

Interview with Giuliano d'Angiolini by Simon Reynell

On the cover of your CD you say that the compositions "follow strict procedures of indeterminacy (realised by diverse techniques). Each performance sounds different, with pitches, durations, harmonies and instrumental combinations changing". Can you explain how this indeterminate element works in each piece?

In the orchestral part of *Ad ora incerta* long sustained tones and fragments of melodies are placed into time zones, which are measured in seconds, but whose boundaries fluctuate : it's Cage's system of 'time brackets'. The precise order of events is unpredictable as well as their combinations, but the composition is conceived in such a way that – whatever happens – the basic harmony is always consonant. However, the piano part is fixed and entirely written out, in contrast with the orchestral parts on which it is superimposed.

In *Aria1* the pianist has a group of between three to five notes available for each attack. The notes are all from a pentatonic scale which slides progressively across the chromatic field. No duration is specified, which obliges the interpreter to become involved to some extent in the compositional process.

Litania applies the same principle to an instrumental ensemble, but here there is a distinction between long and short notes (though exact durations aren't specified). In addition the density of the music is variable because each player may start at whatever point they choose after the preceding musician has begun to play, but before this one has finished his sequence of notes. These three works apply indetermination processes as much to the articulation of events in time as to the organisation of sounds.

In *Antifona* the score offers a choice between several different sounds for each attack, but the duration of each sound is precisely notated.

Indeterminacy can point in different directions. Some see aleatoricism as a kind of objective discipline and wouldn't want any input from the performers, whereas others welcome musician choices as an interesting way of building in unpredictability. How do you see your music within that spectrum, and why do you continue to take the path you do ?

First it is necessary to distinguish between 'randomness' (alea), 'chance' and 'indeterminacy'. These are different things. As to the role that the interpreter plays in my compositions, well, it's variable. Often musicians have a lot more freedom than in music that is entirely determined, including the freedom of not being obliged to count beats or bars, which allows them to 'live' the sound and music in a more intimate way. Sometimes the musician can choose from a large range of actions, and so is given a more large degree of responsibility in the musical process, as happens in *Aria1*. This greater involvement of the interpreter brings with it a particular discipline. In the score I specify that « the choice of notes should not be made according to a logical system or a predetermined plan. The performer should remain serene and open both to choices which arise from personal taste and to what is unpredictable. If a figure appear, let it out, so that each event can truly be itself. »

In *Aria1* (as well as in *Cantilena*, which featured on my previous *Another Timbre* CD) everything is reduced to a simple melody, stretched across time and centred on the sounds. Indeterminacy enables each performance to have the freshness and the element of surprise that you experience when you first hear a piece, before you can establish more precisely the relationships between events in the music, and before you can fix them within mental categories.

In all aspects of life our brains never stop to smooth discontinuities and imposing a direction to the events. Our brains are always establishing causal relationships between phenomena using both memory and anticipation. It's a fundamental activity which makes our intelligence an instrument

that is working for our survival. These attitudes makes that our brains are « starved of stories », as Oliver Sacks puts it.

A large part of musical art (as well as cinema or theatre) is spontaneously in phase with these thought mechanisms and corresponds to the habitual requirements of our mind. Now for me it's a question of proposing a different experience, that of a music without development ; a music which privileges the precept rather than the concept, and which escapes the laws of cause and effect. This is the essence of art : it allows us to discover worlds which we don't yet know.

Indeterminacy is a way of achieving all this, and that is why it continues to play a central role in my compositions. This isn't a matter of an ideology that I impose to myself but is a profound necessity: I write the music that I need.

However, I don't discount the possibility that a composition might be entirely determined, as long as it is done with an open spirit and the approach is non-intentional.

You describe *Ad ora incerta* as being for 'orchestra'. How large was the ensemble in the recording, and how large could it be for that piece? Is your music better suited to small ensembles, both in terms of the delicate soundworld you prefer, and is it harder to produce satisfactory results with large ensembles using indeterminate systems ?

Ad ora incerta was composed for a small orchestra – in this case about 24 musicians. The number of strings may vary a little, but the size of the ensemble remains smaller than a full orchestra.

