



HAL
open science

Corps, gestes, perceptions : Interrelations, articulations et poétiques de l'espace instrumental, acoustique et électro-acoustique

Marco Suarez Cifuentes

► To cite this version:

Marco Suarez Cifuentes. Corps, gestes, perceptions : Interrelations, articulations et poétiques de l'espace instrumental, acoustique et électro-acoustique. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris sciences et lettres, 2017. Français. NNT : 2017PSLET002 . tel-01703385

HAL Id: tel-01703385

<https://theses.hal.science/tel-01703385>

Submitted on 7 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Conservatoire National Supérieur de musique
et danse de Paris

Corps, gestes, perceptions
Interrelations, articulations et poétiques de l'espace instrumental,
acoustique et électro-acoustique

Soutenue par Marco Antonio Suárez Cifuentes
le 23 mars 2017

Dirigée par **Frédéric BEVILACQUA**
Co-encadrants **Luis NAON**
Stefano GERVASONI

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

COMPOSITION DU JURY :

Mme. COESENS Katheleen
Vrije Universiteit Brussel Head of Music -
Koninklijk, Rapporteur, Présidente du
jury

M. LALIBERTE Martin
Université Paris-Est, Rapporteur

M. TORO PEREZ German
ICST Zurich, Membre du jury

M. VERRANDO Giovanni
Académie Sibelius de Helsinki,
Membre du jury

M. MANTOVANI Bruno
CNSMDP, Membre du jury

M. De CHEVEIGNE Alain
ENS CNRS, Membre du jury

M. BEVILACQUA Frédéric
IRCAM - ISMM, Membre du jury

M. NAON Luis
CNSMDP, Membre du jury

"Eh bien! je rêve d'une science - je dis bien une science qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais

Les hétérotopies, les espaces absolument autres; et forcément, la science en question s'appellerait, s'appellera, elle s'appelle déjà "la hétérotopologie." (Les Hétérotopies).

Michel Foucault.

¹ Foucault, Michel Le corps utopique, les hétérotopies, Nouvelles éditions lignes 2009

1. Introduction	7
2. Résumé du portfolio du doctorat:	
Recherche artistique du Cycle « Manglar »	10
L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik (2012)	10
Kärlek Splittring II (2013)	13
Monologue pour une araignée mécanique (2012- 2015)	14
Libellule (2014)	15
Manglar Rojo (under/violence) (2015)	16
Hétérochronies (2016)	17
3. Les Espaces Instrumentaux, Acoustiques et Électro-acoustiques	19
Espaces Instrumentaux	19
Augmenter les instruments	19
Les instruments hybrides	20
Geste musical et chorégraphique	21
Dramaturgie et geste instrumental	22
Les corps – chorégraphie instrumentale	22
Espaces Acoustiques et Électro-acoustiques	23
Espaces acoustiques	23
Espaces Electro-Acoustiques	24
Lutherie électro-acoustique, sonorisation et microphonie	24
4. Interrelations	29
Des structures phonétiques au geste instrumental, du geste instrumental au geste musical électro-acoustique	29
Articulations et interactions du geste instrumental et du geste musical électro-acoustique avec les notions d'espace et de spatialisation.	30
Chemin, trajectoire et profil	33
Interactions musicales numériques: algorithmes compositionnels et traitements temps-réel	35
I - L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik –	35
II - De la formalisation de Hétérochronies aux sons électro-acoustiques de Manglar Rojo.	37
III Matrices: chemins pour la formalisation du traitement du signal.	40
IV Contrôle temporel des interactions et des unités morphologiques: Les implémentations pour Libellule, Manglar Rojo et Kärlek Splittring et Monologue pour une araignée mécanique	45

V Croisement des profils Monologue pour une araignée mécanique	47
5. Descriptions des œuvres du portfolio	54
L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik 2012	54
Contexte	54
Format de réalisation	55
« Pourquoi je suis masque et pas visage »	57
Kärlek Splittring II,	59
Recherche instrumentale	61
Notations	62
Monologue pour une araignée mécanique (2016)	64
Idée première	65
Réalisation du projet	67
Design instrumental	68
Expérimentation par le corps	68
Notation instrumentale, une recherche par la pratique	69
Dispositif scénique frontal - prototype	71
Description de l'instrument prototype.	71
Recherche du geste instrumental, protocole :	73
Libellule,	75
Développement de la clarinette hybride	75
Travail expérimental en collaboration avec Alain Billard	77
Procédé d'écriture	78
Dispositif scénique	80
Intention artistique	81
Manglar Rojo Under Violence.	82
Intention artistique	82
Contexte d'élaboration de la proposition artistique	83
Dispositif scénique Manglar Rojo	84
Hétérochronies	85
Inspiration littéraire sur l'idée de dédoublement et de la mise en abîme d'un personnage unique dans un dispositif scénique	85
L'unicité, le rythme et les hétérochronies	89
Autres Références littéraires	90
6. Discussion et Conclusion	93
ANNEXE I - Œuvres liées au portfolio	95

Oeuvre notoire précédente à la thèse	95
Plis (2010)	95
Poetry for // dark - / dolls (2009)	95
Œuvres réalisées en parallèle au portfolio ou en cours de réalisation	96
Moi, comme une autre 2016	96
La défense devant les survivants (projet en cours)	101
Dispositif scénique musical et technologique	102
Développement informatique à réaliser en collaboration du projet CoSiMa	103
Vidéo	104
Crimes sans victimes 2014	104
Instabilité absolue	106
Références, Bibliographiques	108
Références, Compositeurs	110
NUNES, Emmanuel (1941 – 2012)	110
GRISEY, Gérard (1946 – 1998)	110
STOCKHAUSEN, Karlheinz (1928 – 2007)	111
LACHENMAN, Helmut (1935 -)	111
LIGETI, György (1923 – 2006)	111
XENAKIS, Iannis (1922 – 2001)	112
DE MEY; Thierry (1956 -)	112
PAGLIELI, Lorenzo (1972 -)	112
LANZA, Mauro (1974 -)	113
FILIDEI, Francesco (1973 -)	113
LAPORTE, Jean François (1968 -)	113
ZEA, Daniel (1976 -)	113
ROBIN, Yann (1974 -)	113
ANNEXE II Partitions	115

1. Introduction

Quand j'avais 17 ans, à Bogota, je suis entré par curiosité et par hasard dans une très belle maison abandonnée en cours de démolition. Les murs étaient déjà un peu détruits mais on pouvait encore y voir de beaux dessins, et des installations réalisées probablement par de jeunes artistes. Chaque chambre était très différente dans sa conception plastique. Certains travaux étaient déjà un peu effacés par la pluie ou avalés par les décombres. Je suis resté plusieurs heures tout seul dans cette maison, j'observais. Une fois la nuit tombée, je pensais à ma solitude dans ce contre espace. A la beauté des décombres. Et j'imaginai la possibilité de construire une expérience et un espace musical semblable.

Ce souvenir, assez lointain, reste une source d'inspiration spécifique et me permet d'illustrer les enjeux artistiques et techniques de plusieurs travaux que j'ai réalisés depuis 2001 et que j'ai poursuivis dans mon projet doctoral.

Une partie importante de ma recherche est dédiée au développement d'œuvres, construites comme des superstructures, composées d'éléments qui ne peuvent pas être perçus d'un seul point de vue ou d'écoute. Une musique qui se construirait dans l'intimité de chaque spectateur en stimulant sa mémoire; des spectacles qui confèrent au public un rôle participatif dans la construction de la perception sonore; des créations où le corps du musicien est sujet actif de l'élaboration du geste.

Au cours de mon projet de recherche doctoral, je propose de formaliser cette approche en définissant trois types d'espace qui interagissent : *l'espace acoustique, l'espace instrumental et l'espace électro-acoustique*. Ces espaces ou domaines sont intégrés dans des dispositifs scéniques où les aspects architecturaux et chorégraphiques sont centraux dans le développement de mes idées musicales.

Avant d'approfondir sur les recherches spécifiques liées à ma thèse, j'aimerais citer trois projets musicaux et transdisciplinaires précédant mon doctorat, travaux qui m'avaient permis de concevoir et d'expérimenter de tels dispositifs scéniques. En particulier, j'avais exploré et proposé des spectacles mettant en jeu des « perceptions multiples », rendues possibles par l'articulation de l'acoustique et de l'architecture par le biais des dispositifs électro-acoustiques :

- *Sincronismos* (2001) installation chorégraphique et sonore créée pour la place de l'horloge du Parc National de Bogotá. Commande de la Mairie de Bogotá D.C.
- *Chemins mobiles à l'intérieur du jardin* (2006) installation sonore réalisée pour le cloître de l'Abbaye de Royaumont. Commande de l'état du ministère de la Culture et de la Communication.
- *Poetry for //dark -/ dolls* (2009) pour voix, ensemble et électronique. Projet réalisé à l'IRCAM créant deux musiques différentes et interdépendantes dans un espace de diffusion unique.

Dans le cadre du doctorat en arts par la pratique SACRe –PSL, j'ai voulu développer et formaliser cette approche de ce que je nomme la "multiplicité perceptive" à l'intérieur d'un seul espace de représentation acoustique et musical. Premièrement, cela a impliqué un travail sur l'écriture musicale instrumentale et électro-acoustique par laquelle je cherche à symboliser, accentuer et matérialiser des différences de perception. En parallèle, j'ai mené un travail de recherche sur les espaces instrumentaux, en particulier sur ce que je nomme la « chorégraphie instrumentale » et la « lutherie instrumentale. », en même temps que j'ai

approfondi ma recherche sur les espaces electro-acoustiques à travers le développement d'outils informatiques. Ceci m'a ainsi permis d'ouvrir de nouvelles possibilités d'écriture musicale pour mes spectacles.

Ce travail de thèse m'a amené à composer et à réaliser 6 projets artistiques réunis dans le cycle appelé « *Manglar* ». L'ensemble des travaux (Figure 1 et section Portfolio) sont décrits dans ce manuscrit de thèse. J'expose les éléments conceptuels ainsi que le travail de recherche conduit pour la réalisation de chaque pièce. Ces œuvres sont liées entre elles, et portent une relation avec mes travaux précédents, comme schématisé ci-dessous de manière volontairement abstraite pour l'instant.

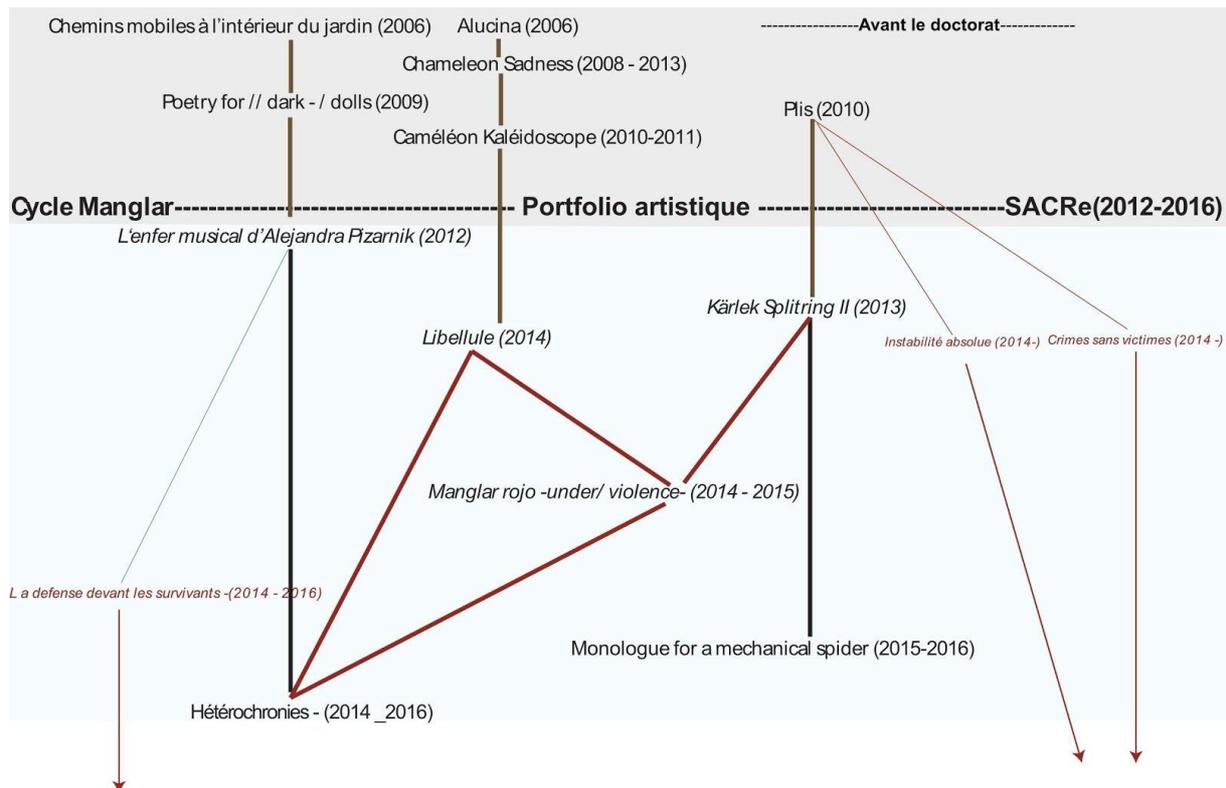


Schéma représentant une série d'œuvres réalisées dans le cadre du doctorat, d'autres projets impliquant la recherche en cours de réalisation ainsi que des projets antérieurs qui sont à la base de la formalisation des enjeux artistiques et technologiques abordés dans le cadre du doctorat.

Ma recherche est ainsi directement liée à ma volonté de reformuler des relations possibles entre musiciens, public et compositeur. Trouver une approche élargie à la forme de concert est l'une des questions essentielles traversant mes projets artistiques aujourd'hui. Ces idées feront l'objet d'une discussion proposée à la fin de ce document.

Ce document est structuré comme suit.

Parce que cette thèse est avant tout un travail de recherche basé sur la pratique, les contributions principales de la thèse sont contenues dans mon portfolio résumé dans la première partie du manuscrit. Chaque œuvre du portfolio est référencée avec un lien web où elle peut être consultée sous la forme d'une page MemoRekall². Chaque site contient

² <http://www.memorekall.fr/>

l'enregistrement (annoté dans le temps), la partition ainsi que des documents annexes comme des photos, des captations, des figures et/ou des interviews.

Dans la deuxième section du manuscrit, j'introduis les notions d'espace instrumental, acoustique et électro-acoustique, telles que je les ai conceptualisées et développées dans ma recherche.

Dans la troisième partie appelée *Interrelations*, je poursuis la démonstration que ces trois espaces interagissent fortement entre eux. Le travail de recherche que j'ai effectué a été en effet le résultat d'une mise en relation des notions d'espace instrumental, acoustique et électro-acoustique. Ces liens sont particulièrement saillants du fait de l'utilisation de la technologie, qui permet de modifier à la fois la facture instrumentale, les gestes instrumentaux et leur rendu sonore acoustique. Cette partie contient une description des différents processus algorithmiques de traitement du signal en temps-réel que j'ai développés.

Dans la quatrième partie, je reprends la description des œuvres, cette fois en élaborant plus de détails sur le contenu artistique. Ces descriptions permettent alors de faire apparaître ces œuvres sous une lumière différente.

Finalement, une conclusion et un certain nombre d'annexes (dont les partitions) complètent ce manuscrit.

