

Création artistique

M. Karol BEFFA, compositeur, maître de conférences,
professeur invité sur chaire annuelle

MUSIQUE : ART, TECHNIQUE, SAVOIR

Cours ^a

Dans le cadre d'une chaire de création artistique, il m'a paru naturel de parler non seulement de ma musique, mais aussi de celle d'autres compositeurs. Ce fut même un principe de ne jamais évoquer mon travail sans chercher à le relier à d'autres exemples tirés de l'histoire de la musique. Les deux séances consacrées à la notion de « *clocks and clouds* », deux pôles emblématiques du style de Ligeti, en donnent une illustration.

Clocks and clouds

22 novembre 2012 : *Clocks and clouds* : le « *clocks* »

6 décembre 2012 : *Clocks and clouds* : le « *clouds* »

C'est en référence à l'œuvre éponyme de Ligeti, créée en octobre 1973, que j'ai choisi ces termes de « *clocks* » et de « *clouds* ». Ligeti les avait lui-même empruntés à l'épistémologue Karl Popper, qui intitula « *Of Clouds and Clocks*¹ » une conférence qu'il donna à l'université de Washington, le 21 avril 1965. Les principes du *clocks and clouds* paraissent pouvoir servir d'emblèmes au langage du compositeur en son entier, puisqu'on en trouverait la trace avant même l'œuvre éponyme. C'est l'avis de Paul Griffiths, qui écrit que « Horloges et nuages étaient déjà présents dans sa musique en

a. Les enregistrements des cours sont disponibles en audio et en vidéo sur le site Internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/course-2012-2013.htm>. La leçon inaugurale est disponible en ligne sous forme écrite (texte intégral en libre accès : <http://books.openedition.org/cdf/1365>) et audiovisuelle (<http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/inaugural-lecture-2012-2013.htm>) [Ndlr].

1. Elle fut publiée dans son recueil d'articles *Objective Knowledge* (Oxford, Clarendon Press, 1972) ; trad. fr. de J.-J. Rosat, *La connaissance objective*, Aubier, 1991/Flammarion, 1999.

amont, et assurément dès *Musica ricercata* ; là, ils ont leur aspect classique de motifs réguliers, comme dans *Continuum*, et de textures erratiques, qui s'interpénètrent tout au long de la pièce². » Dans *Clocks and Clouds*, Ligeti a imaginé deux façons de ressentir l'écoulement du temps : la première se fonde sur la notion de périodicité ; la seconde repose sur l'idée d'une musique plus fluide. Les « horloges » (*clocks*) représenteraient des structures pulsées, métriques, ponctuelles, tandis que les « nuages » (*clouds*) seraient des éléments non quantifiables, si ce n'est par des méthodes statistiques. Le musicologue Harry Halbreich l'exprime en d'autres mots : « Les nuages, [ce sont] la musique de matière, de timbre, de couleur, dans laquelle polyphonie et rythmes se complexifient au point de devenir "invisibles". [...] Les horloges, ce sont ces mécaniques savantes, complexes jusqu'à la dérision ironique parfois, qui font de Ligeti l'un des plus grands inventeurs de notre temps sur le plan rythmique³. »

Parler de *clocks* et de *clouds* présente l'avantage de dépasser les oppositions traditionnellement mises en avant à propos du langage de Ligeti : discontinu et continu, mobilité et immobilité, dynamisme et statisme, voire, pour ce qui est des influences, Bartók et Debussy. *Clocks* et le *clouds* ne sont pas antithétiques : « On passe sans cesse d'un état à l'autre par dissolution ou coagulation (Ligeti parle de condensation) graduelles, un peu comme un objectif photographique mis (ou dé-mis) au point, avec de nombreux fondus-enchaînés, des « horloges » pulsant au milieu des « nuages », ou ceux-ci minant et fluidifiant celles-là⁴. » Certes, le *clocks* et le *clouds* sont ressentis comme contraires dans l'ordre de la perception, puisque l'aspect rythmique semble primer dans le *clocks*, et l'aspect harmonique dans le *clouds* ; mais la problématique les réunit « comme deux discours [qui] constituent en fait les deux faces d'un même objet envisagé sous des angles différents⁵. »

