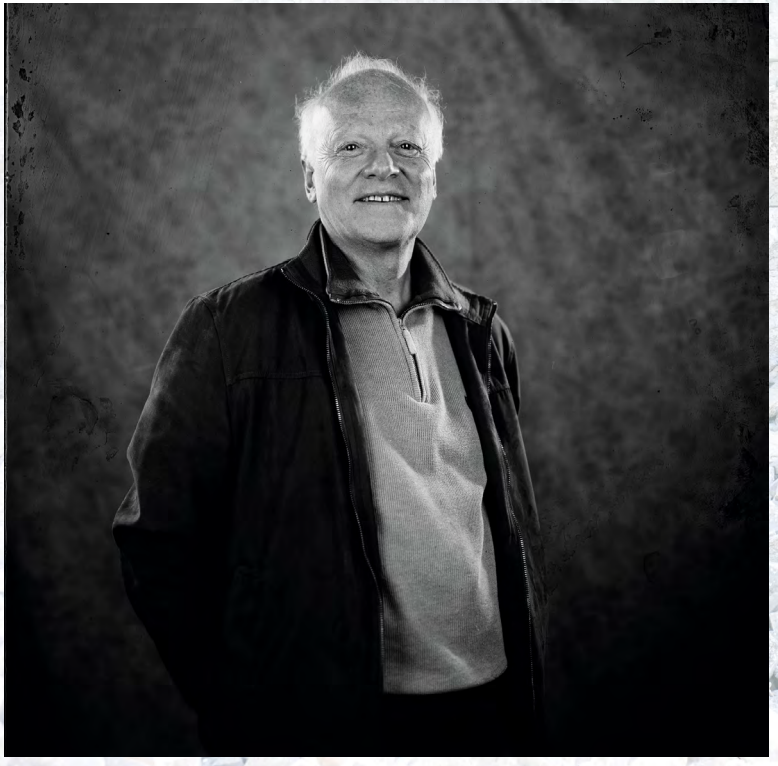


# L'ÉTOFFE DES RÊVES

BERNARD DE VIENNE

EP EN PHASES



## Bernard de Vienne
## Un parcours en musique

Devant un jury comprenant notamment Franco Donatoni, Helmut Lachenmann, Gérard Zinsstag, Carlos Roque Alsina..., Bernard de Vienne reçoit en 1993 le 1er Prix du Concours International de Composition de Trieste pour sa *1re Symphonie de chambre*, créée en Autriche par le *Klangforum Wien* dirigé par Olivier Cuendet.

Á 19 ans, il rejoint l'Ensemble *Musique Vivante* de Diego Masson en tant que flûtiste, et suit les cours à l'Université de Paris 8 où il obtient une Maîtrise de musicologie. L'Ensemble lui permet de rencontrer les compositeurs les plus novateurs, et des influences déterminantes se forgent durant ces années-là : celles de Luciano Berio et Carlos Roque Alsina demeureront les plus fondamentales. Il prolonge sa formation de musicien par la pratique baroque et l'improvisation avec électroacoustique.

De sa naissance en Tunisie et de ses études d'ethnomusicologie, il développera une vive sensibilité envers toutes les musiques du monde, et une partie de sa production en porte l'empreinte. Son intérêt pour la philosophie, la littérature, la poésie et les sciences transparaît dans l'ensemble de ses œuvres. La constante recherche de nouveaux modes de jeux, et le plaisir de jouer de son instrument l'incitent à concevoir des œuvres colorées, imaginatives et dynamiques.

Sa musique se caractérise par l'agencement de multiples motifs de caractères très différenciés qui, de variantes en variantes, tissent un réseau de correspondances sonores d'une grande cohérence formelle. Ses œuvres allient les forces les plus telluriques dans *Le Fil de l'horizon*, son concerto pour piano, alternent le grave et le léger dans le *Divertissement* pour orchestre à cordes, ou développent des sonorités plus méditatives dans Les *Échos du silence* pour voix seule, sur un texte de Sylvie Germain.

Radio-France lui commande *Le Fil de l'horizon* créé par Carlos Roque Alsina et l'Orchestre Philharmonique

de Radio-France dirigé par Patrick Davin. Sofi Jeannin lui commande *Arrêts-Images* pour la Maîtrise de Radio-France.

France-Musique lui consacre des émissions dont récemment *Création Mondiale* et *Carrefour de la Création*.

Il collabore avec des Orchestres et Ensembles instrumentaux (Radio France, Klangforum Wien, Court-Circuit, Le Concert Impromptu, Stravinsky, Nomos, EOC, Hic et Nunc, Quatuor Lontano, Quatuor Béla, Trio Polycordes…) et des interprètes de renom le sollicitent (Mark Foster, Michel Piquemal, David Guerrier, Christophe Roy, Aurélie Saraf, Atsushi Sakaï, Thierry Mercier, Jérôme Hantaï…).

Bernard de Vienne est régulièrement invité par diverses institutions internationales pour des concerts, résidences, masters class, conférences, colloques, séminaire et émissions (HEM Lausanne, Ircam, Radio France, Métaclassique, RCN Nancy…). Ses sujets de prédilection portent sur les esthétiques musicales contemporaines, telle sa conférence *Composer après John Cage ?* – prononcée en 2022 lors d'un colloque à Fermo (Italie) – et éditée avec son œuvre *Paper Music* pour piano seul, créée à New York la même année.

Il est compositeur invité au séminaire *Pourquoi écrire la musique ?* organisé en 2025/26 par le Laboratoire STMS (Ircam - CNRS - Sorbonne Université - Ministère de la culture).

Les revues *Le Magazine des Arts, Littérature & Cetera* et le site d'Art et de Culture *Souffle inédit* publient ses essais sur les arts, dernièrement sur *La Pompadour*, une céramique de Mâkhi Xenakis.

Son livre *Le principe d'incertitude - Écrits sur l'art* (Delatour France, 2023) regroupe ses principaux essais.

*L'écriture musicale de Bernard de Vienne* – ouvrage collectif paru sous la direction de Joseph Delaplace, professeur à l'Université de Rennes II – est consacré à son travail de compositeur (Éd. L'Harmattan, collection « art 8 », 2012).

L'intérêt de nombreux professeurs à l'égard de sa musique, et sa passion pour la transmission, l'amène à écrire des transcriptions (Berlioz, Mozart, CPE Bach, Bellini…) et des œuvres 'à difficulté limitée' destinées tant à l'étude qu'au concert public : du solo, duo… jusqu'au conte musical, un aspect de son œuvre qui compte une cinquantaine d'opus.

Les cent-soixante œuvres de son catalogue, où se côtoient toutes les facettes de sa production, sont éditées par les éditions Lemoine, Delatour France, Symétrie, et font l'objet de plusieurs réalisations discographiques.

www.bernarddevienne.com

## Entretien avec Bernard de Vienne

par Anne Montaron, réalisé le 26 mai 2025

**Anne Montaron : Bernard, le catalogue de tes œuvres est très vaste. Tu as composé pour tous types de formations instrumentales, et ce coffret est significatif de cette diversité. Il rassemble certaines de tes pièces d'orchestre, d'ensemble et de musique de chambre. Ce double album comble par ailleurs un manque étrange, car ta musique est peu documentée au disque. Il va donc être précieux pour les mélomanes qui souhaitent découvrir tes œuvres d'orchestre et tes symphonies de chambre. Qu'est-ce que représente pour toi cette parution ?**

**Bernard de Vienne** : Très simplement, faire découvrir une facette de mon écriture qui n'est pas assez connue et jouée. À l'exception de mon 4e quatuor à cordes enregistré pour l'occasion, sont rassemblés ici des enregistrements de concerts. Un tel coffret est aussi une façon de remercier les nombreux instrumentistes talentueux qui, appréciant mon écriture, se sont employés à la jouer, et pour certains ont constitué un réel soutien et compagnonnage tout au long de ma vie. Ce disque est donc le témoin de ces belles rencontres qui m'ont donné l'envie d'écrire pour ces artistes. De plus, constater qu'aujourd'hui la plus jeune génération – représentée ici par le quatuor *Lontano* – apprécie et défend ma musique est réconfortant. Ce choix d'œuvres est représentatif d'un parcours sur un long temps et, après avoir écrit un livre regroupant mes écrits esthétiques sur ma musique et sur la musique en général [1], il me semblait important d'en faire connaître la source musicale. Ce double disque est ainsi le premier témoignage de bons souvenirs que je souhaite partager. D'autres disques sont envisagés.

**AM : Première caractéristique de ce double album : il recouvre un peu plus d'une trentaine d'années d'activité, de 1990 jusqu'à aujourd'hui, révélant des œuvres qui n'ont donc jamais été éditées au disque. Est-ce que tu arrives à distinguer des périodes à l'intérieur de cette production ?**

**BdV** : Oui, bien sûr, on a tous des périodes, mais on a surtout des retours de certaines préoccupations, présentes à certains moments qui, pour une raison que l'on ignore, disparaissent pour resurgir à un moment donné. Peut-être

1 *Le principe d'incertitude – Écrits sur l'art*, Sampson, Éditions Delatour France, 2023.

cela forme-t-il des périodes, mais dans les faits, ce sont les analystes et musicologues qui les distinguent. Il y a évidemment une évolution dans le travail, mais quand je considère les choses de façon rétrospective, c'est plutôt la continuité qui me frappe, plus que des périodes distinctes.

**AM : Est-ce qu'à un moment de ton parcours tu as fait un pas de côté, loin de tes fondamentaux, pour essayer des choses ? Grand écart que tu aurais vite effacé, pour revenir à ce qui selon toi définit ta musique ?**

**BdV** : Oui, j'ai pu effectuer des pas de côté juste pour une œuvre. Par exemple, *Achrome* pour orchestre à cordes (non enregistrée dans ce coffret) est basée sur un motif de « temps suspendu », c'est-à-dire une tenue qui évolue peu et très lentement. Même si j'utilisais occasionnellement ce procédé dans mes œuvres précédentes, je ne l'avais jamais employé à l'échelle d'une œuvre de vingt minutes, pour les besoins d'un spectacle avec danse. Cela m'a permis d'approfondir diverses variantes de ce procédé, variantes que j'ai réutilisées par la suite dans d'autres pièces. La nature singulière de l'œuvre ne m'a pas incité à la reproduire sous d'autres formes, mais cela n'est en rien un reniement.

**AM : Les compositeurs.trices aujourd'hui ont de moins en moins d'opportunités d'écrire des œuvres pour orchestre. L'heure n'est pas aux commandes pour grand effectif, ni en France, ni à l'étranger. De plus, il y a de moins en moins d'appétit et d'appétence dans les institutions pour les musiques de création. Comment est-ce que tu analyses cette situation, et quelle relation as-tu tissée avec les orchestres qui ont joué ta musique ?**

**BdV** : Avec les orchestres, j'ai toujours eu de très bonnes relations du fait que ma musique est très écrite instrumentalement et très construite. Les musiciens y trouvent donc leur compte. La question est d'arriver à atteindre les orchestres eux-mêmes, car ce sont rarement les chefs qui décident seuls de la totalité de la programmation, et le fait de les connaître ne change quasiment rien. La programmation des orchestres est hélas trop souvent tributaire de considérations non musicales : notoriété, réseaux, agents, éditeurs, soi-disant goût du public, mainstream... Un concert coûte cher et, par souci de rentabilité, les structures privilégient les co-productions, les reprises, et les créateurs les plus en vue, au détriment de l'innovation dans sa pluralité d'esthétiques. La question est d'autant plus aigüe pour un opéra. Et quand ce sont les chefs qui programment, ceux-ci n'ont pas nécessairement une appétence pour la création, alors que cela fait partie du cahier des charges de n'importe quel orchestre. Il en va pourtant du devenir du répertoire orchestral futur. Le constat alarmant est trop souvent une baisse de l'exigence, et parfois du niveau de l'orchestre. Cet état de fait assez régressif est bien dommageable pour moi car mon type d'écriture aboutit pleinement dans une œuvre orchestrale. Bien malgré moi, je n'écris pas autant que je le voudrais pour de grands orchestres, et certaines de mes œuvres orchestrales sont en attente de création.

**AM : Quels sont pour toi les grands atouts de l'orchestre ? Qu'est-ce que tu as cherché à explorer dans tes pièces pour grand effectif ?**

**BdV** : Quand j'écris pour orchestre, il s'agit moins d'exploration que d'une préoccupation d'abord compositionnelle de gestion du temps et de l'espace, de la forme et du style. Les pièces de musique de chambre ou d'ensemble permettent une écriture instrumentale plus développée, si ce n'est complexe, qui se prête plus facilement à l'exploration, ou à tout le moins à des essais de combinatoires de mode de jeux, de timbres... Les œuvres d'orchestres permettent d'agencer à grande échelle une multiplicité de variantes de motifs et d'éléments constitutifs, et de développer un espace sonore complet en quatre dimensions, sorte d'architecture en mouvement. Mes six symphonies de chambre – toutes écrites avec un instrument principal – en sont une bonne illustration parce que cette formation hybride, entre le concerto et la symphonie, permet, dans le cadre d'une formation instrumentale plus réduite que l'orchestre, de développer une multiplicité maximale de situations sonores, ce qui m'intéresse principalement.

**AM : Évoquons deux pièces d'orchestre de l'album : *Le Fil de l'horizon et Divertissement*. Est-ce qu'on peut atteindre une forme de virtuosité avec l'orchestre ? Je pose cette question, car la virtuosité est un élément important de ton langage, de ton écriture. Tu es toi-même flûtiste, tu as beaucoup joué et improvisé. Dans tes compositions, tu t'intéresses énormément au geste instrumental et vocal : tu écris une musique qui a du corps, qui est véloce. Quid de la virtuosité avec l'orchestre ?**

**BdV** : C'est une question de déplacement de la difficulté technique sur d'autres aspects de l'écriture. L'enjeu de l'orchestre n'est pas de développer constamment une haute technicité instrumentale à tous les instruments, mais à certains moments, et à petite dose. La complexité peut, par exemple, se déplacer sur les combinaisons instrumentales, les mélanges de modes de jeux... Ce que je fais aussi lorsque j'écris pour des étudiants qui n'ont pas encore un niveau très avancé. Leur demander d'assimiler plusieurs modes de jeux dans une même œuvre déplace la complexité de doigts vers la notion de timbre.

**AM : Tu as joué autrefois comme flûtiste au sein de l'ensemble de création dirigé par Diego Masson, *Musique Vivante*. Or, j'en ai la conviction, un compositeur également instrumentiste n'écrit pas tout à fait de la même façon qu'un compositeur qui n'a pas développé une activité de musicien. Chez un musicien qui a pratiqué son instrument très longtemps et joué la musique des autres compositeurs – ce qui est ton cas – la façon d'approcher la composition est différente. Je fais un saut dans le temps, à l'époque de tes 20 ans – car tu étais très jeune je crois (19 ans) quand tu es entré à *Musique Vivante*. Tu as créé quantité de pages de compositeurs d'aujourd'hui. As-tu en mémoire les défis posés par les œuvres qui t'ont marqué et peut-être déterminé tes choix dans la composition ?**

**BdV** : À cette époque, les compositeurs joués par cet ensemble étaient principalement des Américains, à commencer par John Cage, sous la direction duquel j'ai joué. *Musique Vivante* a aussi contribué à faire connaître en France Luciano Berio, Carlos Roque Alsina et Vinko Globokar, le fondateur de l'ensemble avec Diego Masson. À cette époque, l'écriture était très complexe techniquement et visuellement, mais *Musique Vivante* était un collectif d'instrumentistes et d'improvisateurs de grand talent, tant en musique contemporaine qu'en free jazz. Leur mot d'ordre, « d'abord la musique, ensuite les notes », reflétait leur rapport à la composition et à l'interprétation : même si l'écriture était extrêmement complexe, le plus important était d'en restituer l'esprit, c'est-à-dire le

surgissement des idées dans toute leur vivacité. C'était presque une insulte de leur écrire quelque chose de trop simple. Ce positionnement m'a profondément marqué. Aujourd'hui encore, le fait que mes compositions donnent l'impression de sonner « comme une suite d'associations d'idées » me vient de cette expérience.

Cage m'a fait comprendre que tout était possible, à condition de le contextualiser, et Berio, Alsina et Globokar m'ont convaincu de ne jamais perdre le sens de l'instrument. D'autre part, mon expérience au sein de cet ensemble m'a très vite mené au constat qu'il n'était pas possible de continuer à écrire des musiques aussi difficiles instrumentalement. De là m'est venue l'idée qu'il est important pour un instrumentiste de retrouver dans une partition ce pourquoi il a fait le choix de son instrument, et la « nature » de celui-ci. Mes aînés étaient des « monstres » autant en théorie qu'en écriture. Cage, Stockhausen, Ligeti, Boulez, Xenakis, Berio sont les compositeurs que j'ai étudiés en profondeur à la faculté de Vincennes, parallèlement à *Musique Vivante*. L'époque était à la création et à l'innovation « tous azimuts » ; c'est ce que les gens voulaient, et les politiques et l'économie suivaient. Jeune compositeur, je me suis posée la question de savoir qu'inventer d'autre. Certes, à toutes les générations on se pose cette question, mais elle était particulièrement aiguë à l'époque. Ma pratique de la flûte moderne et baroque, l'improvisation avec électroacoustique, ainsi que ma connaissance des musiques traditionnelles européennes et non européennes, ont contribué à trouver ma voie : écrire une musique plus instrumentale et moins théorique, en gardant comme objectif le plaisir de jouer. Cela ne veut pas dire une écriture simpliste, car ma musique est exigeante instrumentalement. J'ai été fasciné par le niveau théorique de mes aînés, sauf que jeune, il est difficile de penser au même niveau qu'un compositeur ayant poussé très loin sa réflexion théorique. Il faut un peu de temps, et ça n'est jamais gagné. Pour toutes ces raisons, mon modèle a été Luciano Berio, car celui-ci ne s'est jamais coupé du passé – point fondamental pour moi –, et a écrit très instrumentalement en refondant dans son écriture bien des styles du passé et du présent, autant populaires que savants. Celui-ci reste à mon avis un des compositeurs, si ce n'est *le* compositeur le plus important de la deuxième moitié du XX$^{e}$ siècle.