I find it easier to collaborate with specialist ensembles or soloists, who are more inclined to study the more delicate aspects of the music. Quite often my music is not based on those things which musicians spend many years studying and which they are used to mastering. Sometimes I ask them to use methods of playing, or to rethink their habitual gestures and techniques, in ways that run counter to what they have learned. For example, I ask violinists to hold a single note as long and as constantly as possible for the length of a whole bow. It should be an elementary gesture, and yet in practice trained violinists often find this difficult. Moreover, some systems for applying indeterminacy require unusual behaviours which can't really be applied with a large ensemble.

An orchestra is a heavy and rigid organisation, closely bound to the repertoire for which it was created. It has not really evolved for a long time, either in terms of the instruments used, or in terms of acquiring new techniques or new ways of playing. In spite of a few episodes where it has opened to some extent to contemporary music, the orchestra generally lacks a dynamic which would allow it to become a living musical reality : it only exists for the 'great repertoire' of the past. Playing many of my scores demands a degree of engagement and mental openness which you can't really ask of an orchestral musician in the current state of affairs. Having said that, I can adapt my composing to any ensemble, and if I haven't worked more with orchestras, it's also because orchestral commissions to contemporary composers are very rare, and I've given up in advance.

Finally I wonder how you think the C-19 crisis is affecting and will change both your own practice as a composer, and experimental music generally ?

In our regions the virus will disappear quickly; but this isn't the case with the attitude of our governments, who invade our lives and want to control us. Disregarding commercial music, today we mostly play music from past centuries. But that has never been the case before: people have always been thirsty for the new; at the end of the Middle Ages people forgot the music that had been composed thirty years previously, and forgot the names of the composers of the generation that preceded it.

Following the pandemic, in France and Italy all artistic activity ceased. I fear that it would have been like a life-size exercise in which there is no longer room for modern music - or experimental

music, as you call it. I'm sorry to be so pessimistic, but the situation in these two countries has been catastrophic for many years (England seems to be different). Composers have a share of responsibility for this. A long time ago I wrote: "Music is everywhere. It satisfies certain functional necessities: it can serve as a support for dancing, it can liberate energies, or, on the contrary, it can offer a reassuring sense of order, a soothing aura. It can be decorative, a background, intended to create an atmosphere or fill in the pauses in conversations. It also fills spaces in restaurants, cafes, shops, supermarkets, airports, sometimes even the streets. We don't listen to it.... I take account of this change in the ways that people hear music and I try to take advantage of it. The music I write can be listened to with concentration or with blissful indifference. Perhaps it has the merit of not imposing itself. It's a music which presents particular events for one's attention, but which doesn't evolve, and which offers nothing in terms of form. It can remain in the background, like Satie's 'furniture music', without anything being lost. Everyone is free to listen to it, or not listen."

However, I fear that even this approach doesn't meet the collective need, and lacks the necessary curiosity of the listening public. A curiosity which, I remember, fed the liveliness of the 1970's and 1980's.

Interview avec Giuliano d'Angiolini

Q. - Dans la pochette de votre nouveau CD, vous déclarez que les compositions suivent des procédures strictes d'indétermination (réalisées par diverses techniques). Chaque performance sonne différemment, avec des hauteurs, des durées, des harmonies et des combinaisons instrumentales changeantes. Pouvez-vous expliquer comment ces principes d'indétermination fonctionnent dans chaque pièce ?

R. - Dans la partie pour orchestre de *Ad ora incerta* de sons longuement tenus ou de bribes de phrases mélodiques, sont insérés dans des zones temporelles mesurés en secondes dont les marges sont elles même fluctuantes : c'est le système de *time brackets* de John Cage. La succession des événements est imprévisible ainsi que leurs combinaisons, mais la composition est conçue de manière à que - quelles qu'elles soient les rencontres - l'harmonie de base soit toujours consonante. La partie du piano, au contraire, est entièrement écrite et se superpose à celle de l'orchestre. Dans *Aria*¹ l'interprète a à disposition, pour chaque attaque, un ensemble de trois à cinq notes issues d'une gamme pentatonique qui glisse progressivement dans le champ chromatique. Aucune durée n'est indiquée, ce qui oblige l'interprète à s'impliquer un peu plus dans le processus compositionnel. *Litania* applique le même principe à un ensemble instrumental, mais ici on distingue entre de sons longs et courts (dont la durée, toutefois, n'est pas précisé). De plus il y aura des superpositions de densité variable : chaque interprète intervient à n'importe quel moment après que celui qui précède a commencé à jouer, mais avant la fin de l'intervention de celui-ci. Si ces trois pièces appliquent pleinement des procédés d'indétermination aussi bien à l'articulation temporelle des événements qu'à l'organisation des sons, dans *Antifona* je propose pour chaque attaque un choix entre plusieurs sons, mais la durée de chacun d'eux est précisément notée.