Le *Poème symphonique pour cent métronomes*, pourtant ancien (1963), est un exemple de la porosité des deux *ethos* musicaux, même si certains commentateurs l'interprètent simplement en termes de *clocks* (ce qui est à première vue compréhensible, puisqu'il s'agit de métronomes). Ligeti en parle ainsi : « Dès que certains métronomes s'arrêtent, des schémas rythmiques liés à la densité du tic-tac se mettent en place, jusqu'à ce qu'il ne reste enfin qu'un unique métronome, au tic-tac lent, dont le rythme est alors parfaitement régulier. Le désordre régulier du début s'appelle en jargon de théoriciens de la communication (et en thermodynamique) une "entropie maximale". Les structures de grille irrégulières qui se mettent progressivement en place réduisent l'entropie, car l'uniformité initiale donne naissance à des organisations imprévues. Lorsqu'il ne reste plus qu'un métronome, qui continue à émettre un tic-tac absolument prévisible, l'entropie est de nouveau maximale – selon la théorie⁶. » Pour moi, le « désordre régulier du début » mentionné par Ligeti suggère, par son « brouillage et désordre », l'atmosphère nébuleuse caractéristique du *clouds*.

Lors de la séance du 22 novembre, j'ai été accompagné par l'altiste Arnaud Thorette. Cela m'a permis d'entrer dans le détail de construction de ma pièce intitulée *Manhattan*.

2. Paul Griffiths, *György Ligeti* (« The Contemporary Composers », Robson Books, 1983).

3. Programme du Châtelet, 1997-1998.

4. Harry Halbreich, Programme du Châtelet, 1997-1998.

5. Alain Poirier, Programme du Châtelet, 1997-1998.

6. Ligeti (Texte de présentation du volume 5 de l'intégrale Sony, p. 38).

Lors de la séance du 6 décembre, j'ai décortiqué des extraits de la dernière de mes *Six Études pour piano*, ainsi que de *Mirages* pour piano à quatre mains, avec la complicité du pianiste Johan Farjot.

Extraits musicaux (séance du 22 novembre)

Ligeti : *Quatuor n°2* ; Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez, CD Deutsche Grammophon 423 244-2.

Ligeti : *Kammerkonzert* ; Quatuor Lasalle (quatuor à cordes), CD Deutsche Grammophon 423 244-2.

Beffa : *Manhattan* ; Arnaud Thorette (alto) et Karol Beffa (piano).

Beffa : *Destroy* ; Quatuor Renoir (quatuor à cordes), et Karol Beffa (piano).

Beffa : *Paradis artificiels* (1^{er} mouvement) ; Orchestre national du Capitole de Toulouse, dir. Tugan Sokhiev (violon solo, Geneviève Laurenceau).

Extraits musicaux (séance du 6 décembre) :

Beffa : *Mirages*, pour piano à quatre mains ; Karol Beffa et Johan Farjot (piano).

Beffa : *Sixième Étude* ; Karol Beffa (piano).

Beffa : *Dédales* ; Ensemble Métamorphoses, dir. Johan Farjot.

Qu'est-ce que l'improvisation ?

29 novembre 2012

L'improvisation, forme de création dans l'instant, a toujours tenu une place essentielle dans l'histoire de la musique. Pratiquement tous les grands compositeurs ont été des improvisateurs : Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, Falla, Rachmaninov, Prokofiev...

On distingue traditionnellement, de manière un peu schématique, deux grandes tendances de l'improvisation. Les tenants de l'improvisation dite « générative » défendent l'idéal d'une *tabula rasa*. L'improvisateur doit se défaire de tous ses réflexes, aussi bien d'interprète que de compositeur. Il s'agit de partir de rien, de zéro, d'oublier tout ce que nos doigts, comme notre esprit, ont pu s'incorporer. La tradition presque opposée considère que l'improvisation n'a pas à interdire, loin s'en faut, que l'on fasse appel à sa mémoire, à la fois mentale et digitale, ni à occulter le fait que chacun est pétri d'influences, conscientes ou inconscientes. En outre, cette composition, pour être éphémère, n'exclut pas le recours à une forme, à une construction. Simplement, celles-ci s'organisent en temps réel et pour ainsi dire à vue.