**AM : Un des signes qui montre que tu ne t'es pas coupé du passé est ta fidélité aux genres tels que la symphonie de chambre ou le concerto. Tu n'es évidemment pas le seul ; nombreux sont les compositeurs d'aujourd'hui qui ont recours à cette terminologie. C'est important pour toi ? Cela te permet de mettre en confiance l'auditeur de ta musique ?**

**BdV** : Comme l'a écrit l'historien Fernand Braudel, le présent est formé de 95% du passé. Ainsi, de Stockhausen, véritable inventeur de formes et de situations musicales nouvelles, on a une vision partiellement biaisée. Lui-même disait qu'il était un continuateur de Schoenberg. Le discours dominant voudrait qu'il y ait de grandes coupures dans l'histoire. Mais finalement, quand on regarde plus en détail, on s'aperçoit que les compositeurs sont moins radicaux que le voudrait un certain storytelling dominant, si ce n'est assez snob. Pour ma part, cela ne me gêne pas de reprendre des terminologies anciennes. Évidemment, « symphonie de chambre » est une référence directe à la deuxième école viennoise, et plus particulièrement à cet immense compositeur qu'est Schoenberg. En 1993, quand j'ai écrit ma première symphonie de chambre, c'était presque un acte militant, car la grande problématique de l'écriture musicale, c'est la gestion du temps, ce que l'on appelle la forme. Or, quand j'ai fait mes études, on était obnubilé à la fois par le timbre, – souvent au détriment de la forme – et par la structure, comme si celle-ci était garante de la qualité d'une œuvre. Or, la structure ne s'entend pas, la forme, oui. Vous ne voyez pas votre squelette, seulement votre enveloppe corporelle. Bien des œuvres que je jouais à l'époque étaient inabouties formellement, – ce qui est encore le cas dans beaucoup d'œuvres aujourd'hui – alors que la construction formelle et la gestion du temps sont les problématiques de l'écriture savante européenne, quelques que soient les époques. Bien des œuvres des XX$^{e}$ et XXI$^{e}$ siècles ont à mon sens peu d'intérêt au niveau formel, même si elles sont inouïes, au sens propre du terme. Ma grande préoccupation a été, et continue d'être une réflexion sur la forme, et sur la façon d'intégrer dans une construction cohérente les nouvelles manières de jouer et les nouvelles sonorités.

**AM : Tu parles de l'école de Vienne, de Schoenberg, mais il y a un peu plus tard Hindemith qui écrit son cycle de *Kammermusik*. Il en a écrit beaucoup…**

**BdV** : Les Allemands en général aiment bien mettre en avant la structure. Concernant Hindemith, ce compositeur n'a eu aucune influence sur mon écriture car je trouve sa musique austère. Cependant, j'ai aimé le jouer, parce que c'est très bien écrit pour l'instrument. C'est principalement la période atonale de Schoenberg qui m'a le plus marquée. Sa *2$^{e}$ Symphonie de chambre* et *Erwartung* sont par exemple des œuvres incroyables en termes d'inventivité. Celles-ci proviennent d'une relecture de Beethoven, de Mahler, de Brahms, et d'une certaine façon d'envisager la polyphonie. Il y a une vraie continuité historique derrière tout cela. Il est vrai qu'en France, on n'emploie pas trop l'expression *symphonie de chambre* mais elle me convient eu égard à mon travail sur la forme et l'orchestration.

**AM : Ta musique est souvent très dense : tu aimes tisser, superposer. La polyphonie est au cœur de ton travail de composition. Mais de quelle polyphonie s'agit-il ?**

**BdV** : En effet, depuis environ 1950, la définition que nous avons de la polyphonie, comme « la combinaison de plusieurs voix ou parties mélodiques dans une composition musicale », n'était pas celle qui prévalait entre approximativement 1850 et 1950. Ce terme n'était pas employé en musique avant la deuxième moitié du XIX$^{e}$ siècle. En introduisant le mot polyphonie, Mahler l'a définie ainsi : « La polyphonie, si elle est simultanéité, doit être autant déplacement dans l'espace. En sorte que les thèmes proviennent de divers côtés ou se meuvent en direction inverse ». En Europe, cette définition est l'aboutissement de plus de deux siècles d'écriture instrumentale, qui n'aura eu de cesse de s'éloigner du modèle vocal, et d'inventer ses formes propres. En introduisant ce terme, Mahler décrivait et synthétisait alors sa nouvelle façon d'écrire, et voyait en Beethoven « l'inventeur de la polyphonie », et pour comble, concédait à Bach « quelques moments de polyphonie ». Au moment où le XIX$^{e}$ siècle redécouvre le moyen-âge, par le biais de Michelet ou Viollet-le-Duc, les compositeurs croyaient à travers la fugue retrouver le contrepoint ancien. La polyphonie selon Mahler est devenue le paradigme d'une nouvelle conception de la composition correspondant à une opposition entre une écriture linéaire, le contrepoint, et une écriture fragmentaire et hétérogène, qui a abouti au sérialisme intégral et à la « décomposition du son » en paramètres

musicaux grâce à l'électroacoustique. C'est précisément cette conception hétérogène de l'écriture qui est à la base de mon écriture, la technique du contrepoint devenant un procédé d'écriture parmi d'autres.

**AM : Cela veut dire qu'il y a un côté germanique chez Bernard de Vienne ?**

**BdV** : Non, pas vraiment, Européen serait plus exact. Je préfère ce qui nous est commun culturellement depuis des siècles à ce qui nous divise. Ceci dit, tout le monde me dit que ma musique est très française, ce que je pense depuis toujours, si tant est que l'on définisse la culture française par un certain type d'expressivité et de couleurs. Je ne pense pas que le travail formel et structurel soit une qualité exclusivement germanique. En France, par déformation, on prête à l'Allemagne plus que ce qu'elle a réellement ; à savoir le fait de penser très structurellement. En réalité, la réflexion sur la forme est tout aussi importante dans la culture française, même si elle passe par un vocabulaire plus imagé mettant en avant les sentiments, et une certaine expressivité. Peut-être davantage que dans la culture germanique, même si cela reste à prouver. Cependant, même encore aujourd'hui, les Allemands disent de la musique contemporaine française qu'on ne sait pas trop où les français vont vraiment. « So french », disent-ils !

**AM : Chez quels compositeurs actuels décèles-tu ce souci de la forme ?**

**BdV** : Le premier qui me vient à l'esprit est évidemment le compositeur et pianiste Carlos Roque Alsina, que je connaissais comme pianiste à *Musique Vivante,* et avec lequel nous avons échangé au sujet de la composition autour de mes trente ans. J'ai très bien connu sa musique, celle qu'il a composée dans sa grande période, en gros entre 1970 et 1990. J'ai toujours été fasciné par son oreille absolue, sa très haute technicité instrumentale, sa musicalité très fine, et son rapport très sûr à la construction formelle. En Argentine, la formation de ce pianiste et compositeur surdoué a été assurée par un élève de Schoenberg, ce qui lui a permis d'assimiler cette manière d'écrire quasi millénaire, transmise par les juifs d'Europe centrale émigrés en Amérique du Sud. Le rapport très privilégié que j'ai eu avec lui m'a permis d'accéder à ce savoir que je n'avais pas réussi à apprendre au moment de mes études. Cette connaissance pratique de la construction d'une œuvre m'est restée depuis.

**AM : Comment est-ce que tu envisages le rôle du soliste dans tes symphonies de chambre ? Les pièces concertantes de cet album font dialoguer un piano solo, un accordéon solo, une harpe solo, avec des ensembles de tailles différentes à chaque fois – 7 instruments avec l'ensemble Court-Circuit, et l'orchestre par un, avec l'Ensemble Orchestral Contemporain. On trouve aussi sur ce coffret la version instrumentale de la *1re symphonie de chambre avec voix*. Dans toutes ces pièces avec soliste, il y a des cadences, des moments de solitude, mais aussi des moments ou le soliste s'efface. Ces deux aspects sont une façon pour toi de varier les relations entre soliste et ensemble ?**

**BdV** : Oui, j'aime bien l'ambiguïté dans tous les domaines musicaux, parce que de celle-ci naît une richesse évidente. Un concerto, c'est très tranché : on a un instrument soliste, on l'entend, et l'orchestre est presque une figure d'accompagnement ou d'opposition. Dans mes symphonies de chambre, ce n'est pas du tout cela. Je ne pense pas en termes d'instrument soliste mais d'instrument principal, que je peux employer de diverses manières : le faire jouer comme soliste, l'entremêler aux autres instruments, ne pas le faire jouer. Ce qui m'intéresse, formellement et à l'oreille, c'est le retour fréquent d'une couleur privilégiée. Écouter, c'est une question de mémoire. Le fait d'ancrer dans la mémoire de l'auditeur, quand bien même il ne s'en rend pas compte à la première écoute, non seulement des motifs et leurs variantes, mais aussi certains espaces sonores, et présentement une couleur singulière, contribue à la cohérence de l'œuvre.

**AM : Et tu penses surtout « couleurs » de l'instrument alors ?**

**BdV** : S'il y a un instrument principal, ce sont les couleurs de cet instrument qui m'intéressent avant tout.

**AM : Qu'est-ce qui te porte vers tel ou tel instrument ? Tes symphonies de chambres mettent en scène la voix, l'accordéon, la harpe, le piano, la guitare… Tu en as écrit d'autres ?**

**BdV** : Il y en a une sixième écrite pour mon instrument, la flûte. Composée pendant le confinement, elle attend d'être créée…

**AM : Ce sont tes instruments de cœur ?**

**BdV** : Ces pièces correspondent à des demandes des instrumentistes, sauf celle avec flûte et celle avec voix. *L'envie de partir* pour voix et orchestre était la première de mes symphonies de chambre. Pour ce disque, c'est la version instrumentale qui a été retenue, très bien jouée ici par le *Klangforumwien*. Avec cette version, j'ai obtenu le Premier Prix du Concours International de Composition de la Ville de Trieste. Par la suite, comme j'aime particulièrement les voix féminines graves, j'ai développé les potentialités contenues dans cette première symphonie de chambre, en ajoutant une voix de mezzo. Le texte chanté est une poésie magnifique et très sensible du poète Philippe Jaccottet : *Nuages de novembre,* extrait de *À la lumière d'hiver.* J'ai découvert à cette occasion être le premier à mettre en musique cet immense poète.

**AM : Tu parles de « couleurs » qui apparaissent, et c'est un trait commun à toutes ces œuvres, car ta musique est très chatoyante, vivante et organique. Le mouvement et la mobilité, les jeux de motifs, la forme en spirale… sont quelques-uns des traits saillants de ta musique. On y trouve aussi me semble-t-il une préoccupation de l'espace, et de la façon dont les sons se déplacent dans celui-ci. C'est vrai par exemple dans *No Birds.***

**BdV** : Je pense que c'est une caractéristique de chaque compositeur d'avoir son espace propre. Pour ma part, j'aime les larges espaces, les chants d'oiseaux, les sons de la nature et ce qui s'apparente à ceux-ci. C'est probablement dû au fait que j'ai vécu une partie de mon enfance à la campagne. Pour employer un mot un peu grandiloquent, il y a dans mon écriture une ouverture métaphysique évidente, induite par ces grands espaces…

**AM : Qu'on retrouve dans ta façon de jouer sur les plans ? Dans les symphonies de chambre, un instrument dialogue avec d'autres, ce qui induit des jeux de plan.**

**BdV** : Oui, totalement, mais plus qu'en termes de dialogue, je pense d'abord en termes de plans et de strates autant horizontales que verticales, en intégrant aussi la profondeur. Le mot espace n'est pas le mot que j'emploie

le plus souvent : je parle plus volontiers d'architecture en mouvement, et j'aime envisager, d'un point de vue métaphorique, une œuvre comme un organisme vivant. Cela donne bien plus l'idée du volume ductile de celle-ci, à l'intérieur de laquelle toutes les parties sont reliées entre elles, comme en réseau, en s'échangeant constamment leurs caractéristiques propres.

**AM : Tu parles de couleurs, de volumes, d'architecture… Tu aurais dû être plasticien, en tout cas les références à ces disciplines artistiques sont très courantes ! Ton écriture est *plastique,* je pense qu'on peut le dire ?**

**BdV** : C'est évident, et je pense que la plasticité de l'écriture est une grande caractéristique de bien des musiques de la deuxième moitié du XX^e^ siècle, certes là aussi longuement préparée par celles et ceux qui ont œuvré avant. Nous n'avons plus la référence de la rhétorique, cette grammaire du langage appliquée à la musique, ni celle de la peinture, telle que le chef Nicolaus Harnoncourt définissait la musique du XIX^e^ siècle. La référence *plastique* semble la bonne, mais elle sous-entend aujourd'hui celle du vivant. Métaphoriquement, pour parler de mon écriture, je préfère par conséquent emprunter à la biologie et à la génétique, deux disciplines scientifiques qui sont au cœur de la façon dont on décrit, au XXI^e^ siècle, notre rapport au vivant, à la nature et à l'environnement notamment. Au fur et à mesure de leur développement, ces disciplines vont nous donner de nombreux modèles, et offrir de fécondes métaphores. Je ne suis pas sûr que nous soyons capables, d'un point de vue formel justement, d'inventer d'autres modèles que ceux qui justement nous constituent. Peut-être quand on aura colonisé Mars, mais j'en doute…

**AM : Est-ce que cela veut dire qu'en plus d'être un fervent lecteur, visiteur d'expositions et contemplateur d'œuvres plastiques, tu ouvres aussi des livres de science, de botanique ?**

**BdV** : Tout le temps. J'aime bien les publications scientifiques. Je suis un lecteur des revues scientifiques *Pour la Science* et *La Recherche.* Cela m'ouvre l'esprit et me donne beaucoup d'idées autant formelles que génératives. Comme nous ne sommes plus aux siècles passés, imiter la nature ou, procédé très courant aujourd'hui, recréer, si ce n'est reproduire des ambiances sonores «naturalistes » n'est pas mon objectif premier, même si je ne m'en prive pas dans certaines œuvres. Ce qui m'intéresse à travers toutes ces lectures, c'est de comprendre l'origine des phénomènes et comment ceux-ci sont générés afin de me servir de ces procédés pour les appliquer dans le cadre d'une écriture musicale. C'est pourquoi je ne parle pas de motif au sens traditionnel du terme. Pour moi, tout peut être motif, même le plus infime élément.

**AM : La moindre cellule ?**

**BdV** : Même pas, la cellule est une échelle trop grande. C'est plutôt un type d'articulation, de détaché, de tenue, un glissando, une densité, une disposition dans l'espace… qui peuvent être le point de départ de quelque chose qui, combiné à un autre élément, va donner du matériau musical à une échelle plus grande. C'est pourquoi je ne fais pas vraiment un plan structurel très élaboré à l'avance. En fait, une fois que j'estime avoir réuni suffisamment d'idées – qui sont fonction de la formation, de la durée et de la destination – je réalise un premier jet, sorte de grande association d'idées que je travaille et retravaille tout au long de l'élaboration de l'œuvre.

**AM : Un peu comme un jeu de poupées russes ?**

**BdV** : Ou plutôt comme si les choses étaient issues les unes des autres. Ceci dit, un très bon exemple de cela est la manière de procéder de Mozart, même si à l'époque les structures, que l'on appelle improprement les formes musicales, étaient bien plus établies à l'avance, car l'éducation du musicien était basée sur des patterns qu'ils devaient connaître par cœur. Je pense que lorsqu'on arrive à garder le surgissement des idées, il y a quelque chose d'incroyablement vivant qui se dégage à l'écoute.

**AM : Ce n'est pas de la génération spontanée pour autant, mais plutôt de l'association d'idées. Comment fais-tu la différence ?**

**BdV** : Pour employer le bon terme contemporain, c'est de l'auto-engendrement. Et seules l'oreille et la sensibilité permettent alors de guider et de contrôler l'ensemble, expérience durement acquise, après de nombreux essais et tâtonnements. Je n'ai pas besoin d'établir, sauf occasionnellement, des graphes de possibilités et toutes béquilles de cet ordre. Je n'obéis pas à un plan établi à l'avance. Une fois ce premier jet écrit – que j'appelle « la mémoire du futur » – j'ai un cadre très souple que je peux transformer de l'intérieur, autant que je veux, en fonction de nouvelles idées et variantes qui me viennent sur le moment. Ce cadre est donc prêt à accueillir n'importe quelle autre idée qui me vient, et qu'il me semble pertinent d'intégrer.

**AM : À quoi ressemblent tes esquisses ? Il doit y en avoir un peu partout sur la feuille de papier, si tu procèdes par associations d'idées ?**

**BdV** : Bonne déduction ! Au départ, mes esquisses sont notées sur des petits bouts de papier – un peu comme les paperolles de Marcel Proust. Puis j'écris extrêmement rapidement le premier jet, sur papier blanc. C'est une sorte de suite de petits dessins, graphiques, gribouillis où sont indiqué(e)s des hauteurs, rythmes, accords, couleurs sonores, le nom d'un autre compositeur ou d'une œuvre… Ces éléments – types d'accents, enchaînements d'accords, motifs, figures, combinaisons instrumentales, et que sais-je encore – sont de caractères très différenciés, et liés à un certain type de sensibilité, d'expressivité, d'impact sonore, de vitesse, d'énergie… Dans ce premier jet, il y a déjà tout le déroulé de l'œuvre, et non pas seulement les grandes lignes. Ensuite, je commence à réellement composer sur papier à musique, en cherchant les hauteurs exactes, en affinant les rythmes, en combinant les timbres, en réglant les degrés d'élaboration des variantes, selon leur place, leur fonction et conséquence.

**AM : Est-ce qu'il t'arrive qu'il y ait trop d'associations d'idées, que tu sois obligé de te limiter en te disant : « non, là, je vais trop loin » ?**

**BdV** : Il y en a toujours trop, et il en reste à la fin. En fait, dans les premières pages de ces associations d'idées, j'ai quasiment toute l'œuvre. Par contre, tout ce que je continue à travailler constitue des variantes possibles, en cas de besoin : ce sont des potentialités à disposition, absolument indispensables à l'écriture. Avec l'expérience, en fonction de la durée projetée, je sais intuitivement quand arrêter de rassembler mes idées, et je sais qu'une partie d'entre elles ne sera pas employée. J'ai pu à l'occasion de résidences en conservatoire écrire des œuvres

didactiques avec ce matériau restant. Et puis, il y a une chose importante à l'intérieur de « l'horizon » d'une œuvre en cours d'écriture : les variantes des variantes etc., et combinatoires des divers éléments, finissent par se rejoindre. Du coup, ce procédé d'écriture permet en apparence d'engendrer de la musique à l'infini, mais dans les faits, les possibilités se révèlent limitées, sauf à introduire de nouveaux éléments qui changeraient le projet initial.

**AM : Il y a certaines contraintes…**

**BdV** : Les contraintes sont liées à la formation instrumentale, à la durée, à la destination de l'œuvre, au lieu de création, au niveau des instrumentistes… La capacité d'appréhender les limites des possibilités des motifs relève, non d'une contrainte, mais de l'expérience de la composition. À un moment donné, on se dit : « c'est bon, j'ai tout dit. Si je prolonge, je vais commencer à me répéter ». C'est le moment où il faut savoir s'arrêter !

