

# LETTRE À SUZANNE

GRÉGORY D'HOOP



---

La lettre que Grégory D'hoop a écrit à Suzanne G. Cusick, avant sa création *To Suzanne G. Cusick*.

---

Chère Suzanne,

Le 10 mars dernier, j'assistai à un concert un peu particulier. Dimanche, vers 16h, c'était un peu tôt. Et pourtant le studio 1 de Flagey, à Bruxelles, était vraiment rempli. Ne trouvant plus de place, je m'installai avec d'autres retardataires sur les marches entourant, de gauche à droite, l'unique parterre de la salle. Ce sont des marches en bois laqué. On y est mal assis. Mais leur vernis reflète une lumière ambrée et cela les rend presque confortables. Je suis grand, mais je tentai tout de même d'étirer un peu plus mon cou afin d'apercevoir quelque chose.

Au programme, il y avait une pièce pour orchestre à cordes, *To Suzanne G. Cusick*. Je suis le compositeur de cette pièce à laquelle j'ai travaillé depuis octobre 2012. C'est une pièce qui vous est dédiée. J'ai voulu, par ce mail, vous en envoyer la partition et l'enregistrement, et aussi partager avec vous son origine.

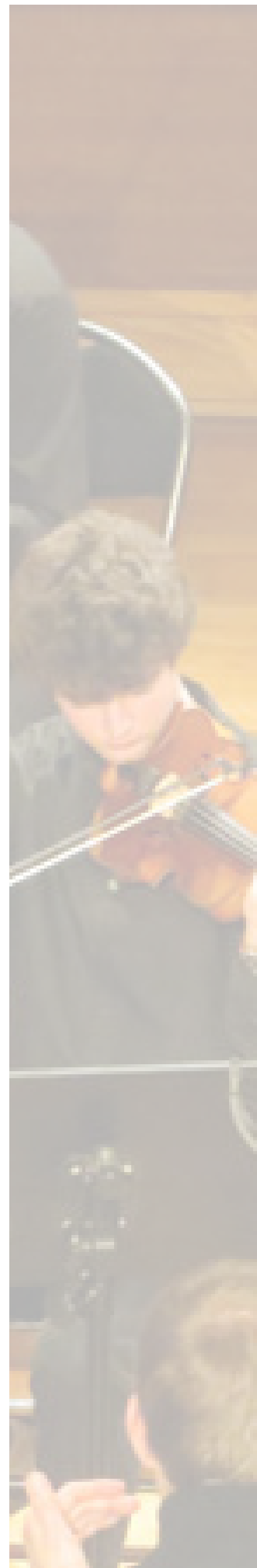
Depuis 9 ans, j'étudie la composition musicale en Europe. Les 5 premières années en Belgique, quelques voyages estivaux en France et depuis 4 ans à Berlin. Durant ce parcours, j'ai eu l'occasion de collaborer, en tant que compositeur, avec des musiciens auxquels je me suis fortement attaché. Mon rôle au sein de ces projets s'est toujours apparenté à l'idée que je m'étais faite de l'activité de compositeur : écrire une pièce qui sera ensuite jouée. Par contre, l'expérience musicale que je tente de mettre en oeuvre au travers de ce travail d'écriture a, quant à elle, bien évolué avec le temps.

Si je devais aujourd'hui décrire en quoi consiste et ce à quoi vise mon travail de compositeur, je le comparerais à celui d'un scientifique de laboratoire.

Dans ma chambre ou au fond d'une bibliothèque, mon crayon en main et ma partition sous les yeux, je couche par écrit un plan d'une expérience de concert avec, à ma disposition, différents ingrédients que j'essaie de faire fonctionner ensemble.

Tout au long de mon apprentissage, les ingrédients de mon laboratoire imaginaire se sont de plus en plus précisément définis. J'ai appris à manipuler rythme, harmonie, instruments et techniques qui permettent de les faire collaborer les uns avec les autres, à la fois sur un papier marqué de lignes horizontales et dans une salle de concert. Tout mon travail créatif repose sur l'essai de nouvelles combinaisons entre ces pôles : harmonie, rythme et orchestration. Ainsi ai-je donné naissance à des « écrits sonnants », sortes d'objets hybrides entre supports écrits d'une expérience musicale, et leur réalisation sonore lors d'un concert.