Pour clore la séance, je me suis moi-même livré devant le public du Collège à des improvisations sur des thèmes qu'il m'avait proposés afin d'analyser à la fois le processus initial de déclenchement de l'inspiration et les mécanismes d'élaboration et de construction du matériau musical né de suggestions extérieures.

Musique et imposture

13 décembre 2012

Le titre de cette conférence fait référence au livre *Impostures intellectuelles* de Jean Bricmont et Alan Sokal, qui dénonçait l'usage abusif des sciences exactes par des sociologues et philosophes. Il m'a semblé intéressant d'appliquer ce filtre

critique à certains excès de la musicologie, dans une séance qui développe certains points évoqués dans ma leçon inaugurale (critique d'une numérologie rudimentaire, Nombre d'or, suite de Fibonacci...).

À côté de ce sens dépréciatif, j'ai cherché aussi à explorer la fécondité de l'imposture en faisant référence à un universitaire iconoclaste, Pierre Bayard. J'ai souhaité faire l'expérience d'importer dans le domaine musical ses méthodes originales d'inversion des postures et des présupposés méthodologiques traditionnels⁷. Cette approche, loin d'être purement fantaisiste et gratuite, est porteuse d'un vrai renouvellement des méthodes et d'une réflexion théorique approfondie.

Le Plagiat par anticipation présente, quasiment par l'absurde, une manière intéressante de considérer la question de l'intertextualité en littérature qui peut être élargie à la musique. Inversé à la manière de Borges et de certaines intuitions de l'Oulipo, le plagiat n'est plus une forme de copie plus ou moins coupable, mais il devient une ressource créative, permettant de reconnaître, dans les textes du passé, des possibilités restées inconscientes, inimaginables, à leurs auteurs eux-mêmes. Cette séance, illustrée par Ligeti – grand amateur de *nonsense*, de Lewis Carroll, de Vian, de Queneau, et de Borges –, se conclut par la nécessité d'un développement de la démarche du comparatisme en musique, si stimulant dans les autres disciplines, notamment littéraires.

Extraits musicaux

Farjot : *Paraphrase gnosienne* ; Karol Beffa (piano), Johan Farjot (Fender-Rhodes), Raphaël Imbert (saxophone), Arnaud Thorette (alto), CD Miroir(s), Naïve V 5339.

Beffa : *Je t'invoque* ; Karol Beffa (piano), Johan Farjot (Fender-Rhodes), Raphaël Imbert (saxophone), Arnaud Thorette (alto), CD Miroir(s), Naïve V 5339.

Farjot : *Lament* ; Karol Beffa (piano), Johan Farjot (Fender-Rhodes), Raphaël Imbert (saxophone), Arnaud Thorette (alto), CD Miroir(s), Naïve V 5339.

Farjot : *Lacrymosa* ; Karol Beffa (piano), Johan Farjot (Fender-Rhodes), Raphaël Imbert (saxophone), Arnaud Thorette (alto), CD Miroir(s), Naïve V 5339.

Dutilleux : *Première Symphonie* ; BBC Philhamonic, dir. Yan Pascal Tortelier.

Dutilleux : *Sonate pour piano* ; Lorène de Ratuld (piano) CD Ame son, ASCP 0505.

Comment accompagner un film muet ?

20 décembre 2012

Pendant plus de trente-cinq ans, de 1895 à la fin des années 1920, le cinéma a été « muet ». Pour autant, les salles obscures n'ont jamais été des espaces silencieux. Dès l'origine, la musique était là, aussi éphémère que nécessaire. J'ai voulu dédier cette séance à l'histoire négligée des rapports entre cette musique, fugitive comme la performance théâtrale, et la permanence du film. Les monographies consacrées aux compositeurs qui, à un moment ou à un autre, ont écrit pour l'image, bien qu'elle ait si souvent accompagné leur geste créateur, négligent généralement cet