**AM : Une compositrice me disait récemment qu'elle avait l'habitude de « recycler » ses idées d'une pièce à l'autre, et voyait dans ce recyclage un côté écoresponsable. Est-ce que ça t'arrive de réutiliser des choses que tu as déjà utilisées dans des œuvres antérieures ?**

**BdV** : J'imagine que quand elle parle de ses idées – et là je pense surtout aux musiques électroacoustiques, mixtes, expérimentales, utilisant la vidéo et toutes autres technologies numériques, jusqu'à l'IA – elle entend celles qui impliquent un développement technologique toujours plus énergivore et dévastateur pour la planète ; d'où le fait de recycler ? C'est un vrai débat écoresponsable qui mérite d'être posé. Ce n'est pas le cas pour les musiques purement instrumentales et vocales, sauf à penser que le concert sous sa forme traditionnelle doit être aboli, car celui-ci profiterait principalement à la classe sociale la plus riche. Sans aller jusque-là, le recours à un logiciel de gravure, et c'est mon cas, bien qu'il soit un véritable outil d'aide à l'écriture, implique d'imprimer étape par étape au cours du travail, ce qui n'est pas idéal. De plus, les logiciels de gravure se trouvent soumis à la loi du marché, et donc aux entreprises qui, pour des raisons économiques, arrêtent d'exploiter un logiciel sans autre possibilité que l'achat d'un nouveau proposé, à moins de développer ses propres outils en open source. C'est pourquoi je suis extrêmement sensible aux réflexions et aux inquiétudes sociétales et environnementales telles que Bernard Stiegler, Jean-Marc Jancovici, Aurélien Barraud, Éric Sadin et beaucoup d'entre-nous les expriment. Le comportement prédateur de l'homme sur son environnement – générateur de conflits épouvantables –, l'empreinte carbone, l'impact social et environnemental de l'IA générative, et le danger qu'elle représente pour la société, le monde du travail et la démocratie, induisent des réflexions absolument incontournables. Notre spécificité humaine, et les conditions pour vivre humainement, ont toujours été au cœur de mes réflexions philosophiques. Dans ce temps où l'industrie nous fait croire que l'outil est une finalité alors qu'il n'est en réalité qu'un moyen, ces réflexions sont d'autant plus cruciales et urgentes. Elles rejoignent par exemple celles des artistes de l'art post-numérique qui choisissent la « décroissance esthétique », et interrogent à juste titre « le contexte actuel de course à l'innovation technologique et du *tout numérique* présenté comme le remède à tous nos maux ».

Pour en revenir à la musique purement instrumentale et/ou vocale – qui est ma pratique quotidienne – et puisqu'on évoque le « recyclage » dans l'écriture, je vais être plus radical en répondant qu'on ne fait que recycler les mêmes idées en permanence. La musique qu'on écrit émane de nous : on est ce que l'on est, avec notre énergie singulière, nos préoccupations propres, etc. Ce sont toujours les mêmes idées qui reviennent, mélange des clichés de l'époque, et de ceux que nous nous sommes construits. Il y a tout lieu d'en être conscient et de les retravailler pour éviter de se répéter. Comme disait Debussy, je crois, « on écrit toute sa vie la même œuvre ». Cela ne veut pas dire écrire à l'identique la même chose. Dans les faits, les créateurs qui opèrent une rupture en changeant radicalement de style au milieu de leur vie sont très rares. Pour ma part, je n'en connais pas. Même Picasso, exemple incroyable de renouvellement constant, est surtout un grand « voleur » capable de recycler le travail des autres avec talent, et il n'est pas le seul. Mozart, Wagner… la liste est longue ! Et pourtant, il y a une constante derrière leur travail qui nous permet de reconnaître leur style propre. La question que tu poses m'a beaucoup angoissé pendant longtemps. À un moment donné de ma vie, j'ai fait le constat que c'étaient toujours les mêmes choses qui me venaient en tête : ça m'a fichu un gros coup d'angoisse ! Je me suis demandé comment, sur cette même base qui était la mienne, j'allais réussir à me renouveler constamment. Parce que l'intérêt de la création – tout du moins pour moi – c'est justement de se renouveler. Si on ne se renouvelle pas, c'est qu'on est mort de l'intérieur. Cela m'a beaucoup préoccupé, jusqu'à ce que je comprenne, et intègre véritablement, qu'indépendamment de tous les apports des techniques instrumentales et des technologiques nouvelles, seule la réflexion sur la forme permettait de se renouveler constamment. La forme est difficile à définir, si ce n'est de dire que celle-ci est le résultat de la construction, elle-même ayant comme objectif la cohérence, à savoir les rapports des éléments constitutifs entre eux, des parties entre elles, et des parties avec le tout. Une chose est sûre, quand on a le souci de la forme, on dit beaucoup de choses sur son rapport au travail lui-même, et donc à un certain rendu et à une certaine idée de ce qu'est une œuvre. Penser formellement me permet de constamment approfondir mes idées, ouvrir et explorer de nouvelles pistes, même si certaines ne sont que des variantes éloignées de mes idées principales. Le jour où je ne pourrai plus dire ce que je suis en train de dire, j'arrêterai de composer.

**AM : Il y a une autre possibilité de renouveler, de rafraîchir son oreille intérieure – et tu l'as fait au moment de composer *Les Inventions* pour 5 violes ou *No Birds* pour 12 violoncelles – c'est d'aller explorer l'univers des musiques traditionnelles extra-européennes et de promener ses oreilles sur des pistes sonores très éloignées de ce qui nous est familier.**

**BdV** : En fait, ce n'est pas un renouvellement pour moi, parce que je l'ai toujours fait ! Ma naissance en Tunisie m'a permis d'entrer en contact avec d'autres cultures, d'autres types de musiques et d'autres pratiques musicales, en l'occurrence arabe et juive. Savoir depuis sa naissance qu'il existe d'autres cultures, et les considérer en tant que telles dans leur altérité est un véritable enrichissement. Indépendamment de cela, mes cours d'ethnomusicologie à la faculté de Vincennes m'ont donné le goût de toutes les musiques traditionnelles européennes et non européennes. Enfin, *Musique Vivante* était un ensemble très nomade qui a joué dans le monde entier – c'est vrai du moins de certains des instrumentistes, notamment les percussionnistes. Ceux-ci sont revenus de leurs voyages avec des instruments et des techniques instrumentales d'autres cultures, dans l'objectif de les acclimater. Cela m'a permis de

comprendre que bon nombre des techniques contemporaines sont en fait des techniques instrumentales d'autres pays et cultures. Pour ce qui est de la flûte par exemple, instrument que je connais bien, la technique de jouer et chanter en même temps est la base du jeu de flûte au Rajasthan, immense culture indienne. À ma connaissance, cela ne s'est jamais pratiqué en Europe. Même si j'imagine bien des flûtistes aux XVII[e] ou XVIII[e] siècles s'amuser à ce genre de choses, ce n'était pas la pratique courante. Ce processus d'acculturation peut conférer à ces techniques des sonorités « contemporaines », alors que certaines sont en réalité multimillénaires. Il faut comprendre qu'une culture se définit par ce qu'elle accepte et ce qu'elle n'accepte pas, et ce, dans quelque domaine que ce soit. En musique, cette schismogenèse[2] correspond aux techniques et sonorités que l'on accepte et à celles que l'on n'accepte pas. Dans la mesure où les techniques que l'on s'approprie sont inhérentes à la « nature » de l'instrument lui-même, n'importe quel instrumentiste occidental de bonne volonté les trouve « faciles » après quelques essais, surtout si elles sont présentées, non pas comme nouvelles ou contemporaines, mais comme une autre manière de jouer. C'est par exemple le cas dans mes *Inventions* pour cinq violes, où j'ai demandé aux instrumentistes de jouer au-delà des frettes, *« comme un sarangi »* – instrument de l'Inde très proche des violes –, pour imiter les inflexions de la voix humaine, ce qui ne se faisait pas aux XVII[e] et XVIII[e] siècles en Europe. Depuis *Il suono* (1981), ma première œuvre pour ensemble de flûtes faisant appel à toutes les modes de jeux possibles, et *Ubuhuha*[3] pour flûte seule (1996), qui sollicite diverses manières de jouer de la flûte de par le monde, je n'ai cessé d'enrichir mon écriture par l'apport des musiques non européennes.

**AM : À toi, ces modes de jeu semblent naturels, mais on peut considérer que ça renouvelle quand même la façon d'approcher l'instrument et les sonorités des instruments ?**

**BdV** : Oui, ça la renouvelle réellement ! C'est un enrichissement considérable de la technique instrumentale, mais, je me répète, avec des techniques souvent millénaires, et là est tout le paradoxe de la situation. Mais à y réfléchir, toutes ces techniques de flûte – que ce soit en Inde, en Corée, au Japon, au Burundi… – c'est toujours de la flûte. On souffle dans un bout de bois (ou un os creux), percé de trous pour les doigts. Je pense qu'il y a 35000 ans, on jouait à peu près de la même manière, même si le son qui sortait de l'instrument n'était pas tout à fait le même.

**AM : Parlons à présent de ton approche du quatuor à cordes, ce genre très référencé de la musique européenne. Quelle est la particularité de ce 4[e] quatuor à cordes par rapport aux trois précédents ?**

**BdV** : Il y a toujours une part de défi dans la composition, qui me donne l'envie de passer à l'acte. J'ai écrit trois quintettes à vent, et un sextuor pour piano et quintette à vent. Ces quatre œuvres font sonner le quintette complètement différemment, même si l'on reconnaît « mon » style. Il en est de même de mes quatuors à cordes. Pour ce 4[e], je me suis vraiment interrogé, car après en avoir écrit trois, j'avais l'impression d'avoir fait le tour de la question. Un quintette à vent est un orchestre en miniature qui tire sa spécificité de son hétérogénéité ; c'est un atout. Ce n'est pas le cas du quatuor à cordes dont l'homogénéité est la singularité.

**AM : Ce quatuor emprunte son titre à la célèbre gravure de Dürer « Melencolia I ». Il me frappe par la vivacité de ses lignes, comme jetées dans le ciel. D'ailleurs les appels et cris d'oiseaux y sont suggérés par les instruments. Le monde naturel – la nature – entre dans le monde sonore. Il y a dans ces pages une vraie chorégraphie de sons glissés, et un goût affirmé pour les aigus et suraigus des instruments. À cause des oiseaux ?**

**BdV** : Il y a plusieurs niveaux dans l'écriture de cette œuvre. Au sens littéral, à plusieurs moments, on entend des sortes de cris d'oiseaux – de martinets pour être précis – ainsi que divers sons bruités. Au sens métaphorique, *Melencholia* pose la question de notre rapport à l'environnement, de la menace qui pèse sur lui, alors qu'il nous constitue. Au sens métaphysique, l'œuvre évoque la condition et la fragilité humaines, et les limites de notre intellect face aux grandes questions existentielles. On peut entendre effectivement dans ce quatuor comme des appels, une irruption de la nature dans toute sa vivacité. Formellement, ce que j'ai travaillé ici c'est un espace sonore extrêmement ouvert, et une dialectique entre le lourd et le léger. Cependant, envisagés comme motifs, ces cris glissés sont la résultante d'un travail technique de variantes. Par un retournement de perspective, je n'imite pas des oiseaux : c'est le travail sur ce motif glissé omniprésent dans l'œuvre qui, dans une certaine configuration et registre, fait penser aux oiseaux.

**AM : Toujours au sujet de ce quatuor – et parce que ta musique en général aime jouer sur les couleurs – est-ce que tu peux m'en dire plus sur ta relation au *Noir et Blanc* de la gravure, associé ici au monde sonore du quatuor à cordes ?**

**BdV** : Dans mon imaginaire, les cordes sont souvent associées au travail de la gravure ou de l'encre, d'où se dégage une certaine mélancolie par moindre éclat. Comme « en noir et blanc », le quatuor me demande un surcroît de détails d'articulations, de modes de jeux, de contrastes… comme le sont les gravures les plus élaborées. Ce qui fait la spécificité de la gravure ou de l'encre est que l'équilibre formel, la texture, la densité, etc., sont cruciaux par absence de la couleur, qui souvent cache une pauvreté d'idées. Étant particulièrement sensible à la construction et l'équilibre, l'encre et la gravure me touchent intimement. C'est vrai aussi de la photographie en noir et blanc ; les photographies de Joseph Koudelka ou Saul Leiter par exemple. Le noir et blanc ne pardonne rien : ni la facilité, ni la vulgarité.

**AM : Dans ce quatuor, il y a aussi la pensée de la disparition d'un être cher…**

**BdV** : Effectivement, il y a dans ce quatuor un élément très personnel, qu'explique son titre *Melencolia*. Je l'ai écrit durant les derniers mois de vie de mon plus jeune frère, mort de la maladie de Charcot. Il y a un élément beaucoup plus tragique qui « plombe » progressivement l'atmosphère, et qui s'est imposé au cours de l'écriture. Sorte de prolongement de l'espace « naturaliste » de *No Birds*, ce quatuor était envisagé de prime abord comme une sorte d'apologie de la vie, de par sa vivacité et l'espace sonore très éclaté entre l'extrême grave et l'extrême aigu. Mais

2 En psychologie et anthropologie, la schismogenèse (littéralement schisme : « division, séparation » et genèse : « création ») désigne un processus de différenciation des normes de comportements d'un individu ou d'un groupe social.

3 *Souffler* en kirundi, la langue du Burundi.

peut-être est-il quand même une apologie du vivant… L'œuvre se déploie sur une durée de dix-huit minutes, ce qui est assez long en termes d'écriture. Formellement, ce quatuor a été pour moi une façon de réfléchir à toutes les implications de ce que j'appelle la forme en « spirale et en expansion », qui se caractérise par un retour constant des éléments constitutifs. Il y a ici quelque chose d'implacable provoqué par cette forme, et par un élément dramatique de scansion rythmique. La forme en spirale est ici paroxystique : vous avez beau essayer de sortir de ce qui vous entraîne vers le bas, la forme en boucles continuelles vous y ramène de façon implacable. Si nouveauté il y a par rapport à mes trois précédents quatuors, c'est cette forme employée de façon assez radicale.

**AM : Ce n'est pourtant pas la seule œuvre où tu déploies cette forme en spirale ?**

**BdV** : Toutes mes œuvres déploient à des degrés divers ce type de forme qui, à mon sens, est la conséquence directe d'une écriture polyphonique dont la caractéristique est la multiplicité de modes de jeux, de textures, de combinaisons instrumentales et de situations musicales toujours changeantes.

**AM : Un caractère inéluctable, obsessionnel ?**

**BdV** : En ce qui concerne ce quatuor, cela fait partie des choses qui se sont imposées malgré moi, eu égard à une circonstance extérieure indépendante du travail en lui-même. Sur le fond, chaque œuvre est le prolongement de la précédente et ouvre sur la suivante, mais il peut y avoir dans une œuvre des connotations qui nous échappent totalement, et qui sont reliées à ce que l'on vit sur le moment. À la réécoute quelques mois ou années plus tard d'une œuvre ancienne oubliée, je me dis souvent que, finalement, son véritable caractère est tout autre que celui envisagé au moment de son écriture. Ceci dit, il est difficile de définir le véritable caractère d'une œuvre, sauf quand il s'impose franchement. Quand les œuvres sont vraiment polyphoniques, et que chaque fragment est porteur d'un caractère très singulier, elles sont comme une profusion d'émotions. Il est alors difficile de définir le caractère global, tellement il est ambigu. J'aime cette ambigüité, car c'est la vie elle-même, le propre de l'humain.

**AM : Pourquoi cette fascination pour la forme en spirale ? Est-ce qu'elle s'impose à toi ?**

**BdV** : Je ne sais pas quoi te répondre car c'est là depuis toujours. Fascination n'est peut-être pas le bon mot, c'est plus de l'ordre de quelque chose qui s'impose malgré moi.

**AM : En tout cas, tu viens de dire que toutes tes œuvres suivent ce procédé de forme en spirale.**

**BdV** : Disons que c'est une manière d'écrire qui évite quelque chose de trop monolithique, de trop direct. Par exemple, *Jeux* de Debussy est une œuvre qui m'a complètement fascinée – comme aussi certaines œuvres de Scriabine, et même de Brahms ou de Beethoven – car on y trouve cette forme en spirale. Je trouve cette manière de revenir, de malaxer les choses en permanence génératrice de richesses et d'inattendus, si ce n'est d'inentendus !

**AM : Avec l'angle de la variation ?**

**BdV** : Oui, mais le mot variante est plus juste. Et puis, je trouve que la beauté est dans l'irrégularité, le tordu, l'abîmé, l'accident… quand on ressent la trace du temps qui passe. Les formes bien établies m'ont souvent ennuyé, comme cela m'ennuie de devoir respecter des formes préétablies et de vivre selon des normes préétablies. Musicalement, cette forme en spirale me correspond, et le qualificatif « en expansion » décrit la façon dont je génère par association et auto-engendrement mon matériau musical. D'où ma difficulté à te répondre.

**AM : Ta difficulté à me répondre tient peut-être au fait que cela rejoint le côté organique de certaines de tes partitions, finalement assez proche de l'improvisation, même si ta musique est très structurée et précise. Quel est ton rapport à l'improvisation à l'intérieur du processus de composition ?**

**BdV** : Cela remonte à mes jeunes années, entre vingt et trente ans, époque où j'ai pratiqué l'improvisation à la flûte avec électroacoustique. Ce que j'aime dans l'improvisation, c'est le surgissement très vivant des idées. D'un coup, il se passe des trucs inouïs. La limite, c'est que formellement, c'est souvent un peu pauvre. Mais le plaisir de l'écoute d'une improvisation est que justement, à un moment donné, il peut se produire quelque chose d'inouï. Quand j'écris, j'aime créer les conditions pour que les idées puissent fuser pareillement. Ce qui me reste de ma pratique de l'improvisation est que, dans la composition, en me donnant un cadre assez lâche au départ, je ne me sens pas dans l'obligation de le respecter. Au contraire, ce canevas me donne la possibilité et l'audace de faire des choses que je n'avais pas envisagées.