2. Résumé du portfolio du doctorat: Recherche artistique du Cycle « Manglar »

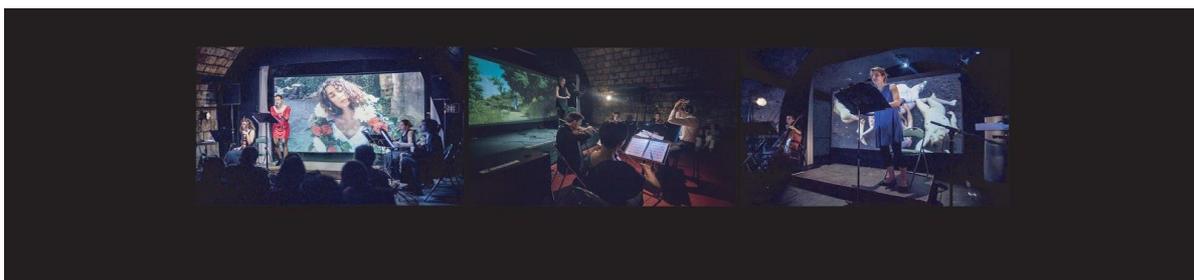
Dans cette section, les œuvres constituant mon portfolio de thèse sont listées en intégrant les liens web des documents audio et vidéo, ainsi que le résumé des contributions de recherche pour chaque œuvre. Ces apports et les œuvres elles-mêmes seront approfondis dans les sections suivantes, ainsi je montrerai progressivement les concepts, les contributions spécifiques et les questions particulières pour la réalisation de chaque projet.

*L'enfer musical d' Alejandra Pizarnik (2012)*³

<http://www.project.memorekall.fr/enfermusical/?w=1>

Opéra pour trois voix féminines, trois ensembles sonorisés, dispositif électro-acoustique et vidéo.

- Création dans le festival Paris Quartier d'été 2012, Commande de l'ensemble le Balcon.
- *Alejandra (I)/II* concert dans le Congrès Mondial d'écologie Sonore à Arts et Senans 2012
- *La Palabra del deseo*, oeuvre pour saxophone baritone, jouée par Juliette Hérbét dans le cadre du Congrès mondial de Saxophone - Irlande 2012.
- *La Palabra del deseo II*, poème extrait de l'opéra pour soprano et saxophone. Jouée par Elise Chauvin et Juliette Hérbét dans le cadre de la saison 2013 - 2014 de l'ensemble Carabanchel.



Les trois espaces de *L'enfer musical d' Alejandra Pizarnik*

Questions et contributions de recherche:

L'idée d'un espace expressif dans *L'enfer musical d' Alejandra Pizarnik* se construit à partir

³ Ce projet créé en 2012 s'intègre au projet de recherche du doctorat car il fonde des sujets importants menés comme des hypothèses dans plusieurs projets du portfolio. Trois extraits de l'opéra ont été améliorés, diffusés en France, Italie et Suisse durant les années de thèse.

d'un travail essentiellement musical, formalisé comme un tissu dramaturgique imaginé pour un espace triple. Pour ce projet, j'ai voulu définir chaque geste musical sous la perspective de trois espaces de diffusion distincts, par le biais de l'écriture, de la sonorisation ou de la mise en espace pour pouvoir démultiplier ses fonctions et ses significations.

Comment synchroniser trois œuvres impliquant des effectifs différents, distinctes dans leurs formes musicales, leurs structures rythmiques ou leurs matériaux musicaux? Comment donner un sens poétique à cette synchronisation par le biais de la sonorisation?

En supposant que le public ait la possibilité d'assister à chacune des parties du spectacle sur trois jours différents, quelles seraient alors les multiples possibilités de perception qui découleraient d'un tel dispositif? Quelles relations entre les trois espaces seraient tissées par chaque spectateur par le biais de sa mémoire? Comment l'ordre de l'expérience affecterait la compréhension de l'opéra?

Cette pièce se construit également par ce que j'appelle une mise en relation expressive des espaces acoustiques et électro-acoustiques. En particulier, dans *L'enfer Musical d' Alejandra Pizarnik*, j'ai exploré le phénomène de masquage acoustique sur plusieurs niveaux, je l'ai formalisé et intégré à l'écriture musicale et dramaturgique.

Comment définir et élaborer un objet sonore expressif en travaillant sur l'idée de masquage, ceci dans l'objectif d'empêcher au public d'entendre le jeu des musiciens présents dans la salle? Comment, par ailleurs, masquer perceptivement certaines informations musicales par la mise en espace dans un système de diffusion? Et, dans ce contexte, comment conduire l'écoute du public vers une musique jouée en même temps à distance, des gestes joués par des corps musiciens absents de la salle ?

Le dispositif scénique proposé dans *L'enfer musical d' Alejandra Pizarnik* conduit le public dans un espace musical qui développe une forme d'altérité. Il est en même temps spectateur et acteur d'une fiction poétique. Par les haut-parleurs, il aperçoit des gestes musicaux produits dans les autres espaces. Il est porté ainsi vers un lieu imaginaire qui commente, contredit et complète ce qu'il est en train de voir et d'écouter. La conscience de ces contre espaces et du public présent dans les autres salles qui voit et entend une autre face du personnage, une autre musique, affecte l'expérience perceptive. Alejandra Pizarnik est présentée au public comme un personnage en ubiquité. Sa voix poétique résonne par le dispositif scénique. Elle se démultiplie : bien qu'elle soit une, elle parle avec ses voix. Dans ma recherche artistique et musicale, la définition du type d'interaction avec les textes choisis et leur articulation temporelle dans trois lieux différents sont des éléments fondamentaux.

A partir de cette relation avec la poésie de Pizarnik, j'ai créé avec ce projet un objet sonore très complexe et inharmonique imaginé comme une masque. J'ai exploré ce matériau par l'analyse de ses micromouvements spectraux. J'ai conduit l'écriture des lignes instrumentales à partir de la description des domaines temporels et spectraux analysés. Cette représentation musicale m'a permis de contrôler le masquage acoustique de gestes musicaux particuliers, leur diffusion et mise en espace dans un autre espace, et de déterminer pour chaque geste quels composants du son peuvent objectivement transpercer un "mur sonore donné".



Salle I - Enfer musical



Salle II - Enfer musical



Salle III - Enfer musical

Kärlek Splittring II (2013)

<http://project.memorekall.fr/ksii/?w=1>

pour violoncelle sonorisé à deux archets et dispositif électro-acoustique

- Création dans le festival Extension de la Muse en Circuit 2013 par Séverine Ballon – Ensemble Multilatérale



Image de la création - Kärlek Splittring

Questions et contributions de recherche :

A travers cette oeuvre, j'ai créé un protocole de recherche sur l'écriture instrumentale, et sur la mise en espace par l'électro-acoustique du geste instrumental.

L'utilisation des microphones placés géographiquement dans l'instrument est en relation avec la proposition musicale et chorégraphique impliquant l'usage de deux archets pour le jeu du violoncelle. Je considère *Kärlek Splittring II* comme une hypothèse du travail qui conduit par la suite à la réalisation de *Monologue pour une araignée mécanique*.

La compréhension de la relation entre les gestes instrumentaux combinant deux archets, leur résultat sonore lié à la sonorisation et au traitement en temps réel, ont été possibles grâce au travail de collaboration avec Séverine Ballon. Ce travail de recherche a également été réalisé par l'expérimentation des gestes instrumentaux en mettant mon corps en situation d'interprète. En tant que compositeur, j'ai dû apprendre physiquement les possibilités de jeu avec deux archets avant de définir chaque geste. J'ai ainsi décidé de me mettre à la place de l'interprète avant d'entamer le travail d'écriture de la partition.

Pour ce projet, une attention spéciale a été portée à la modification des modes vibratoires des cordes. En utilisant des trombones métalliques sur des positions spécifiques de la corde, il est possible de créer des sons multiples. Quand la division de la corde par le trombone est asymétrique la vibration de cette corde se complexifie, les rapports entre les sons partiels

naturels changent produisant des spectres harmoniques distordus.

D'un point de vue purement électro-acoustique ce projet m'a permis de mettre en place une première version du dispositif informatique élaboré sur le principe d'"orgue électro-acoustique" présent dans les pièces ultérieures du cycle *Manglar*. Pour ce projet, chaque microphone est traité indépendamment et les traitements de signaux appliqués sont bien différenciés d'un microphone à l'autre.

Monologue pour une araignée mécanique (2012- 2015)

<http://project.memorekall.fr/mpam/?w=1>

pour un musicien jouant une architecture instrumentale électro-acoustique.

- Création 25 01 2016 au CNSMDP
- Reprises en Novembre 2016 dans le Cycle Camara Radical du MAMM et dans le Festival International de Danse de Bogota.

Projet en collaboration avec Nieto et Nicolas Crosse



Image du film réalisé par Nieto, captation de la création

Questions et contributions de recherche:

L'idée d'espace instrumental chorégraphique se développe ici par la construction d'un nouvel instrument que j'appelle l'*orgue arachnéen électro-acoustique*. Ce travail a nécessité une recherche artistique sur plusieurs niveaux : lutherie instrumentale, acoustique et modes vibratoires atypiques des cordes, compréhension des modes de résonance et de transmission des vibrations par sympathie. Ce travail a aussi été porté par des intentions visuelles développées en collaboration avec Nieto, artiste visuel et metteur en scène. Des élaborations de concepts préliminaires ont également été discutés avec la scénographe

Marie Luce Nadal, doctorante SACRe de l'ENSAD.

Pour le design de l'instrument j'ai exploré plusieurs voies possibles et modélisé une partie de l'architecture grâce à Modalys⁴. J'ai finalement choisi de baser ma recherche sur la pratique en construisant des prototypes, en travaillant sur les interactions corps instrument et en définissant les paramètres géométriques qui ont permis la construction finale du dispositif architectural.

Comme point de départ, je me suis concentré sur l'exploration des références artistiques qui pourraient servir comme pistes pour le design instrumental. Je me suis particulièrement intéressé au travail de Felice Varini et à ses anamorphoses.

La notation et le développement d'un système adapté à une géométrie des cordes particulière ont été conduits en plusieurs étapes. Les algorithmes de synchronisation par le biais de l'analyse en temps réel du mouvement, la détection de la position et la qualité des gestes ont fait l'objet d'études préliminaires qui ont servi au développement du système de notation propre au projet.

Du point de vue collaboratif, ce projet fut le résultat d'un échange avec des ingénieurs du son, des acousticiens, des spécialistes en représentation virtuelle des espaces acoustiques et des développeurs informatiques. C'est essentiellement un travail de collaboration qui a fait appel à des compétences complémentaires pour l'élaboration des solutions techniques et artistiques adaptées.

Libellule (2014)

<http://projet.memorekall.fr/libellule/?w=1>

pour clarinette basse hybride, ensemble de chambre et dispositif électro-acoustique

- Création au CNSMDP par Alain Billard et les élèves de DAI sous la direction de Pierre Strauch.



Image de la création de Libellule.

⁴ Logiciel de synthèse par modèles physique, IRCAM

Questions et contributions de recherche:

Ce travail de composition est la première pièce écrite pour la clarinette basse hybride. Les recherches conduites pour la réalisation du projet ont été guidées par les résultats des analyses et les dispositifs développés par l'équipe de recherche Acoustique Instrumentale, porteur du projet à l'Ircam.

Nous avons concentré notre travail de recherche expérimentale sur la compréhension des modifications des propriétés acoustiques de l'instrument : les contraintes liées à la diffusion acoustique à l'intérieur de la clarinette hybride, les modifications de la réponse spectrale, la projection du son dans l'espace acoustique extérieur, et la directivité du son diffusé par le haut-parleur embarqué. En parallèle, j'ai exploré différents types de traitement à diffuser par le haut-parleur embarqué, en recherchant ceux permettant d'induire des phénomènes acoustiques complexes. Je citerai par exemple, les sons différentiels et multiples ainsi que des comportements atypiques comme l'annulation ou la sur-amplification de modes de vibration.

Le travail de mise en espace se formule par l'intégration de la clarinette hybride au système de projection sonore. L'instrument comprend alors trois fonctions, celle d'instrument acoustique jouant avec un ensemble de chambre, celle de haut-parleur central à l'intérieur d'un système de diffusion octophonique, et enfin celle de haut-parleur central dans un système de diffusion frontal de quatre haut-parleurs.

Dans *Libellule*, je développe un travail d'écriture synchrone et articulé du geste instrumental en relation avec le geste électro-acoustique. Les gestes instrumentaux sont ici classifiés selon leur timbre, la hauteur perçue ainsi que le mode de jeu. Cette classification est en relation directe avec les choix du traitement électro-acoustique. La lutherie informatique combine l'analyse et la segmentation du geste en temps réel avec la gestion des traitements articulés geste à geste avec l'électronique en temps réel.

Manglar Rojo (under/violence) (2015)

<http://project.memorekall.fr/manglarrojo/?w=1>

pour ensemble de chambre et dispositif électro-acoustique

- Création par l'ensemble Vortex à la Fonderie Kugler à Genève -Janvier 2015.
- Reprise à Genève dans le concert Tout est politique - Janvier 2017.



Image de la création de Manglar Rojo

Questions et contributions de recherche :

J'ai voulu rechercher par cette pièce une écriture du geste instrumental chorégraphique en privilégiant une notation traditionnelle. Le travail de mise en espace et de sonorisation instrumental dans l'ensemble des haut-parleurs est indispensable pour l'élaboration de la dramaturgie musicale de cette oeuvre où la lisibilité et l'expressivité du texte musical sont affectées par le dispositif électro-acoustique. Dans *Manglar Rojo*, je continue à intégrer l'analyse du geste instrumental fondé sur des unités morphologiques avec le contrôle dynamique du traitement du signal temps réel. Par ailleurs, j'associe mon travail d'écriture électro-acoustique à l'élaboration des macro structures musicales, en développant un protocole d'écriture fondé sur des dessins réalisés à la main. Ces dessins sont pensés comme des descriptions graphiques de l'évolution spectrale et timbrale du son.

Dans le contexte du cycle d'œuvres qui constituent mon portfolio, ce projet est aussi une pièce préparatoire. Alors que *Kärlek splittring II* m'a amené à la formulation de *Monologue pour une araignée mécanique*, *Manglar Rojo* m'a permis d'approcher la question de la mise en espace et de la sonorisation préfigurant *Hétérochronies*.

Hétérochronies (2016)

<http://www.projet.memorekall.fr/heterochroniestarkos/?w=1>

concerto pour deux voix sonorisées et orchestre

- Création le 14 octobre 2015 au CNSMDP Solistes Camille Merckx, Elise Chauvin



Image de la création au Conservatoire de Paris

Questions et contributions de recherche :

Hétérochronies relève, comme *Libellule* et *Manglar Rojo*, d'un travail d'écriture du geste instrumental en relation avec le corps, en tenant compte de l'amplification. La voix est ici portée à un niveau d'écriture proche de celle d'une écriture instrumentale, par l'utilisation de changements de modes vibratoires et de registre. Le travail d'articulation et de timbre sont rendus possibles ici par le dispositif de sonorisation. Le corps et la mémoire physique des

interprètes solistes sont portés vers un degré d'exigence inhabituelle.

J'ai préféré ne pas sonoriser l'orchestre pour permettre un travail de mise en espace acoustique : l'orchestre est pensé ici comme un système de diffusion sonore et de multiplication timbrale des matériaux musicaux proposés pour la voix. Ce travail d'écriture porte l'orchestre à un même niveau d'élaboration que celui réalisé pour les voix solistes.

3. Les Espaces Instrumentaux, Acoustiques et Electro-acoustiques

Dans mes projets, les notions d'espace sont inspirées à la fois de celles utilisées dans la danse contemporaine et dans l'architecture. Ces deux disciplines m'ont été proches dans tout mon parcours artistique et personnel et apportent des éléments essentiels à ma réflexion sur la perception de l'espace ainsi qu'à la présence du corps en relation avec la scène.

J'utilise les notions d'espaces comme des éléments conceptuels et fonctionnels articulés en trois domaines, instrumental, acoustique et électro-acoustique.

Espaces Instrumentaux

« Don Juan explique que l'on perçoit habituellement le monde comme on pense qu'il est, au travers du filtre de la pensée, car le point d'assemblage est figé dans sa position ordinaire.

Un déplacement du point d'assemblage occasionne Voir : un autre assemblage des émanations du monde engendre une nouvelle perception. Voir est source d'une compréhension plus vaste et immédiate du monde environnant, de l'essence des choses".

Carlos Castaneda⁵ – *Las enseñanzas de don Juan* 1968.