7. Cf., notamment : *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, *Le Plagiat par anticipation*, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, *Et si les œuvres changeaient d'auteurs ?*

aspect. Pire, les ouvrages qui traitent de la musique de film la relèguent le plus souvent au rang de curiosité, voire d'ancêtre, et préfèrent se concentrer sur l'analyse abstraite du rapport entre les sons en général (dialogues, bruitages, etc.) et l'image. Heureusement, la situation est en train d'évoluer. Depuis quelques années, le développement du « cinéma muet en concert » a permis de redécouvrir nombre de chefs-d'œuvre, parfois oubliés, du patrimoine cinématographique, tout en offrant un terrain d'expression propice aux musiciens, compositeurs ou improvisateurs. D'un point de vue plus académique, des recherches d'origine italienne, allemande et anglo-saxonne commencent à approcher cet intéressant phénomène culturel. Néanmoins, la musique d'accompagnement reste encore la grande oubliée tant de l'histoire du cinéma que de l'histoire de la musique. Elle pâtit sans doute de la mauvaise image attachée à l'idée d'« improvisation », même si celle-ci, comme j'ai tâché de le montrer au cours de cette séance, ne fut pas la seule forme qu'a prise la musique au cinéma. Afin d'illustrer la riche ambiguïté des rapports entre l'image et la musique, j'ai proposé au public deux accompagnements improvisés différents d'une même séquence de *L'Aurore* de Murnau.

Extraits musicaux

Ducros : *Trio pour deux violoncelles et piano* ; Georgi Anichenko, Jérôme Pernoo (violoncelles), Jérôme Ducros (piano)

Bruit et musique

10 janvier 2013

Le XX^e siècle musical a été marqué par deux révolutions majeures : l'atonalisme et l'attention accrue portée au timbre, allant jusqu'à l'intégration du bruit dont le mouvement futuriste ne constitue qu'un aspect quelque peu anecdotique. Les étapes qui ont suivi ont été, en adéquation avec l'apparition de nouveaux moyens techniques :

- la musique dite « concrète » et la musique électronique qui entendent explorer la musicalité inhérente aux bruits ;
- en retour, l'idée d'une musicalité inhérente aux bruits n'est pas restée sans conséquences sur certaines compositions de musique instrumentale, qui ne faisaient pas appel à l'électronique. J'ai cherché à le montrer en prenant l'exemple de Ligeti, notamment autour d'œuvres comme *Apparition*, *Atmosphères* et *Lontano* ;
- enfin, une troisième étape, dont il n'a été question que de façon marginale, a consisté à explorer la part de bruit incluse dans le son musical, c'est-à-dire dans la musique elle-même.

Extraits musicaux

Ravel : *L'Enfant et les sortilèges*, Chœurs, maîtrise et orchestre de la R.T.F., dir. Lorin Maazel, CD Deutsche Grammophon 449 769-2

Strauss : *Symphonie alpestre* ; Berliner Philharmoniker, dir. Hernert von Karajan, CD Deutsche Grammophon 439 017-2.

Imbert : *Stella Hymnis* ; Karol Beffa (piano), Johan Farjot (Fender-Rhodes), Raphaël Imbert (saxophone), Arnaud Thorette (alto), CD Miroir(s), Naïve V 5339.

Sur quelques mouvements lents de concertos de Mozart

16 janvier 2013

Cette séance, la dernière du cycle, fut un peu particulière, parce que j'ai voulu montrer l'importance de l'analyse de détail pour « parler de musique », en prenant pour objet le compositeur le plus ardu à saisir du fait de sa simplicité et de son évidence mêmes. Je me suis donc attaché aux mouvements lents de trois concertos de Mozart : le 17^e, le 21^e, le 23^e.

Pour tenter de décrypter le mystère de ces moments, je me suis intéressé aux questions de carrures, de surprise, de retour, de changements d'éclairages harmoniques et instrumentaux, bref d'un certain nombre de procédés qui, s'ils ne sont pas forcément perçus comme tels, permettent de guider l'écoute et d'orienter la perception.