La force que ces « écrits sonnants » exerce sur moi m'a toujours fasciné. Le son, l'harmonie, le rythme, une couleur orchestrale, c'est ce qui m'émeut, ce qui porte la force d'imposer un souvenir, de faire revenir un mort, de faire naître une connexion dans mon esprit, de me surprendre, de me faire bouger, de créer du plaisir, de la tristesse, bref de me faire pleurer ou chanter.



Tout cela m'a entraîné à mélanger mes ingrédients de manière toujours plus complexe, comme tracté par des agencements d'une consistance de plus en plus occulte.

Et pourtant, s'il est vrai que le nombre de combinaisons entre harmonie, rythme, orchestration est sûrement infini, les trois ingrédients choisis pour participer à l'expérience sont, quant à eux, en nombre limité. Et ce choix n'a rien d'une évidence. Cette pensée me traversa l'esprit alors que vos textes ont poussé la porte de mon laboratoire, me surprenant, incrédule, tête plongée dans les effluves d'une chimie d'un genre un peu particulier.

« A performer's composer-identification is never as complete as a listener's; what impedes it is the sense that the work temporarily becomes not-the-work, but instead something you do. It is something you do which is, while you're doing it, entirely coterminous with who you are. Getting to the point of performance involves thinking about the composer's intentions, of course, and understanding what will be required of you if you are to either realise or contradict them. But the score is not the work to a performer; nor is the score-made-sound the work: the work includes the performer's mobilising or previously studied skills so as to embody, to make real, to make sounding, a set of relationships that are only partly relationships among sounds. »

« For our focus on texts, even in reception history, leaves only "composers" in the initiating position. And while a focus on texts is a perfectly reasonable position in which to have been placed by the technological availability of so many texts (at least in the overdeveloped world), it puts us a risk of forgetting that music (like sex, which it might be) is first of all something we do, we human beings, as a way of explaining, replicating, and reinforcing our relationship to the world, or our imagined notions of what possible relationships might exist. »

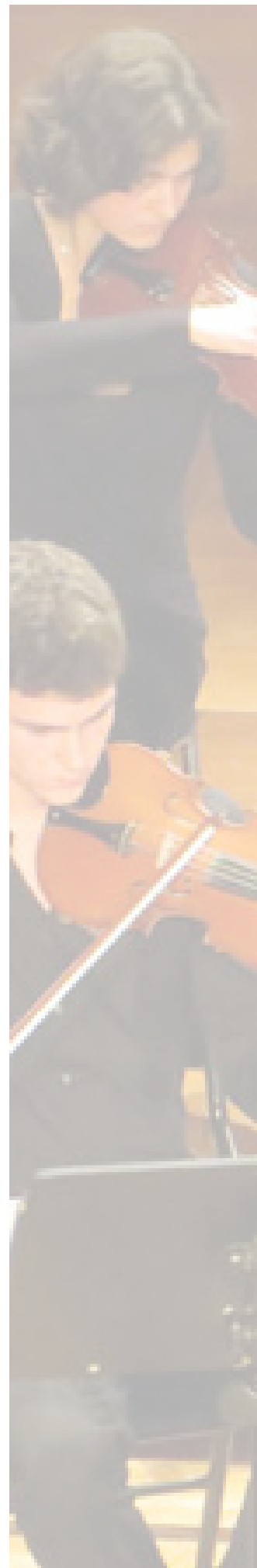
Que le choix des ingrédients prenant place sur la table de mon laboratoire soit conditionné par mon univers de compositeur et la focale qu'il répand sur la musique comme matière écrite n'aurait en soi pas dû m'étonner davantage. Je travaille en permanence de la matière écrite, dans un monde où partitions et papiers lignés surabondent.

Or je suis resté comme suspendu à vos idées. Je ressentis en les relisant ce micro-déphasage avec la réalité, surpris par des mots qui semblent faire partie de moi mais que je n'avais jusqu'alors jamais pu exprimer avec tant de justesse.