**AM : J'aimerais que l'on évoque maintenant les titres poétiques et imagés de tes œuvres, en référence à des images, à la littérature, aux arts plastiques : *Le Fil de l'horizon, Éloge de l'ombre, L'Étoffe des rêves, L'Envie de partir, No Birds, En Aparté, Melencolia, Les Inventions*… Tu n'es évidemment pas le seul compositeur à le faire, mais c'est quasiment systématique, en tout cas dans les pièces de cet album. Est-ce que ces références sont premières, ou elles te viennent quand l'écriture est déjà en cours ?**

**BdV** : C'est une question que l'on me pose souvent. Tout me vient en même temps. Quand on me demande d'écrire une œuvre, le contexte s'impose immédiatement à moi. Par exemple, je savais que mon œuvre *No Birds* serait créée par l'excellent Ensemble Nomos, lors du Festival *D'Aujourd'hui à Demain,* et ce, au farinier de l'abbaye de Cluny. Lors de la saison précédente, quand j'ai découvert ce magnifique lieu à l'acoustique exceptionnelle, j'ai immédiatement eu l'idée de spatialiser la formation des douze violoncelles en les positionnant en V, comme un vol d'oiseaux migrateurs. Cela m'a permis d'ajouter la profondeur de champ et la latéralisation, comme principes structurants de l'œuvre. De plus, dès que l'on me propose d'écrire, l'atmosphère et la couleur de l'œuvre me viennent immédiatement. Après seulement vient le travail habituel de composition. Par contre le titre *No Birds* ne m'est pas venu tout de suite. J'ai d'abord envisagé un titre très poétique emprunté au poète Philippe Jaccottet : « Je me demande s'il peut encore passer un oiseau dans ce ciel-là », qui fait allusion à la disparition de son ami, le poète André du Bouchet. Je trouvais ce titre très beau mais un peu long. En visitant une exposition de la peintre Joanne Mitchell, j'ai découvert son tableau intitulé *No Birds*. Celui-ci a été peint en référence au célèbre tableau de Vincent van Gogh, *Champs de blé avec corbeaux*. Cependant, chez Mitchell, les corbeaux sont inexistants. Il est difficile de ne pas y voir une position critique vis-à-vis du comportement prédateur des grandes multinationales qui bousillent littéralement notre planète. J'avais trouvé mon titre ! C'est très souvent comme cela. *Le Fil de l'horizon* par exemple

est le nom d'un roman d'Antonio Tabucchi, auteur que je lisais beaucoup à cette époque. L'idée de l'horizon s'éloignant au fur et à mesure que nous avançons est une belle métaphore pour évoquer l'errance interrogative de notre vie sur terre. Dans mes titres, il y a toujours une donnée métaphysique qui renvoie à notre condition humaine : *Éloge de l'ombre* est emprunté à l'écrivain japonais Jun'ichirō Tanizaki, *L'Étoffe des rêves* me vient de William Shakespeare : *« Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves, et notre petite vie est toute ensommeillée »*. Quant au *Divertissement,* c'est un clin d'œil au *Divertimento* K. 136 de Mozart qui, sous couvert d'un divertissement, glisse quand même une citation du choral de Bach « *Tous les hommes sont mortels* ». *L'Envie de partir* est le titre d'une eau-forte du peintre Pierre Alechinsky pour évoquer métaphoriquement le voyage. Mes compositions partent rarement d'une lecture ou d'une idée poétique. Quand on me propose une formation instrumentale, c'est la musique qui me vient de prime abord, dans toute sa dimension sensible, poétique et organique. Les mots et les images pour en parler me viennent après, ou pendant le travail, afin de contextualiser celui-ci.

**AM : Est-ce qu'il t'arrive parfois, en lisant un livre ou en regardant un tableau, d'entendre des sons ?**

**BdV** : Des sons, quasiment jamais. Éventuellement des idées, des répartitions dans l'espace, des procédés formels ou d'engendrement... Par exemple, la disposition en V aurait pu me venir en lisant un livre sur la migration des oies, ou en levant les yeux vers le ciel, mais cela n'a pas été le cas. Lorsque j'écoute de la musique – et je sais qu'il y a deux grands modes d'écoute – je n'ai quasiment jamais d'images. J'entends – et je ne peux pas le dire autrement – une architecture de sons en mouvement dans laquelle je me déplace avec des couleurs, des densités, des masses, des registres, des formes.... Cela peut paraître abstrait, dit comme ça, alors qu'en fait c'est incroyablement concret : c'est un ressenti très organique pour moi. Les gens qui me disent voir des images ou des paysages quand ils entendent ma musique ne cessent de m'étonner du coup, même si je sais très bien que les images sont omniprésentes en musique, et Debussy nous l'a prouvé.

**AM : Cela signifie que celui ou celle qui va écouter ces pièces, qui font référence à des phrases, des citations, des œuvres d'art... ne verront pas les images que tu y as mises ?**

**BdV** : Heureusement ! Nous sommes tous uniques. Comme je viens de le dire, ce ne sont pas des images que je mets dans ma musique. Celles-ci naissent à l'écoute et sont propres à l'auditeur. C'est justement la beauté de la création artistique, et particulièrement de la musique, car c'est un art *abstrait.* Même si ce n'est pas vraiment le bon mot pour parler de l'organicité de la musique, c'est quand même de cet ordre-là. La musique, pourtant si organique, s'adresse principalement à notre ouïe et à notre sensibilité corporelle la plus intime. On projette dans l'écoute musicale ce que l'on est soi-même, et c'est tellement vrai, qu'en fonction de son humeur du moment, on ne ressent pas la même œuvre de la même façon. Je pense que toute la richesse d'une œuvre est précisément cela, d'autant que l'écriture polyphonique produit une multiplicité d'écoutes. On a beau écouter et réécouter, on n'épuise pas tous les degrés de lectures contenus dans l'œuvre. J'aime bien qu'une œuvre résiste à l'écoute. Quand dès la première audition j'ai « compris », je trouve cela un peu dommage, même si j'ai eu du plaisir ou de la joie : j'aime bien quand il y a de la résistance.

**AM : Tu aimes varier la palette des couleurs. Ta musique est très très chatoyante et le jeu sur les timbres est très important. Pourtant, dans *No Birds,* on est au contraire dans une homogénéité de couleurs du fait de l'effectif, les 12 violoncelles. Cela t'a posé des problèmes particuliers ? Comment as-tu approché ce défi- là ?**

**BdV** : Toute formation instrumentale pose un problème particulier, et tout l'intérêt est justement là. Écrire, c'est en partie se poser à soi-même un problème que l'on doit résoudre. La vraie problématique est alors de se poser les bonnes questions... Comme je l'ai dit précédemment, avec *No Birds,* j'ai évité cette monochromie en divisant l'ensemble en deux groupes, en adoptant une disposition particulière, en décidant à quel moment les instruments seraient solistes ou non, et en choisissant comme principes structurants de l'écriture, la subdivision de la formation, la profondeur et la latéralité. Enfin, en employant et en jouant sur tous les registres et tous les modes de jeux du violoncelle, j'ai produit le maximum de situations et de variétés sonores.

**AM : Sur le papier, ce peut être un défi malgré tout, un tel effectif !**

**BdV** : Ce genre de défi ne me pose pas de problème, au contraire. J'ai écrit plus de cent quatre-vingts œuvres... Plus les défis sont compliqués et les formations bizarroïdes, plus mon intérêt et mon imagination sont décuplés. C'est le plaisir de se renouveler, l'envie de...

**AM : ...de t'y coller !**

**BdV** : Exactement ! Avec une légère euphorie. Cela donne le sentiment d'être vivant !

**AM : On parlait tout à l'heure des motifs qui sont importants dans ta musique, – de la façon dont ils se déploient et vivent leur vie – et on parlait de Schoenberg, de la deuxième École de Vienne... Le mot *Klangfarbenmelodie*[4] me vient à l'esprit. Est-ce que c'est important pour toi la *mélodie de timbres* ?**

**BdV** : Une part de mon écriture vient effectivement de là, mais aussi de Ravel pour son sens de la couleur et le raffinement des détails – tout du moins dans ses œuvres les plus novatrices – et bien plus encore de Debussy. On peut rattacher ce compositeur à l'écriture polyphonique, ne serait-ce que sous l'angle de la fragmentation de certaines de ses œuvres. Pour ma part, je considère Debussy et Schoenberg comme les deux faces d'une même pièce, ce qui explique pourquoi le compositeur Saint-Saëns reprochait à Debussy son « atonisme ». Le principe de la mélodie de timbre a préparé la possibilité de penser la musique par paramètres du son. En décomposant le son en ses plus petits éléments constitutifs, – un peu comme la désintégration du noyau atomique – ces éléments « atomiques » peuvent être envisagés et utilisés comme autant d'éléments susceptibles de générer par recombinaison autant de nouveaux matériaux, en fonction des besoins. Cela permet de disposer d'une richesse sonore quasi inépuisable. Cette pensée par paramètres est très radicale. Pour cette raison, ce qui m'intéresse, ce sont les modalités de ce

4 Le terme *Klangfarbenmelodie* signifie littéralement « mélodie de timbres » en allemand. Cette technique musicale qui n'est pas sans rappeler l'écriture de Debussy, consiste à confier aux différents instruments des interventions très concises dans un kaléidoscope de timbres différents.

qui génère quelque chose, les mécanismes sous-jacents. Ce qu'a permis la *Klangfarbenmelodie* – que l'on peut envisager comme la conséquence directe du nouveau paradigme de polyphonie –, c'est justement de ne plus instrumenter ou orchestrer par couches contrapuntiques. C'est une manière de briser l'écriture contrapuntique. En évoquant la mélodie de timbres, tu as donc évoqué un concept très important pour moi. D'autre part, beaucoup de musiques que j'écoutais quand j'étais jeune me semblaient un peu « monochromes ». C'est pourquoi Messiaen m'a intéressé, moins pour la forme trop souvent par blocs, – sauf dans son *Catalogue d'oiseaux, Chronochromie, Les Oiseaux exotiques*... – que par la profusion des couleurs sonores et aussi des rythmes. Dans le contexte de l'époque, – il était de la génération d'avant Boulez, Stockhausen et leurs contemporains – Messiaen a eu un sens étonnant des couleurs qu'on peut attribuer d'une part à l'héritage français, d'autre part à son don de synesthésie. Ce trouble perceptif qui associe sons et couleurs, à l'origine de sa fascination pour les vitraux des cathédrales, a pour conséquence une musique très colorée qui traduisait en acte sa foi chrétienne. Il est d'ailleurs singulier de savoir que les couleurs qu'il voyait dans sa musique ne sont pas les mêmes que celles vues par une autre personne ayant le même trouble. La profusion de couleurs est donc quelque chose que j'ai toujours apprécié. Cependant, quand j'étais jeune, j'ai aimé le courant spectral, le *mainstream* de l'époque, même s'il ne m'a pas vraiment influencé. L'accord spectral est très beau en lui-même, mais paradoxalement, avec le recul du temps, les musiques spectrales se révèlent souvent peu colorées malgré un travail de texture très élaboré. C'est un constat très étonnant, car dans ce courant, on parle principalement de timbre – en fait une « décomposition et recomposition » de celui-ci –, souvent au détriment d'une élaboration formelle très travaillée[5]. Dans le cadre de l'instrumentation et de l'orchestration, j'ai développé une approche autre. Par combinatoire des éléments « atomiques », l'écriture polyphonique, combinée à la forme en spirale où rien ne revient jamais à l'identique, permet de créer des situations à mon sens bien plus colorées et changeantes, avec la possibilité d'intégrer, entre autres, ce que le courant spectral a inventé. Ce qui m'importe est le contraste et le changement. C'est la signature du vivant d'être en évolution constante par mutations, échanges, contaminations.... A l'image de la vie même, mon écriture procède de ce type d'engendrement. Mon concerto pour piano *Le Fil de l'horizon* est l'illustration de cette façon polyphonique d'écrire. En une vingtaine de minutes, on est face à une gigantesque profusion de couleurs, de rythmes, de motifs qui s'entrechoquent en un constant renouvellement. Je terminerais en soulignant une particularité de l'écriture polyphonique. Celle-ci induit une écoute simultanée à deux niveaux : une écoute de détail (temps rapide) et une écoute globale (temps long). Le rapport entre les deux provoque une sorte de distorsion émotionnelle qui en fait sa richesse. De plus, envisager une œuvre comme une architecture de sons – et même comme un organisme vivant – induit une sorte d'abolition du temps. Certes, l'exécution se déroule « dans le temps », mais une fois mémorisée, l'œuvre gagne à être envisagée dans sa globalité, c'est-à-dire « hors du temps ».

5 Mis à part Giacinto Scelsi, compositeur doté d'un grand sens de la forme, et que j'ai toujours apprécié depuis ma découverte à dix-sept ans de son œuvre pour orchestre, *Quattro pezzi su una nota sola* (1959).

**AM : Et le noir, et Soulages ? Tu aurais du mal avec une pensée monochrome comme celle-là ?**

**BdV** : Non, c'est une question d'approche. Je prolonge mon propos sur le quatuor et la gravure : comment arriver par le travail des micro-détails, des changements constants de la texture, de la densité, de la répartition dans l'espace, etc., à donner l'illusion de la couleur ? Dans cet esprit, *Melencholia* est le prolongement de *No Birds*. En envisageant les diverses textures du noir en fonction de la réflexion de la lumière sur les divers empâtements, envisagés comme autant de variantes de cette unique couleur, Soulages ne fait pas autre chose.

**AM : On a évoqué plusieurs caractéristiques de ton univers sonore – et on peut difficilement tout embrasser en si peu de temps – mais j'ai l'impression que ce qui compte le plus pour toi c'est d'un côté la polyphonie, de l'autre ton lien au vivant ?**

**BdV** : Effectivement, il y a dans mon rapport à l'écriture deux grandes constantes : d'une part la certitude qu'être contemporain relève d'une réflexion sur la forme et le style dans le cadre d'une écriture polyphonique, d'autre part que mes compositions sont fortement reliées à une interrogation métaphysique sur ce qu'est l'Univers et ce qu'est le Vivant. Le rapport à la nature est omniprésent dans ma musique, car ce rapport sensible aux choses et aux êtres dans toute leur fragilité, se traduit très bien en musique. Cela m'intéresse infiniment plus que l'éloge pompeux des gloires humaines prédatrices d'un environnement qu'elles contribuent à détruire.

Je terminerai en citant l'adage : « les musiques les plus belles sont les plus simples » – belles étant à entendre dans le sens de ce qui nous émeut, dont l'expressivité nous touche sensiblement. Il y a une autre beauté nullement contradictoire avec la simplicité de l'émotion « à fleur de peau » : celle, hétérogène, de la polyphonie, dans le sens où l'entendaient Mahler et Berio. À condition que cette beauté soit chatoyante, dans son sens premier de « reflet des couleurs harmonieusement nuancées et changeantes », en opposition à ce qui est flamboyant et clinquant. On pourrait penser ici à la beauté chatoyante des vitraux d'une cathédrale, mais je préfère la beauté dont ils s'inspirent : celle de la nature dans toute son incroyable profusion, à condition de savoir vivre en harmonie avec elle.

## Textes de présentation

# CD I

### L'Étoffe des rêves (2017/2018)
### 5e symphonie de chambre pour piano principal et orchestre

[Flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette en sib, trombone, percussion, harpe, cordes]

Commande de l'Ensemble Orchestral Contemporain (EOC)
Création et enregistrement en direct le 31 janvier 2019 à la Bourse du travail de Saint Étienne (42)
Prise de son : Emmanuel Bouissière pour RCF Saint-Etienne, © 2019
Ancuza Aprodu (dédicataire), piano - Claire Levacher, direction
Instrumentistes : Fabrice Jünger, flûte - François Salès, hautbois - Hervé Cligniez, clarinette - Laurent Apruzzesse, basson - Didier Muhleisen, cor - Pascal Geay, trompette - Marc Gadave, trombone - Emmanuelle Jolly, harpe - Claudio Bettinelli, percussions - Céline Lagoutière, violon - Antoinette Lecampion, violon - Patrick Oriol, alto - Valérie Dulac, violoncelle - Rémi Magnan, contrebasse

L'Ensemble Orchestral Contemporain (EOC) est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, la région Auvergne-Rhône-Alpes, le département de la Loire et la ville de Saint-Étienne. Il est soutenu par la SPEDIDAM, le Centre National de la Musique (CNM), la SACEM et la Maison de la Musique Contemporaine (MMC). L'EOC est en résidence permanente à l'Opéra de la ville de Saint-Étienne.

Ensemble Orchestral Contemporain : https://www.eoc.fr/
Ancuza Aprodu : https://www.ancuzaaprodu.com/
Claire Levacher : https://www.clairelevacher.com/fr

*« We are such stuff / As dreams are made on / and our little life is rounded with a sleep »*
*« Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves et notre petite vie est toute ensommeillée ».*

**L'écrivain Italo Calvino cite ces vers de Shakespeare (*La Tempête* Acte IV, scène 1) dans la première conférence de ses *Leçons Américaines* consacrée à l'opposition légèreté-poids « dans la perspective du nouveau millénaire : légèreté, rapidité, exactitude, visibilité et multiplicité (...). La gravité sans poids, comme modulation lyrique et existentielle particulière qui permet de contempler son propre drame comme du dehors et de le dissoudre en mélancolie (la tristesse devenue légère) et en ironie/humour (le comique qui a perdu sa lourdeur corporelle). »**

**Ce sont ces qualités que j'ai voulu développer ici. À l'opposé de ma 4e symphonie de chambre où je développais une écriture organique et complexe, cette 5e symphonie de chambre s'inscrit dans la légèreté, la subtilité, la précision et la douceur mélancolique.**

### Melencolia (2024)
### 4e quatuor à cordes

Commande du Quatuor Lontano, dédicataire
Création le 3 mai 2025 à l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce du plateau d'Assy (Passy - Haute-Savoie)
Enregistrement le 5 mai 2025. Prise de son : Marie-Ange Carrez
Pauline Klaus et Olivier Robin, violons - Loic Abdelfettah, alto - Camille Renault, violoncelle

Quatuor Lontano : https://www.quatuorlontano.fr/

**Le titre est emprunté à la gravure d'Albrecht Dürer *Melencolia I* au sujet de laquelle l'historien de l'art Erwin Panofsky dit : « la multiplicité d'éléments symboliques compose un ensemble complexe dont les résonances semblent susceptibles d'interprétations inépuisables et indéfinies ».**
**Dans mon imaginaire, les cordes sont souvent associées au travail de la gravure ou de l'encre d'où se dégage une certaine mélancolie par moindre éclat. Le quatuor à cordes serait « en noir et blanc » et demande dans l'écriture un surcroît de détails d'articulations, de modes de jeux, de contrastes, etc., comme le sont les gravures les plus élaborées.**
**Toujours changeante, mobile, fluide, contrastée, inattendue, faite de constants retours – ce que je nomme une forme « en spirale et en expansion » –, cette écriture oscille entre l'extrêmement sensible et le véhément, en passant par bien des sentiments tels que l'inquiétude, l'apaisement, l'euphorie, l'abattement...**

### L'Envie de partir (1992)
### 1re symphonie de chambre pour 13 instruments solistes (version instrumentale)

[Flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, harpe, percussion, violon, alto, violoncelle et contrebasse]

1er prix du Concours International de Composition de la Ville de Trieste (1993)
Création et enregistrement en direct au Wiener Konzerthaus (Vienna) en juin 1993 par le Klangforum Wien
Olivier Cuendet, direction

Klangforum Wien : https://en.klangforum.at/ensemble
Olivier Cuendet : http://www.cuendet.info/

Cette œuvre doit son titre au livre d'Yves Bonnefoy, *Alechinsky, les traversées*, consacré aux lithographies d'un bateau en haute mer s'éloignant sous un grand soleil, variations cent fois répétées de ce même moment profondément mélancolique. L'une d'elle se nomme *L'envie de partir*, une autre manière de dire avec Baudelaire : « La musique souvent me prend comme une mer ! », c'est-à-dire… une invitation au voyage.
La forme, proche d'une suite d'associations d'idées très resserrées dans le temps, se dilate ou se contracte, et entraîne de brusques changements de climat, de matière et de couleur. Il en résulte une musique de ruptures, instable, très mouvante et de caractère très ambivalent que je nomme une « polyphonie de timbres et de modes de jeux ».
Sous le même titre, une version pour voix de mezzo-soprano et 13 instruments solistes a été écrite sur le poème de Philippe Jaccottet *Nuages de novembre*, extrait d'*À la lumière d'hiver*.