Q. - L'indétermination peut aller dans des directions différentes. Certains voient l'aléa comme une sorte de discipline objective et ne souhaitent aucune contribution de la part des interprètes, tandis que d'autres accueillent les choix des musiciens comme un moyen intéressant d'édifier une musique à partir de l'imprévisibilité. Comment voyez-vous votre musique à l'intérieur de ce spectre de possibilité et pourquoi continuez-vous sur ce chemin ?

R. - Il convient d'abord de distinguer entre « aléa », « hasard » et « indétermination » : ce sont des choses différentes. Quant au rôle qui joue l'interprète dans mes compositions on peut dire qu'il est variable. Souvent le musicien a bien plus de liberté que dans les musiques entièrement déterminées, y compris la liberté de ne pas être obligé de compter les temps et les mesures, ce qui permet de vivre plus intimement le son et la musique. Parfois il a à disposition un large champ d'action et donc une plus grande responsabilité dans le processus musical, comme il arrive pour *Aria*¹. Cette implication accrue de l'interprète demande une discipline particulière de sa part : dans la partition de cette pièce, je précise que « le choix de notes ne doit pas découler d'une logique ou d'un plan déterminé.

[L'interprète doit] maintenir l'esprit serein et ouvert pour accueillir aussi bien les choix qui découlent d'un goût personnel que l'imprévu. Une figure apparaît : laissez-la apparaître pour que chaque événement puisse être réellement lui-même ».

Dans *Aria*¹ (aussi bien que dans *Cantilena* qui fait partie de notre premier disque) tout se réduit à une simple mélodie, étirée dans le temps et centrée sur les sons. L'indétermination permet, à chaque exécution, de reproduire la fraîcheur et la surprise de la première écoute, avant que nous établissions des relations plus précises entre les événements et que nous les insérons dans des catégories mentales.

Notre cerveau ne cesse, dans tous les domaines, de lisser la discontinuité et de donner une orientation aux événements ; il établit sans cesse des relations de causalité entre les phénomènes et pour ce faire il joue à la fois sur la mémoire et l'anticipation. Il s'agit d'une activité primaire qui fait de notre intelligence un instrument performant pour la survie. Ces attitudes font que notre cerveau est « affamé d'histoires », comme le dit joliment Oliver Sacks.

Une bonne partie de l'art musical (aussi bien que du cinéma, ou du théâtre) est spontanément en phase avec ces mécanismes de la pensée et répond aux attentes ordinaires de notre mental. Or, il s'agit pour moi de proposer une expérience différente, celle d'une musique sans développement ; une musique qui privilégie le percept plutôt que le concept et qui échapperait à la loi de la cause et de l'effet. Ceci est le propre de l'art : il nous permet de faire la connaissance d'univers que nous ne connaissons pas encore.

L'indétermination est un moyen pour obtenir tout cela et voilà la raison pour laquelle elle continue d'occuper une place centrale dans mes compositions. Ce choix ne découle pas, chez moi, d'une idéologie que je m'imposerai, mais vraiment d'une nécessité profonde : j'écris la musique dont j'ai besoin.

La possibilité qu'une composition soit entièrement déterminée n'est pas exclue pour autant, si l'esprit est suffisamment ouvert et la démarche est non intentionnelle.

Q. - Vous décrivez *Ad ora incerta* comme étant « pour orchestre ». Quelle était sa taille dans l'enregistrement et quelle pourrait-elle être pour cette pièce? Votre musique est-elle mieux adaptée aux petits ensembles, en ce qui concerne le monde sonore délicat que vous préférez ? Est-il plus difficile de produire des résultats satisfaisants avec de grands ensembles si on fait appel à l'indétermination?

R. - *Ad ora incerta* est écrite pour petit orchestre, ici on avait à peu près vingt quatre musiciens. Le nombre de cordes peut varier un peu, mais la taille de l'effectif reste réduite.