J'y repensais. Oui ; je suis ce compositeur installé dans son laboratoire, familiarisé avec ses ingrédients favoris. Mais une fois éteintes les lumières du laboratoire, je redeviens un auditeur comme les autres. Aussi démuné devant une musique qui ne semble pas lui raconter grand chose, aussi fasciné par la présence corporelle d'un violoncelliste et aussi heureux de partager une bière avec des amis après un magnifique concert à la Philharmonie de Berlin.

Et si auditeur et compositeur logent le même corps, et donc, s'influencent inévitablement l'un l'autre, pourquoi cette influence devrait-elle se limiter pour le compositeur à l'utilisation des seuls ingrédients « notes, rythmes et instruments », alors que son expérience d'écoute, quant à elle, est entremêlée au sein d'un contexte beaucoup plus complexe ? Pourquoi continuer à faire cohabiter auditeur et compositeur au sein de cet étrange contrat, selon lequel l'un peut consciemment s'inspirer de l'autre, mais seulement si cette inspiration parvient à se contenir dans les trois fioles posées sur la table de mon laboratoire de composition ?

Alors les idées me venaient, me débordaient. Ma palette s'agrandissait : à l'harmonie, rythme, orchestration j'ajoutais la présence corporelle des musiciens.



Pourquoi ne pas imaginer une pièce où le fait qu'un violoniste tire ou pousse son archet sur la corde de son instrument puisse aussi faire la différence ? Et puis... pourquoi s'arrêter en si bon chemin ? Je venais de définir un nouveau dispositif expérimental de base, mais pourquoi le limiter à ces quatre ingrédients ? Pourrait-on y ajouter l'acoustique de la salle ? Elle qui sert d'habitude de décor musical interchangeable et moi qui me sens toujours différemment captivé par une résonance qui s'envole vers les plus minimes recoins d'une salle de concert. Cette résonance, qui à la fois nous enveloppe et s'éloigne toujours plus loin de nous, semble conférer à la musique une présence particulière. Pourquoi alors ne pas tenter de diversifier cette présence en ajoutant à mon dispositif l'acoustique de la salle ? Rythme, harmonie, orchestration, corps et acoustique... et l'écoute des musiciens ? D'habitude limitée à une capacité à jouer ensemble, ne pourrait-elle pas faire son entrée dans mon laboratoire ? Pourquoi ne pas tenter de jouer avec cette écoute, de faire réagir autrement cette capacité qu'ont les musiciens de lier notes qu'ils lisent et sons qu'ils entendent ? Pourquoi ne pas mettre tout cela à profit pour féconder encore un peu plus notre expérience ?

Je pense que vous commencez à me suivre. Votre lecture a permis de déclencher dans ma tête cette réaction en chaîne. Et depuis je ne peux plus arrêter ce flux qui me contraint à peupler d'êtres toujours plus nombreux le laboratoire de la musique de concert.

Dimanche 10 mars, vers 11h, je fais les cents pas dans l'appartement de ma soeur. Elle m'héberge depuis maintenant déjà 4 ans chaque fois que, de Berlin, je reviens à Bruxelles pour un concert. Mais ce matin là, elle est absente.

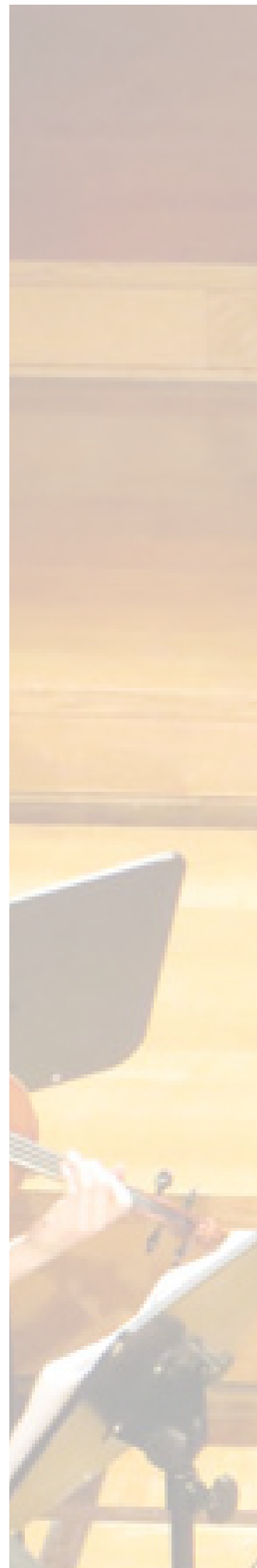
On m'a demandé de prononcer quelques mots pour le public avant que la pièce soit jouée. « Ils ne sont pas habitués à la musique contemporaine, tu sais, tu devrais leur expliquer un peu pour les préparer. » Et moi je repense à toutes ces choses qui ont pris place dans mon laboratoire. Je suis inquiet quant à l'issue de cette expérience.