### **Divertissement** (1998)
### Pour orchestre à cordes

Commande de Jean-Walter Audoli pour l'Orchestre de Chambre d'Île-de-France
Création et enregistrement en direct les 21 et 27 novembre 1998 à Deuil-la-Barre lors du Festival Musical d'Automne des Jeunes Interprètes (Val d'Oise) - Jean-Walter Audoli, direction

Orchestre de Chambre d'Île-de-France - Jean-Walter Audoli : https://www.orchestre-audoli.org/

Un divertissement est une forme libre, de courte proportion, dont le caractère est de mêler le léger et le grave dans une ambiguïté mi-euphorique, mi-grinçante. Tout s'agence comme si l'œuvre suivait la mobilité de la pensée, dans un discours foisonnant et fragmentaire où l'on passe souvent d'un motif à un autre par discontinuité et rupture, tissant ainsi les ramifications multiples de sentiers qui bifurquent et se rejoignent.

## CD II

### **Le Fil de l'horizon** (1999/2000)
### Concerto pour piano et orchestre symphonique

Commande de Radio France / France Musique
Carlos Roque Alsina, dédicataire
Création et enregistrement en direct le 15 décembre 2001 au grand auditorium de Radio France par l'Orchestre Philharmonique de Radio France
Carlos Roque Alsina, piano - Patrick Davin, direction

Orchestre Philharmonique de Radio France :
https://www.maisondelaradioetdelamusique.fr/formations/orchestre-philharmonique-de-radio-france
Carlos Roque Alsina : https://carlosroquealsina.com/
Patrick Davin : https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Davin

Ce concerto est un hommage au pianiste et compositeur Carlos Roque Alsina dont les précieux conseils, l'amitié et la confiance m'ont accompagné et soutenu durant des années.
La forme de cette œuvre s'apparente à une vaste spirale, où une simple recherche de motifs glisse vers le réseau des raisons secrètes, correspondances qui guident toutes œuvres et qu'elles transforment en chute libre, à la fois vertigineuse et inévitable : une quête à couper le souffle en direction d'un objectif qui comme le fil de l'horizon semble toujours s'éloigner dès que l'on s'approche.

D'après Antonio Tabucchi, *Le fil de l'horizon*

*On devrait pouvoir faire un certain film, un film d'insistances, de retours en arrière, de redéparts.*
Marguerite Duras, *Écrire*

### **Éloge de l'ombre** (2001)
### 2e symphonie de chambre pour accordéon solo et 9 instruments

[Flûte en sol, clarinette basse, bugle, cor, harpe, marimba, alto, violoncelle et contrebasse]

Commande de l'État pour l'Ensemble 2e2m
Création et enregistrement en direct le 10 juin 2002 au théâtre du Trianon (Paris)
Max Bonnay, accordéon - Pierre Roullier, direction
Ensemble 2e2m : Pierre-Simon Chevry, flûte - Véronique Fèvre, clarinette - Cédric Lebeau, cor - Laurent Bômont, bugle - Alain Huteau, percussion - Brigitte Sylvestre, harpe - Claire Merlet, alto - David Simpson, violoncelle - Tanguy Menez, contrebasse

Ensemble 2e2m : https://www.ensemble2e2m.fr/presentation/
Max Bonnay : https://www.max-bonnay.com/
Pierre Roullier : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Roullier

*« Que serait une vie sans les ombres ? »*

*Éloge de l'ombre* porte le titre du livre éponyme de l'écrivain japonais Junichirô Tanizaki.
Dans la culture traditionnelle du Japon, il n'y a pas de beauté sans ombres, comme « les couches d'obscurité » d'une laque à la lueur d'une bougie.
Cette œuvre est un éloge poétique de la face cachée des choses et renvoie à la « brume doucement sonore » de Claude Debussy ainsi qu'aux œuvres des peintres Giorgio Morandi et Vilhelm Hammershøi que leurs palettes de tons rompus, et la simplicité de leurs sujets, singularisent.

## Les Inventions (2022)
### Pour ensemble de cinq violes

Atsushi Sakaï et Marion Martineau, dédicataires
Commande de Radio France / France Musique pour l'émission Création Mondiale
Création radiophonique du 31/10/2022 au 06/11/2022 par l'ensemble Hic & Nunc
Atsushi Sakaï, Dessus de viole - Jérôme Hantaï et Robin Pharo, Ténors de viole - Marion Martineau et Olivia Gutherz, Basses de viole

Hic et Nunc : https://www.atsushi-sakai.com/

Lorsque j'écris pour un instrument, je recherche dans d'autres cultures les instruments apparentés et leurs modes de jeux propres. En « acclimatant » ces techniques inhérentes à l'instrument, mais non usuelles dans notre culture européenne, j'élargis « naturellement » les possibilités instrumentales que notre culture n'a pas ou peu retenues jusqu'à maintenant. Ainsi, ces *Inventions* s'inspirent du sarangi, vièle de l'Inde, du Népal ou du Pakistan. L'emploi de techniques actuelles propres aux instruments à cordes prolonge les ornements des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et contribue à créer une sonorité nouvelle et sensible où les cinq violes sont traitées à égalité.

## En Aparté (2014)
### 4[e] symphonie de chambre pour harpe principale et ensemble instrumental

[Clarinette basse, trombone, percussion, violon, violoncelle et contrebasse]

Commande de l'Ensemble Court-Circuit
Création et enregistrement en direct le 5 mars 2018 à la salle Cortot (Paris)
Joanna Ohlmann, harpe - Jean Deroyer, direction

Instrumentistes : Pierre Dutrieu, clarinette - Alain Rigollet, trombone - Benoît Poly, percussions - Alexandra Greffin-Klein, violon - Julien Decoin, violoncelle - Didier Meu, contrebasse.

Ensemble Court-Circuit : https://www.court-circuit.fr/
Joanna Ohlmann : https://www.court-circuit.fr/team/joanna-ohlmann/
Jean Deroyer : https://www.jeanderoyer.com/Biographie/index.fr.htm

Comme un organisme vivant, *En Aparté* est un magma d'affects et de sensations d'où surgissent des moments plus perceptibles. D'une grande présence au départ, la musique se délite peu à peu comme si l'œuvre se déroulait de la jeunesse à la vieillesse par allègement progressif.
Cela se traduit par une écriture plastique et une forme « en spirale » où, comme des courbures d'espace-temps, tout se replie sans cesse, se connecte, se ramifie. En n'employant que des instruments graves, la dynamique, l'instabilité, le mouvant et les contrastes se trouvent renforcés, et la frontière entre sons purs et sons bruités, estompée.

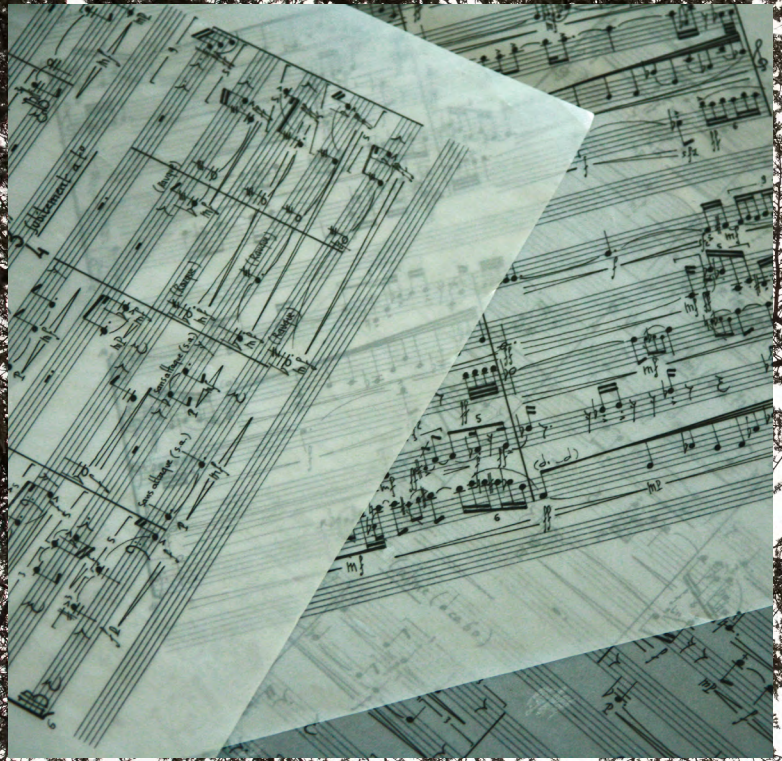
## No Birds (2022/2023)
### Pour ensemble de 12 violoncelles

Commande de l'ensemble Nomos, dédicataire
Création et enregistrement en direct au conservatoire de Gennevilliers le 4 juin 2023
Reprise le 12 juillet 2023 au farinier de l'abbaye de Cluny lors du festival *D'Aujourd'hui à Demain*
Léo Margue, direction

Violoncelles : Christophe Roy, Frédérique Aronica, Benjamin Boiron, Stéphane Bonneau, Églantine Latil, Églantine Chaffin, Lucie Chevillard, Violette Descamps, Nathalie Jacquet, Anouck Légée, Anaïs Moreau, Martina Rodrigez

Ensemble Nomos : https://www.facebook.com/nomos.ensembledevioloncelles
Léo Margue : https://www.ensemble2e2m.fr/presentation/

Le titre de cette œuvre est celui d'une toile éponyme de la peintre et graveuse Joan Mitchell – réponse au tableau de Vincent van Gogh intitulé *Champ de blé avec corbeaux* –, toile dont les aplats de peintures aux textures diverses créent une polyphonie de couleurs dans l'espace. Une autre référence est l'opuscule *Truinas*, une longue méditation du poète Philippe Jaccottet dont le rapport sensible à la nature me parle depuis toujours. Dans les dernières pages des *Feuillets joints*, la forme du texte évoque l'effacement et la disparition que l'ultime phrase souligne : « Je me demande s'il peut encore passer un oiseau dans ce ciel-là ». Œuvre quasiment orchestrale, *No Birds* fait entendre des cris d'oiseaux émergeant de la masse instrumentale, figuration de la nature que nous pourrions perdre si nous n'y prenons garde.



## Bernard de Vienne
## A Musical Journey

In 1993, before a jury that notably included Franco Donatoni, Helmut Lachenman, Gérard Zinsstag and Carlos Roque Alsina..., Bernard de Vienne was awarded the First Prize at the International Composition Competition of Trieste for his *First Chamber Symphony*, which was premiered in Austria by the *Klangforum Wien* conducted by Olivier Cuendet.

At the age of 19, he joined Diego Masson's Ensemble *Musique Vivante* as a flutist and pursued studies at the University of Paris 8, earning a Master's degree in musicology. Through the Ensemble, he encountered some of the most innovative composers of his time, forging decisive influences – most notably Luciano Berio and Carlos Roque Alsina. He further enriched his musical training through the practice of Baroque music and electroacoustic improvisation.

Born in Tunisia, he developed an acute sensitivity to all kinds of world music, shaped by his studies in ethnomusicology – an influence that leaves its mark on much of his work.

His interest in philosophy, literature, poetry and the sciences resonates throughout his works. A constant exploration of new playing techniques, combined with the pleasure of playing his instrument, drives him to create works that are colorful, imaginative and dynamic.

His music is marked by the interplay of multiple motifs of highly contrasting character, which, through successive variations, weave intricate networks of sonic correspondences with remarkable formal coherence. In *Le Fil de l'horizon,* his piano concerto, the most elemental, earthbound forces are unleashed; in *Divertissement* for string orchestra, gravity and lightness alternate in playful dialogue; and in *Les* Échos *du silence* for solo voice, set to a text by Sylvie Germain, meditative sonorities unfold in quiet reflection.

Radio France commissioned *Le Fil de l'horizon*, premiered by Carlos Roque Alsina and the Radio France

Philarmonic Orchestra under the direction of Patrick Davin. Sofi Jeannin commissioned *Arrêts-images* for the *Maîtrise de Radio France*. France Musique has dedicated several programs to his work, including recently *Création Mondiale* and *Carrefour de la Création*.

He collaborates with orchestras and instrumental ensembles such as Radio France, Klangforum Wien, Court-Circuit, Le Concert Impromptu, Stravinsky, Nomos, EOC, Hic et Nunc, Quatuor Lontano, Quatuor Béla, and Trio Polycordes. He is also sought after by renowned performers such as Mark Foster, Michel Piquemal, David Guerrier, Christophe Roy, Aurélie Saraf, Atsushi Sakaï, Thierry Mercier, and Jérôme Hantaï.

Bernard de Vienne is regularly invited by various international institutions for concerts, residencies, master-classes, lectures, symposia, seminars, and radio programs (HEM Lausanne, IRCAM, Radio France, Métaclassique, RCN Nancy, among others). His favorite topics focus on contemporary musical aesthetics, such as his lecture, *Composing After John Cage?* presented in 2022 at a symposium in Fermo, Italy, and published alongside his piano solo work *Paper Music,* premiered in New York the same year.

He is a guest composer at the 2025/26 seminar *Why Write Music?* organized by the STMS Laboratory (IRCAM, CNRS – Sorbonne University – Ministry of Culture).

His essays on the arts appear in *Le Magazine des Arts, Littérature & Cetera* and on the art and culture website *Souffle Inédit*, most recently on *La Pompadour*, a ceramic work by Mâkhi Xenakis.

His book, *Le principe d'incertitude* – Écrits *sur l'art* (*The Uncertainty Principle – Writings on Art* (Delatour France, 2023) gathers his key essays, while the collective volume, *L'écriture musicale de Bernard de Vienne* (*Bernard de Vienne's Musical Wri*ting), edited by Joseph Delaplace, Professor at the University of Rennes (Éd. L'Harmattan, "art 8" collection, 2012), focuses on his work as a composer.

The interest shown by numerous professors in his music, together with his passion for teaching, has led him to write transcriptions (Berlioz, Mozart, CPE Bach, Bellini, etc.) as well as "limited difficulty" works for both study and public performance, ranging from solos and duos to musical tales, an aspect of his work that includes around fifty pieces.

His catalog of 160 works, encompassing all aspects of his compositional output, is published by Éditions Lemoine, Delatour France, and Symétrie, and has been featured in several recordings.

www.bernarddevienne.com

## Interview with Bernard de Vienne

conducted by Anne Montaron on May 26, 2025

**Anne Montaron: Bernard, the catalogue of your works is very extensive. You have composed for all kinds of instrumental ensembles, and this box set reflects that diversity. It brings together some of your orchestral works, ensemble pieces, and chamber music. This double album also fills a rather puzzling gap, since your music has so far been sparsely documented on record. It will therefore be invaluable for music lovers wishing to discover both your orchestral works and your chamber symphonies. What does this release represent for you?**

**Bernard de Vienne**: Quite simply, it makes known a facet of my writing that is not sufficiently performed or recognized. With the exception of my Fourth String Quartet, recorded especially for this occasion, the recordings brought together here are of live concert performances. This box set is also an opportunity to thank the many talented instrumentalists who — moved by my music — have devoted themselves to performing it, amongst them some who have offered genuine friendship and support throughout my whole life. The recording thus bears witness to those precious encounters that inspired me to write for them. It is equally reassuring to see that the youngest generation — represented here by the *Lontano* Quartet — has embraced and now champions my music. The selection of works presented reflects a long artistic journey, and following the publication of a book bringing together my aesthetic writings on my own music and on music more broadly[1], it seemed important to reveal the musical source itself. This double album therefore offers an initial testimony to the fond memories that I wish to share — further recordings are to follow.

**AM: One of the defining features of this double album is that it spans just over three decades of activity, from 1990 to the present day, and brings to light works that had never previously been released on record. Are you able to distinguish different periods within this output?**

**BdV**: Yes, of course — we all go through periods, but more than anything there are recurring concerns that emerge

1 *Le principe d'incertitude – Écrits sur l'art*, Sampson, Éditions Delatour France, 2023.

at certain moments and, for reasons we cannot explain, disappear only to resurface later. Perhaps this does indeed constitute periods, but in practice it is analysts and musicologists who identify them. There is, of course, an evolution in the work; yet, when I look back retrospectively, it is continuity that strikes me far more than the existence of clearly defined periods.

**AM: At any point in your career, did you ever step away from your fundamentals in order to experiment with new things? A major detour you soon set aside to return to what you feel truly defines your music?**

**BdV:** Yes, I did at times take such detours, but usually for a single work. For example, *Achrome* for string orchestra (not recorded in this box set) is based on the idea of "suspended time," that is, a sustained sonority that evolves very little and very slowly. Although I had occasionally used this process in earlier works, I had never employed it on the scale of a twenty-minute piece, created for the needs of a dance production. This allowed me to explore several variations of the process, which I later reused in other pieces. The singular nature of the work did not prompt me to reproduce it in other forms, yet this is by no means a disavowal.

**AM: Today, composers have fewer and fewer opportunities to write works for orchestra. This is no longer a time for commissions for large ensembles, either in France or abroad. Moreover, institutions show a growing lack of interest and appetite for contemporary creative music. How do you analyze this situation, and what kind of relationship have you developed with the orchestras that have performed your music?**

**BdV:** I have always had very good relationships with orchestras, because my music is written with great instrumental care and is highly structured. As a result, musicians find it rewarding to play. The real challenge lies in gaining access to the orchestras themselves, since conductors are rarely the sole decision-makers when it comes to programming, and knowing them personally changes almost nothing. Unfortunately, orchestral programming is too often driven by non-musical considerations: notoriety, networks, agents, publishers, the so-called taste of the public, and the mainstream. Concerts are expensive, and in the name of profitability, institutions tend to favour co-productions, revivals, and the most high-profile creators, to the detriment of innovation in all its aesthetic diversity. This issue is even more acute in the case of opera. And when conductors are responsible for programming, they do not necessarily have an inclination toward new music, even though this is part of any orchestra's mandate. Yet the future of the orchestral repertoire is at stake. The alarming reality is that there is all too often a decline in artistic standards, and sometimes even in the level of the orchestra itself. This rather regressive situation is particularly damaging for me, as my kind of writing fully comes into its own in orchestral works. Much to my regret, I do not write as much as I would like for large orchestras, and some of my orchestral works are still awaiting their premiere.

**AM: What do you think are the orchestra's greatest strengths? What did you try to explore in your pieces for large ensembles?**

**BdV:** When I write for orchestra, it is less a matter of exploration than a fundamentally compositional concern with the management of time and space, form, and style. Chamber or ensemble pieces allow for a more developed, if not more complex, instrumental writing, which more readily lends itself to exploration, or at least to experiments in combining playing techniques and timbres. Orchestral works, by contrast, allow for the organization of a wide range of motif variants and structural elements, and for the development of a complete four-dimensional sound space — a kind of architecture in motion. My six chamber symphonies —all written with a principal instrument — illustrate this well: this hybrid formation, midway between concerto and symphony, allows, within a more reduced instrumental setup than a full orchestra, for the development of a maximal multiplicity of sonic situations, which is my primary interest.