Séminaire^b

À l'heure où les arts contemporains font l'objet de controverses souvent passionnées, il m'a paru utile d'interroger la musique en quelque sorte de l'extérieur, en demandant à des spécialistes reconnus d'autres domaines de la création et de la pensée, de donner leur éclairage sur cet art en débat. Ma conviction est qu'ouvrir la réflexion sur la musique à d'autres disciplines, à d'autres pratiques, à d'autres regards, pourra apporter des points de vue qui seront autant de points de repère dans le débat public et érudit. Ce séminaire entendait donc rompre avec une tradition, inaugurée par le romantisme allemand, qui absolutise la musique et, par là même, tend à l'isoler. Il s'agit d'imaginer une autre manière de penser la musique, *en relation*.

Les deux corps de l'instrument, les deux corps de l'instrumentiste

Bernard Sève, philosophe, professeur à l'université de Lille 3
22 novembre 2012

J'ai d'abord sollicité Bernard Sève, un spécialiste de la philosophie de l'art qui m'a proposé une réflexion sur l'instrument de musique, d'autant plus pertinente que la musicologie a longtemps tenu les instruments – sans doute trop nombreux : des milliers dans l'histoire de l'humanité – à l'écart de ses analyses. Pourtant, observe Bernard Sève, les instruments sont consubstantiels aux œuvres musicales. L'intitulé de sa conférence, « Les deux corps de l'instrument, les deux corps de l'instrumentiste », est bien sûr un clin d'œil à la théorie des deux corps d'Ernst Kantorowicz. Le roi a deux corps : son corps naturel, qui est mortel ; son corps politique qui, lui, est immortel. De même, pour Bernard Sève, *l'instrument* possède un « corps physique » (sur lequel on peut effectuer n'importe quel geste) et un « corps musical » (que l'on révèle en utilisant la technique adaptée pour produire des sons spécifiques). L'apprentissage musical a lieu lorsque le corps physique est apprivoisé par le corps musical. Mais *l'instrumentiste* aussi possède deux corps : son « corps naturel » et son « corps musicien » (l'intériorisation d'attitudes propres

b. Les enregistrements des cours sont disponibles en audio et en vidéo sur le site Internet du Collège de France : <http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2012-2013.htm> [Ndlr].

à la pratique instrumentale). Le corps naturel est présent dans le corps musicien, tout comme le corps physique de l'instrument est présent dans son corps musical. S'ensuit une réflexion sur l'articulation, dans le jeu, de ces différents niveaux (incluant notamment une méditation sur le statut de la fausse note).

*D'où nous viennent les idées et comment évoluent-elles ?
La créativité en mathématique et en musique*

Cédric Villani, mathématicien, directeur de l'Institut Poincaré
29 novembre 2012

Un autre rapport qu'il m'a semblé nécessaire d'interroger à nouveaux frais concerne le lien fondamental, établi dès l'Antiquité, entre la musique et les mathématiques. Je n'ai pas souhaité poser de façon frontale et abstraite la question des relations entre ces deux disciplines, mais explorer les chemins de la création dans ces deux domaines en apparence hétérogènes, afin d'en révéler les éventuelles convergences. Pour ce faire, j'ai proposé d'engager un dialogue avec Cédric Villani. Notre objectif était d'inviter l'auditeur dans notre atelier et de lui ouvrir les coulisses de notre manière de chercher et d'inventer, d'explorer les aspects les plus concrets de la créativité : comment les idées viennent aux compositeurs et aux mathématiciens, en quelque sorte. Pas de recettes, pas d'arcanes révélés, naturellement. Notre discussion a porté sur le statut de l'expérience vécue, sur l'importance de l'environnement de travail, sur le rôle des contraintes (ce qui nous a conduits à évoquer Percec et Ligeti), l'équilibre entre travail conscient et inspiration, la part de la persévérance et de la chance.

*Sons, textes, images : les « sens » de la musique dans les improvisations
de Karol Beffa*

Michel Gribenski, musicologue et comparatiste, directeur de l'Institut français de Dresde
6 décembre 2012

La question des relations entre musique et signification est au cœur de l'approche du seul musicologue du séminaire, Michel Gribenski, qui s'attache à démêler ces rapports complexes à travers le cas particulier de l'improvisation au piano sur des thèmes proposés par un public. C'est pour lui l'occasion de revisiter – et réactualiser, *via* la question de l'herméneutique, centrale au XX^e siècle – le débat entre tenants de la musique absolue et de la musique à programme et d'investiguer le champ des déterminations sémantiques de l'écoute, portées tant par le titre que par des éléments propres à la musique elle-même.