Je réfléchis à mille et une façons de présenter la genèse de cette pièce au public. Et toujours je bute sur les mots, ils ne semblent pas s'accorder avec l'intention que je tente de leur donner. Et puis ça m'apparaît clairement : je n'arrive à formuler aucun discours pour le public car il n'a pas été pris en compte dans l'expérience. Ou alors, sous un statut très peu enviable, que je voudrais moi-même ne revêtir qu'à contrecœur, celui du public à qui on explique sur un ton de donneur de leçons ce qu'il doit écouter et comment, en espérant qu'il établisse de manière univoque un lien entre ce qu'il entend et ce qui est déclenché en lui.

12h30, le temps presse. Je tente de m'imaginer de nouveau dans mon laboratoire. Devant moi rythme, harmonie, corps, acoustique, écoute et le nouveau venu : le public. Comment réagit-il dans une salle de concert ? J'essaie de m'y représenter, là, écoutant la pièce. Des sons et des rythmes seront joués par des instruments, des résonances s'éloigneront de nous, une acoustique s'imprégnera en nous, les mouvements des musiciens nous ébranleront, et à tout ça on tentera de s'attacher, de faire naître cette alchimie qui transforme musique en substance de notre histoire.

Et ce sentiment, je le reconnais. C'est celui que je ressens lorsque je lis un roman, et que je me laisse transporter par le récit qui prend forme sous mes yeux. Et je m'observe, tentant de saisir comment cette histoire pourra un jour m'appartenir ; insensiblement pétri par cet objet que je tiens en main, par la manière dont une idée s'élabore sur le papier, mais aussi par le sens que je donnais aux mots qui semble évoluer pendant que je suis en train de lire.

Ou alors, l'autre soir, lorsque je rentrais dans ce dancing. J'étais mal à l'aise à l'idée de danser, impressionné par l'atmosphère décontractée qui semblait



s'être installée à mon insu. Et puis j'ai regardé les mouvements des corps, les regards échangés, et je me suis souvenu de la première fois que je me suis hasardé sur une piste de danse. J'ai repensé aux sourires que j'y ai surpris, aux expressions faciales que je tentais d'imiter, aux pas de danse qui semblaient me correspondre, à tout ce qui a fait de moi ce modeste danseur qui allait ce soir-là refaire son entrée sur la piste.

Écouter de la musique et lui permettre de venir se faire une place en nous, c'est se laisser influencer par ce qu'on voit, par le mouvement des corps des musiciens, par le lieu dans lequel on se trouve, par les instruments qui jouent, par l'acoustique de la salle. Influencer à tel point que je ne pourrais pour ma part démêler toutes ces choses de l'objet sonore que j'entends. Ce sentiment, c'est ce que nous pouvons apprendre en discutant avec n'importe quel quidam à la sortie d'un concert : écouter de la musique, c'est s'imprégner d'un lieu, de corps, d'une acoustique, de ces choses inexorablement mêlées à un « écrit sonnante » peut-être un plus complexe que ce que les compositeurs avaient imaginé. Je n'ai, il me semble, jamais entendu ou écouté un « écrit sonnante » épuré de tout objet matériel ou corporel, je ne saurais même pas quels mots utiliser pour décrire l'écoute que j'en ferais.