**AM: Let's talk about two orchestral works from the album, *The Edge of the Horizon* and *Divertissement*. Is it possible to achieve a form of virtuosity with the orchestra? I ask this question because virtuosity is an important element of your musical language and your writing. You are yourself a flautist; you have played and improvised extensively. In your compositions, you reveal a deep interest in instrumental and vocal gesture — you write music that is full-bodied and fluid. How does virtuosity operate in the orchestral context?**

**BdV:** It is a matter of shifting technical difficulty onto other aspects of the writing. The challenge of orchestral composition is not to sustain a uniformly high level of instrumental virtuosity across all instruments, but rather to deploy it at specific moments, and in small doses. Complexity can, for example, be shifted onto instrumental combinations or the blending of playing techniques. I do this as well when I write for students who are not yet highly advanced technically. Asking them to assimilate several playing techniques within a single piece moves the complexity away from the fingers to timbre.

**AM: You once played as a flautist in the contemporary music ensemble *Musique Vivante*, directed by Diego Masson. I am convinced that a composer who is also a performing musician does not write in quite the same way as a composer who has not developed a career as a musician. For a musician who has practised their instrument for many years and performed the music of other composers — as is your case — the approach to composition is different. Let me jump back to your early twenties: you were very young, I believe — just nineteen — when you joined *Musique Vivante*. You premiered a great many works by contemporary composers. Do you remember the challenges posed by the pieces that marked you most strongly and perhaps helped shape your own compositional choices?**

**BdV:** At that time, the composers performed by the ensemble were mainly American, beginning with John Cage, under whose direction I played. *Musique Vivante* also helped introduce to France composers such as Luciano Berio, Carlos Roque Alsina, and Vinko Globokar, who founded the ensemble alongside Diego Masson. The writing at that time was extremely complex, both technically and visually, but *Musique Vivante* was a collective of highly talented instrumentalists and improvisers, equally at home in contemporary music and free jazz. Their motto — "music first, notes second" — reflected their relationship to composition and performance: even when the writing was extremely complex, what mattered most was conveying its spirit, that is, the emergence of ideas in all their vitality. It was almost an insult to write something too simple for them. That outlook left a deep impression on me. Even

today, the fact that my compositions can give the impression of sounding "like a chain of associated ideas" comes from that experience.

Cage made me understand that anything is possible, provided it is properly contextualized, while Berio, Alsina, and Globokar convinced me never to lose sight of the instrument itself. At the same time, my experience within this ensemble very quickly led me to realize that it was no longer possible to continue writing music that was so instrumentally demanding. From this came the idea that it is important for a performer to find, within a score, the very reasons that led them to choose their instrument in the first place, as well as its inherent "nature". My elders were "monsters," both theoretically and in their compositional craft. Cage, Stockhausen, Ligeti, Boulez, Xenakis, and Berio were the composers I studied in depth at the University of Vincennes, alongside my work with *Musique Vivante*. It was a time of creation and innovation "in all directions"; that was what people wanted, and politics and the economy followed suit. As a young composer, I asked myself what else there was left to invent. Of course, every generation asks this question, but at that time it was particularly acute. My practice of modern and Baroque flute, improvisation with electroacoustics, and my knowledge of European and non-European traditional music helped me find my own path: writing music that is more instrumental and less theoretical, while keeping the pleasure of playing as a central goal. This does not imply simplistic writing, as my music is instrumentally demanding. I was fascinated by the theoretical level of my elders, but when one is young, it is difficult to think on the same level as a composer who has already pushed their theoretical reflection very far. That takes time — and results are not guaranteed. For all these reasons, my model has been Luciano Berio. He never severed ties with the past — a fundamental point for me — and wrote in a profoundly instrumental way, reabsorbing into his music many styles from both past and present, popular as well as learned. In my view, he remains one of the most important composers — if not *the* most important composer — of the second half of the twentieth century.

**AM: One sign that you have not severed ties with the past is your fidelity to genres such as the chamber symphony or the concerto. You are obviously not alone in this —many composers today adopt this terminology. Is this important to you? Does it help put listeners at ease when approaching your music?**

**BdV:** As the historian Fernand Braudel wrote, the present is made up of 95% of the past. Our view of Stockhausen — who was a genuine inventor of new musical forms and situations — is therefore partly skewed. He himself claimed to continue the work of Schoenberg. The dominant narrative tends to suggest that there are major ruptures in history, but a closer look reveals that composers are less radical than a certain prevailing — and rather snobbish — storytelling would have us believe. For my part, I have no problem reusing older terminology. "Chamber symphony" is, of course, a direct reference to the Second Viennese School, and more specifically to that towering composer, Schoenberg. When I wrote my first chamber symphony in 1993, it was almost a militant act, because one of the central issues of musical writing is the management of time — what we call form. Yet during my studies there was an obsession with timbre — often at the expense of form — and with structure, as though structure alone guaranteed the quality of a work. But structure is not something one hears; form is. You do not see your skeleton- you see only the body that encloses it. Many of the works I played at the time were formally unfinished — a situation that still applies to many works today — whereas formal construction and the management of time have always been the key issues in composing European art-music writing, whatever the period. In my view, many works of the twentieth and twenty-first centuries hold a limited interest from a formal standpoint, even if they are extraordinary, in the literal sense of being unheard-of. My primary concern has been — and continues to be — a reflection on form, and on how to integrate new playing techniques and new sonorities into a coherent formal architecture.

**AM: You mention the Viennese School and Schoenberg, but a little later there is Hindemith, who went on to write his cycle of *Kammermusik* — and quite a number of them.**

**BdV:** Germans, in general, like to emphasize structure. As for Hindemith, he had no real influence on my writing, as I find his music rather austere. Still, I did enjoy playing it, because it is extremely well written for the instrument. What marked me most was Schoenberg's atonal period. His *Second Chamber Symphony* and *Erwartung*, for example, are astonishing works in terms of inventiveness. They arise from a re-reading of Beethoven, Mahler, and Brahms, and from a particular way of conceiving polyphony. There is a real historical continuity behind all this. It is true that in France the term *chamber symphony* is not widely used, but it suits me well given my work on form and orchestration.

**AM: Your music is often very dense, marked by weaving and layering. Polyphony lies at the heart of your compositional work- but what kind of polyphony are we talking about?**

**BdV:** Since around 1950, the definition of polyphony we commonly use — "the combination of several voices or melodic parts within a musical composition" — has not been the one that prevailed between roughly 1850 and 1950. In fact, the term *polyphony* was not used in musical discourse before the second half of the nineteenth century. When Mahler introduced the term, he defined it as follows: *"Polyphony, if it is simultaneity, must also involve displacement in space, so that themes emerge from different directions or move along opposing trajectories."* In Europe, this definition marks the culmination of more than two centuries of instrumental writing that progressively distanced itself from the vocal model and invented its own forms. Mahler's conception of polyphony thus became the paradigm for a new approach to composition, defined by the opposition between linear writing — counterpoint — and a fragmentary, heterogeneous writing that led to total serialism and to the "decomposition of sound" into musical parameters through electroacoustics. It is precisely this heterogeneous conception of writing that underpins my own work, in which counterpoint technique becomes just one compositional procedure among others.

**AM: Does that mean there is something Germanic about Bernard de Vienne?**

**BdV:** No, not really — *European* would be more accurate. I am more interested in what we have shared culturally for centuries than in what divides us. However, everyone tells me that my music is very French, which I have always believed — assuming that French culture is defined by a particular kind of expressiveness and colour. I

do not believe that formal and structural work is an exclusively Germanic quality. In France, perhaps through a kind of distortion, Germany is credited with more than it actually has — namely the idea that structural thinking is uniquely German. In reality, reflection on form is just as central to French culture, even if it is articulated through a more figurative vocabulary that emphasizes feeling and expressiveness — perhaps even more so than in Germanic culture, though that would still need to be demonstrated. That said, even today, Germans often remark that in contemporary French music they are not quite sure where the French are really headed. "So French," they say.

**AM: Which contemporary composers do you see as having a real concern for form?**

**BdV:** The first name that comes to mind is, of course, the composer and pianist Carlos **Roque** Alsina. I first knew him as a pianist within *Musique Vivante*, and, later, when I was around thirty, we corresponded about composition. I was closely acquainted with the music he wrote during what I would call his major period, roughly from 1970 to 1990.

I was always struck by his absolute pitch, his extraordinary instrumental technique, his refined musicality, and his exceptionally secure grasp of formal construction. In Argentina, the training of this gifted pianist and composer was provided by a pupil of Schoenberg, which enabled him to absorb an almost millennia-old way of writing, transmitted by Central European Jewish musicians who had emigrated to South America.

The privileged relationship I had with him gave me access to a body of knowledge that I had not been able to acquire during my formal studies. This practical understanding of how a work is constructed has stayed with me ever since.

**AM: How do you conceive the role of the soloist in your chamber symphonies? The concertante works on this album bring solo piano, accordion, or harp into dialogue with ensembles of varying sizes — from seven players with the Court-Circuit ensemble to one player per part with the Ensemble Orchestral Contemporain. The set also includes the instrumental version of the First Chamber Symphony with voice. Across these pieces, the soloist alternates between cadenzas and moments of solitude, and passages where they recede into the group. Is this duality your way of varying the relationship between soloist and ensemble?**

**BdV:** Yes — I am drawn to ambiguity in all musical domains, because it is from ambiguity that real richness emerges. A concerto is a very clear-cut situation: there is a solo instrument, you hear it as such, and the orchestra functions almost as accompaniment or counterweight. That is not at all how I think in my chamber symphonies. I do not think in terms of a solo instrument, but rather of a *principal* instrument, which I can use in many different ways: as a solo voice, interwoven with the other instruments, or even silent at times. What interests me, both formally and perceptually, is the recurring presence of a privileged colour. Listening is a matter of memory. Anchoring certain elements in the listener's memory — even if they are not consciously perceived at first hearing — not only motifs and their variants, but also specific sound spaces, and here a particular instrumental colour, contributes to the overall coherence of the work.

**AM: So you are thinking above all in terms of instrumental colour?**

**BdV:** If there is a principal instrument, then yes — it is above all its colours that interest me.

**AM: What draws you to one instrument rather than another? Your chamber symphonies feature the voice, accordion, harp, piano, guitar… Have you written others?**

**BdV:** There is a sixth one, written for my own instrument, the flute. I composed it during the lockdown, and it is still waiting to be premiered.

**AM: Are these the "instruments closest to your heart"?**

**BdV:** Most of these pieces came about through requests from instrumentalists — except for the ones with flute and with voice. *The Desire to Leave,* written for voice and orchestra, was in fact my very first chamber symphony. For this album, the instrumental version was chosen, beautifully performed here by Klangforum Wien. With that version, I won First Prize at the City of Trieste International Composition Competition. Later on, because I particularly like low female voices, I developed the potential already present in that first chamber symphony by adding a mezzo-soprano voice. The sung text is a magnificent and deeply sensitive poem by Philippe Jaccottet, *Nuages de novembre*, from *À la lumière d'hiver*. I discovered on that occasion that I was the first composer to set the work of this great poet to music.

**AM: You speak of "colours" emerging, and this is a trait shared by all these works, since your music is vividly iridescent, alive, and organic. Movement and mobility, the play of motifs, spiral forms — these are among the most striking features of your writing. One also finds, it seems to me, a concern with space, and with the way sounds moves within it. This is true, for example, in *No Birds*.**

**BdV:** I think every composer has their own sense of space. Personally, I am fond of wide-open spaces, birdsong, the sounds of nature, and whatever evokes them. That probably comes from having spent part of my childhood in the countryside. To use a somewhat grandiloquent word, there is in my writing a clear metaphysical openness, suggested by those vast spaces.

**AM: Is that something we also hear in the way you play with layers? In the chamber symphonies, one instrument interacts with others, creating shifts of foreground and background.**

**BdV:** Yes, absolutely. But rather than thinking in terms of dialogue, I think first in terms of planes and strata — both horizontal and vertical — while also taking depth into account. *Space* is not the word I use most often: I more readily speak of *architecture in motion,* and I like to conceive of a work, metaphorically, as a living organism. This conveys more clearly the sense of a malleable volume within which all the parts are interconnected — like a network — constantly exchanging their own characteristics.

**AM: You speak of colours, volumes, architecture… You should have been a visual artist — references to those artistic disciplines are very frequent in your work! Could your writing be described as *plastic?***

**BdV:** That is undeniable. And I believe the plasticity of musical writing is a defining feature of much of the music

of the second half of the twentieth century — though, here again, one long prepared by those who came before. We no longer have rhetoric as a reference — that grammar of language once applied to music — nor painting, in the sense in which the conductor Nikolaus Harnoncourt defined nineteenth-century music. The *plastic* reference seems to be the right one, yet today it also implies a reference to the living. Metaphorically speaking, when I describe my own writing, I prefer to draw on biology and genetics — two scientific disciplines that lie at the heart of how, in the twenty-first century, we understand our relationship to life, to nature, and to the environment in particular. As these fields continue to develop, they will offer us numerous models and rich metaphors. From a formal point of view, I am not sure we are capable of inventing models other than those that actually constitute us. Perhaps when we have colonized Mars — but I doubt it.

**AM: Does that mean that, in addition to being an avid reader, exhibition-goer, and contemplator of visual art, you also turn to books on science or botany?**

**BdV:** All the time. I enjoy scientific publications and regularly read journals such as *Pour la Science* and *La Recherche*. They broaden my mind and provide me with many ideas, both formal and generative. Since we no longer live in past centuries, imitating nature — or, as is very common today, recreating or even reproducing "naturalistic" sound environments — is not my primary aim, even if I occasionally allow myself to do so in certain works. What interests me in all these readings is understanding the origin of phenomena and how they are generated, so that I can draw on those processes and apply them within musical writing. That is why I do not use the term motif in its traditional sense. For me, anything can become a motif, even the most infinitesimal element.

**AM: Even the smallest cell?**

**BdV:** Not even — the cell is already on too large a scale. It is rather a type of articulation, a detached, a held tone, a glissando, a density, a spatial disposition — that can serve as the starting point for something which, when combined with another element, will generate musical material on a larger scale. That is why I do not really devise a highly elaborate structure in advance. Rather, once I feel I have gathered enough ideas — shaped by the instrumentation, duration, and intended destination of the work — I produce an initial draft, a kind of broad association of ideas that I then shape and reshape throughout the development of the work.

**AM: A bit like a set of Russian nesting dolls?**

**BdV:** Or rather, as if things were generated from one another. A very good example of this is Mozart's way of proceeding — although in his time structures, improperly called musical forms, were much more fixed in advance because musicians were trained through patterns they had to memorize. I believe that when the sudden emergence of ideas is preserved, something incredibly alive is released in the listening experience.

**AM: So, it is not a matter of spontaneous generation, but of an association of ideas. How do you make the distinction?**

**BdV:** To use the proper contemporary term, it is self-generation. At that point, only the ear and sensitivity can guide and control the whole — an experience painfully acquired through many trials and tentative explorations. I have no need, except occasionally, to map out graphs of possibilities or other such supports. I do not follow a pre-established plan. Once this first draft is written — what I call *"the memory of the future"* — I have a very flexible framework that I can transform from within as much as I wish, in response to new ideas and variants that arise in the moment. This framework is therefore ready to accommodate any further idea that comes to me and that I feel it is meaningful to integrate.

**AM: What do your sketches look like? If you work by association of ideas, they must be scattered all over the page.**

**BdV:** A good deduction! At first, my sketches are jotted down on small scraps of paper — a little like Marcel Proust's *paperolles*. Then I write the first draft extremely quickly, on blank paper. It is a kind of sequence of small drawings, diagrams, and scribbles indicating pitches, rhythms, chords, sound colours, or even the name of another composer or a particular work. These elements — types of accents, chord progressions, motifs, figures, instrumental combinations, and who knows what else — are highly differentiated in character and linked to specific qualities of sensitivity, expressiveness, sonic impact, speed, or energy. In this initial draft, the entire unfolding of the work is already there, not merely its broad outline.

Only then do I begin truly composing on staff paper: seeking out exact pitches, refining rhythms, combining timbres, and calibrating the degree of elaboration of each variant according to its place, function, and consequence.

**AM: Does it ever happen that there are too many associations of ideas — so that you have to hold yourself back and think, "No, this is going too far"?**

**BdV:** There are always too many, and some still remain at the end. In fact, within the first pages of these associations of ideas, I have almost the entire work. Everything I continue to develop afterward consists of possible variants, available if needed — potentialities at the ready, absolutely essential to the act of writing. With experience, and depending on the projected duration, I intuitively know when to stop gathering ideas, and I know that some of them will not be used. During residencies in conservatories, I have occasionally drawn on this remaining material to compose didactic works. There is also something important within the *horizon* of a work in progress: the variants of variants, and the combinatory interplay of the various elements, eventually converge. Thus, this compositional process may appear capable of generating music endlessly; in reality, the possibilities prove limited — unless new elements are introduced that would transform the initial project.

**AM: So there are certain constraints...**

**BdV:** The constraints are linked to the instrumental forces, the duration, the intended destination of the work, the place of performance, the level of the performers... The ability to grasp the limits of what motifs can do is not truly a constraint, but a matter of compositional experience. At a certain point, you tell yourself: "That's enough — I've said everything. If I keep going, I'll begin to repeat myself." That is when you have to know how to stop.

**AM: A composer recently told me that she tends to 'recycle' her ideas from one piece to the next, and that she sees something eco-responsible in this practice. Do you ever find yourself reusing material from earlier works?**

**BdV:** I imagine that when she speaks of her ideas — and here I am thinking especially of electroacoustic, mixed, and experimental music, involving video and a wide range of digital technologies, up to and including AI — she is referring to those that depend on technological developments that are increasingly energy-intensive and environmentally damaging; hence the notion of recycling. This raises a genuine eco-responsible debate that deserves to be addressed. The same does not apply to purely instrumental and vocal music, unless one were to argue that the concert in its traditional form should be abolished on the grounds that it primarily benefits the wealthiest social class. Without going that far, the use of notation software — and this is my own case — while a genuine aid to composition, entails printing successive drafts throughout the working process, which is far from ideal. Moreover, notation software is subject to market forces and therefore to the decisions of companies that, for economic reasons, may discontinue a program, leaving composers with no alternative but to purchase a newly released one, unless they develop their own open-source tools. For this reason, I am extremely sensitive to the social and environmental reflections and concerns voiced by Bernard Stiegler, Jean-Marc Jancovici, Aurélien Barrau, Éric Sadin, and many others among us. Human beings' predatory behaviour toward their environment — giving rise to appalling conflicts — along with the carbon footprint, the social and environmental impact of generative AI, and the danger it poses to society, the world of work, and democracy all prompt reflections that are now absolutely unavoidable. Our human specificity, and the conditions for living in a human way, have always been at the heart of my philosophical reflections. At a time when industry would have us believe that the tool is an end in itself, when in reality it is only a means, such reflections are all the more crucial and urgent. In this respect, they resonate with the thinking of post-digital artists who opt for "aesthetic degrowth" and who rightly question "the current race toward technological innovation and the *all-digital* paradigm presented as a cure-all for every ill."

