicale transformations, the voice's delivery and instrumental phrases, thereby creating a single timbre.*

Finally, the last section of the work is a long canon that turns into a recognisable 'sound wave':

Profile that breaks like a wave and finally stabilises in the set space of the chord

From beginning to end of this canon, an incongruous, recurrent object (the nature of which we shall not reveal here) will appear periodically, breaking any attempt at linear process. This object, analysed spectrally, will serve as the harmonic model for each new departure of the canon. Thus it will come as a marker for the listener – thereby imposing its poetic force – and prevent the vocal line from taking too predictable a direction.

Fine line,  
abruptly swallowed by the recurrent object

Assert its route despite itself, specify the design (...)

#### 4. DE FRONT

Pour clarinette, trompette, percussion et quintette à cordes

Commande de l'État, 1998

Création à Lyon dans le cadre de la saison du G.R.A.M.E le 4 mai 1999 / Ensemble Orchestral Contemporain

Lauréat du concours de composition GRAME-EOC, 1997

Prix de Bourges 2000, catégorie "Musique Mixte"

Durée: 20mn 23s.

L'idée de cette pièce repose sur un ensemble d'écrits autour des processus d'agression chez l'homme et chez l'animal ainsi que sur la notion de frontalité (ce qui se rapporte aux zones intermédiaires, floues de notre expérience physique ou intellectuelle). Le principe de l'œuvre (d'où la précision quatuor) repose sur le développement, "en cercles concentriques", de quatre groupes ou entités (1. clarinette/ trompette; 2. percussion; 3. quintette de cordes; 4. parties électroniques) se refermant progressivement sur l'auditeur. Cette convergence s'effectue par des processus d'accumulations et de rencontres dans lesquels la perception passe d'états individualisés à un sentiment de groupe.

---

*For clarinet, trumpet, percussion and string quintet*

*French State commission, 1998*

*First performance in Lyon at G.R.A.M.E / 4 05 1999 /*

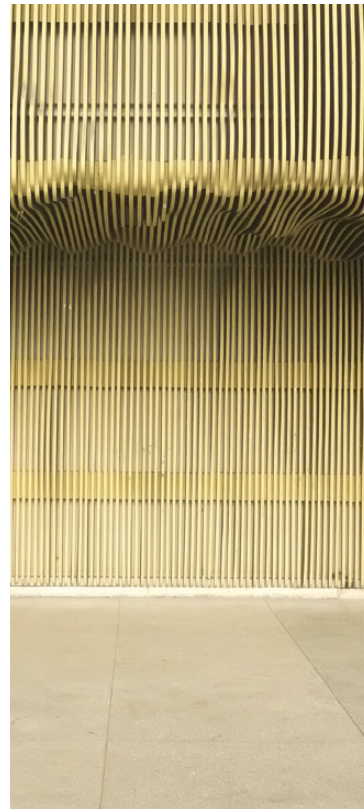
*Ensemble Orchestral Contemporain*

*Winner of GRAME-EOC young composer competition, 1997*

*"Mixed music" Prize of Bourges, 2000*

*Playing time: 20mn 23s*

*The main idea behind this piece relies on a batch of texts based on the aggression processus among men and animals as well as the notion of frontality (related to intermediate and blurry zones of our physical and intellectual experience). The principle of the piece (hence the mention of the quatuor) is based upon the development, in concentric circles, of four groups or entities (1.clarinet/ trumpet; 2.percussion; 3.string quintet; 4. electronics) that gradually close up on the listener. This convergence is carried out by accumulation processes and meetings in which perception goes from individualized states to a sense of group.*



## **BERTRAND DUBEDOUT** compositeur / composer

Né en 1958, il a suivi ses études musicales supérieures à l'Université de Pau auprès de Guy Maneveau et Marie-Françoise Lacaze, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Pierre Schaeffer et Guy Reibel (Composition Électroacoustique et Recherche Musicale, Prix de Composition en 1981), à l'Université de Paris VIII et au Centre d'Études Polyphoniques de Paris. Il est professeur titulaire certifié de composition électroacoustique au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse, fondateur de l'Ensemble Pythagore et directeur artistique associé du collectif éOle et du festival Novelum.

La Sacem lui attribue en 1997 le Prix Claude Arrieu. Il est en 1999 compositeur en résidence à la Villa Kujoyama de Kyôto, Japon (Programme Villa Kujoyama, Afaa / Ministère des Affaires Étrangères). Ses œuvres appartiennent tant au domaine instrumental et vocal qu'à celui des musiques électroacoustiques et mixtes. Elles sont publiées aux éditions Gérard Billaudot, Paris. Plusieurs CDs parus chez L'empreinte digitale, MFA-Radio France, Motus, Metamkine, Skarbo, Bis, éOle Records.