Portrait de l'artiste en histrion

Guillaume Métayer, chargé de recherche au CNRS, traducteur littéraire
13 décembre 2012

Les rapports de la scène et des sons constituent le cœur de la violente polémique de Nietzsche contre Wagner et de son « portrait de l'artiste en histrion », dont Guillaume Métayer retrace la logique et les enjeux, qui interrogent la puissance du verbe et les pouvoirs de la critique dans la direction du goût, rôle que Nietzsche

assigne au philosophe comme « médecin de la civilisation ». Nous sommes au cœur de la problématique de la musique absolue, telle que Nietzsche en retrace la généalogie dans le romantisme allemand. Paradoxalement, le philosophe attaque Wagner comme homme de théâtre moins pour revenir à cette forme abstraite de la musique que pour chercher une issue aux apories du XIX^e siècle dans un art musical inscrit sous la double invocation du corps et de la civilisation.

L'atonalisme. Et après ?

Jérôme Ducros, pianiste et compositeur

20 décembre 2012

Il aurait été bien sûr dommage de ne pas faire appel à un praticien de la musique. Partant d'une interrogation sur l'atonalisme, Jérôme Ducros présente une réflexion sur les rapports entre musique et langage. Pour Jérôme Ducros, l'atonalisme n'engendre pas de logique de développement musical, et ne peut susciter, chez l'auditeur, ni attente, ni surprise. Seulement une acceptation passive, où tout peut arriver – donc, en réalité, rien. Jérôme Ducros, pointe ainsi du doigt le divorce entre l'atonalisme et le public, alors que dans les autres formes d'art, notamment la littérature, l'expérimentation n'est pas hégémonique et ne s'est pas sclérosée en académisme.

Théâtre : un lieu où l'on entend. Vers une histoire acoustique de la scène moderne (XIX^e-XXI^e siècles)

Marie-Madeleine Mervant-Roux, directeur de recherches au CNRS (laboratoire ARIAS, Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle)

10 janvier 2013

L'un des lieux de rencontre traditionnels entre la musique et les autres arts est la scène : pour mettre en dialogue la musique et le théâtre, j'ai fait appel à Marie-Madeleine Mervant-Roux qui présente une réflexion originale sur le son au théâtre, véritable « lettre volée » des études dramatiques, polarisées sur la question du « spectacle » que non seulement l'étymologie, mais l'histoire même de la modernité scénique ont mis au premier plan, au détriment des enjeux, pourtant centraux, de l'acoustique. C'est donc à une relecture de l'histoire de ce genre que nous invite Marie-Madeleine Mervant-Roux.

Pourquoi la musique ?

Francis Wolff, philosophe, professeur à l'École normale supérieure

17 janvier 2013

Francis Wolff part d'une définition naïve de la musique comme « art des sons », et s'interroge sur ce que sont les sons, plutôt que de se perdre dans la question « Qu'est-ce que l'art ? » Il comprend les sons comme les indices sensibles des événements, oppose les événements (ce qui arrive et se désigne verbalement) aux choses (ce qui est et demeure le même et se désigne nominalement). Mais dans un monde d'événements sans chose (c'est-à-dire purement sonore), les sons n'ont pas d'existence individualisable et ils ne sont pas identifiables parce que l'individuation des événements se fait dans notre monde par les choses. En outre, sans choses qui

en soient le support, les événements n'ont pas de cause. La musique va permettre de combler ces deux manques du monde purement sonore, en individualisant *a priori* les sons (en créant un univers *a priori* de « notes » par exemple), et en créant un ordre interne qui a pour conséquence que les sons apparaissent imaginairement et rétrospectivement comme causés par ceux qui les précèdent. La musique est donc la représentation d'un monde autosuffisant d'événements purs. Cette définition permet de résoudre l'antinomie de la sémantique musicale : toute musique dit quelque chose de très déterminé sans parler de quoi que ce soit.