Je considère les espaces instrumentaux comme le domaine des interactions physiques entre le corps de l'interprète et les objets qui servent à la production du son et de la musique. Ces objets peuvent être des instruments acoustiques, électro-acoustiques augmentés, ou hybrides.

Augmenter les instruments

L'augmentation d'un instrument de musique désigne un processus d'élargissement des capacités d'un instrument traditionnel par des moyens technologiques, sans entraver le fonctionnement de l'instrument initial (Miranda, 2006).⁶

Mikrophonie I et II, Stimmung ou Mantra de Stockhausen développent déjà largement ces concepts dans les années 60 et 70. Stockhausen intègre la sonorisation comme élément d'expression et il développe une notation adaptée. Il formule donc l'écriture instrumentale en considérant les possibilités offertes par la sonorisation.

Pour ce qui concerne l'utilisation de microphones de contacts, nous pouvons nommer aussi

⁵ Castañeda, Carlos, Anthropologue Péruvien. Auteur des nombreuses livres de fiction fondés sur ses recherches autour de la culture du peyote des indiens Américains et les pratiques chamaniques.

⁶ Miranda, Eduardo Reck, and Wanderley, Marcelo. (2006). *New Digital Musical Instruments: Control And Interaction Beyond the Keyboard*. Publisher: A-R Editions, Inc. ISBN 0-89579-585-X

le travail récent de Bruno Zamborlin qui, avec le projet Mogeos⁷, propose une autre approche de la notion d'augmentation. Il a développé une interface capable de distinguer et d'analyser les gestes de contact et des mouvements sur une surface de jeu choisie par l'utilisateur. Par le biais de l'utilisation du micro de contact et de l'analyse du mouvement, Mogeos peut transformer tout objet de la vie quotidienne en instrument musical. Un travail similaire a été réalisé par le compositeur italien Lorenzo Pagliei, qui combine plusieurs descripteurs du geste pour contrôler la synthèse par modèle physique (GEECOS). A la différence de Zamborlin, Pagliei imagine et dessine, en collaboration avec un luthier, les surfaces de jeu comme des instruments de musique.

Il est important de considérer aussi le travail pionnier du compositeur et chercheur Tod Machover à MIT sur les instruments qu'il a appelé *hyper-instruments*. Plus récemment l'Ircam a développé un archet augmenté développé en collaboration avec plusieurs compositeurs comme Florence Baschet^{8,9} ou Mari Kimura¹⁰. Le Projet SABRE¹¹ développé à l'ICST de ZURICH concernant la clarinette basse augmentée est intéressant aussi pour ma recherche en particulier pour mon projet *Libellule*.

A noter également que de nombreux autres exemples d'utilisation des capteurs pour analyser et intégrer les gestes et les mouvements du musiciens, sont rapportés chaque année dans la communauté NIME (New Interfaces For Musical Expressions) depuis 2001 (cf une sélection d'articles importants sont disponibles dans le récent "NIME reader"¹²)

Dans mes projets, l'augmentation d'un instrument est pensée en relation avec la sonorisation et l'analyse du geste instrumental est obtenu à partir de descripteurs audio. La seule exception dans mon portfolio est le projet *Hétérochronies*, où la sonorisation me permet principalement d'élargir l'écriture pour la voix et de proposer un travail d'orchestration particulier sans faire appel aux traitement de signal ni à l'analyse en temps réel.

Les instruments hybrides

Un instrument hybride est un instrument qui modifie son fonctionnement acoustique par le biais de la technologie ou du contrôle actif (Adrien Mamou-Mani)¹³. Adrien Mamou-Mani a

⁷ Zamborlin, B. (2014). Studies on customisation-driven digital music instruments (Doctoral dissertation, PhD Dissertation, Goldsmith University of London and Université Pierre et Marie Curie, 2015.(Cited on page 49.)).

⁸ Bevilacqua, F., Rasamimanana, N., Fléty, E., Lemouton, S., & Baschet, F. (2006, June). The augmented violin project: research, composition and performance report. In Proceedings of the 2006 conference on New interfaces for musical expression (pp. 402-406).

⁹ Bevilacqua, F., Baschet, F., & Lemouton, S. (2012). The augmented string quartet: experiments and gesture following. *Journal of New Music Research*, 41(1), 103-119.

¹⁰ Kimura, M., Rasamimanana, N., Bevilacqua, F., Zamborlin, B., Schnell, N., & Fléty, E. (2012). Extracting human expression for interactive composition with the augmented violin. In International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2012) (pp. 1-1).

¹¹ Schiesser, S., & Schacher, J. C. (2012, May). SABRE: The Augmented Bass Clarinet. In NIME.

¹² Jensenius, A. R., & Lyons, M. J. (Eds.). (2017). *A NIME Reader: Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*.

¹³ T. Meurisse, A. Mamou-Mani, R. Caussé, B. Chomette, D. Sharp, Simulations of Modal Active Control Applied to the Self-Sustained Oscillations of the Clarinet, *Acta Acustica united with Acustica*,

conduit un projet de recherche fondateur à l'IRCAM sur des hybridations de la guitare, de la harpe, du quatuor à cordes, du trombone ainsi que de la clarinette basse. Ces projets sont maintenant regroupés dans un projet de recherche nommé **Smart Instruments**.

Des compositeurs comme Nicolas Mondon (Doctorant SACRe), Juan Arroyo, Blaise Ubaldini, Paul Clift et Yann Marezs ont travaillé des œuvres avec ce type d'instruments.

Libellule, projet issu de ma collaboration avec Alain Billard, Adrien Mamou-Mani et Augustin Muller est la première œuvre composée pour la clarinette basse hybride. Ce travail m'amène à imaginer une architecture instrumentale hybride pour le projet *Moi, comme une autre* de la percussionniste Lucie Antunes.



Prototype instrumental - Orgue arachnéen électro-acoustique - Session de travail avec N. Crosse.

Geste musical et chorégraphique

L'espace instrumental se définit dans ma recherche en prenant en compte le corps du musicien vu dans son intégralité, considérant les gestes et actions possibles, les contraintes et potentiels physiques de cette interaction avec l'instrument, ainsi que le résultat sonore et acoustique naissant du geste noté.

Les gestes musicaux et chorégraphiques sont en fait le résultat d'une expérimentation réalisée de manière collaborative avec les interprètes. Pour chaque projet réalisé, j'ai proposé une approche particulière pour sonoriser, augmenter ou hybridiser des instruments acoustiques. Dans chaque cas, j'entame une recherche sur des gestes instrumentaux non conventionnels, sans perdre de vue les caractéristiques physiques propres à chaque instrument, ainsi que les aspects du jeu et leurs techniques particulières à la lumière de l'histoire.

Les propriétés acoustiques choisies pour chacun des instruments sont déterminées dans le contexte de ses augmentations possibles, en fonction des outils de sonorisation et/ou de traitement du signal spécifiques pour chaque projet.

Dramaturgie et geste instrumental

Je conduis dans mes projets une approche dramaturgique du geste. C'est l'action chorégraphique qui est à l'origine du geste musical. L'exploration exhaustive par le corps de l'espace physique des tambours sur cadre (*Plis*), du violoncelle (*Kärlek Splittring I et II*), ou de l'instrument "arachnéenne électro-acoustique" (*Monologue pour une araignée mécanique*), est à la base de la définition du langage musical et du matériel sonore pour chaque pièce.

Dans ces trois projets, le geste instrumental porte alors une double fonction, il est à la fois sonore et visuel. Je développe donc une écriture musicale fondée sur le résultat sonore en interrelation avec une écriture instrumentale de caractère visuel et chorégraphique. Chacune de ces trois pièces intègre un travail sur le corps du musicien, qui contribue à l'écriture musicale par la formalisation du langage gestuel.

Sur cette voie, le geste chorégraphique devient donc une méthode de recherche appliquée au geste instrumental dans un contexte d'action élargie grâce au traitement électro-acoustique. Ainsi, nous transformons la fonction du geste en même temps que la perception du son liée à ce geste. L'espace instrumental et le corps sont ainsi interdépendants, l'instrument se transforme en espace chorégraphique et scénographique, il s'ouvre ainsi au-delà de ses fonctions musicales habituelles.

Les corps – chorégraphie instrumentale

La danse contemporaine et le langage chorégraphique sont très présents dans mon parcours artistique. A l'université Javeriana de Bogotá j'ai eu la possibilité de suivre des cours complémentaires optionnels de danse et de chorégraphie. Depuis, j'ai gardé un lien privilégié avec les chorégraphes et les danseurs, leurs modes de transmission, les écoles de notation, leurs codes pour la compréhension de l'espace scénique, ainsi que les différentes manières de décrire l'interaction du corps avec les objets et les autres corps. Même si je ne suis pas expert en théorie de la danse; différentes expériences artistiques et pratiques m'ont donné une base intuitive pour développer un travail de "chorégraphie instrumentale".

Je reviens ici sur certains travaux antérieurs qu'il me semble important de mentionner pour comprendre mon approche. Dans plusieurs de mes projets, les interactions du corps avec l'espace scénographique et architectural sont des fondamentaux de réflexion artistique. En 2001, dans le cadre d'un appel d'offre de la Mairie de Bogota pour réaliser des projets chorégraphiques en relation avec des espaces architecturaux insolites, j'ai dirigé et collaboré comme compositeur pour le projet *Sincronismos* avec la chorégraphe Dalila Zarama¹⁴.

¹⁴ Cette pièce, conçue pour la Place de l'horloge du Parc National de Bogota, fut un laboratoire de pensée et de recherche artistique. L'architecture ouvrait notre écriture vers une notion d'espace. Dans un même temps, par une transposition analytique des fonctions sociales du lieu appliquées à la musique et à la danse nous avons implémenté les méthodologies de composition pour ce projet. Le lieu choisi pour cette installation nous a permis d'imaginer et de construire une poétique insolite du corps dans l'espace. J'ai alors imaginé une musique ancrée sur la perception du temps, cette fois-ci construite pour et en fonction de l'espace. Plusieurs expériences de collaboration avec des chorégraphes sont suivies. En 2005 j'ai collaboré avec Dalila Zarama sur une installation chorégraphique et sonore pour le Musée d'Art Moderne de Bogotá intitulée *Caminos*.

En 2008-2009 j'ai été invité par la Fondation Royaumont en tant que compositeur référent de la Formation chorégraphique Transforme I - l'espace, dirigée par la chorégraphe Myriam Gourfink. Ma mission en tant que compositeur fut d'encadrer et de conseiller musicalement dix maquettes chorégraphiques réalisées par les stagiaires.

En 2008, j'ai travaillé comme compositeur référent pour la formation professionnelle Transforme I de la fondation Royaumont. Ce premier volet était destiné à des jeunes chorégraphes et avait l'espace pour thématique de recherche. J'ai développé ainsi un travail de collaboration avec la chorégraphe Clémence Coconnier pour le projet *Plis*. Cette pièce est décrite en annexe. Elle constitue le premier projet de mon catalogue à avoir été imaginé à partir d'une approche chorégraphique du geste instrumental. Le contexte de réalisation des premières maquettes, m'a permis d'interroger et de m'appropriier des outils de notation pour la danse, notamment ceux de Rudolf Laban¹⁵.

Durant ma thèse j'ai initié une collaboration artistique sur deux projets avec la chorégraphe Aniara Rodado. *Crimes sans victimes* est imaginé comme une installation chorégraphique et sonore intégrant les spectateurs avec les danseurs dans le dispositif scénique. Le travail de recherche musicale en relation avec l'espace s'est appuyé sur la lutherie informatique. J'ai développé un protocole d'écriture et de projection des infra-sons diffusés par un dispositif des caissons graves. Les haut-parleurs occupent l'espace avec les danseurs et le public. Ainsi, la perception du son est élargie. Les vibrations sonores sont ressenties aussi par le biais du corps. Elles affectent les mouvements chorégraphiques en même temps qu'elles perturbent l'état du corps de chaque spectateur ainsi que l'espace physique de la salle.



Image de la résidence de recherche au CCN d'Orléans en 2014

Ce travail de composition musicale impacte les corps des spectateurs qui sont aussi interpellés visuellement par des lampes. Disposées autour du public, les lumières s'avèrent intenses et dérangeantes. La cohabitation entre danseurs et spectateurs sur le plateau est intime. Par le biais de casques ouverts, chaque spectateur entend individuellement, selon sa position et sa distance des interprètes danseurs, le son produit par l'interaction des corps sur la scène.

Espaces Acoustiques et Électro-acoustiques

Espaces acoustiques

Je considère les espaces acoustiques à partir d'un ensemble de propriétés physiques du son (objectifs) et à partir de propriétés perceptives (objectives et subjectives). Dans la

¹⁵ Grammaire de la notation Laban, Tome 1, Tome 2 et Tome 3, Jacqueline Challet-Haas (Auteur) Paru en décembre 1999 broché

formalisation de mes œuvres, je prends en compte l'espace acoustique pour développer la dramaturgie et la poésie musicale.

Par exemple, j'utilise dans mes pièces le fait que certaines sources acoustiques peuvent être "masquées"¹⁶ perceptivement, ou que certaines sources peuvent apparaître comme délocalisées¹⁷. Ces propriétés interviennent pour la conception des dispositifs scéniques, en me permettant d'imaginer une écriture musicale qui puisse être perçue de façon unique et indépendante par chaque spectateur en fonction de sa position dans l'espace. En particulier, je tiens compte des différentes "interrelations" entre les différentes sources d'émission sonore, des instruments ou des haut-parleurs. J'imagine, par ce principe, des œuvres dans lesquelles la multiplicité perceptive est au cœur de la proposition artistique.

Cette définition d'espace acoustique est large. Dans ce manuscrit je développerai uniquement les considérations liées au développement des dispositifs instrumentaux, des dispositifs scéniques ainsi que mes réflexions liées à l'écriture instrumentale, à la dramaturgie ou à la perception.



Image de la création de *l'enfer musical* d'Alejandra Pizarnik (2012). Salle II.

Espaces Electro-Acoustiques

Ce domaine apparaît dès la conversion de la matière sonore acoustique en signal électrique et/ou numérique ainsi que les possibles actions sur ce signal en temps réel par le biais des outils informatiques. Il s'agit des analyses, du traitement des données, du traitement de signal.

Lutherie électro-acoustique, sonorisation et microphonie

Pour chaque projet développé dans le cadre du doctorat, j'ai imaginé au préalable la sonorisation du ou des instruments ainsi que la mise en espaces sonores par la disposition spatiale des haut-parleurs. Dans cette première étape de travail intervient également le questionnement de la relation du corps de l'interprète avec son instrument et les diverses possibilités gestuelles, en prenant en compte la perception des gestes de l'interprète par le public.

J'ai voulu dans mon doctorat aborder des méthodes de sonorisation différentes qui me

¹⁶ Mario Rossi, Audio p. 137. Définition de masque d'après l'étude de masque de Wegel and Lane. ISBN 978-2-88074-653-7

¹⁷ Szendy, Peter, Membres fantômes, Des corps musiciens. ePub : 9782707327680

permettent de proposer des modes d'écriture particuliers pour chaque projet.

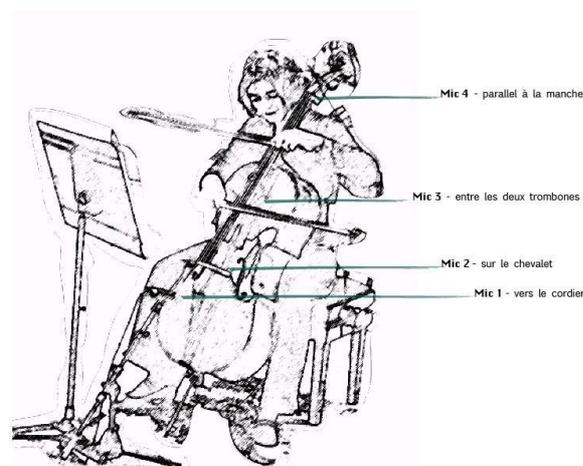
Dès qu'un instrument est augmenté par l'utilisation d'un microphone, cet instrument offre de nouvelles possibilités d'expression au-delà de son usage traditionnel. Tant dans un sens poétique que d'un point de vue purement acoustique, ses caractéristiques et sa fonction changent également pour le public.