En donnant une place dans l'expérience musicale, non pas seulement aux notes et aux rythmes, mais aussi aux objets et aux corps qui façonnent lentement notre rapport à la musique, je ruse avec ces sons pour qu'ils ne limitent pas seulement à déclencher des émotions enfouies dans des souvenirs lointains, mais s'installent en nous pour, *in fine*, nous faire bouger de l'intérieur.

Je pressens alors à peine ce pouvoir dont certains d'entre nous seront gratifiés lors de cette expérience, alors que vers 14h30, je quitte l'appartement pour la salle de concert, avec dans ma tête ces quelques mots à l'attention du public :

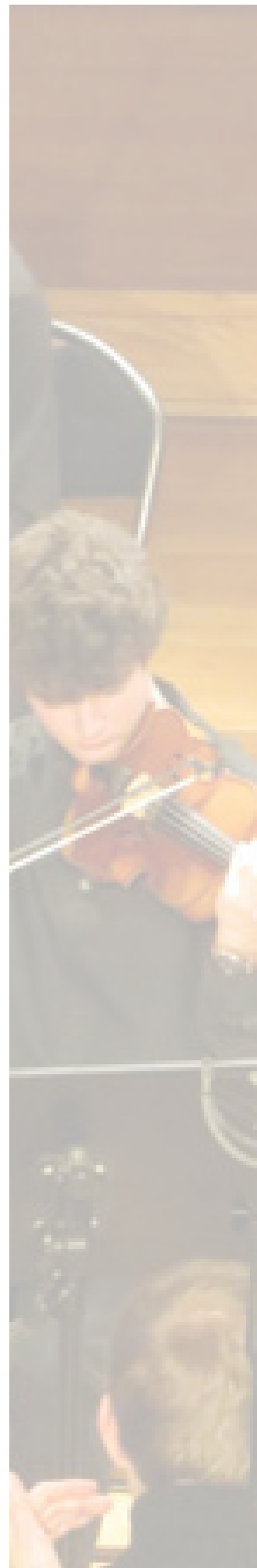
« Observez nous mâchonner le bois des murs de cette salle pour réellement la faire parler, lui donner une présence, une personnalité singulière et j'espère que vous serez aussi inspirés que j'ai pu l'être. »

J'aimerais arrêter ici le récit de ce projet. Le reste, ce que les musiciens en ont fait, les discussions que j'ai eu la chance d'amorcer avec le public, les regards de mes proches alors présents, les échanges parfois inattendus qu'il a permis de créer : tout cela appartient selon moi au futur.

Je reste malgré tout bien conscient du caractère assez inhabituel de ma lettre. J'espère simplement que la lecture que vous en ferez ne s'éloignera pas trop de son propos initial : une chronique désintéressée de la rencontre entre mon univers musical et ce que j'ai pu entrevoir du vôtre.

Cordialement,

Grégory



Dear Suzanne,

On March 10, I attended a somewhat special concert. Sunday, around 4 p.m., it was a little early. Yet the Studio 1 of Flagey in Brussels was really full. Finding no more empty seats, I sit down with other latecomers on the steps on the left and the right sides of the single parterre of the room. These are steps in lacquered wood. It is poorly seated but their varnish reflects an amber light, and it makes them almost comfortable. I'm tall but still trying to stretch my neck a little more to catch sight of something.

The program included a piece for string orchestra, *To Suzanne G. Cusick*. I am the composer of this piece that I've worked on since October 2012. This piece is dedicated to you. I would like, with this letter, to send you the score and recording, and also share with you its origin.

I've been studying music composition in Europe for 9 years. The first five years in Belgium, some summer courses in France and the past 4 years in Berlin. During this itinerary, I had the opportunity to work as a composer with musicians who I'd become strongly attached to. My role in this project has always been akin to the idea of the composer's activity that I had formed before: to write a piece that will then be played. On the other hand, the musical experience I am trying to implement through this work of writing has in the meantime evolved.

If I had to describe now what it consists of, and what the aims of my work as a composer are, I would compare it with the work of a laboratory scientist.

In my room or at the bottom of a library, my pencil in my hand and my score under my eyes, I set out in writing a plan for a concert experience, having available different ingredients which I try to make work together.