*Born in 1958 in Bayonne, France, Bertrand Dubedout pursued higher musical studies first at the University of Pau, then at the Conservatoire National Supérieur de Musique of Paris, where he was in the department of electro-acoustic composition and musical research under Pierre Schaeffer and Guy Reibel, receiving his Prize in Composition in 1981. Concurrently, he studied musicology at the University of Paris-VIII and at the Center of Polyphonic Studies in Paris. Currently teacher of electroacoustic music at the Conservatoire à Rayonnement Régional of Toulouse, he is the founder of the Ensemble Pythagore and artistic co-director of the collectif éOle (studio and production center in Odysseus Blagnac) and the Festival Novelum.*

*In 1997, the Sacem has awarded to Bertrand Dubedout the "Claude Arrieu" Prize. In 1999, he has been composer selected to enter the Villa Kujoyama in Kyoto, Japan (Afaa / French Foreign Office programme). His instrumental and vocal works are published by Gérard Billaudot Éditeur, Paris. Several CDs published by L'empreinte digitale / Nocturne, MFA-Radio France, Motus, Metamkine, Skarbo, Bis, éOle Records.*

## **PHILIPPE HUREL** compositeur / composer

Compositeur né en 1955. Après des études au Conservatoire et à l'Université de Toulouse (violon, analyse, écriture, musicologie) puis au Conservatoire de Paris (composition et analyse dans les classes d'Ivo Malec et Betsy Jolas), il participe aux travaux de la "Recherche musicale" à l'Ircam 1985/86 - 1988/89. Il est pensionnaire de la Villa Medici à Rome de 1986 à 1988. En 1995, il reçoit le Siemens-Stiftung-Preis à Munich pour ses *Six Miniatures en Trompe-l'œil*. Il enseigne à l'Ircam dans le cadre du Cours d'informatique musicale de 1997 à 2001. Il est en résidence à l'Arsenal de Metz et à la Philharmonie de Lorraine de 2000 à 2002. Il reçoit le Prix Sacem des compositeurs en 2002 et le Prix Sacem de la meilleure création de l'année en 2003 pour *Aura*. Depuis 1991, il est directeur artistique de l'Ensemble Court-circuit. Il est professeur de composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon depuis 2013.

Ses œuvres, éditées par Gérard Billaudot et Henry Lemoine, ont été interprétées par de nombreux ensembles et orchestres sous la direction de chefs tels que Pierre Boulez, François-Xavier Roth, David Robertson, Ludovic Morlot, Tito Ceccherini, Jonathan Nott,

Esa Pekka Salonen, Pierre-André Valade, Kent Nagano, Christian Eggen, Lorraine Vaillancourt, Reinbert de Leeuw, Bernard Kontarsky...

En avril 2014, son opéra *Les pigeons d'argile* composé sur un livret de Tanguy Viel - mise en scène Mariame Clément, direction Tito Ceccherini - a été créé au Capitole de Toulouse qui en est le commanditaire. Juste après cette création, il entreprend la composition du dernier volet du cycle pour grand orchestre Tour à tour. Ce cycle a été donné dans son intégralité le 5 juin 2015 à Radio France dans le cadre du festival Manifeste sous la direction de Jean Deroyer par l'orchestre Philharmonique de Radio France et l'Ircam qui en sont les commanditaires. Parallèlement, il compose *Trait pour violon*, commandé par MNL, qui constitue le dernier volet du cycle *Traits pour violon et violoncelle* qui a été joué la première fois dans son intégralité le 22 septembre 2014 à Paris, Salle Cortot, par Alexandra Greffin Klein et Alexis Deschamps.

Sa dernière pièce, *Pas à pas*, commande de Ernst von Siemens music Foundation, est créée par l'ensemble Recherche le 8 octobre 2015 à la Biennale de Venise. Ses prochaines pièces lui ont été commandées par l'ensemble Nikel de Tel Aviv (commande de l'État français), le quatuor Arditti/Wittener Tage für Neue Kammermusik, le quatuor

Diotima, le Spectra ensemble. Par ailleurs, en 2015, sortira un CD chez Motus qui regroupera les enregistrements de *Traits*, *Cantus*, *Plein-jeu*, œuvres interprétées par Alexandra Greffin-Klein, Alexis Descharmes, Élise Chauvin, Pascal Contet et l'ensemble Court-circuit sous la direction de Jean Deroyer.