Ces idées sont déjà présentes depuis longtemps dans l'histoire de la musique électro-acoustique. Depuis les fondements de la Musique Concrète et la musique Acousmatique, en passant par des œuvres emblématiques comme *I'm sitting in a room* d'Alvin Lucier ou encore plus *Mikrophonie I et II* de Karlheinz Stockhausen, la possibilité d'utiliser les microphones comme outils d'expression transformateurs du sens musical fut présente dans le cheminement et la pensée musicale des compositeurs ainsi que des artistes sonores.

Mon propos fut donc, pour chaque projet et recherche au cours du doctorat, de donner à chaque microphone une fonction distincte et d'en expérimenter les conséquences sur mon écriture, sur la forme et sur la partition.

I - Dans *l'enfer musical d'Alejandra Pizarnik*, les 3 voix ainsi que les seize instruments sont sonorisés de façon traditionnelle. Le placement des microphones tient compte principalement du rendu acoustique fidèle à la source. La mise en espace des dix neuf musiciens dans les trois espaces de diffusion passe par l'écriture de l'ouverture et de la fermeture des canaux permettant la présence de chaque instrument dans les autres salles. Ce travail est le principal fil conducteur expressif de la pièce et guide la dramaturgie ainsi que les choix musicaux.

II - Pour *Kärlek Splittring II*, j'ai choisi de placer quatre microphones à des positions précises du corps instrumental. Par ce choix d'augmentation, le violoncelle devient un objet instrumental, les quatre points de captation sont projetés dans l'espace perceptif du public à travers un cercle de 8 haut-parleurs. La spatialisation du son dans la salle est ainsi mise en relation avec le positionnement des microphones sur l'instrument, et donc dépend du geste instrumental. Cette hypothèse détermine des choix d'écriture ainsi que des choix de notation.



Kärlek Splittring II - disposition des microphones

III - Une situation différente est explorée avec la clarinette basse hybride pour le projet *Libellule*. Pour ce projet, tant le microphone que le système de diffusion sont embarqués dans le corps de l'instrument. Cette situation permet l'exploration d'une écriture électro-acoustique qui modifie directement le fonctionnement acoustique de l'instrument. Par exemple, la simple réinjection du signal qui peut engendrer des larsen contrôlés. Dans d'autres cas, des situations paradoxales entre le geste instrumental et le son émis par l'instrument peuvent émerger.



Libellule Prototype de la clarinette basse hybride

Un deuxième microphone, extérieur à la clarinette, permet la sonorisation de cette complexité acoustique résultante. Les flûtes basses, l'accordéon, le violon, la contrebasse, la marimba et la batterie sur scène sont également sonorisés d'une manière traditionnelle. Néanmoins, sur certains passages, selon le travail de mise en espace, ils peuvent être réinjectés dans la clarinette ou sonorisés par un des deux dispositifs de haut-parleurs dans la salle.

IV - Chaque instrument peut aussi être sonorisé en fonction d'un choix d'écriture instrumentale spécifique, comme cela a été le cas pour *Manglar Rojo*. Pour ce projet, j'ai concentré mon travail musical sur des types d'actions définies et récurrentes par instrument.

Par exemple, pour la contrebasse préparée, j'ai exploré la production de sons multiples en travaillant principalement des modes de jeu à caractère percussif, comme les pizzicati ou les slaps. Dans ce cas, la position du microphone a été définie par l'énergie acoustique potentielle de chaque geste, la transmission du timbre et des transitoires vers le public. En même temps, la sonorisation de la contrebasse dévoile des sons "fantômes" produits par la vibration de la corde entre la position de la main gauche, des trombones, de l'archet et de la tête de l'instrument.

The image shows a musical score for bass guitar, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 7 through 10, and the second system contains measures 11 through 14. The notation includes various techniques such as 'slappizz.' (slap pizzicato), 'pizz.' (pizzicato), and 'slap.' (slap). Dynamic markings include *sfz mp*, *senza cresc*, *sfz mp*, *sfz f*, and *p*. There are also performance instructions like 'sostenuto' and '3' (triplets). Measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 14 are indicated in pentagonal boxes above the staves. A small box with '96' is visible above measure 12, and another with '4' is below measure 13.

Extrait de la partition de *Manglar Rojo*

Pour chaque instrument, le choix du type de microphone et son emplacement sont guidés par de nombreux facteurs, afin de faire apparaître différents aspects sonores, comme les sons multiples, les différents types des sons percussifs joués à la clarinette, les sons des frottements produits par le mouvement de l'archet lors de son contact avec les cordes, les sons différentiels résultant des harmoniques doubles au violon et au violoncelle, les changements de timbre et les profils mélodiques induits par la superball dans les percussions, ainsi que les sons "fantômes" ou encore les sons percussifs harmoniques à la guitare. La sonorisation élargit donc le champ d'action de l'orchestration des gestes instrumentaux par la mise en espace.

V - Monologue pour une araignée mécanique est le projet du portfolio où la définition du type et du placement des microphones a été la plus complexe et importante dans la réalisation musicale. Un soin particulier a été porté au fait que les microphones devaient garantir un excellent rendu acoustique, approchant les détails du geste musical aux oreilles des spectateurs.

Dans l'espace des huit haut-parleurs, je projette une morphologie transformée. Sa forme dépend du design instrumental. J'ai choisi de favoriser l'écoute de sons très fins, en dévoilant par les microphones les différences de timbre les plus infimes. J'ai eu la possibilité d'expérimenter avec des microphones de plusieurs types à différents endroits de l'architecture instrumentale tels que des microphones piézoélectriques, cardioïdes, omnidirectionnelles, de clip et de contact.

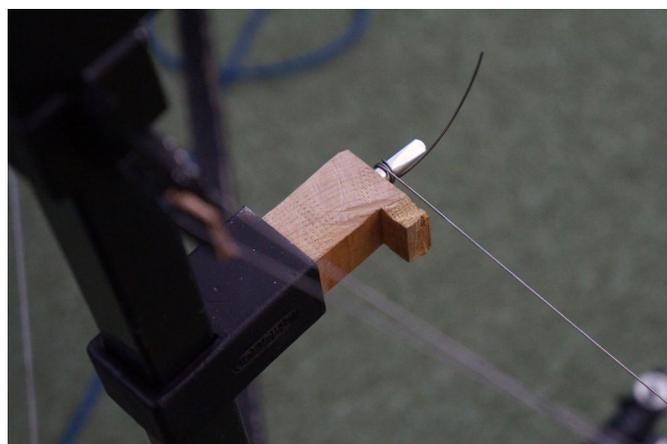


Image pièce en bois massif utilisée pour incruster la cheville et accorder l'instrument

VI - Sur *Hétérochronies*, j'ai choisi de sonoriser la voix des deux chanteuses avec des microphones pour approcher des variations de timbre subtiles à l'oreille du public. Cela permet une écriture élargie des voix au sens du positionnement et de la projection du son.

J'ai imaginé chaque instrument de l'orchestre comme une source acoustique indépendante, jouant en relation avec les deux haut-parleurs qui amplifient les voix et l'accordéon. Je transforme par ce biais la fonction de l'instrument orchestre". Les assemblages instrumentaux sont choisis en fonction du timbre et de la mise en espace.

4. Interrelations

Des structures phonétiques au geste instrumental, du geste instrumental au geste musical électro-acoustique

Une des questions qui motivent mon travail d'écriture et de composition depuis plusieurs années est l'étude de la voix humaine et de ses composantes définies par des unités timbrales et phonétiques. Mon travail de composition s'est nourri souvent de cet intérêt au niveau du geste instrumental et électro-acoustique. J'ai ainsi exploré différentes alternatives pour construire, pour chaque instrument, une syntaxe de modes de jeu me permettant d'écrire des enchaînements de gestes musicaux analogues à la voix parlée.

En même temps, l'exploration des instruments et la recherche sonore en collaboration avec des instrumentistes ont influencé mon écriture pour la voix. J'ai, dès lors, construit des chemins d'articulation entre des gestes instrumentaux et vocaux. Ce travail se manifeste notamment par une exigence de l'écriture tant pour les modes de jeu que pour le détail des articulations et des nuances.

En 2008, lors de la composition de *Poetry for // dark - / dolls* à l'IRCAM, j'ai commencé à étudier les différents composants sonores de la parole et de la voix à l'aide des outils de description informatique : des FFT (Fast Fourier Transform)¹⁸ pour le temps différé, des MFCC (Mel-frequency cepstrum coefficients)¹⁹, la fréquence fondamentale, l'énergie, le centroïde spectrale pour l'analyse en temps réel, etc.. Le travail de Grégoire Carpentier, chargé à l'époque du développement d'Orchidée²⁰, m'a facilité l'expérimentation des instrumentations possibles appliquées à l'enregistrement des esquisses de partition vocale de ce projet.

Cette recherche a influencé mon approche de la représentation de la voix avec plusieurs instruments. J'ai voulu composer des gestes collectifs permettant de représenter des unités phonétiques et morphologiques déterminées, pour ensuite amener, par l'orchestration, un travail de masquage et de délocalisation de la voix, en relation au dispositif scénique et à la mise en espace.

En même temps, j'ai commencé à développer des outils informatiques permettant de gérer en détail l'articulation dynamique du son en temps réel. J'ai construit, à l'aide des fonctions graphiques synchrones, une syntaxe de composition musicale de paramètres d'interaction entre plusieurs types et niveaux de traitement du signal. Cet objet est essentiel pour comprendre mon travail sur le geste instrumental en relation avec le geste électro-acoustique. Le prototype est fondé sur l'objet `ej.function.js`²¹ créé par Emmanuel Jourdan.

¹⁸ FFT, Cet algorithme est couramment utilisé en [traitement numérique du signal](#) pour transformer des données discrètes du domaine temporel dans le domaine fréquentiel, en particulier dans les analyseurs de spectre.

¹⁹ Les MFCC ou Mel-Frequency Cepstral Coefficients sont des coefficients cepstraux calculés par une [transformée en cosinus discrète](#) appliquée au spectre de puissance d'un signal. Les bandes de fréquence de ce spectre sont espacées logarithmiquement selon l'[échelle de Mel](#).

²⁰ Orchidée, Interface informatique d'aide à l'orchestration développé à l'IRCAM

²¹ Ejies est une librairie libre de droits d'objets développée par le réalisateur informatique Emmanuel Jourdan et disponible en ligne. <http://www.e--j.com/>



Image d'un profil morphologique à plusieurs niveaux présent dans le dispositif informatique de Monologue pour une araignée mécanique

Articulations et interactions du geste instrumental et du geste musical électro-acoustique avec les notions d'espace et de spatialisation.

En 2010, dans le cadre d'un projet de recherche à l'IRCAM, au sein de l'équipe IMTR en collaboration avec Norbert Schnell, nous avons développé des outils informatiques permettant l'analyse, la description et la segmentation du flux audio en temps réel. Ces recherches sont décrites dans deux articles *First steps in relaxed real-time typo-morphological audio analysis/synthesis*²² et le rapport du projet de recherche *A Compositional Approach to Analysis Re-Synthesis*²³.

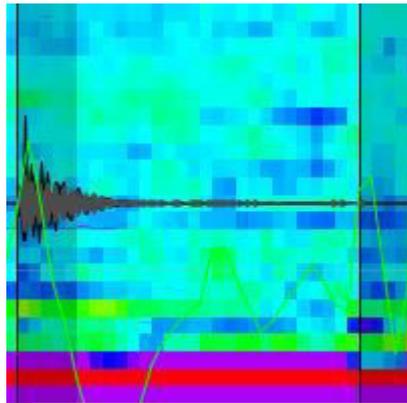


Image d'un segment morphologique analysé dans un conteneur imubu

Grâce à un ensemble de descripteurs comprenant des outils d'analyse appropriés pour la voix humaine tels que l'enveloppe, l'énergie, la fréquence fondamentale et le timbre, on identifie les unités morphologiques constituant un flux sonore en temps réel comme en temps différé. Ces analyses sont enregistrées en continu dans une base de données. Une fois qu'un point de segmentation morphologique est identifié par l'ordinateur, les informations recueillies sont comparées et intégrées comme une description "gestuelle" (i.e. les paramètres morphologiques du sons sont apparentés à des "gestes") : la durée, la fréquence principale, la déviation de la fréquence, comme l'énergie et la déviation de l'énergie, ou

²² N. Schnell, M. A. Suárez Cifuentes, J.-P. Lambert, *First Steps in Relaxed Real-Time Typo-Morphological Audio Analysis/Synthesis*, International Conference on Sound and Music Computing (SMC), Barcelona, July 2010. ([PDF](#))

²³ M. A. Suarez-Cifuentes, N. Schnell, *A Compositional Approach to Analysis Re-Synthesis*, IRCAM Composer in Research Report, Paris, 2010.

encore le timbre, sont les paramètres principaux de cette classification.

Par le biais d'une description en temps réel du flux sonore, nous avons accès à des informations immédiates sur le jeu instrumental. L'analyse est appliquée sur chaque unité morphologique en relation avec le geste instrumental. Ensuite, ces données sont enregistrées, numérotées et classées sur un conteneur.

Les gestes électro-acoustiques peuvent ainsi être composés en relation avec ces descripteurs. Cette procédure nous conduit vers une interaction morphologique entre plusieurs bases de données issues d'enregistrements et le son acoustique capté par microphone lors de la performance. Cette mise en relation entre descripteurs permet de définir des traitements du signal de l'instrument associés à l'analyse morphologique du flux audio.

Dans l'article écrit en collaboration avec Norbert Schnell cité précédemment, nous définissons ces outils de description et de segmentation morphologique comme des interactions en temps réel *relaxé* (relaxed real-time). Il est évident que nous ne pouvons avoir accès aux descripteurs associés à un geste qu'au moment où l'unité morphologique est identifiée et finalisée. Cette condition préalable détermine un travail d'écriture du geste électro-acoustique qui doit tenir compte de cette logique du temps, pour la composition des relations entre les informations obtenues, par l'analyse du signal acoustique appliquée à l'élaboration de paramètres du contrôle dynamique du traitement informatique en temps réel.

Les articulations entre le geste instrumental, son analyse et le geste électro-acoustique peuvent ainsi se développer sous plusieurs formes. Pour chaque projet du portfolio, j'utilise ces outils en développant et caractérisant selon l'intention artistique une syntaxe particulière d'interaction.

Comme décrit précédemment, je considère chaque geste musical informatique comme un assemblage de profils synchrones qui créent une relation rythmique, de timbre et morphologique précise en allusion au geste instrumental.

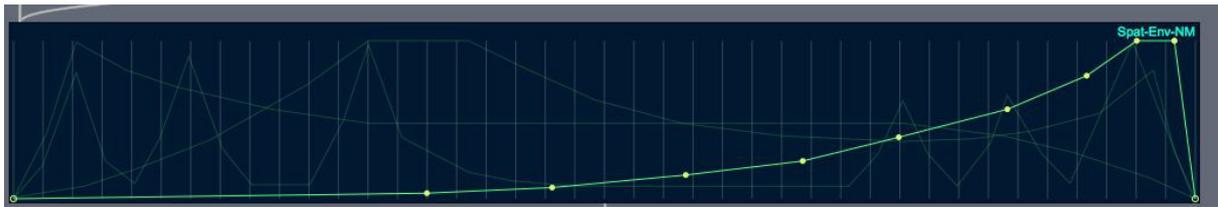
Les descripteurs morphologiques servent donc à composer des relations entre les traitements électro-acoustique perceptibles et les gestes du musicien. Le choix du type de relations et de traitements qui constituent le geste géré par des profils synchrones devient en soi un travail de composition et de caractérisation musicale des unités morphologiques. Je cherche à produire, par ce biais, des sons électroniques, articulés et organiques, qui sont portés vers les spectateurs grâce au système de diffusion et à la mise en espace.