J'ai plus de facilité à collaborer avec des ensemble spécialisés ou des solistes, qui sont davantage disponibles à étudier les aspects plus délicats de la musique. Il faut savoir que, assez souvent, mon écriture ne s'appuie qu'en partie sur ce que les musiciens ont appris pendant des longues années et qui ont l'habitude de maîtriser. Parfois je leur demande des modes de jeu ou une manière de repenser les gestes techniques, qui peuvent même aller à l'encontre de ce qu'ils savent faire. Par exemple, pour un violoniste tenir de manière constante et le plus longtemps possible un seul son pour toute la longueur de l'archet est un geste élémentaire et pourtant il

s'avère souvent difficile à réaliser. De plus, en effet, certains systèmes pour obtenir l'indétermination requièrent des conduites non ordinaires qu'ils ne peuvent s'appliquer à un gros ensemble.

L'orchestre est une organisation lourde et rigide, très lié au répertoire musical pour laquelle il a été créé. Depuis longtemps, les conditions sociales font qu'il n'évolue plus, ni dans l'instrumentarium, ni dans l'acquisition des nouvelles techniques ou des nouvelles façons de jouer la musique. Malgré quelques épisodes d'ouverture à la musique actuelle, il manque la dynamique qui ferait de l'orchestre une réalité musicale vivante : il n'existe que pour le « grand répertoire ». Jouer certaines de mes partitions exige un engagement et une disponibilité mentale qu'on ne pourrait pas demander à un musicien d'orchestre dans l'état actuel des choses. Ceci étant dit, je peux adapter mon écriture et composer pour n'importe quel effectif et si je n'ai pas travaillé davantage avec les orchestres c'est aussi parce que les commandes aux compositeurs contemporaines sont rares et j'y renonce d'avance.

Q. - Enfin, je me demande comment vous pensez que la crise du C-19 affecte et changera à la fois votre propre pratique de compositeur et la musique expérimentale en général?

R. - Dans nos régions le virus va disparaître rapidement ; ce n'est pas le cas de l'attitude des nos gouvernements à envahir nos vies, à nous contrôler. Si on fait abstraction des musiques commerciales (qui elles même n'évoluent pas vraiment), aujourd'hui on joue surtout la musique des siècles passés. On a jamais vu ça : les hommes ont toujours été assoiffés de nouveauté ; à la fin du Moyen-Âge on oubliait les musiques qui étaient composées trente ans auparavant et on oubliait les noms même des compositeurs de la génération qui précédait. Je crains qu'en France et en Italie, l'arrêt de toute activité artistique, suite à l'épidémie, n'aura été qu'un exercice grandeur nature, d'un monde où la musique moderne, la musique « expérimentale » comme vous dites, n'aura plus de place. Pardonnez-moi d'être si pessimiste, mais la situation dans ces deux pays est, depuis bien d'années, catastrophique (en Angleterre elle semble être différente). Le compositeur a sa part de responsabilité. Il y a bien longtemps j'écrivais : « La musique est partout. Elle satisfait des nécessités fonctionnelles : elle peut servir de support à la danse, elle peut libérer les énergies ou, à l'inverse, dispenser un ordre qui rassure, une aura lénifiante. Elle peut constituer un décor, un arrière-plan, destiné à créer une atmosphère ou à meubler les blancs des conversations. La musique remplit les espaces des restaurants et des cafés, des magasins et des supermarchés, des aéroports, parfois même des rues. On ne l'écoute pas. [...]. Je prends acte de cette mutation des modalités de l'écoute et je cherche à en tirer profit. La musique que j'écris peut s'écouter avec concentration ou alors avec une bienheureuse indifférence. Elle a peut-être le mérite de ne pas s'imposer. C'est une musique qui présente à l'attention des événements particuliers, mais qui n'a pas d'évolution et qui n'offre rien sur le plan de la forme. Elle pourra éventuellement se dresser en toile de fond, à l'instar d'une musique d'ameublement, sans que rien ne soit perdu. On est libre d'écouter ou de ne pas écouter ». Cependant, même une telle démarche ne correspond pas assez à un besoin collectif et il manque la nécessaire

curiosité de la part du public ; cette curiosité qui, je me souviens, alimentait la vivacité des années '70 et '80.