To return to purely instrumental and/or vocal music — which is my daily practice — and since we are speaking of "recycling" in composition, I will venture a more radical response: in truth, we do nothing but recycle the same ideas over and over again. The music we write emanates from within us; we are who we are, with our singular energy, our own concerns, and so forth. The same ideas continually resurface, a mixture of the clichés of our time and those we have constructed for ourselves. One must remain aware of this and continually rework them in order to avoid mere repetition. As Debussy is said to have remarked, "one spends one's whole life writing the same work." This does not mean writing exactly the same thing. In reality, creators who make a decisive break by radically changing style halfway through their lives are extremely rare; for my part, I do not know any. Even Picasso — an astonishing example of constant renewal — was above all a great "thief," capable of recycling the work of others with extraordinary talent, and he is not the only one. Mozart, Wagner…the list is long! And yet, there is a constant behind their work that allows us to recognize their distinctive style. The question you raise caused me a great deal of anxiety for a long time. At a certain point in my life, I realized the same ideas kept coming back to me, and that hit me with a strong sense of anxiety! I wondered how, on the basis that was mine, I would manage to renew myself constantly. For the very essence of creation — at least as I understand it — lies precisely in renewal. Without renewal, one is inwardly dead. This preoccupied me intensely for a long time, until I came to understand, and fully integrate the truth that, independently of all the contributions of instrumental techniques or new technologies, it is reflection on form alone that makes constant renewal possible.

Form is difficult to define, unless one says that it is the result of construction, whose very aim is coherence — namely, the relationships among the constituent elements, among the parts themselves, and between the parts and the whole. One thing is certain: when one is concerned with form, it says a great deal about one's relationship to the work itself, and thus about a certain kind of result and a certain conception of what a work is. Thinking formally allows me to deepen constantly my ideas, open up and explore new paths, even if some are only distant variants of my main ideas. The day I can no longer say what I am trying to say now, I will stop composing.

**AM: There is another way of renewing oneself, of refreshing one's inner ear — and you did this when composing *Inventions for Five Viols* and *No Birds for Twelve Cellos* — namely, by exploring the world of non-European traditional music and letting one's ears wander along sonic paths far removed from what is familiar to us.**

**BdV:** In fact, for me this is not a renewal, because I have always done it! Being born in Tunisia brought me into contact with other cultures, other kinds of music, and other musical practices — namely Arab and Jewish. To know from birth that other cultures exist, and to recognize them as such in their distinct otherness, is a true source of enrichment. Quite apart from this, my ethnomusicology studies at the University of Vincennes gave me a taste for traditional kinds of music, both European and non-European. Finally, *Musique Vivante* was a highly nomadic ensemble that performed all over the world — at least this was true of certain instrumentalists, particularly the percussionists. They returned from their travels with instruments and instrumental techniques drawn from other cultures, with the aim of acclimatising them. This led me to understand that many so-called contemporary techniques are, in reality, techniques originating in other countries and cultures.

Take the flute, for example — an instrument I know well. The technique of playing and singing simultaneously is fundamental to flute performance in Rajasthan, a region of great Indian cultural richness. To my knowledge, this practice has never existed in Europe. Even if I can easily imagine flautists in the seventeenth or eighteenth centuries amusing themselves with such practices, they were certainly not part of common usage. This process of acculturation can lend these techniques a "contemporary" sound, even though some of them are in fact several millennia old. One must understand that a culture is defined by what it accepts and what it rejects, in whatever field. In music, this process of schismogenesis[2] corresponds to the techniques and sonorities that are embraced and those that are excluded.

2 In psychology and anthropology, schismogenesis (from *schism*, "division" or "separation," and *genesis*, "creation") designates a process through which the behavioural norms of an individual or a social group undergo progressive differentiation.

Insofar as the techniques one adopts are inherent to the very "nature" of the instrument itself, any Western instrumentalist of goodwill finds them "easy" after a few attempts — especially if they are presented not as something new or contemporary, but simply as another way of playing. This is the case, for example, in my *Inventions for Five Viols,* where I asked the players to perform beyond the frets, "like a sarangi" — an Indian instrument closely related to the viols — in order to imitate the inflections of the human voice, something that was not practised in Europe during the seventeenth and eighteenth centuries.

Since *Il suono* (1981), my first work for a flute ensemble drawing on all possible modes of playing, and *Ubuhuha*[3] for solo flute (1996), which calls upon diverse flute techniques from around the world, I have continually enriched my musical writing through the contribution of non-European practices.

**AM: For you, these playing techniques may seem natural, yet might one still say that they renew the way the instrument — and its sonorities — is approached?**

**BdV**: Yes, they truly do! They represent a considerable enrichment of instrumental technique — yet, as I keep emphasising, they often draw on techniques that are millennia old, and therein lies the full paradox of the situation. On reflection, all these flute techniques — whether in India, Korea, Japan, Burundi, or elsewhere — remain simply ways of playing the flute. One blows into a piece of wood (or a hollow bone) pierced with finger holes. I imagine that 35,000 years ago people were already playing in much the same way, even if the sound produced by the instrument was not exactly the same.

**AM: Let us now turn to your approach to the string quartet – that highly codified genre within European music. What distinguishes this Fourth String Quartet from the three that preceded it?**

**BdV**: There is always an element of challenge in composition that compels me to act. I have written three wind quintets, as well as a sextet for piano and wind quintet. In each of these four works, the quintet sounds entirely different, even though one still recognizes "my" style. The same is true of my string quartets. With this Fourth Quartet, however, I found myself genuinely questioning the undertaking, for after writing three I felt I had exhausted the subject. A wind quintet is a miniature orchestra whose distinct character arises from its heterogeneity- this is its strength. The string quartet, by contrast, draws its singularity from homogeneity.

**AM: This quartet takes its title from Dürer's famous engraving *Melencolia I.* What strikes me most is the vitality of its lines, as though hurled into the sky. The instruments seem to suggest the calls and cries of birds; the natural world — nature itself — enters the sonic realm. Across these pages unfolds a genuine choreography of sliding sounds, along with a marked taste for the instruments' high and extreme upper registers. Is this because of the birds?**

**BdV**: There are several levels in the writing of this piece. In a literal sense, at various moments one hears what resemble bird cries — those of swifts, to be precise — along with a variety of noisy sounds. Metaphorically, *Melencolia* raises the question of our relationship to the environment and of the threat weighing upon it, even though it constitutes us. Metaphysically, the work evokes the human condition in its fragility, as well as the limits of our intellect when confronted with fundamental existential questions. In this quartet, one can truly hear something like calls — nature bursting forth in all its vividness. Formally, what I worked on here is an extremely open sonic space, together with a dialectic between the heavy and the light. However, considered as motifs, these gliding cries are the result of technical work based on variants. In a reversal of perspective, I am not imitating birds. Instead, it is the work on this ever-present sliding motif that, in a particular configuration and register, comes to evoke birds.

**AM: Still on the subject of this quartet—and since your music, more generally, delights in playing with colour — could you say more about your relationship to the black and white of engraving, here associated with the sonic world of the string quartet?**

**BdV**: In my imagination, strings are often linked to the work of engraving or ink, from which a certain melancholy arises through diminished brilliance. As "in black and white," the quartet requires an excess of detail in articulation, playing techniques, and contrasts — much like the most elaborate engravings. What defines engraving or ink is that formal balance, texture, and density become crucial in the absence of colour, which often conceals a poverty of ideas. Being particularly sensitive to construction and equilibrium, I feel a deep, intimate connection to ink and engraving. I feel the same way about black-and-white photography — Joseph Koudelka's or Saul Leiter's, for example. Black and white forgives nothing: neither facility nor vulgarity.

**AM: In this quartet, there is also the thought of the loss of a loved one…**

**BdV**: Indeed, this quartet contains a deeply personal dimension, which its title, *Melencolia,* already suggests. I wrote it during the final months of my youngest brother's life; he died of ALS. A far more tragic element gradually "weighs down" the atmosphere — one that imposed itself in the course of the writing. Initially conceived as a kind of extension of the "naturalistic" space of *No Birds,* this quartet was at first imagined as a celebration of life, through its vitality and the highly fragmented sonic space stretching between the extreme low and extreme high registers. And perhaps, in spite of everything, it remains a celebration of the living world. The work unfolds over a span of eighteen minutes, which is fairly substantial in compositional terms. Formally, this quartet became a way for me to reflect on all the implications of what I call a "spiral, expanding" form, characterized by the constant return of its constituent elements. There is something implacable at work here, generated both by this form and by a dramatic element of rhythmic scansion. The spiral form reaches a paroxysmal state: no matter how hard you try to escape the downward pull, the looping form relentlessly brings you back to it. If there is any genuine novelty in relation to my three previous string quartets, it lies in the radical use of this form.

**AM: Yet this is not the only work where this spiral form unfolds, is it?**

**BdV**: All my works unfold in this way to varying degrees, which, in my view, is the direct consequence of a polyphonic mode of writing whose characteristic is the multiplicity of playing techniques, textures, instrumental combinations, and ever-changing musical situations.

3 *To blow*, in Kirundi — the language of Burundi.

**AM: An inescapable, obsessive quality?**

**BdV:** In the case of this quartet, it is something that imposed itself upon me, in spite of myself, in response to circumstances external to the work itself. At a fundamental level, each work extends the one that precedes it and opens onto the one that follows; yet, a work may carry connotations that entirely elude us, linked to what we are experiencing at the time. When I listen again, months or years later, to a previous work I had almost forgotten, I often realise that its true character is quite different from what I had imagined while writing it. Even so, the true character of a work is difficult to define, except when it asserts itself unmistakably. When works are genuinely polyphonic, and each fragment bears a highly singular character, they resemble a profusion of emotions. In such cases, defining an overall character becomes nearly impossible, so profound is the ambiguity. I am fond of this ambiguity, for it is life itself — the very condition of being human.

**AM: Why this fascination with the spiral form? Does it impose itself on you?**

**BdV:** I hardly know how to answer, because it has always been there. "Fascination" may not be the right word; it is closer to something that imposes itself upon me, despite myself.

**AM: In any case, you have just said that all your works follow this spiral-form process.**

**BdV:** Let us say that it is a mode of writing that avoids anything too monolithic or too direct. For instance, *Jeux* by Debussy is a work that has completely fascinated me — like certain works by Scriabin, and even by Brahms or Beethoven — because one finds this spiral form within them. I find this way of returning to things, of constantly kneading them, to generate richness and the unexpected — if not the unheard!

**AM: From the standpoint of variation?**

**BdV:** Yes, although the word "variant" is more accurate. And besides, I find beauty in irregularity — in what is twisted, worn, or accidental — when one can feel the trace of passing time. Well-established forms have often bored me, just as it bores me to have to conform to pre-established forms or to live according to pre-established norms. Musically, this spiral form corresponds to who I am, and the qualifier "expanding" describes the way I generate my musical material through association and self-generation. Hence my difficulty in answering you.

**AM: Perhaps that difficulty stems from the fact that this touches on the organic quality of some of your scores — ultimately quite close to improvisation, even though your music is highly structured and precise. What, then, is your relationship to improvisation within the compositional process?**

**BdV:** It goes back to my younger years, between the ages of twenty and thirty, when I practised improvisation on the flute with electroacoustics. What I love in improvisation is the intensely vital emergence of ideas; suddenly, unheard-of things happen. Its limitation is that, formally speaking, it is often a little poor. Yet the pleasure of listening to an improvisation lies precisely in the possibility that, at a given moment, something unprecedented may occur. When I compose, I like to create the conditions that allow ideas to burst forth in the same way. What I retain from my practice of improvisation is that, in composing, by giving myself a fairly loose framework at the outset, I do not feel obliged to adhere to it. On the contrary, this outline grants me both the freedom and the audacity to do things I had not anticipated.

**AM: I would now like to turn to the poetic, image-laden titles of your works, which draw on imagery, literature, and the visual arts: *The Edge of the Horizon, In Praise of Shadows*, *The Stuff of Dreams, The Desire to Leave, No Birds, Aside*, *Melencolia, Inventions*... You are, of course, not the only composer to do this, yet in your case it seems almost systematic — at least in the pieces gathered on this album. Do these references come first, or do they emerge once the writing is already underway?**

**BdV:** It is a question I am often asked. Everything comes to me at once. When I am invited to write a work, the context immediately imposes itself. For example, I knew that my piece *No Birds* would be premiered by the excellent Ensemble Nomos during the Festival *D'Aujourd'hui à Demain*, in Cluny Abbey's flour store. The previous season, when I first discovered this magnificent space with its exceptional acoustics, I immediately had the idea of spatializing the ensemble of twelve cellos by arranging them in a V-shape, like a flight of migrating birds. This made it possible to introduce depth of field and lateralization as structuring principles of the work. Likewise, the atmosphere and colour of a piece present themselves to me at once as soon as I am commissioned to compose. Only afterward does the usual compositional work begin. The title *No Birds,* however, did not come immediately. I first considered a very poetic title borrowed from the poet Philippe Jaccottet — "I wonder whether a bird can still pass through that sky" — an allusion to the death of his friend, the poet André du Bouchet. I found it beautiful, but somewhat long. While visiting an exhibition of the painter Joan Mitchell, I discovered her canvas titled *No Bird,* painted in reference to Vincent van Gogh's famous *Wheatfield with Crows;* yet in Mitchell's work the crows are absent. It is difficult not to perceive in this a critical stance toward the predatory behaviour of large multinational corporations that are quite literally devastating our planet. I had found my title. Very often, it happens this way. *The Edge of the Horizon,* for instance, takes its name from a novel by Antonio Tabucchi, an author I was reading extensively at the time. The idea of the horizon receding as we move forward offers a beautiful metaphor for the questioning, wandering course of our life on earth. In my titles, there is always a metaphysical dimension that points back to our human condition. *In Praise of Shadows* is borrowed from the Japanese writer Jun'ichirō Tanizaki; *The Stuff of Dreams* comes to me from William Shakespeare: "We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep." As for *Divertissement,* it is a nod to Mozart's *Divertimento* K. 136, which — under the guise of entertainment — nonetheless slips in a quotation from Bach's chorale "All men are mortal." *The Desire to Leave* is the title of an etching by the painter Pierre Alechinsky, evoking travel in a metaphorical way. My compositions rarely begin with a reading or a poetic idea. When a particular instrumental formation is proposed to me, it is the music that first presents itself, in all its sensitive, poetic, and organic dimension. The words and images through which I speak about it come afterward — or in the course of the work itself — in order to give it context.

**AM: Do you sometimes hear sounds when reading a book or looking at a painting?**

**BdV**: Sounds — almost never. At most, I may perceive ideas, spatial distributions, formal or generative processes. For instance, the V-shaped arrangement could have come to me while reading about the migration of geese, or simply by looking up at the sky — but that was not the case. When I listen to music — and I am aware that there are two major modes of listening — I almost never see images. What I perceive, and I cannot put it any other way, is an architecture of sounds in motion, within which I move among colours, densities, masses, registers, and forms. Expressed this way, it may seem abstract, yet in reality it is extraordinarily concrete for me; it is a deeply organic sensation. People who tell me they see images or landscapes when hearing my music never cease to surprise me, even though I know perfectly well that imagery is omnipresent in music, as Debussy so vividly demonstrated.

**AM: Does this mean that those who listen to these pieces — though they refer to phrases, quotations, or works of art — will not see the images you placed within them?**

**BdV**: Fortunately, no! We are all unique. As I have just said, I do not place images in my music. Images arise in the act of listening and belong to each individual listener. That is precisely the beauty of artistic creation — of music in particular — since it is an *abstract* art. Even if *abstract* is not quite the right word to describe music's organic nature, it still points in that direction. Music, however organic it may be, speaks primarily to our hearing and to our most intimate bodily sensitivity. In listening, we project what we ourselves are — and this is so true that, depending on our mood at a given moment, we do not experience the same work in the same way. I believe the true richness of a work lies precisely there, all the more so because polyphonic writing generates a multiplicity of listening paths. However often we return to a piece, we never exhaust all the layers of meaning it contains. I like a work to offer a certain resistance to listening. When I feel I have "understood" everything at first hearing, I find it somewhat disappointing — even if it has given me pleasure or joy. I appreciate that element of resistance.

**AM: You like to vary your palette of colours. Your music is highly iridescent, and the play on timbres is essential. Yet in *No Birds*, we encounter instead a homogeneity of colour because of the ensemble — twelve cellos. Did this present any particular difficulties? How did you approach this challenge?**

**BdV**: Every instrumental ensemble presents a specific problem, and that is precisely where the interest lies. Writing is partly about setting oneself a problem that must then be solved. The real challenge, therefore, is to ask the right questions... As I mentioned earlier, with *No Birds* I avoided this monochromatic effect by dividing the ensemble into two groups, adopting a particular spatial disposition, deciding when instruments would be soloists or not, and choosing as structural principles of the writing the subdivision of the ensemble, depth, and lateral space. Finally, by employing and playing with all the registers and playing techniques of the cello, I generated the widest possible range of situations and varieties of sound.

**AM: On paper, such an ensemble can still seem quite a challenge!**

**BdV**: This kind of challenge does not trouble me — quite the opposite. I have written more than one hundred and eighty works... The more complicated the challenge and the more unusual the ensemble, the more my interest and imagination are multiplied. It is the pleasure of renewing oneself, the desire to...