Pour chaque projet je compose au préalable un nombre fixe de types morphologiques en assemblant quatre profils graphiques.

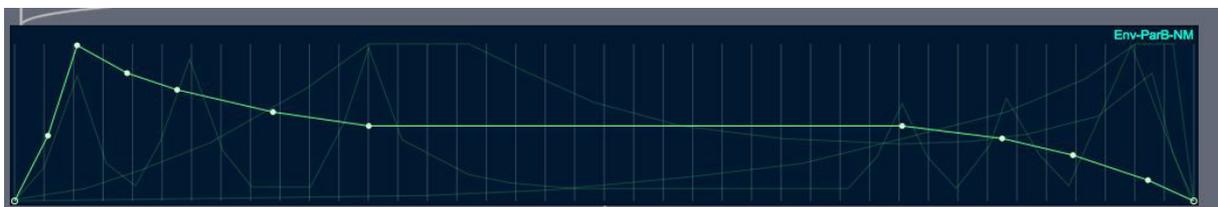
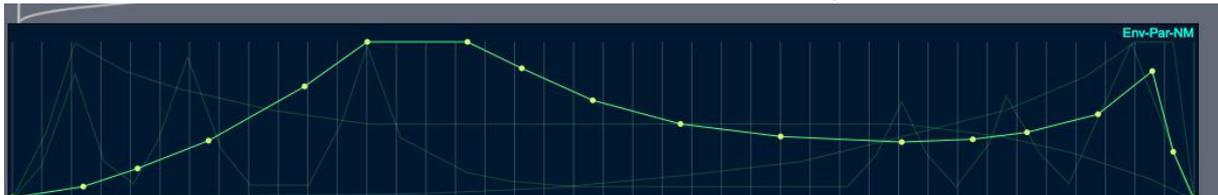
- Le premier profil contrôle l'enveloppe dynamique du geste électro-acoustique



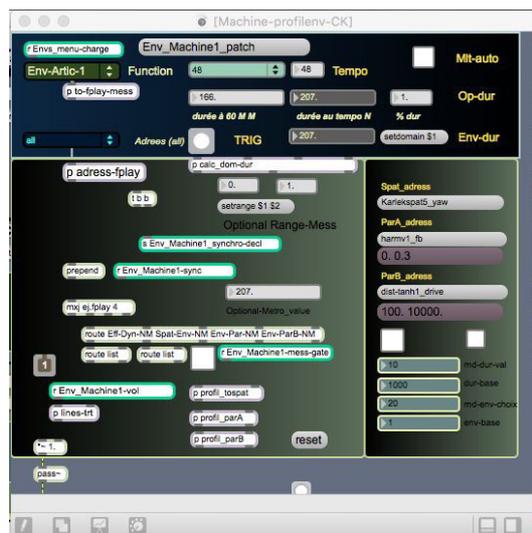
- Le deuxième profil se charge de l'évolution temporelle du geste dans une trajectoire ou un espace donné.



- Les troisième et quatrième profils sont adaptés à des paramètres de production du son électro-acoustique lié au geste, qu'ils soient des paramètres de synthèse sonore ou des valeurs de contrôle des outils de traitement du signal en temps réel.



Chaque profil assemblé est géré par une interface de contrôle individualisé que j'ai développée ; je peux créer ainsi par le biais de la programmation plusieurs morphologies indépendantes et les considérer comme sources différenciées pour le système de spatialisation.



Programme du contrôle de profil intégré aux dispositifs informatiques développés pour les projets réalisés dans le cadre du doctorat. marcosuarezcifuentes©2012

Je peux alors contrôler dynamiquement la durée relative (en millisecondes) de chaque unité

morphologique, le tempo des traitements en temps réel intégré au tempo de la partition musicale, la durée du geste en proportion à la durée rythmique, le profil de geste électro-acoustique choisi, les paramètres et les valeurs adaptés pour le contrôle du traitement du signal affectés par chaque profil.

De manière optionnelle, je peux aussi utiliser ces objets de contrôle de profil pour varier automatiquement les durées et/ou le choix des profils déterminés au préalable par une composition des probabilités.

La notion d'enveloppe dynamique et du timbre en relation avec le système de spatialisation sonore développé dans l'oeuvre du compositeur portugais Emmanuel Nunes²⁴ (1941 - 2012) est sans doute influente sur ma manière d'organiser la mise en espace du geste instrumental et du geste électro-acoustique.

Dans son travail E. Nunes mets en relation strictement le temps du geste instrumental avec celui défini pour réaliser un déplacement ou un changement dans l'espace des haut-parleurs. Il tient compte de quatre étapes pour la description du geste dans la partition musicale et la partition informatique: *le transitoire, la chute, l'entretien et l'extinction*. Dans l'ensemble de son oeuvre, cette description essentielle du son à partir de l'enveloppe dynamique influence aussi son écriture musicale ainsi que sa conception de l'orchestration.

Comme musicien compositeur, j'ai été marqué par l'écoute du *Lichtung I, Lichtung II et Lichtung III* de Nunes. Dans ce cycle, le détail des relations possibles entre l'enveloppe du geste instrumental, sa trajectoire dans l'espace ainsi que sa transformation par le biais des outils informatiques sont articulés pour chaque instrument présent sur scène.

Comme élève, j'ai eu un accès privilégié à la pensée musicale de ce compositeur, par des innombrables échanges qui ont sûrement servi à développer la base de construction de mes propres outils informatiques.

Chemin, trajectoire et profil

L'approche d'Emmanuel Nunes, sa composition des relations entre geste, enveloppe et espace résonne avec ma conception du geste musical électro-acoustique. Dans la conception et formalisation des outils de spatialisation pour chacune de mes oeuvres, je forge une relation avec l'architecture.

J'ai toujours eu l'intérêt de composer des oeuvres pour des lieux spécifiques et de tenir compte, dans la formalisation du dispositif scénique, de l'architecture comme un espace fonctionnel chargé d'histoire et des significations²⁵. Chacun des projets intégrés à des lieux et des architectures spécifiques a aussi servi comme métaphore pour la modélisation des outils informatiques, depuis le traitement du signal à la spatialisation. Mon intention artistique de départ est de concevoir une musique qui puisse être traversée comme un espace architectural, abordée par plusieurs chemins, une musique inscrite dans un temps immobile constitué d'unités formelles organisées. Chaque spectateur devrait ainsi avoir sa propre expérience de l'oeuvre, son vécu et sa perception étant uniques par la multiplicité des chemins possibles.

Par cette approche, le spectateur devient acteur de son expérience musicale, c'est lui qui

²⁴ Bioteau, Borel, Daubresse, Emmanuel Nunes, Fondation Calouste Gulbenkian - 2001.

²⁵ J'ai réalisé des oeuvres pour la Place de l'horloge du Parc National de Bogota (2001), pour la Place de la danse du Centre National des Arts de Mexique (2003), pour le Musée d'art Moderne de Bogota (2005), pour le Cloître de l'Abbaye de Royaumont (2006) ainsi que mon opéra créé pour les Voûtes à Paris en (2012).

choisit son parcours à l'intérieur de l'espace architectural, il découvre les matériaux musicaux à son passage. Il ne peut jamais percevoir physiquement la totalité de l'œuvre, ni savoir ce que les autres spectateurs cohabitants dans le même ont traversé.

L'espace des haut-parleurs devient dans mon travail une métaphore de l'espace architectural. Je définis au préalable des chemins possibles, des trajectoires spécifiques qu'une source peut parcourir dans le système de diffusion sonore. Le profil défini pour le contrôle de la spatialisation gère la position relative du son dans l'espace trajectoire traversé par une source.

Par le biais d'un profil graphique secondaire je développe depuis *Kärlek Splittring II* un contrôle des unités morphologiques électro-acoustiques en relation avec le système de spatialisation. La position, la distance, la directivité, l'élévation et l'ouverture sont ainsi gérées .

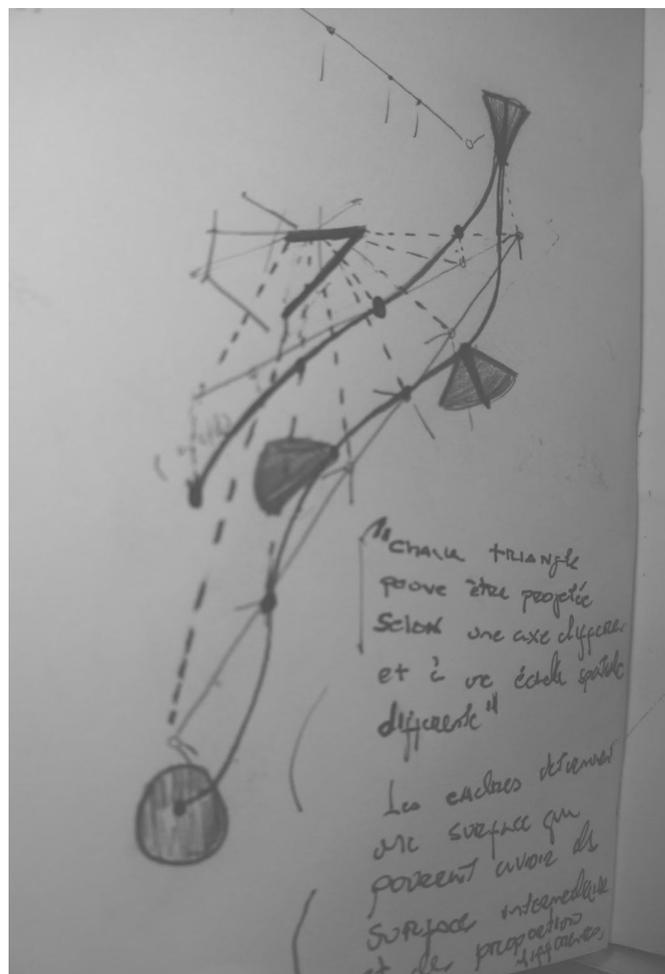


Image formalisation des trajectoires appliquées à chaque corde pour *Monologue pour une araignée mécanique*

Le geste instrumental peut aussi être pensé de manière analogue au geste électro-acoustique, tous les deux liés à la réflexion sur l'architecture. Si l'espace instrumental devient un objet que l'on aborde selon sa "géographie", les gestes musicaux peuvent se dessiner dans les chemins suscités par l'instrument. C'est l'action du corps qui définit les possibles sonores. Ce mécanisme de travail se consolide dans mon doctorat par la conception de l'architecture instrumentale de *Monologue pour une araignée mécanique*.

Dans ce projet, la disposition des cordes crée, limite et détermine la nature des gestes, l'espace instrumental influence alors la forme musicale, influencé par le dispositif visuel. Le dispositif informatique permet de dériver ces chemins de l'objet instrument en créant par la mise en espace dans les haut-parleurs une projection électro-acoustique du champ d'action du musicien.

Il est important de souligner que dans cette œuvre je ne suis pas dans une pratique de la représentation de l'image de l'instrument. Il ne s'agit pas de translater par l'électro-acoustique le domaine de l'acoustique et du visuel, mais d'élaborer des représentations élargies entre ce qui est perceptible et ce qui restera poétique pour créer une cohérence fonctionnelle du dispositif scénique.

Interactions musicales numériques: algorithmes compositionnels et traitements temps-réel

L'écriture musicale de chaque œuvre est développée en partie à partir de données d'analyse sonore spécifique ou par des algorithmes permettant le calcul de certaines structures rythmiques et harmoniques. Je décris ci-dessous ces processus développés pour les pièces du portfolio.

I - *L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik* –

En 2007, bien avant la composition de l'opéra, j'ai eu l'occasion d'échanger avec Julio César Ramirez Velez, astrophysicien doctorant à Paris 6, qui travaillait alors sur les champs magnétiques solaires et les filaments stellaires. Cette rencontre nous a amené à comparer les méthodes d'analyse employées dans l'observatoire avec celles que je commençais à appliquer pour la matière sonore à l'aide du logiciel Audiosculpt.

De manière expérimentale, je voulais transformer les données temporelles et fréquentielles de ses analyses du soleil en matière sonore, en utilisant les spectrogrammes qu'il avait obtenus comme des filtres graphiques. Je les ai appliqués sur un bruit blanc compris entre 0 Hz et 48000 Hz. Nous avons procédé en utilisant différentes échelles : 30 secondes, 120 secondes, 300 secondes, 600 secondes.

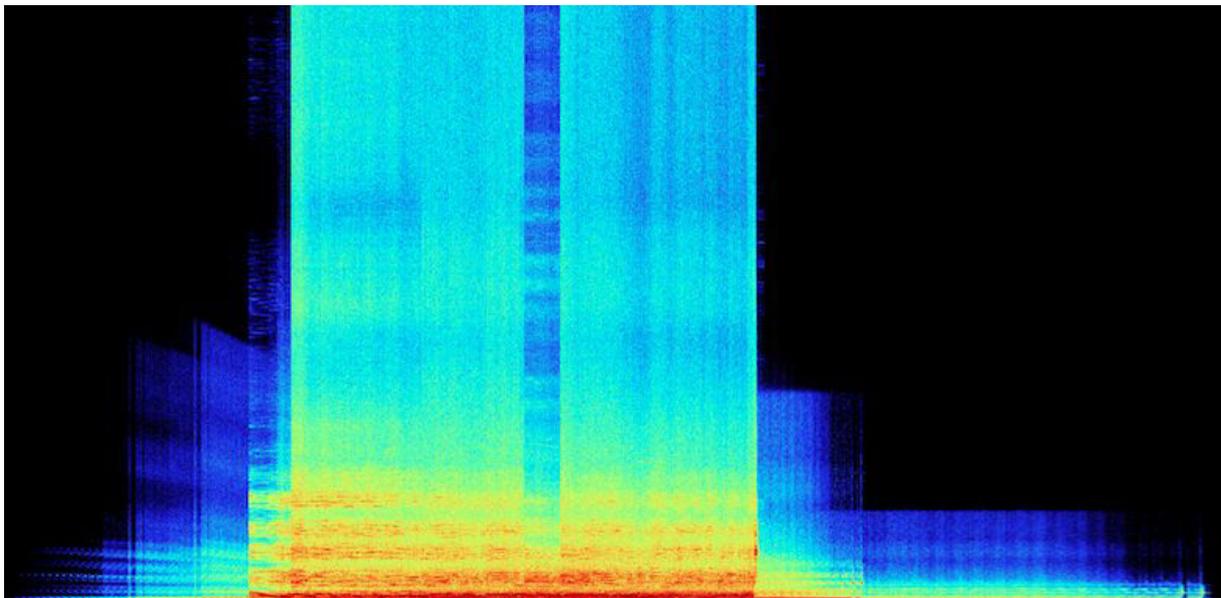
La matière sonore résultante concentrait son activité importante aux alentours de 30000 Hz. Pour rendre audible cette activité, j'ai alors transposé les spectres vers d'autres domaines fréquentiels. Je cherchais à rendre audible les variations temporelles de ces fréquences apparaissant comme des lignes bien définies. Cela a mis en évidence des glissements de timbre qui s'avèrent très riches et qui portaient des variations morphologiques assez distinctes.

Les sons obtenus portent une identité musicale forte, ce qui m'a permis d'évaluer expérimentalement plusieurs types de traitement du signal et de diffusion dans les haut-parleurs. En 2012, lors de la composition de mon opéra j'ai choisi de composer des parties importantes du tissu électro-acoustique de chaque salle en utilisant le matériau sonore du soleil gardé précieusement plusieurs années comme matière première.

Alejandra Pizarnik, qui a inspiré mon opéra, parle souvent du Soleil Noir dans ses poèmes. Elle évoque ainsi une l'idée de la mort. Elle symbolise par cette image son désir le plus profond, celui qui conduira ses actions et ses actes jusqu'au moment où elle décide de se suicider. Il fut pour moi une évidence que dans *L'enfer musical* le principe de lumière transposée en matériel sonore prendrait une signification forte. Je décidais alors de composer pour chaque salle une pièce électro-acoustique fondée sur cette matière.