—  
*Philippe Hurel, was born in 1955. French composer of mostly orchestral and chamber works that have been performed throughout Europe and elsewhere. Philippe Hurel studied musicology at the Université de Toulouse from 1974-79 and composition with Betsy Jolas and Ivo Malec at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris from 1980-83. He also had private studies in musical computer science with Tristan Murail in Paris in 1983. His honors include the Pensionnaire à la Villa Médicis à Rome (1986-88), the Förderpreis der Siemens-Stiftung in Munich 1995, for Six miniatures en trompe l'œil, the Prix des Compositeurs from SACEM (2002), and the Prix de la Meilleure Création de l'Année from SACEM 2003, for Aura. Mr. Hurel is also active in other positions. He worked as a music researcher at IRCAM in 1985-86 and 1988-89. He taught composition at IRCAM from 1997-2001. He also served as composer-in-residence to both the Arsenal de Metz and the Philharmonie de Lorraine from 2000-02. With Pierre André Valade he founded the new*

*music ensemble Court-circuit in 1990 and has since served as its artistic director. Since 2013 he teaches composition at the Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon.*

*His music has been performed by numerous orchestras and ensembles and by conductors such as by Pierre Boulez, David Robertson, Ludovic Morlot, Tito Ceccherini, Jonathan Nott, Esa Pekka Salonen, Kent Nagano, Pierre-André Valade, François Xavier Roth, Christian Eggen, Lorraine Vaillancourt, Reinbert de Leeuw, Bernard Kontarsky...*

*In April 2014, his opera Les pigeons d'argile composed on a libretto by Tanguy Viel - stage director Mariame Clément, conductor Tito Ceccherini - has been premiered at the Capitole de Toulouse which is the commission. After this opera he composed the last part of the cycle for large orchestra Tour à tour. This cycle has been performed on June 5, 2015 at Radio France in the frame of the festival Manifeste, by the Jean Deroyer conducting, Orchestre Philharmonique de Radio France and Ircam (commissioners).*

*At the same time he composed Trait for violin (commissioned par MNL), last part of the cycle Traits for violin and cello which has been premiered on September 22, 2014 in Paris/Salle Cortot by Alexandra Greffin Klein and Alexis Descharmes. His last piece, Pas à pas, commissioned by Ernst von Siemens*

*music Foundation has been premiered by ensemble Recherche on October 8, 2015 at the Biennale of Venice.*

*His next pieces will be premiered by ensemble Nikel of Tel Aviv, Spectra ensemble, Arditti Quartet / Wittener Tage für Neue Kammermusik, Quatuor Diotima.*

*In December 2015 a CD will be released by Motus, including the recordings of Traits, Cantus, Plein-jeu, works performed by Alexandra Greffin-Klein, Alexis Descharmes, Elise Chauvin, Pascal Contet and Ensemble Court-circuit conducted by Jean Deroyer. Editions Billaudot publishes his music written between 1981-96 and Éditions Lemoine publishes his music written since 1997.*

## **PIERRE JODLOWSKI** **compositeur / composer**

Pierre Jodlowski développe son travail en France et à l'étranger dans le champ des musiques d'aujourd'hui. Sa musique, souvent marquée par une importante densité, se situe au croisements du son acoustique et du son électrique et se caractérise par son ancrage dramaturgique et politique. Son activité le conduit à se produire dans la plupart des lieux dédiés à la musique contemporaine mais aussi dans des circuits parallèles, danse, théâtre, arts plastiques, musiques électroniques. Il est également fondateur et directeur artistique associé du studio éOle – en résidence à Odysud Blagnac depuis 1998 – et du festival Novelum à Toulouse et sa région.

Son travail se déploie aujourd'hui dans de nombreux domaines, et, en périphérie de son univers musical, il travaille l'image, la programmation interactive pour des installations, la mise en scène et cherche avant tout à questionner les rapports dynamiques des espaces scéniques. Il revendique aujourd'hui la pratique d'une musique "active": dans sa dimension physique [gestes, énergies, espaces] comme psychologique [évocation, mémoire, dimension cinématographique]. En parallèle à son travail de composition, il se produit également pour des performances, en solo ou en formation avec d'autres artistes.

Dans ses projets, il a collaboré notamment avec les ensembles Intercontemporain, Ictus en Belgique, KNM à Berlin, le chœur de chambre les éléments, l'Ensemble Orchestral Contemporain, le nouvel Ensemble Moderne de Montréal, Ars Nova en Suède, Proxima Centauri, l'Ensemble Court-Circuit et de nombreux solistes de la scène musicale internationale... Il mène par ailleurs des collaborations privilégiées avec des musiciens comme Jean Geoffroy (percussion), Cédric Jullion (flûte), Wilhem Latchoumia (piano), Jérémie Siot (violin), pour des œuvres et des recherches sur les nouvelles lutheries. Il se produit récemment en trio avec Roland Auzet (percussion) et Michel Portal (clarinette-basse), avec le batteur Alex Babel et d'autres artistes du milieu des musiques improvisées. Son travail sur l'image l'amène à développer des collaborations avec des artistes plasticiens, en particulier, Vincent Meyer, David Coste et Alain Josseau. Il travaille également avec le scénographe Christophe Bergon sur plusieurs projets à la croisée du théâtre, des installations, du concert ou de l'oratorio. Il a reçu des commandes de l'IRCAM, de l'Ensemble Intercontemporain, du Ministère de la Culture, du CIRM, du GRM, du festival de Donaueschingen, de la Cinémathèque de Toulouse, de Radio France, du Concours de Piano d'Orléans, du festival Aujourd'hui Musiques, du GMEM, du GRAME, de la fondation

SIEMENS, du Théâtre National du Capitole de Toulouse, du projet européen INTEGRA, du studio EMS (Stockholm), de la fondation Royaumont, du Cabaret contemporain, de la Biennale de Venise...