Comment accompagner un film muet ?

24 janvier 2013

En clôture du séminaire et en liaison avec le cours « Comment accompagner un film muet ? » du 20 décembre 2012, j'ai proposé un accompagnement improvisé de *L'Aurore* de Murnau.

Références

Enregistrements discographiques

L'Œil du Loup, conte musical pour enfants, sur un texte de Daniel Pennac, Orchestre de chambre de Paris, dir. Jean Deroyer, livre-disque Gallimard.

Erbarne dich, dans Bach transcriptions, La Dolce Volta.

Feux d'artifice, pour quatuor de clarinettes, Quatuor Vendôme, Indésens.

Miroir(s), par Karol Beffa, Johan Farjot, Raphaël Imbert et Arnaud Thorette, Naïve.

Alcools, musique d'accompagnement du recueil de Guillaume Apollinaire, par Karol Beffa, CD Gallimard.

MP3

Les Ombres qui passent, Supplique, Milonga, Mirages, par ensemble Contraste, Triton.

DVD

Le Fil, de Mehdi Ben Attia (musique originale du film), BQHL éditions.

Autres enseignements

Maître de conférences en musicologie à l'École normale supérieure.

AUTRES ACTIVITÉS

Projets spécifiques en 2012-2013

Tango en tournée avec le chœur et l'orchestre de PSL, dir. Johan Farjot (Slovaquie, République tchèque).

Burning Bright en tournée avec l'American Wind Symphony Orchestra, dir. Robert Boudreau (États-Unis).

Concerto pour piano *La Vie antérieure* en tournée avec Andreas Haefliger et l'Orchestre de Paris, dir. Paavo Järvi (Paris, Lucerne, Bern, Zurich, Genève).

Ballet *Corps et Âmes* en tournée avec la compagnie Julien Lestel (France, Italie).

Opéra *Equinoxe* en tournée avec l'ensemble Contraste (Mexique, France, Slovaquie, Hongrie).

La Nef des fous en tournée avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, dir. Scott Ellaway (France).

Rainbow en tournée avec l'Alma Chamber Orchestra, dir. Debora Waldman (France, Israël).

Distinction

2013 : Compositeur de l'année aux Victoires de la musique.

Missions, invitations, conférences

Ciné-concert au cinéma Le Balzac, le 31 janvier 2012.

Concert-lecture à la Fondation Cartier (avec Jean-Pierre Bourguignon), 13 février 2012.

Master class à Abbeville, 28 mars 2012.

Ciné-concert à Thessalonique (Grèce), 31 mars 2012.

Ciné-concert au festival du cinéma européen de Lille, 3 avril 2012.

Conférence à Dresde (Allemagne), 3 mai 2012.

Ciné-concert au Grand Théâtre de Bordeaux, 10 mai 2012.

Ciné-concert à Marseille, 1^{er} juin 2012.

Ciné-concert à l'opéra de Rennes, 5 juin 2012.

Conférence à l'IRCAM (avec Cédric Villani et Jean-Frédéric Neuberger), 14 juin 2012.

Ciné-concert à Obernai, 28 juillet 2012.

Master class et ciné-concert à Courchevel, 5 août 2012.

Ciné-concerts à Montignac, dans le cadre du festival du Périgord noir, 15 août 2012.

Concerts-lectures à Tournai (Belgique), 1^{er} et 2 septembre 2012.

Concert-lecture à Voiron, le 27 octobre 2012.

Master class et concert-lecture à Rome (Italie), 23 et 24 novembre 2012.

Conférence à Athènes (Grèce), 15 janvier 2013.

Communication sur le sujet « Poulenc : un cas singulier d'harmonie fonctionnelle au XX^e siècle », au colloque international Francis Poulenc (Conservatoire national supérieur de musique de Paris), le 23 janvier 2013.

Communication au colloque *Politics in Art Forms* qui s'est tenu à UCLA et USC (Los Angeles, États-Unis), les 7 et 8 février 2013.