Throughout my learning, the ingredients of my imaginary laboratory have been increasingly precisely defined. I have learnt to manipulate rhythm, harmony, instrumentation and techniques that allow them to collaborate with each other, both on a paper marked with horizontal lines and in a concert hall. All my creative work has been based on testing new combinations between these poles: harmony, rhythm and orchestration. So I gave birth to "sounding writings", a kind of hybrid objective between a written support of a musical experience, and its sound realisation during a concert.

The force that these "sounding writings" exerts on me has always fascinated me. Sound, harmony and rhythm is what moves me, what carries the force to impose a souvenir, to bring back the dead, to raise a connection in my mind, to surprise me, to create pleasure, sadness, makes me cry or sing.

All this has led me to mix my ingredients in ever more complex ways, being pulled by arrangements of an increasingly bizarre consistency.

And yet, if it is true that the number of combinations of harmony, rhythm, orchestration is surely infinite, the three ingredients chosen to participate on the experiment are, on the other hand, limited. And this choice has nothing obvious. This thought crossed my mind while your texts pushed the door of my laboratory, surprising me, incredulous, head immersed in the exhalation of a somewhat unusual chemistry.

*"A performer's composer-identification is never as complete as a listener's; what impedes it is the sense that the work temporarily becomes not-the-work, but instead something you do. It is something you do which is, while you're doing it, entirely coterminous with who you are. Getting to the point of performance involves thinking about the composer's intentions, of course, and understanding what will be required of you if you are to either realise or contradict them. But the score is not the work to a performer; nor is the score-made-sound the work: the work includes the performer's mobilising or previously*



*studied skills so as to embody, to make real, to make sounding, a set of relationships that are only partly relationships among sounds.”*

*“For our focus on texts, even in reception history leaves only «composers» in the initiating position. And while a focus on texts is a perfectly reasonable position in which to have been placed by the technological availability of so many texts (at least in the over-developed world), it puts us a risk of forgetting that music (like sex, which it might be) is first of all something we do, we human beings, as a way of explaining, replicating, and reinforcing our relationship to the world, or our imagined notions of what possible relationships might exist.”*

The fact that the choice of the ingredients taking place on the table of my laboratory is conditioned by my compositional universe and the focal it's spreading on music as a written stuff, would not in itself have surprised me more. I'm persistently working on written stuff, in a world where scores and lined papers are bound.

I remained suspended on your ideas. I felt surprised by words that seem to be part of myself while I had never before been able to express it so accurately.

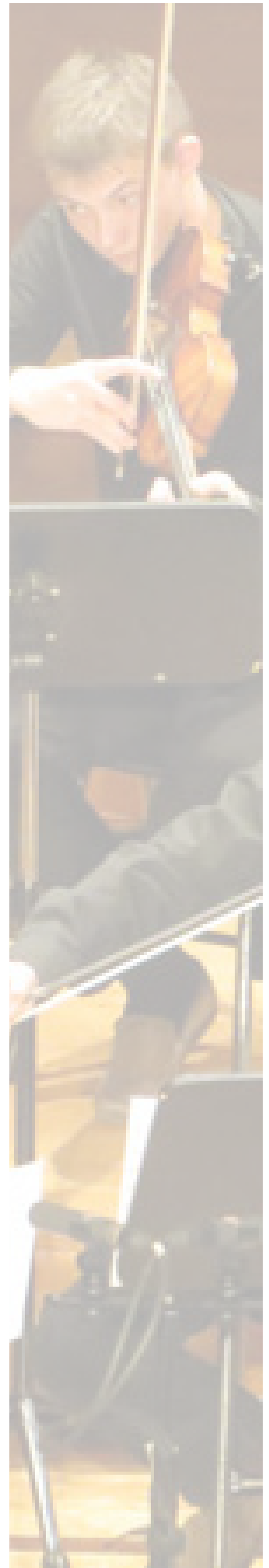
And I thought about it. Yes, I'm that composer installed in his laboratory, familiar with his favourite ingredients. But once the lights are off in the lab, like the others, I become a listener Also helpless to music that does not seem to tell me much, also fascinated by the bodily presence of a cellist and also happy to share a beer with friends after a magnificent concert at the Berlin Philharmonic.