Lauréat de plusieurs concours internationaux, il a obtenu les Prix Claude Arrieu (2002) et Hervé Dugardin (2012) attribués par la SACEM ; il a été accueilli en résidence à l'Académie des Arts de Berlin en 2003 et 2004. De 2009 à 2011, il est compositeur en résidence associé à la scène conventionnée Odyssud – Blagnac [dispositif initié et soutenu par la SACEM et le Ministère de la Culture]. Ses œuvres et performances sont diffusées dans les principaux lieux dédiés aux arts sonores contemporains en France, en Europe au Canada, en Chine au Japon et à Taiwan ainsi qu'aux États-Unis.

Ses œuvres sont en partie publiées aux Éditions Jobert et font l'objet de parutions discographiques et vidéographiques sur les labels éOle Records et Kairos. Il vit actuellement entre la France et la Pologne.

—  
*Pierre Jodowski is a composer, performer and multimedia artist. His music, often marked by a high density, is at the crossroads of acoustic and electric sound and is characterized by dramatic and political anchor. His work as a composer led him to perform in France and abroad in most places dedicated to contem-*

*porary music as well as others artistic fields, dance, theater, visual arts, electronic music. His work unfolds today in many areas: films, interactive installations, staging. He is defining his music as an "active process" on the physical level [musical gestures, energy and space] and on the psychological level [relation to memory, and visual dimension of sound]. In parallel to his compositions, it also occurs for performance, solo or with other artists. Since 1998 he is co-artistic director of éOle (studio and production center based in Odyssud, Cultural center in Blagnac) and Novelum festival in Toulouse.*

*In its projects, he has collaborated with ensembles Intercontemporain (Paris), Ictus (Belgium), KNM (Berlin), the Ensemble Orchestral Contemporain (France), the new Ensemble Moderne (Montreal), Ars Nova (Sweden), Proxima Centauri (France), Court-circuit (France), Ensemble les éléments (France) and various soloist from international scene. He also conducts collaborations with musicians such as preferred Jean Geoffroy (percussion), Cedric Jullion (flute), Wilhelm Latchoumia (piano), Jeremy Siot (violin) for works and research on the new instruments capacities. He recently produced a trio with Roland Auzet (percussion) and Michel Portal (clarinet), a duo with drummer Alex Babel and different projects with musicians from improvised music scene in France and Poland. His*

*work led him to develop collaborations with visual artists, in particular, Vincent Meyer, David Coste and Alain Josseau. He also works with the stage designer Christophe Bergon on several projects at the intersection of theater, installation, concert or oratorio. He has received commissions from IRCAM, Ensemble Intercontemporain, the Ministry of Culture, Akademie der Künste (Berlin), CIRM, GRM, the Donaueschingen Festival, Radio France, the Piano Competition in Orléans, GMEM, GRAME, Siemens Foundation, the Opera of Toulouse, the European project INTEGRA, the studio EMS (Stockholm), the Royaumont Foundation, Cabaret contemporain, Venice Biennale music festival...*

*Winner of several international competitions, he won the Prix Claude Arrieu SACEM in 2002, the Prix Hervé Dugardin SACEM in 2012, and was in residence at the Academy of the Arts of Berlin in 2003 and 2004. His works and performances are broadcast in key places devoted to contemporary sound arts in France, Europe, Canada, China, Japan and Taiwan and the United States.*

*His works are partly published by Éditions Jobert and are the subject of several CD and video recordings on the labels éOle Records and Kairos. He is living in France and Poland.*

[www.bertranddubedout.fr](http://www.bertranddubedout.fr)

[www.philippe-hurel.fr](http://www.philippe-hurel.fr)

[www.pierrejodlowski.com](http://www.pierrejodlowski.com)

Photos et design : Frédéric Rey

Le label éOle Records est produit par éOle,  
collectif de musique active, structure de  
création musicale accueillie en résidence  
à Odysud-Blagnac depuis 1998.

éOle – Collectif de musique active  
4, avenue du Parc  
31706 BLAGNAC Cedex  
tel. : +33 (0)954 888 172  
[eole@studio-eole.com](mailto:eole@studio-eole.com)  
[www.studio-eole.com](http://www.studio-eole.com)



COU  
CROU