**AM: ...to dive right in!**

**BdV**: Exactly! And accompanied by a slight sense of euphoria. It gives you the feeling of being alive!

**AM: Earlier we spoke about motifs, which are important in your music — about the way they unfold and take on a life of their own — and we referenced Schoenberg and the Second Viennese School. The word *Klangfarbenmelodie*[4] comes to mind. Is the "melody of timbres" important to you?**

**BdV**: Part of my writing does indeed stem from that tradition, but also from Ravel, for his sense of colour and refinement of detail — at least in his most innovative works — and even more so from Debussy. Debussy can be associated with polyphonic writing, if only through the fragmentation found in some of his works. For my part, I regard Debussy and Schoenberg as two sides of the same coin, which helps explain why Saint-Saëns reproached Debussy for his supposed "atonism." The principle of timbral melody prepared the ground for thinking about music in terms of sound parameters. By breaking sound down into its smallest constituent elements — somewhat like the disintegration of an atomic nucleus — these "atomic" elements can be conceived and used as so many components capable, through recombination, of generating new materials according to need. This opens up an almost inexhaustible richness of sound. Such parameter-based thinking is profoundly radical. What interests me, therefore, are the modalities of generation — the underlying mechanisms through which something comes into being. What *Klangfarbenmelodie* made possible — something that can be understood as the direct consequence of the new paradigm of polyphony — was precisely the abandonment of instrumentation or orchestration conceived in contrapuntal layers. It represents a rupture with traditional contrapuntal writing. By invoking the melody of timbres, you have therefore touched on a concept that is very important to me. Moreover, much of the music I listened to in my youth struck me as somewhat "monochrome." This is why Messiaen interested me — less for forms too often constructed in blocks (with notable exceptions such as *Catalogue d'oiseaux*, *Chronochromie*, and *Oiseaux exotiques*) — than for the profusion of sonic colors and rhythms. In the context of his time — he belonged to the generation preceding Boulez, Stockhausen, and their contemporaries — Messiaen had an astonishing sense of colour, which can be attributed partly to the French heritage and partly to his synesthetic gift. This perceptual condition, linking sounds and colours, alongside his fascination with cathedral stained glass, results in intensely colourful music that gives concrete expression to his Christian faith. It is striking, moreover, that the colours he perceived in his music are not the same as those perceived by another person with the same condition. The abundance of colour is therefore something I have always cherished. Although I was drawn in my youth to the spectral movement — the *mainstream* of the time — it did not truly influence me. The spectral chord

4 The German term *Klangfarbenmelodie* literally means "melody of timbres." This musical technique — at times recalling Debussy's writing — consists in distributing extremely concise gestures among different instruments, creating a kaleidoscope of continually shifting timbres.

is very beautiful in itself; yet paradoxically, in retrospect, spectral music often appears relatively uncoloured despite highly elaborate textural manipulation. This is a surprising observation, since in this context one speaks primarily of timbre — indeed of its "decomposition and re-composition" — often at the expense of a deeply worked-out formal construction[5]. In matters of instrumentation and orchestration, I have developed a different approach. By combining these "atomic" elements, polyphonic writing — coupled with a spiral form in which nothing ever returns the same — allows for the creation of situations that, in my view, are far more colourful and changeable, while also making it possible to integrate, among other things, the inventions of spectral music. What matters to me is contrast and change. The sign of the living is constant evolution through mutation, exchange, and contamination. Like life itself, my writing proceeds from this generative process. My piano concerto *The Edge of the Horizon* exemplifies this polyphonic mode of writing. In some twenty minutes, a vast profusion of colours, rhythms, and motifs unfolds, colliding in perpetual renewal. I would conclude by emphasizing a particular feature of polyphonic writing: it induces listening on two simultaneous levels — attention to detail (fast time) and global perception (long time). Their interaction produces a form of emotional distortion that constitutes its richness. Moreover, conceiving a work as an architecture of sound — or even as a living organism — implies a kind of abolition of time: performance does unfold *in* time; yet once memorized, the work gains from being apprehended in its totality, *outside* time.

**AM: And what about black — and Soulages? Would a monochrome way of thinking like his be difficult for you?**

**BdV:** Not at all. It is a matter of approach. To pursue my reflection on the quartet and engraving: how can the illusion of colour be generated through the treatment of micro-details and constant changes in texture, density, and spatial distribution? In this spirit, *Melencholia* is a continuation of *No Birds*. By exploring the different textures of black according to the reflection of light on different impastos, conceived as so many variants of a single colour, Soulages ultimately pursues the same aim.

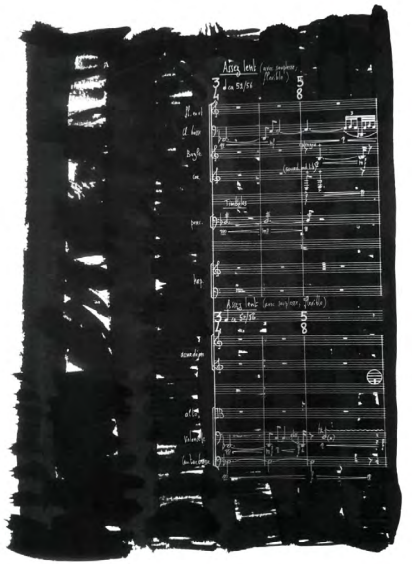
**AM: We have touched on several characteristics of your sonic universe, though it is difficult to grasp everything in so short a time. I nonetheless sense that what matters most to you is, on the one hand, polyphony, and on the other, your connection to the living world.**

**BdV:** Indeed, my relationship to composition is shaped by two fundamental constants. First, the conviction that to be contemporary is to engage in a reflection on form and style within a polyphonic framework; and second, that my compositions are deeply bound to a metaphysical inquiry into the nature of the Universe and of Life. The relationship to nature is omnipresent in my music, because this sensitive attentiveness to beings and things, in all their fragility, translates very naturally into musical terms. It interests me far more than the pompous glorification of human triumphs that prey upon — and help destroy — the environment that sustains them. I will conclude with the adage: *"the most beautiful music is the simplest"* — with *beautiful* understood as that which moves us, whose expressiveness touches us directly and intimately. There exists another beauty, in no way opposed to the simplicity of surface emotion: the heterogeneous beauty of polyphony, in the sense understood by Mahler and Berio — provided that this beauty is iridescent, conforming to its original meaning of "the reflection of harmoniously nuanced and shifting colours," rather than something merely flamboyant or gaudy. One might think here of the iridescent beauty of cathedral stained glass; yet I prefer the beauty from which it draws its inspiration: that of nature itself, in all its extraordinary profusion — so long as we know how to live in harmony with it.

*Translation by Christine Hantusch*

5 With the notable exception of Giacinto Scelsi, a composer endowed with a profound sense of form, whose music I have admired since the discovery, at the age of seventeen, of his orchestral work *Quattro pezzi su una nota sola* (1959).

**Claude Barraud**
Éloge de l'ombre



## Presentation of the Musical Works

# CD I

### **L'Étoffe des rêves** (The Stuff of Dreams) (2017/2018)
### 5th Chamber Symphony for Principal Piano and Orchestra

[Flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, B♭ trumpet, trombone, percussion, harp, strings]

Commissioned by the Ensemble Orchestral Contemporain (EOC)
Premiere and live recording on January 31, 2019, at the *Bourse du Travail*, Saint-Étienne (42)
Sound recording: Emmanuel Bouissière for RCF Saint-Étienne, © 2019
Ancuza Aprodu (dedicatee), piano – Claire Levacher, conductor
Instrumentalists : Fabrice Jünger, flute – François Salès, oboe – Hervé Cligniez, clarinet – Laurent Apruzzesse, bassoon – Didier Muhleisen, horn – Pascal Geay, trumpet – Marc Gadave, trombone – Emmanuelle Jolly, harp – Claudio Bettinelli, percussion – Céline Lagoutière & Antoinette Lecampion, violin – Patrick Oriol, viola – Valérie Dulac, cello – Rémi Magnan, double bass

Ensemble Orchestral Contemporain : https://www.eoc.fr/
Ancuza Aprodu : https://www.ancuzaaprodu.com/
Claire Levacher : https://www.clairelevacher.com/fr

*« We are such stuff / As dreams are made on / and our little life is rounded with a sleep »*

**The writer Italo Calvino quotes these lines from Shakespeare (*The Tempest*, Act IV, Scene 1) in the first lecture of his *Six Memos for the Next Millennium*, devoted to the opposition between lightness and weight, "from the perspective of the new millennium: lightness, quickness, exactitude, visibility, and multiplicity (...). Weightless gravity, conceived as a distinctive lyrical and existential modulation, allowing one to contemplate one's own drama from the outside and dissolve it into melancholy (sadness made light) and irony/humor (comedy that has shed its bodily heaviness)."**
**These are the qualities I sought to develop here. In contrast to my 4th Chamber Symphony which explored an organic, dense musical language, this 5th Chamber Symphony embraces lightness, subtlety, precision, and a gentle melancholy.**

### **Melencolia** (2024)
### 4th String Quartet

Commissioned by and dedicated to the Quatuor Lontano,
Premiere on May 3, 2025, at the Church of Notre-Dame-de-Toute-Grâce, Plateau d'Assy (Passy – Haute-Savoie)
Recording on May 5, 2025
Sound recording: Marie-Ange Carrez
Pauline Klaus and Olivier Robin, violins – Loïc Abdelfettah, viola – Camille Renault, cello

Quatuor Lontano : https://www.quatuorlontano.fr/

**The title is borrowed from Albrecht Dürer's engraving *Melencolia I*, about which the art historian Erwin Panofsky wrote: "the multiplicity of symbolic elements forms a complex whole whose resonances seem open to inexhaustible and indefinite interpretations."**
**In my imagination, string instruments are often associated with engraving or ink work, from which a certain melancholy emerges through reduced brilliance. The string quartet thus appears "in black and white" and, in its writing, demands heightened attention to articulations, playing techniques, contrasts, and other details, much like the most elaborate engravings.**
**Constantly changing, mobile, fluid, contrasted, and unexpected — shaped by continuous returns in what I call a "spiraling and expanding" form — this writing oscillates between extreme sensitivity and vehement energy, passing through a wide emotional spectrum from anxiety and calm to euphoria and despondency.**

### **L'Envie de partir** (The Desire to Leave) (1992)
### 1st Chamber Symphony for 13 solo instruments (instrumental version)

[Flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, trombone, harp, percussion, violin, viola, cello, double bass]

Winner of the First Prize at the International Composition Competition of the City of Trieste (1993), this work was premiered and recorded live by Klangforum Wien at the *Wiener Konzerthaus* in June 1993 under the direction of Olivier Cuendet.

Klangforum Wien : https://en.klangforum.at/ensemble
Olivier Cuendet : http://www.cuendet.info/

**This work takes its title from Yves Bonnefoy's book *Alechinsky, les traversées*, devoted to lithographs depicting a ship on the open sea moving away beneath a blazing sun — variations that endlessly repeat the same profoundly**

melancholic moment. One of them is entitled L'Envie de partir, another way — echoing Baudelaire's words, "Music often seizes me like the sea!" — of expressing an invitation to travel.
The form, akin to a tightly compressed sequence of associative ideas, expands or contracts, generating abrupt changes in atmosphere, material, and color. The result is a music of rupture — unstable, highly mobile, and deeply ambivalent — which I describe as a "polyphony of timbres and playing techniques."
Under the same title, a version for mezzo-soprano and thirteen solo instruments was written, based on Philippe Jaccottet's poem *Nuages de novembre*, from *À la lumière d'hiver*.

### **Divertissement** (1998)
### For String Orchestra

Commissioned by Jean-Walter Audoli for the Orchestre de Chambre d'Île-de-France, this work was premiered and recorded live on November 21 and 27, 1998, in Deuil-la-Barre as part of the Festival Musical d'Automne des Jeunes Interprètes (Val d'Oise). Conducted by Jean-Walter Audoli

Orchestre de Chambre d'Île-de-France - Jean-Walter Audoli : https://www.orchestre-audoli.org/

A divertissement is a free, concise musical form that blends lightness and gravity in a half-euphoric, half-grating ambiguity. The work follows the mobility of thought itself, unfolding as a profuse, fragmented discourse in which one often moves from one motif to another through discontinuity and rupture, weaving multiple paths whose ramifications diverge and rejoin.

## CD II

### **Le Fil de l'horizon** (The Edge of the Horizon) (1999/2000)
### Concerto for Piano and Symphony Orchestra

Commissioned by Radio France / France Musique and dedicated to
Carlos Roque Alsina, this concerto was premiered and recorded live on December 15, 2001 by the Orchestre Philharmonique de Radio France at the Grand Auditorium of Radio France, with Carlos Roque Alsina as soloist and Patrick Davin conducting.

Orchestre Philharmonique de Radio France :
https://www.maisondelaradioetdelamusique.fr/formations/orchestre-philharmonique-de-radio-france
Carlos Roque Alsina : https://carlosroquealsina.com/
Patrick Davin : https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrick_Davin

This concerto is a tribute to the pianist and composer Carlos Roque Alsina, whose invaluable advice, friendship, and trust supported and accompanied me over many years.
The form of the work resembles a vast spiral, in which an initial search for motifs gradually gives way to a network of secret reasons — correspondences that govern all works and propel them into free fall, at once dizzying and inevitable: a breathtaking quest toward a goal that, like the line of the horizon, continually seems to recede as one approaches it.

After Antonio Tabucchi, *The Edge of the Horizon*

*"One should be able to make a certain kind of film — a film of insistences, of returns, of fresh departures."*

Marguerite Duras, *Writing*

### **Éloge de l'ombre** (In Praise of Shadows) (2001)
### 2nd Chamber Symphony for Principal Accordion and 9 Instruments

[Alto flute, bass clarinet, bugle, horn, harp, marimba, viola, cello, double bass]

Commissioned by the French State for Ensemble 2e2m, this work was premiered and recorded live on June 10, 2002, at the Théâtre du Trianon (Paris)
Max Bonnay, accordion – Pierre Roullier, conductor
Ensemble 2e2m : Pierre-Simon Chevry, flute – Véronique Fèvre, clarinet – Cédric Lebeau, horn – Laurent Bômont, bugle – Alain Huteau, percussion – Brigitte Sylvestre, harp – Claire Merlet, viola – David Simpson, cello – Tanguy Menez, double bass

Ensemble 2e2m : https://www.ensemble2e2m.fr/presentation/
Max Bonnay : https://www.max-bonnay.com/
Pierre Roullier : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Roullier

*"What would a life be without shadows?"*

*Éloge de l'ombre* (*In Praise of Shadows*) takes its title from the eponymous book by the Japanese writer Jun'ichirō Tanizaki.
In traditional Japanese culture, beauty is inseparable from shadows, as in the "layers of darkness" of lacquer illuminated by candlelight.
This work is a poetic tribute to the hidden side of things and refers to Claude Debussy's notion of a "softly

sonorous mist," as well as to the paintings of Giorgio Morandi and Vilhelm Hammershøi, whose muted palettes and simplicity of subject matter lend their art a singular quality.

## **Les Inventions** (Inventions) (2022)
### For an Ensemble of 5 Viols

Dedicated to Atsushi Sakaï and Marion Martineau
Commissioned by Radio France / France Musique for the Création Mondiale program, the work received its radio premiere between October 31 and November 6, 2022, and was performed by Ensemble Hic & Nunc
Atsushi Sakaï, treble viol – Jérôme Hantaï and Robin Pharo, tenor viols – Marion Martineau and Olivia Gutherz, bass viols

Hic et Nunc : https://www.atsushi-sakai.com/

When I write for an instrument, I seek out related instruments from other cultures and their specific playing techniques. By "acclimatizing" these techniques — intrinsic to the instrument yet not customary within the European tradition — I naturally expand the instrumental possibilities that our culture has not, or has scarcely, retained until now.
These *Inventions* draw inspiration from the sarangi, a bowed string instrument from India, Nepal, and Pakistan. The use of contemporary string techniques extends the ornamentation practices of the seventeenth and eighteenth centuries, helping to create a new, sensitive sonority in which the five viols are treated equally.

## **En Aparté** (Aside) (2014)
### 4th Chamber Symphony for Principal Harp and Instrumental Ensemble

[Bass clarinet, trombone, percussion, violin, cello, double bass]
Commissioned by Ensemble Court-Circuit, the work was premiered and recorded live recording on March 5, 2018, at the Salle Cortot (Paris)
Joanna Ohlmann, harp – Jean Deroyer, conductor
Instrumentalists : Pierre Dutrieu, clarinet - Alain Rigollet, trombone - Benoît Poly, percussion - Alexandra Greffin-Klein, violin - Julien Decoin, cello - Didier Meu, double bass.

Ensemble Court-Circuit : https://www.court-circuit.fr/
Joanna Ohlmann : https://www.court-circuit.fr/team/joanna-ohlmann/
Jean Deroyer : https://www.jeanderoyer.com/Biographie/index.fr.htm

Like a living organism, *En Aparté* is a magma of affects and sensations from which more perceptible moments emerge. Initially marked by a strong sense of presence, the music progressively unravels, as if the work were unfolding from youth to old age through a process of progressive lightening.
This is expressed through a plastic musical language and a "spiral" form in which, like space-time curves, everything constantly folds back on itself, connects, and branches out. Through the exclusive use of low-register instruments, dynamics, instability, motion, and contrast are heightened, and the boundary between pure sounds and noisy sounds becomes blurred.

## **No Birds** (2022/2023)
### For an Ensemble of 12 Cellos

Commissioned by Ensemble Nomos to whom the work is dedicated
The work was premiered and recorded live at the Gennevilliers Conservatoire on June 4, 2023
Performed again on July 12, 2023, at the Farinier of Cluny Abbey as part of the *D'Aujourd'hui à Demain* Festival
Léo Margue, conductor
Cellos: Christophe Roy, Frédérique Aronica, Benjamin Boiron, Stéphane Bonneau, Églantine Latil, Églantine Chaffin, Lucie Chevillard, Violette Descamps, Nathalie Jacquet, Anouck Légée, Anaïs Moreau, Martina Rodrigez

Ensemble Nomos : https://www.facebook.com/nomos.ensembledevioloncelles
Léo Margue : https://www.ensemble2e2m.fr/presentation/

The title of this work is borrowed from an eponymous painting by painter and printmaker Joan Mitchell, as a response to Vincent van Gogh's *Wheatfield with Crows*, in which expanses of paint with varied textures create a polyphony of colors in space. Another reference is the booklet *Truinas*, a long meditation by the poet Philippe Jaccottet, whose sensitive relationship to nature has long resonated deeply with me.
In the final pages of *Feuillets joints*, the visual layout of the text evokes erasure and disappearance, underscored by the closing sentence: "I wonder whether a bird can still pass through that sky."
Almost orchestral in scope, *No Birds* allows bird calls to emerge from the instrumental mass — an evocation of nature that may vanish if we fail to care for it.



**Tous mes remerciements aux ensembles, musiciennes et musiciens pour leur aimable autorisation**
My sincere thanks to the ensembles, as well as to the musicians, for their kind permission

Hic et Nunc
Ensemble 2e2m
Quatuor Lontano
Ensemble Nomos
Ensemble Court-Circuit
Ensemble Klangforum Wien
Ensemble Orchestral Contemporain
Orchestre de Chambre d'Ile-de-France
Orchestre Philharmonique de Radio France

*

**Merci à l'ensemble des contributeurs pour leur soutien, et plus particulièrement à :**
Thank you to all the contributors for their support, and in particular to:

Association Polymuz
Franck Jaffrès – UnikAcces / label EnPhases

Comité Folmer – Catherine Folmer-Santoni
Le Cercle Premier – Bui Xuan Quang

Mâkhi Xenakis – Laurent Bômont – Nathalie Pannier – Xavier de Charnacé
Sarah Roque Alsina – Bénédicte de Charnacé

*

**Toutes les partitions chez** / All sheet music at
Éditions Delatour France – Éditions Lemoine

*

**Pour aller plus loin** / To learn more
www.bernarddevienne.com



*

**Traduction** / Translation
Christine Hantusch

*

**Photos** / Photos
Gabriel de Vienne (pp. 1 & 60 ; 2-3-4 ; 30-31-32 ; 58) – Clément Marion : www.clementmarion.com (p. 2)

*

**Encre** / Ink
Claude Barraud (p. 51)

*

**Conception** / Artwork concept
Jean-François Lemporte

*

**ENP**024 ℗&© 2026 Polymuz