And if listener and composer belong to the same body, and therefore inevitably influence each other, why should the influence be limited for the composer to the use of only three ingredients (notes, rhythms and instruments), while his listening experience, meanwhile, is intermingled in a much more complex environment? Why should I continue to make a cohabit listener and composer within this strange contract, according to which one can consciously learn from the other, but only if that inspiration is held within these three vials placed on the table of my compositional laboratory?

So the ideas came to me, overflowed me. My palette was growing: the harmony, rhythm, orchestration, I added the bodily presence of the musicians. Why not imagine a piece where the fact that a violinist pulls or pushes the bow on the string of his instrument can also make a difference? And then... why should I stop when I'm on a roll? I had set a new experimental device, but why should I limit myself to these four ingredients? Could we add the acoustics of the room? It's usually considered as an interchangeable musical setting but I, on the other hand, always feel like differently captivated by a resonance that flies away to the smallest corners of a concert hall. This resonance that both surrounds us and still moving farther away from us, seems to give the music a special presence. Why not try to diversify its presence by adding to my experimental device the room's acoustic? Rhythm, harmony, orchestration, body and acoustic... and the musician's listening? Usually considered as an ability to play together, couldn't it make an entrance into my laboratory? Why not try to play with this listening, to differently trigger this ability from the musicians to link notes they read and sounds they hear? Why not take advantage of all this in order to further fertilise a little more our experience?

I think you start to follow me. My reading of your texts has triggered in my head this chain reaction. And since I cannot stop this flow which forced me to populate with a growing number of beings the laboratory of the concert's music.

Sunday, March 10 at 11 a.m., I'm pacing in my sister's apartment.



I usually stay at her place, for the last 4 years, each time I return from Berlin to Brussels for a concert. But this morning, she is absent. I was asked to say a few words to the audience before the piece will be played. “They aren’t familiar with contemporary music, you know. You should explain a little bit to prepare them”. And look back at all the things that took place in my laboratory. I’m worried about the outcome of this experiment.

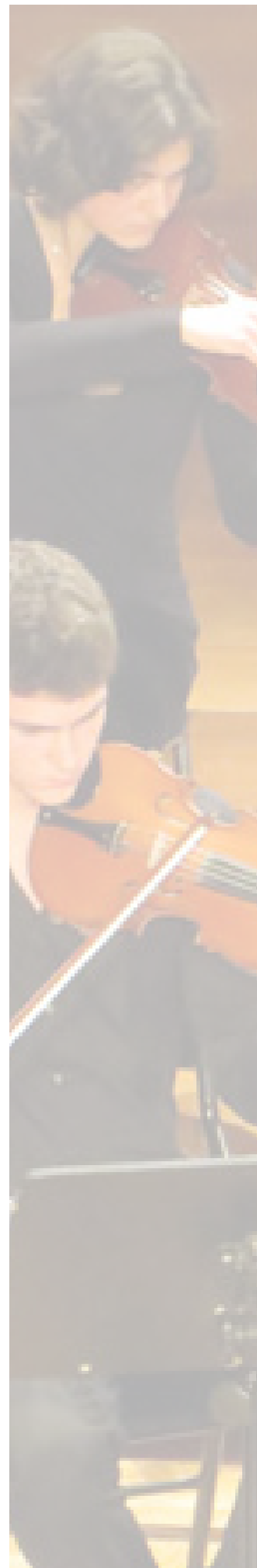
I think about a thousand ways to present the piece’s genesis to the audience. And always I trip over some words, they do not seem to match with the intention I try to give them. Then it becomes clear to me: I cannot express any speech to the audience because it was not included in the experiment. Or in a very unenviable status, which I would take on myself only reluctantly: the audience to whom one said in a preachy tone what they have to listen and how, hoping that they will establish an unequivocal link between what they hear and what has been triggered inside them.