Je portais une attention particulière au temps musical dans le design sonore de chaque salle. Je voulais différencier ainsi la durée et l'expressivité du geste formel électro-acoustique. Dans la salle 2, par exemple, je développais l'idée d'un temps musical extrême et lent. J'ai créé alors un objet sonore totémique, et pour ce faire j'ai utilisé une technique mixte, en partant d'un spectrogramme unique déployé sur une longue durée (11 minutes environ). Par la suite, j'ai appliqué en temps différé des transformations de signal qui révèlent l'image du soleil comme une empreinte saturée.

La figure suivante montre l'évolution de la texture sonore sculptée sur une durée de onze minutes. Les fréquences décrites par le spectrogramme (0 Hz à 22000 Hz) montrent clairement les étapes d'ouverture timbrale. Toute la partie centrale révèle la nature du son résultant : le son occupe tout l'ambitus décrit par cette analyse. La distribution de l'énergie spectrale n'est pas homogène. Elle se concentre principalement sur des régions spécifiques qui peuvent être comprises comme des zones formantiques.



Spectrogramme du son diffusé dans la Salle II - Enfer Musical d'Alejandra Pizarnik

Cette "sculpture" sonore fut réalisée par le biais du traitement du signal en temps différé et réel, spécifiquement par l'utilisation des objets de distorsion tels que "*degrade*", "*overdrive*" et "*tanh*" intégrés au dispositif informatique. Je magnifie la présence de chaque ligne et je crée ainsi un son dense et compact qui sert comme masque acoustique et comme symbole poétique lors de sa diffusion.

Je dois noter que l'énergie spectrale résultant de cette procédure est soutenue durant dix minutes. Elle génère chez l'auditeur une forme d'oppression acoustique, transformant son écoute et sa perception de la matière sonore au fil du temps. Sur le même type de matière, nous passons de l'impact d'un objet brutal à l'écoute détaillée de multiples lignes mélodiques descendantes.

L'oreille adapte sa capacité d'écoute. Elle s'ouvre graduellement et résiste à l'immersion sonore violente induite lors de sa diffusion initiale par les haut-parleurs ; l'espace acoustique filtre le son grâce aux modes de résonance propres de la salle. De la même manière que l'œil s'adapte aux changements de lumière abrupts en lui permettant de différencier des objets dans l'obscurité après un temps d'adaptation, l'ouïe est capable d'identifier des structures musicales dans des matériaux apparemment homogènes et denses.

Lors du travail de composition instrumentale de *L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik*, j'ai décidé de révéler davantage ces lignes identifiées à l'aide d'un analyseur FFT. J'ai filtré le totem en changeant les seuils du spectrogramme. Ainsi, j'ai vu apparaître les évolutions spectrales prédominantes et j'ai pu analyser précisément leur temps d'apparition, leurs variations d'énergie et la durée de chaque partiel.

Ces informations pertinentes pour soustraire les gestes mélodiques fantômes sont exportées comme fichier SDIF²⁶, puis calculées dans un cadre temporel musical comprenant le tempo et les indications de mesure déjà mis en forme dans la partition musicale.

The image shows a page of a musical score for orchestra. It consists of six staves, likely representing different sections of the orchestra. The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key with several sharps (F#, C#, G#, D#, A#) and a time signature of 3/8. The music is dense and appears to be a highly textured passage.

Extrait des analyses fréquentiels analysés, adaptés à la partition de la salle III. Etape de travail.

II - De la formalisation de Hétérochronies aux sons électro-acoustiques de Manglar Rojo.

Dans la continuité du travail d'écriture musicale élaboré à partir des images filtres, j'ai voulu imaginer le timbre et l'évolution formelle de mon oeuvre pour orchestre en dessinant au préalable les spectres comme des macrostructures.

Souvent, dans mon travail de précomposition, je détermine des objets assemblés et caractérisés. Je cherche des matériaux permettant de créer des évolutions contradictoires, paradoxales et non continues entre les différents composants du son. J'applique ce principe à l'élaboration des lignes mélodiques, des timbres associés aux gestes instrumentaux ainsi qu'à la formalisation des identités orchestrales.

Dans *Hétérochronies* je pensais à modéliser les relations des intervalles et des profils mélodiques entre les voix solistes et l'orchestre à partir des profils graphiques BPF²⁷ que je transformais par la suite en notation musicale traditionnelle à l'aide du logiciel **Openmusic**²⁸. Ce type de travail, sans aucun doute lié au système d'assemblage des profils associés à des unités morphologiques électro-acoustiques, peut être considéré comme un élément essentiel et caractéristique de mon langage musical.

²⁶ Le format **SDIF** (Sound Description Interchange Format) est un standard ouvert de format de fichier qui spécifie les types de données de description des signaux audio et leur représentation

²⁷ Break point function

²⁸ Ircam, distribué par le Forumnet.

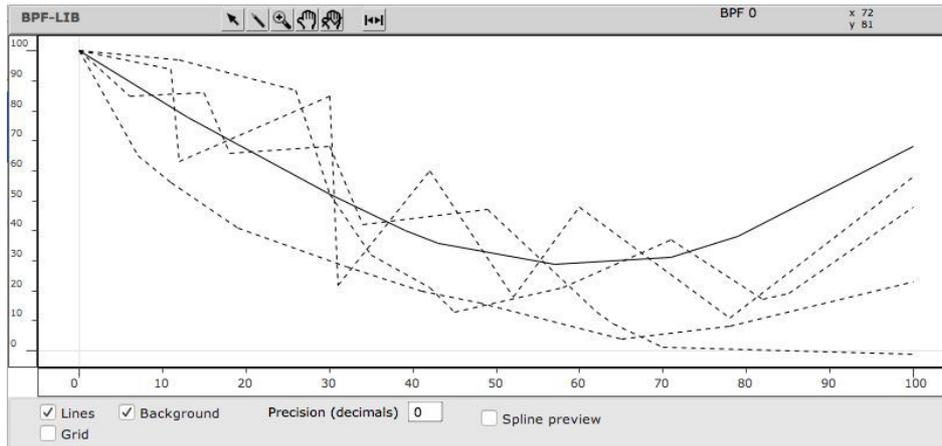
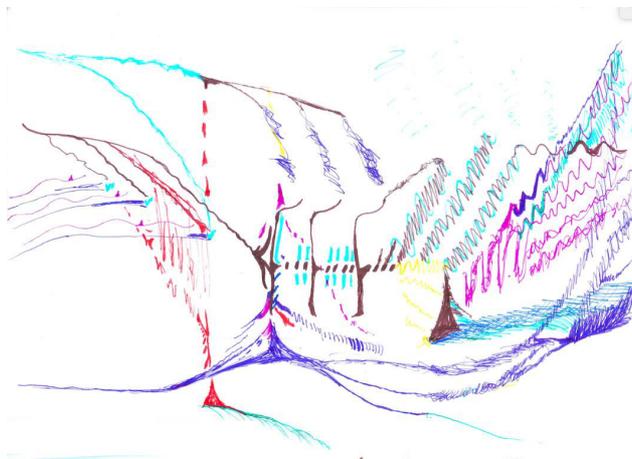


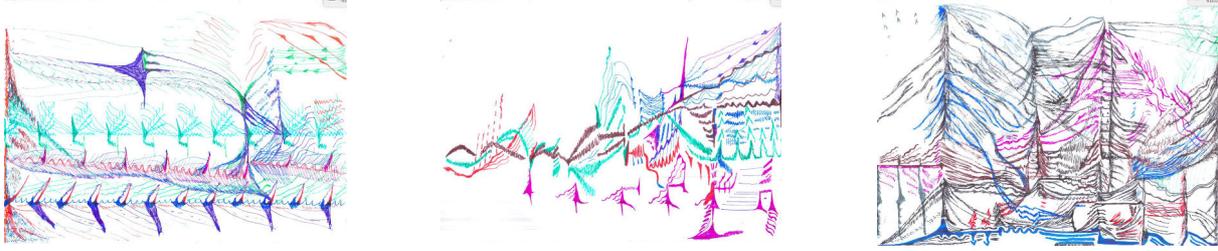
Image d'évaluation du travail de composition avec plusieurs profils mélodiques graphiques

Dans le contexte de l'expérimentation, je suis parti de figures simples en appliquant au départ des transcriptions semblables à celles que j'avais développées pour *L'enfer musical*. Les profils sont traduits en son à l'aide de filtres "images" appliqués sur du bruit blanc. Cette technique est proche de la synthèse soustractive. Plus précisément, cette procédure traduit les profils graphiques comme des glissandos fréquentiels. Le geste dessiné peut être appliqué à différents domaines fréquentiels et temporels.

J'ai vu alors, par ces expériences, la nécessité de composer l'évolution du timbre par un travail de dessin à la main. Les lignes fines résultant des outils de dessin informatiques produisent des sons et des textures assez pauvres dans la transcription. Pour élaborer des matériaux graphiques plus riches et détaillés, en évitant la tentation de créer l'ensemble des lignes par des méthodes stochastiques, j'ai décidé d'explorer la transcription des textures dessinées à la main.

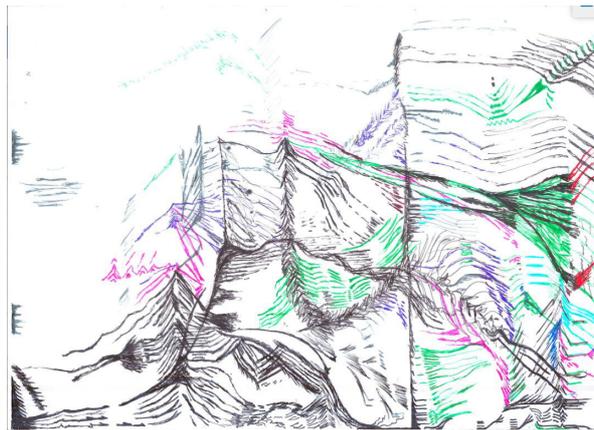
J'ai travaillé alors à l'élaboration de différentes textures musicales par le dessin. L'écriture intègre des couleurs, des densités et des formes différentes. Chaque image fabriquée pour cette recherche, chaque dessin fut une tentative de projection par l'imagination des textures et des sons orchestraux.





Exemples du travail de composition par des spectres graphique

Je cherchais à créer initialement un objet sculptural temporel, une l'image sonore qui serait conduite par l'orchestre. La transcription électro-acoustique de l'ensemble des dessins par le biais de filtres graphiques appliqués entre 21 Hz et 22000 Hz me permettait de comprendre l'agencement des registres et des densités spectrales à la manière d'une maquette pour l'orchestre. Néanmoins, j'ai aussitôt compris que cette tentative inspiratrice de formalisation de l'écriture orchestrale était limitée. Une traduction de ces partitions graphiques en notation musicale à partir d'un logiciel Open Music n'était pas révélatrice des intentions musicales décrites par ces gestes graphiques. J'ai voulu alors intégrer ces matériaux à l'écriture instrumentale d'une autre manière.



Dessins préalables à la formalisation de *Hétérochronies*

Comme je l'avais fait auparavant avec les images du soleil pour l'opéra, chaque dessin élaboré pour cette recherche a été transcrit en matériel sonore dans différents domaines temporels. Cette méthode de synthèse a été appliquée plusieurs fois utilisant différentes fenêtres et "overlapping" pour l'analyse et la synthèse.

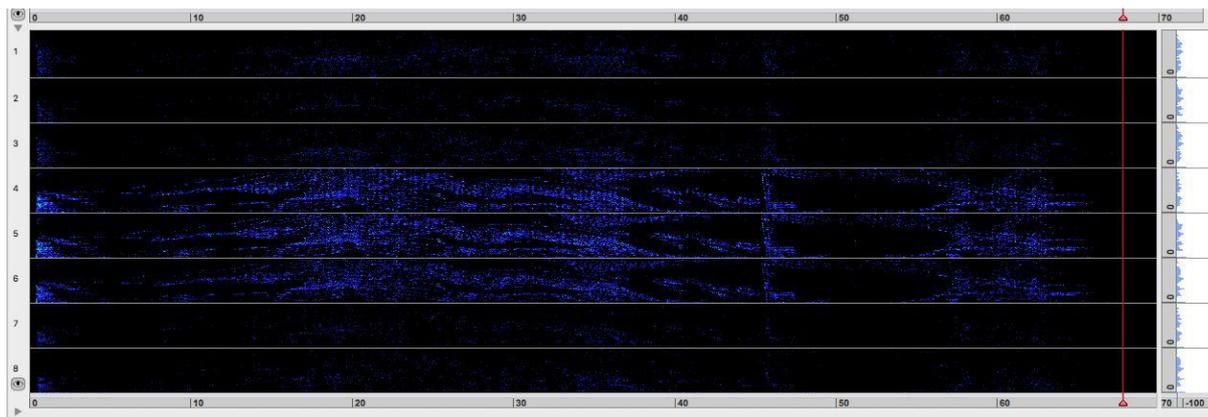


Image Analyse FFT du son de synthèse sur huit canaux. Manglar Rojo M. 93

La formalisation de macro-structures musicales par le dessin m'amène dans ce travail empirique à produire des textures sonores électro-acoustiques caractérisées par des variations d'énergie et fréquentielles définies. Ces évolutions de timbre transcrites à l'aide du logiciel Audiosculpt, m'ont intéressé. Je suis parti alors de cette base de recherche et je l'ai formalisée comme matériel sonore pour la composition de *Manglar Rojo*.

Ces transcriptions sonores me permettait donc d'expérimenter une écriture du geste électro-acoustique avec une évolution temporelle dissociée, et articulé avec la partition musicale. L'objectif de ce travail était d'aborder, par un effectif instrumental réduit combiné à des sons synthétiques diffusés par les haut-parleurs, les principes de composition musicale qui gouverneraient les relations entre les solistes et l'orchestre dans *Hétérochronies*.

III Matrices: chemins pour la formalisation du traitement du signal.

Dans les projets développés avec des instruments augmentés, je m'intéresse tout particulièrement aux relations entre les gestes instrumentaux et les gestes électro-acoustiques. Cette interaction permet de construire pour chaque projet une syntaxe et un langage.

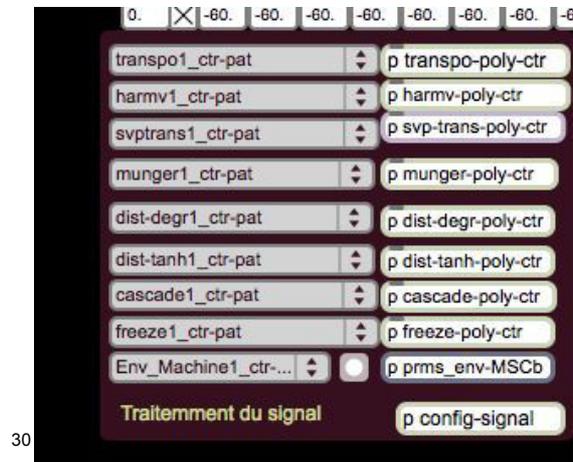
Ceci implique la composition des chemins et des objets définis par le type de geste instrumental, sa description morphologique, les possibles interactions rythmiques et de durée avec le geste électro-acoustique, la caractérisation du traitement de signal appliqué sur la signal acoustique, la mise en espace fonctionnelle du son en relation avec l'espace des haut-parleurs.

De la même manière que j'aborde l'élaboration du matériel harmonique, mélodique ou les matériaux rythmiques avant de commencer le travail d'écriture d'une pièce, je construis, par un travail d'expérimentation des chemins pour le traitement du signal. Ces chemins sont gérés en temps réel comme des "presets" attribués à une ou plusieurs matrices de contrôle.

Je décris ici des éléments qui composent et structurent les dispositifs informatiques réalisés à l'aide d'objets basiques ou avancés, dans l'environnement Max/MSP. Pour chaque type de traitement je crée des patches qui permettent de contrôler des paramètres spécifiques que je choisis, et de former des flux sonores polyphoniques. d'intégrer des paramètres, ou d'étendre le fonctionnement des objets .