Conférence au ministère de l'Enseignement supérieur et de la recherche (avec Cédric Villani et Heinz Wismann), 19 mars 2013.

Ciné-concert à Londres (Royaume-Uni), 24 avril 2013.

Conférence-lecture à Londres (Royaume-Uni), 7 juin 2013.

Conférences et concerts à Hambourg (Allemagne), 13, 14 et 15 juin 2013.

Ciné-concert à Ajaccio, 31 juillet 2013.

Master class et ciné-concert à Tignes, 5 août 2013.

Ciné-concerts à Montignac, dans le cadre du festival du Périgord noir, 15 août 2013.
 Ciné-concert et concerts-lectures à Tournai (Belgique), 30, 31 août et 1^{er} septembre 2013.
 Conférences et ciné-concert à Tunis et Sousse (Tunisie), 9, 10 et 11 octobre 2013.
 Ciné-concert au Grand Auditorium de Bordeaux, 19 octobre 2013.
 Conférence à la Philharmonie de Luxembourg, 8 novembre 2013.
 Ciné-concert au Grand Auditorium de Bordeaux, 19 octobre 2013.
 Conférence-lecture à Londres (Royaume-Uni), 23 novembre 2013.
 Ciné-concert au cinéma Le Balzac, 26 novembre 2013.
 Ciné-concert à la cinémathèque de Toulouse, 6 décembre 2013.

Œuvres créées en 2012-2013

L'Esprit de l'érable rouge, conte musical pour récitant, orchestre bois par deux et chœur d'enfants *ad lib.* (texte de Minh Tran Huy).

Intermède, pour piano seul.

Concerto pour trompette et orchestre à cordes.

Babel, pour chœur mixte a cappella.

L'Œil du Loup, conte musical pour récitant et orchestre bois par deux (texte de Daniel Pennac).

Fragments de l'Enéide, pour chœur mixte a cappella (et chœur d'enfants *ad lib.*)

Burning Bright, pour orchestre d'harmonie.

Trois Motets, pour chœur à six voix.

La Vie antérieure, concerto pour piano et orchestre bois par deux.

Concerto pour harpe et orchestre à cordes.

Équinoxe, opéra-ballet pour trois chanteurs solistes, ensemble et chœur mixte *ad lib.*

Cortège des ombres, pour clarinette, alto et piano.

Rainbow, pour piano et cordes.

Le Miroir des heures, pour guitare seule.

PUBLICATIONS

Beffa K., *Comment parler de musique ?*, Paris, Fayard/Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2012 ; en ligne : Collège de France, 2012, <http://books.openedition.org/cdf/1365>.

Beffa K., « Arts, sciences et techniques : la place du dessin, des mathématiques et des machines dans la formation de l'univers mental et musical de György Ligeti », *L'Éducation musicale*, 572.

Beffa K., « Szymanowski et la nouvelle École polonaise », *Commentaire*, n° 138.

Beffa K., « Debussy, Ligeti : influences, coïncidences », *L'Éducation musicale*, 576.

Beffa K., « Éloge de l'ironie nietzschéenne », *Commentaire*, n° 140.

Beffa K., « Cinéma et improvisation », *L'Éducation musicale*, 575.

Beffa K., « Les Sortilèges de l'Enfance », *Le Nain/L'Enfant et les Sortilèges*, Programme de l'Opéra de Paris.

Beffa K., « Le Roman d'un petit dernier », *Commentaire*, n° 142.

Beffa K., « Gioconda, opéra vériste ? », *Gioconda*, Programme de l'Opéra de Paris.

Beffa K., « Górecki et Penderecki : éléments de comparaison », www.leducation-musicale.com, juin 2013.

Beffa K., « Imaginaire, machines, théâtralisation. *Fanfarses et Désordre*, de György Ligeti », *Musurgia*, XIX/4, 2012.

Beffa K., « Le Dernier Grand Opéra », *Aïda*, Programme de l'Opéra de Paris.

Beffa K., « La renaissance de la tragédie », *Elektra*, Programme de l'Opéra de Paris.

Beffa K., « Le désarroi d'un jeune lettré », *Commentaire*, n° 144.