12:30 p.m., I have to hurry up. I try to imagine myself back into my lab. In front of me rhythm, harmony, body, sound, listening, and the newcomer: the audience. How will they react in this concert hall? I try to imagine myself in the room, listening to the piece. Sounds and rhythms will be played by instruments, resonances will move away from us, an acoustic will permeate in us, the movements of the musicians will shake us, and to all of them we will try to attach ourselves, to give rise to this alchemy that transforms music in substance of our history. And I recognize this feeling. This is what I feel when I read a novel, letting myself be carried by the story taking shape right in front of my eyes. And I try to have a look at myself, attempting to understand how this tale will one day belong to me; gradually kneaded by this object that I’m holding, by the way an idea is developed on paper, and by the sense that I gave words that seems to be changing while I’m reading.

Or the other night, when I went dancing in this club. I felt uncomfortable with the idea of dancing, impressed by the relaxed atmosphere that seemed to have been installed unbeknownst to me. And then I watched the movements of the body, the exchanges of glances, and I remembered the first time I ventured on a dance floor. I thought about the smiles I caught, the facial expressions I was trying to imitate, the dance steps that seemed to fit with me. I thought about all this that made me this modest dancer who was that night again entering the floor.

Listen to music, and allowing it to find a place in us, is to be influenced by what you see, by the movements of the musician’s body, by the location in which you stand, by the playing of instruments and the acoustics of the room. Influenced to the point that I could not disentangle all these things from the sounds I hear. This feeling is a thing that we can learn by talking to any quaedam at the end of a concert: listening to music means soaking in a location, bodies, an acoustic – all these things inexorably involved in a “sounding writing” which may be more complex than what the composer had imagined. I’ve never heard or listened to a “sounding object” purified of all material or bodily objects. I wouldn’t even know which words I should use to describe the listening I could make of it. By providing a place in the musical experience not just to notes and rhythms, but also to the objects and bodies that are slowly shaping our relationship to music, I ruse with these sounds so that they are not restricted to only trigger emotions buried in our distant memories. But also allowing them to set in us and, in fine, to get us moving from the inside.

I just sense that power with which some of us will be rewarded in this experiment, while at 2:30 p.m., I left the apartment for the concert hall, with these few words in my head for the attention of the audience:



“Let’s observe us chewing up the wall’s wood of this room to really get it to speak, to give it a presence, a singular personality, and I hope that you will be inspired as much as I have been”

I would like to stop the story of this project here. The rest, what did the musicians of it, the discussions I have the chance to start with the public, the glances of my family then present, the sometimes unexpected exchanges that it has created: I think it all belongs to the future.

Even so, I am well aware of the quite unusual nature of my letter. I just hope it will not result in a misunderstanding of my initial aim: a spontaneous chronic of the encounter between my musical world and a part of yours I could catch a glimpse of.

Sincerely,

Grégory

---

**Grégory d’Hoop** est diplômé en 2009 en flûte à bec avec grande distinction (master) au Conservatoire Royal de Bruxelles dans la classe de Frédéric de Roos et en composition au Conservatoire Royal de Mons avec grande distinction (bachelor), auprès de Claude Ledoux. Pendant ses études, il a l’occasion de se perfectionner comme compositeur chez Jean-Marie Rens (AKDT [B]), Thierry Blondeau (Musicalta [FR]) et Peter Swinenn (ARAM [FR]) et comme flûtiste chez Jérôme Minis (Farnière [B]), Sébastien Marq (Lisieux [FR]) et Gerd Lünenbürger (Urbino [IT]). Attiré par le milieu de l’improvisation libre, il a travaillé avec Michel Massot et Pascal Contet. En 2007 il fonde le trio Machine Arrière [[macchinearriere.org](http://macchinearriere.org)]. En 2004, il est primé du concours Axion Classics Dexia en flûte à bec et en composition, il reçoit en 2008 le prix André Souris destiné aux jeunes compositeurs prometteurs de la communauté française de Belgique et en 2011 il est lauréat de la fondation belge de la Vocation. Grégory d’Hoop a poursuivi ses études à l’Universität der Künste de Berlin, où il a été diplômé en 2011 en flûte à bec et en 2012 en composition, avec à chaque fois la plus grande distinction. Il vit et travaille actuellement entre Bruxelles et Berlin, où il poursuit sa formation auprès de Kirsten Reese (Meisterschüler).