J'utilise à cette effet principalement cinq types d'objets de traitement du signal et j'augmente les possibilités en fonction des enjeux spécifiques à un projet.

- **Transposition** : *freqshift~*, *harmv2~*, *supervp.trans~*²⁹
- **FFT**: *freeze~*, *spectral delay~*, *granular synthesis~*
- **Distorsion de signal**: *Tanh~*, *Overdrive~*, *Dégrade~*
- **Filtrage**: *biquad~*, *cascade~*
- **Granularisation** - *Munger~*
-



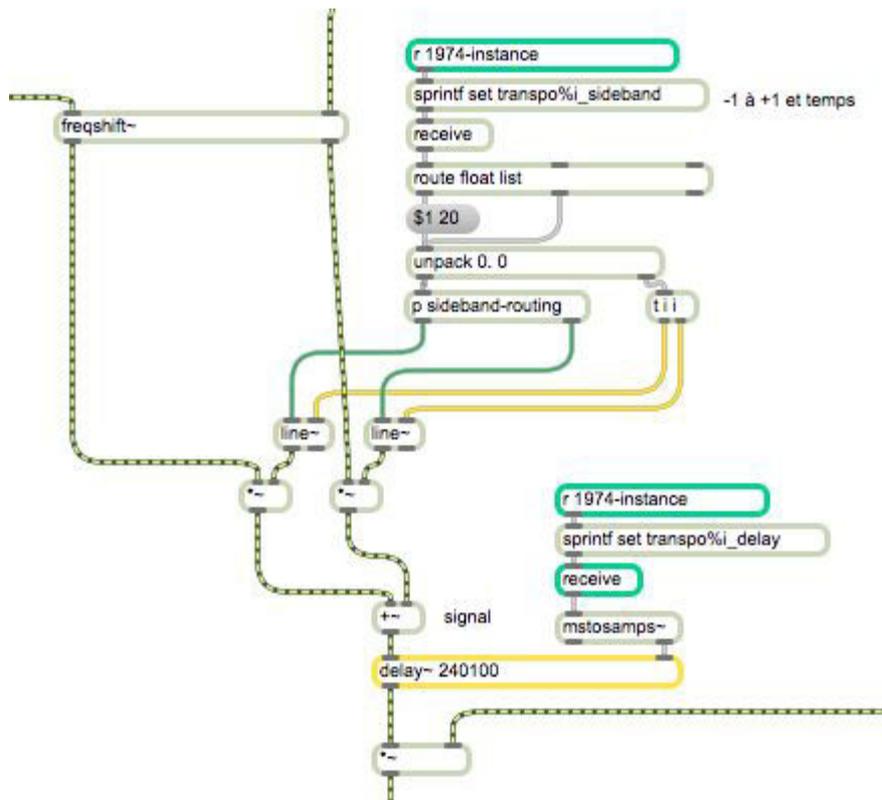
Objets pour le traitement du signal du dispositif informatique développé pour *Monologue pour une araignée mécanique*

Par exemple, l'objet *freqshift~* est un modulateur de fréquence par domaine temporel, la sortie du signal à gauche de l'objet module le signal en additionnant la valeur de contrôle en entrée, la sortie droite module par soustraction.

Il est possible de changer linéairement la fréquence de modulation dans un temps donné. J'ai élargi les fonctions de base par un contrôle inverse d'amplitude lié à la présence du signal modulé positive et négative, ainsi qu'un objet de retard simple qui permet de décaler dans le temps le signal d'entrée du signal modulé.

²⁹ *supervp-trans~*, Auteurs, Norbert Schnell et Axel Roebel, Ces modules sont basés en *SuperVP*, développé par Axel Roebel, ils sont aussi intégrés dans l'algorithme de calcul derrier *AudioSculpt*.

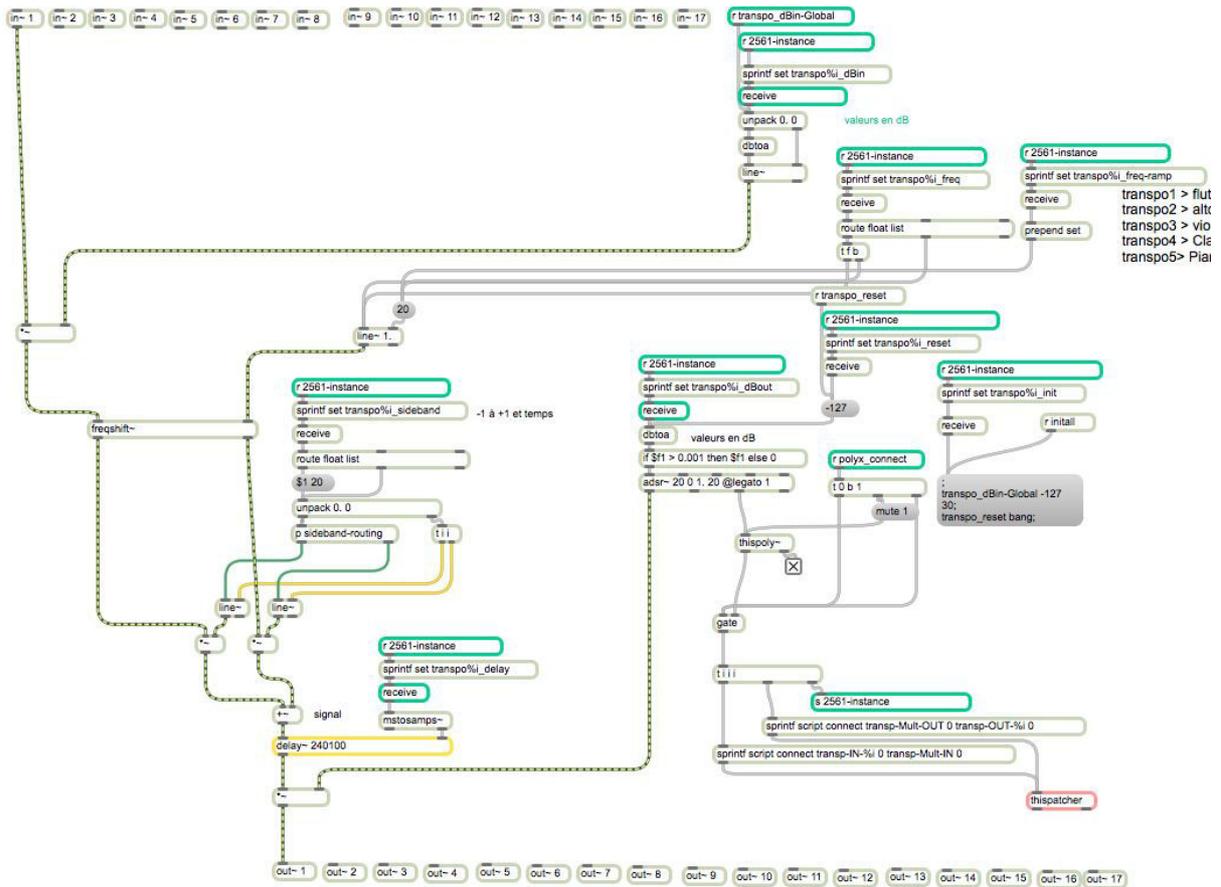
³⁰ Logiciel de synthèse granulaire multicanal, développé pour Max/MSP



freqshift - augmentation simple par mixage des sorties et retard du signal en samples

Le contrôle dynamique de l'amplitude relative aux deux sorties impacte directement sur le timbre résultant si les paramètres sont articulés à des profils assemblés avec l'enveloppe dynamique et la spatialisation. L'application des profils de contrôle, synchrones à plusieurs paramètres à un seul objet de transformation de signal, permet de penser le traitement comme un geste musical en soi.

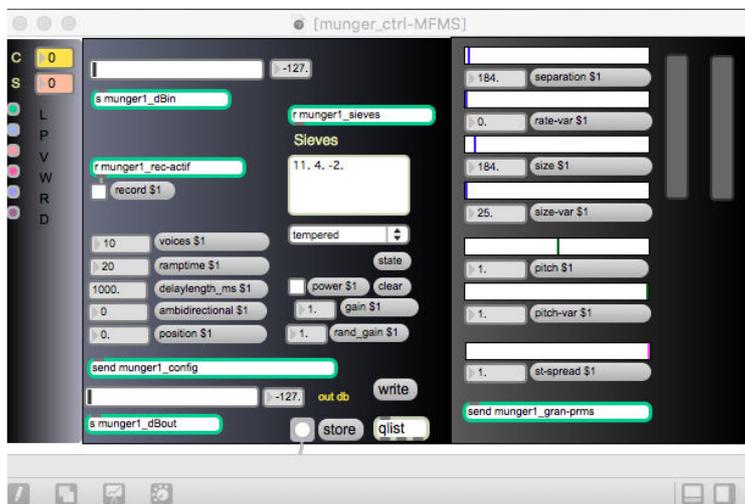
Chaque type de traitement de signal est intégré au dispositif informatique de manière polyphonique (à l'aide de l'objet poly~ dans le logiciel Max/MSP). Pour chaque oeuvre, je varie le nombre de voix indépendantes qui peuvent être traitées par un effet en particulier et je développe une syntaxe de programmation qui me permet de composer et contrôler chaque instance. Je dispose à cette fin d'un objet générique par type de traitement qui me permet d'attribuer dès l'ouverture du dispositif informatique des canaux de communication particuliers, des attributs, des noms essentiels à la programmation du temps réel et à l'élaboration de la partition informatique.



Algorithme de base de l'objet poly~ utilisé pour le freqshift~ de monologue pour une araigné mécanique.

L'image d'exemple illustre l'objet polyphonique créé à partir de l'objet freqshift~ pour l'orgue arachnéen électro-acoustique. Dans l'algorithme, j'intègre des fonctions automatiques qui connectent les entrées et les sorties de signal.

Tous les traitements sont assignés à des interfaces de contrôle qui permettent de régler finement tous les paramètres variables, pour à la fois faire des tests en studio et interagir en temps réel dans la situation du concert.



Interface de contrôle développée pour le contrôle de la synthèse granulaire

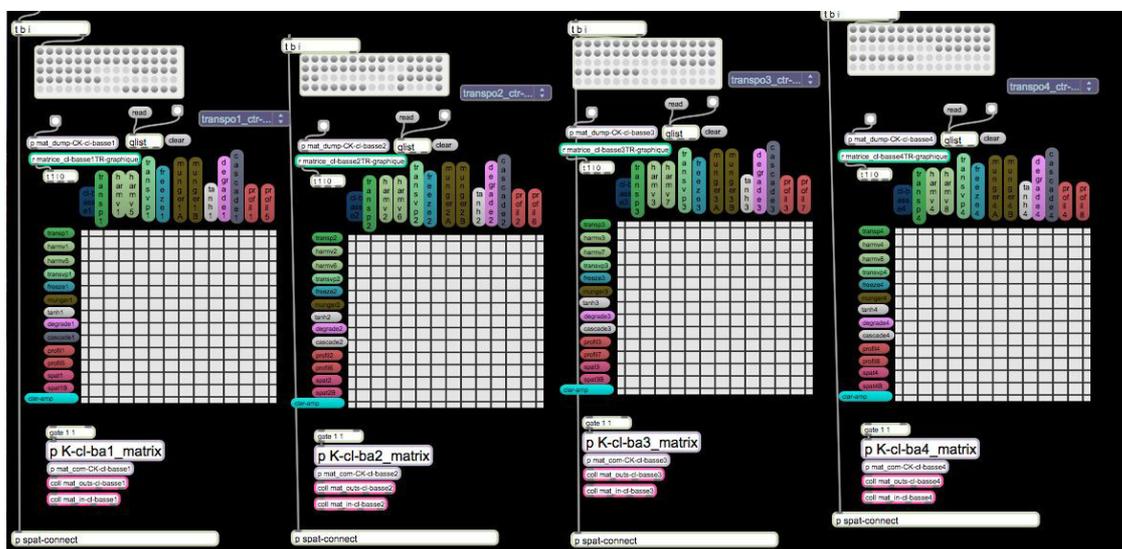
La figure précédente montre une des interfaces développées permettant le contrôle dynamique de *munger~*, un objet complet de synthèse granulaire multicanal permettant de varier en temps réel la taille du “buffer”, la durée des grains, leur période, leur enveloppe. En même temps l’outil transpose individuellement chaque fragment du son avec un profil des cibles déterminé à l’avance.

Pour chaque pièce réalisée dans le doctorat, j’ai entamé un travail d’expérimentation indépendant pour chaque type de transformation du signal liée à des enveloppes assemblées. Mon objectif fut de comprendre l’impact sur la perception en définissant des situations simples et reconnaissables.

J’utilise des systèmes de matrices, une ou plusieurs par dispositif informatique, pour composer des traitements des signaux plus complexes, combiner des traitements pour les envoyer comme des morphologies électro-acoustiques vers le système des haut-parleurs, soit par un travail de mise en espace, soit en utilisant l’objet *spat~*³¹ développé à l’IRCAM.

La gestion des signaux et des processus de transformation avec plusieurs matrices indépendantes est plus compréhensible et permet de créer par le biais des réglages enregistrés des morphologies électro-acoustiques très différenciées. J’ai confirmé par la pratique que cette méthode simplifie la nomenclature des gestes, leur classification et leur organisation dans le processus de composition.

Par exemple, pour *Libellule* j’ai choisi de construire quatre matrices qui rassemblent des types de transformation et des instances d’objets polyphoniques bien différenciés. De cette manière je détermine dès le départ quelles possibilités de combinaison je vais utiliser et programmer par avance. Pour ce projet en particulier, j’ai choisi de transformer uniquement le signal de la clarinette basse hybride. La configuration des matrices permet de contrôler un système de spatialisation qui gère huit haut-parleurs autour du public, quatre derrière les musiciens, ou explicitement le haut-parleur embarqué dans l’instrument.



Figure, dispositif des matrices utilisées pour le traitement du signal. *Libellule*.

En résumé, les gestes électro-acoustiques sont constitués dans mes pièces par une

³¹ Spat, logiciel développé à l’IRCAM permettant la spatialisation du son par des paramètres perceptifs, il prend en compte la disposition des haut parleurs, la distance de l’auditeur aux haut parleurs, il permet un contrôle dynamique de la position de la source spatialisée mesurée en angle, distance et élévation. La taille de la salle, la réponse de la salle, l’ouverture de la source, sa directivité peuvent aussi être gérés comme des paramètres dynamiques. Auteurs Olivier Warusfell, Thibaut Carpentier, Markus Noisternig.

conduction du signal capté des instruments à l'intérieur d'un ou plusieurs objets de traitement singuliers. Le résultat sonore est déterminé par des paramètres statiques et dynamiques composés au préalable et gérés par le biais des fonctions assemblant quatre profils indépendants. La mise en espace dans l'ensemble des haut-parleurs est en relation avec le geste et articule des composants dynamiques avec le contrôle des paramètres spécifiques aux types de transformations choisies.

IV Contrôle temporel des interactions et des unités morphologiques:

Les implémentations pour *Libellule*, *Manglar Rojo* et *Kärlek Splittring* et *Monologue pour une araignée mécanique*

J'aborde dans mes pièces un travail d'écriture électro-acoustique très ancré sur le geste instrumental, et sur les descripteurs du son résultant de l'analyse en temps réel. J'adopte pour chaque projet un mode d'écriture adapté à l'élaboration du système de synchronisation et d'interaction temporelle entre les parties instrumentales et l'électronique en temps réel. Le choix définitif de la méthode découle des choix technologiques et artistiques.

Libellule est basé sur une écriture instrumentale qui repose sur le rythme, structuré par les articulations, par les modes de jeu et par des différenciations des registres. L'enjeu était de trouver une méthode me permettant d'assembler et d'aligner parfaitement chaque unité gestuelle de la clarinette avec un geste électro-acoustique composé.

Par exemple : de la mesure 14 à la mesure 16, deuxième section de *Libellule* "B", le texte de la partition demande d'enchaîner des sons fendus avec des sons soufflés et des slaps sur des doigtés spécifiques. A la mesure 15 le trille indiqué produit une oscillation entre souffle colorée avec des sons multiples.

Chaque nuance, chaque articulation crée des variations de timbre importantes. Ce type d'écriture intervient toute au long de la pièce créant un kaléidoscope de timbres instrumentaux que j'ai augmenté par des traitements spécifiques à chaque unité de geste.

Dans ma musique, je consacre une attention spéciale à la formalisation du temps et au travail avec des indications de mesure changeantes ainsi que des structures rythmiques complexes à l'intérieur de chaque mesure. Néanmoins, la structuration des gestes musicaux et des timbres proposés par instrument se développent de manière fluide et organique.

La précision rythmique et les articulations deviennent donc essentielles pour l'interprétation et l'expressivité de ces textes musicaux. Pour *Libellule*, l'enchaînement de techniques instrumentales très différentes provoque une stabilité musicale au niveau de la structure rythmique mais une variabilité importante pour tous les sons complexes.

Cette instabilité du résultat acoustique induite par la difficulté instrumentale imposée au musicien rendait difficile l'utilisation d'un système de suivi de geste (voice follower~) ou d'un système de suivi de partition tels que Antescofo~.

L'objet principal de la pièce au niveau de sa recherche technologique était l'exploration de la clarinette basse hybride et sa mise en espace dans un système de haut-parleurs. J'ai considéré que la meilleure manière de garantir la synchronisation et de garantir une flexibilité dans le jeu du soliste était de développer une architecture des traitements de signal à l'aide d'un clavier midi.

M13 - *Libellule* - Soliste et clavier midi

Je cherche dans mes projets artistiques à privilégier des solutions technologiques simples adaptées spécifiquement à chaque œuvre, après avoir pris en considération plusieurs options technologiques de pointe. Etant donné que *Libellule* est une œuvre de chambre dirigée et que les sons électro-acoustiques doivent être totalement synchrones avec le soliste, j'ai considéré que l'utilisation d'un clavier pour déclencher des gestes électro-acoustiques était la solution la plus robuste.

Comme je l'ai expliqué précédemment, j'ai construit quatre matrices, chacune gérant des types de traitement et des instances différentes. J'ai décidé alors de construire l'interaction en assignant chaque touche du clavier midi à un préréglage pour chaque matrice, avec des paramètres de contrôle définis, des durées relatives et des enveloppes données.

A chaque touche correspondant à une morphologie électro-acoustique différente, je structure le clavier par des accords augmentés:

Matrix 1 do, mi, lab

Matrix 2 do# - fa - la

Matrix 3 re - fa# - la#

Matrix 4 mib - sol - si

Ce système permet de déclencher jusqu'à quatre unités morphologiques électro-acoustiques par geste. L'agencement du clavier ouvre la possibilité de varier les types de combinaison possibles (voir tableau de fin de section).

Sur le tableau, je décris la valeur midi de la touche, la matrice assignée, la nomenclature pour la programmation des préréglages et l'enchaînement des traitements assignés.

Les préréglages sont rédigés comme des partitions informatiques à l'aide de l'objet *qlist*. Je détermine ainsi les types *multi-profiles*, les destinations du contrôle de chaque profil, les

connections et le cheminement du signal dans la matrix~ et l'ouverture des entrées et des sorties de tous les objets de traitement de signal concernés. Cette gestion me permet aussi de fermer les traitements non affectés et d'ainsi optimiser l'usage du calcul informatique.

L'analyse et la segmentation morphologique en temps réel de la clarinette basse hybride participent à l'élaboration des paramètres d'écriture électro-acoustique. J'ai choisi de construire ici un protocole de communication entre les descripteurs et les objets de transformation du signal, afin d'identifier à tout moment quels traitements sont actifs. Ainsi, je peux élargir, compresser, transformer des paramètres pertinents en fonction du jeu instrumental.

V Croisement des profils Monologue pour une araignée mécanique

Le système informatique développé pour le projet repose sur l'utilisation de trois ordinateurs :

Ordinateur-1 - Sur scène - partition

L'ordinateur-1 sur scène permet de :

- Jouer à partir d'une base des données (réalisée avec la librairie MuBu for Max) la partition de *Monologue pour une araignée mécanique*. Cette partition est une animation en temps réel basée sur une représentation 2D de l'instrument. Elle dessine dans le temps les gestes, les modes de jeu et les espaces utilisés par le musicien et le temps d'occupation de chaque espace des cordes (cf Figure ci-dessous).
- Synchroniser le déroulement dans le temps de la partition informatique avec le deuxième ordinateur, en envoyant les informations sur le geste du musicien, la corde jouée, la position de chaque main ou archet dans la corde, le mode de jeu, les nuances, ainsi que l'espace occupé.

La partition musicale a été entièrement écrite en utilisant des conteneurs MuBu³² dans Max/MSP qui génèrent une partition Jitter animée dynamique par une technique stop motion (14 à 30 FPS). La vidéo est constituée de couches qui changent individuellement (l'espace de jeu, la position du mode de jeu pour chaque main dans l'espace des cordes, les indications dynamiques par texte, le temps en compte à rebours pour chaque espace). Chaque niveau de la partition gère sa propre fréquence FPS.

³² MuBu for Max, forumnet.ircam.fr

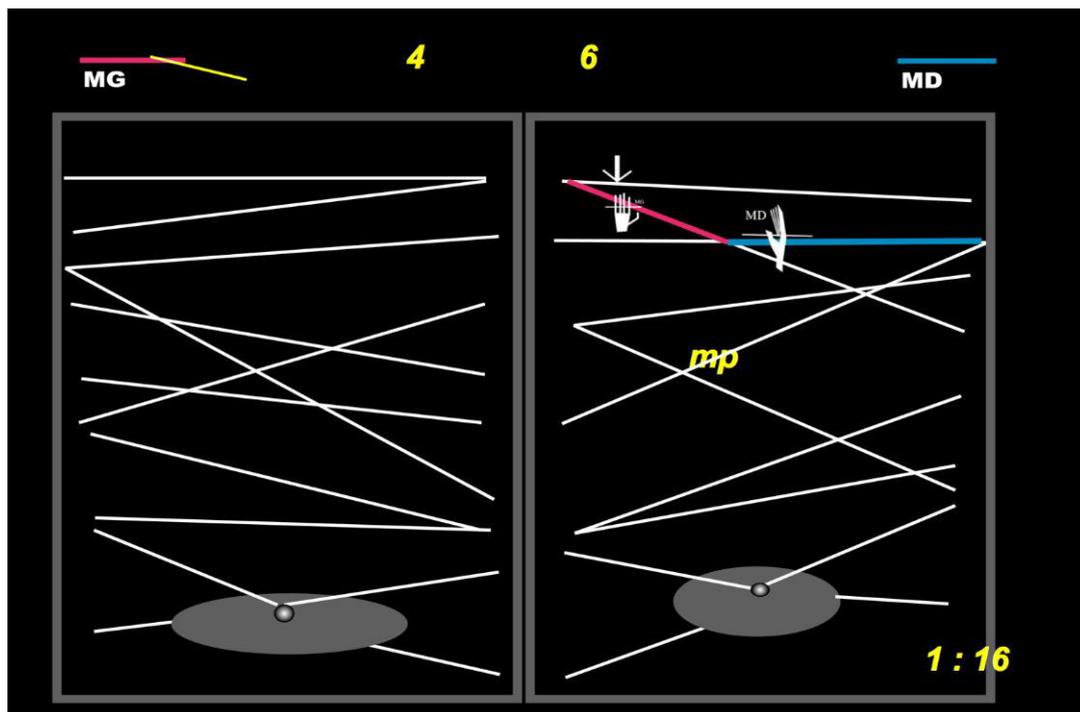


Image : Capture de la partition vidéo *Monologue pour une araignée mécanique*

Les données composées pour générer la partition animée sont ensuite envoyés par OSC (Open Sound Contrôle) vers un deuxième ordinateur qui analyse le son instrumental généré par chaque corde, et effectue les transformations sonores en temps réel . Les informations sont synchronisées entre les deux machines grâce à des fonctions BPF chargées de contrôler à l'origine la position de geste et les nuances.

Pour *Monologue Pour Une araignée mécanique*, cette architecture informatique fut la solution plus appropriée pour synchroniser tous les médias de manière fiable et efficace. Une partition traditionnelle, basée sur un système de hauteurs et de rythmes précis aurait été très contraignante pour l'interprète en raison de la disposition des cordes dans l'espace. Elle aurait imposé un chemin d'apprentissage très long qui aurait faussé les intentions chorégraphiques du projet.

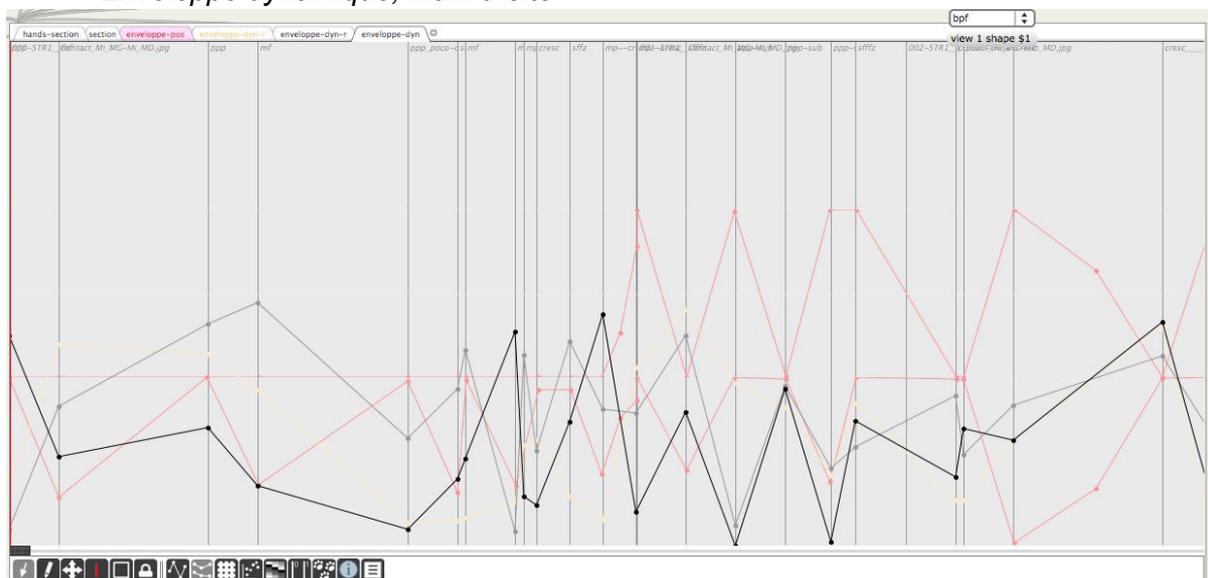
La partition simplifie donc la synchronisation du geste et la position spécifique du musicien dans l'espace instrumental, ce qui facilite également la synchronisation avec la projection vidéo. Celle-ci a été réalisée préalablement, conjointement avec l'écriture de la partition musicale et chorégraphique. .

	[time]	dura	rt-pitch	md-sel-mod	mg-sel-mod	[label]
0	0	1667	4450	0	17	ppp
1	1667	4999	4200	4	17	mf
2	6667	1667	3900	17	17	ppp
3	8333	5000	2600	4	17	mf
4	13333	1667	3750	0	17	ppp_poco-cresc
5	15000	278	4100	19	17	sfffz
6	15278	1667	5200	6	17	mf
7	16944	278	2100	18	17	mf
8	17222	417	2200	6	17	mp
9	17639	1111	2500	0	17	cresc
10	18750	1111	4450	4	17	sffz
11	19861	1111	4200	0	17	mp--cresc
12	20972	1667	2500	13	17	mp--cresc
13	22639	1667	3600	13	12	sfffz
14	24306	1666	2300	11	4	ppp-sub
15	25972	1112	5500	12	2	ppp-sub
16	27500	417	3850	19	10	ppp-sub
17	28333	3334	5250	20	19	sfffz
18	31667	278	4450	18	18	ppp-sub
19	31944	1667	2600	15	14	poco-cresc
20	33611	5000	4200	15	1	cresc
21	38611	1667	3900	2	5	cresc_____
22	40278	5000	4100	5	7	sffz--poco-dim_____
23	45278	1667	2200	8	6	pppp
24	46944	278	4450	19	18	poco-cresc

Time - durée - quelle corde est jouée - mode de jeu main droite - main gauche - dynamique et nuance globale

Le conteneur ImUbu structure les données comme suit:

- Gestion des images des espaces occupés par le geste. Gestion temps par section.
- Gestion des modes de jeu, main gauche et main droite, indications de nuance.
- Contrôle graphique de la position de la main gauche à l'intérieur d'un espace donné
- Contrôle graphique de la position de la main droite à l'intérieur d'un espace donné
- Enveloppe dynamique, main gauche
- Enveloppe dynamique, main droite



Enveloppes de position et dynamiques, structurées par point d'articulation. Sur cette figure nous apprécions une vue d'ensemble des fonctions BPF qui génèrent l'animation indiquant la position de la main gauche, la position de la main droite, ainsi que l'évolution des profils d'énergie pour chaque main.

Ordinateur 2 en régie- Temps réel - spatialisation.

Comme nous l'avons déjà dit, la structure est un assemblage de dix sept cordes sonorisées et augmentées en temps réel grâce à un dispositif informatique en temps réel.

De manière analogue à un orgue, le signal de chaque corde est envoyé vers une matrice

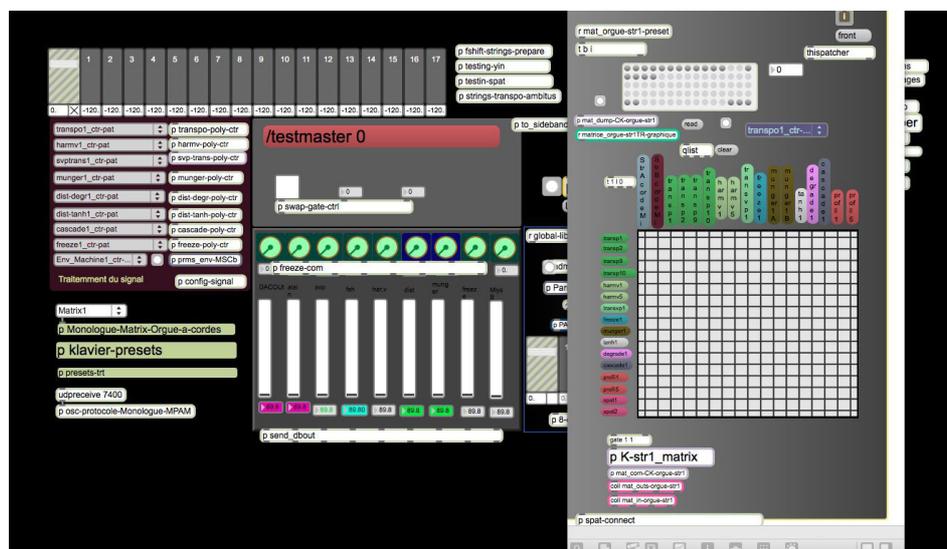
indépendante gérant un ensemble de traitements numériques qui se combinent, acheminent et interagissent selon un processus spécifique élaboré pour chaque corde.

Selon l'approche que j'ai développée au cours des projets, j'ai établi au cas par cas les relations des paramètres et leur évolution dans la forme musicale, et j'ai créé à l'aide des fonctions graphiques multiples des enveloppes dynamiques permettant l'articulation temporelle des paramètres ainsi que la spatialisation du geste électro-acoustique.

Grâce aux données envoyées depuis l'ordinateur 1, il est possible de savoir à chaque moment quelle corde joue le musicien, quel espace il occupe, quelle est la position de sa main ou de l'archet dans le segment de la corde utilisé, quel mode de jeu et quelle dynamique ou nuance est proposée par la partition.

Ces informations déterminent le cheminement du signal dans les différentes matrices ainsi que l'activation des chemins de traitement spécifiques à chaque corde.

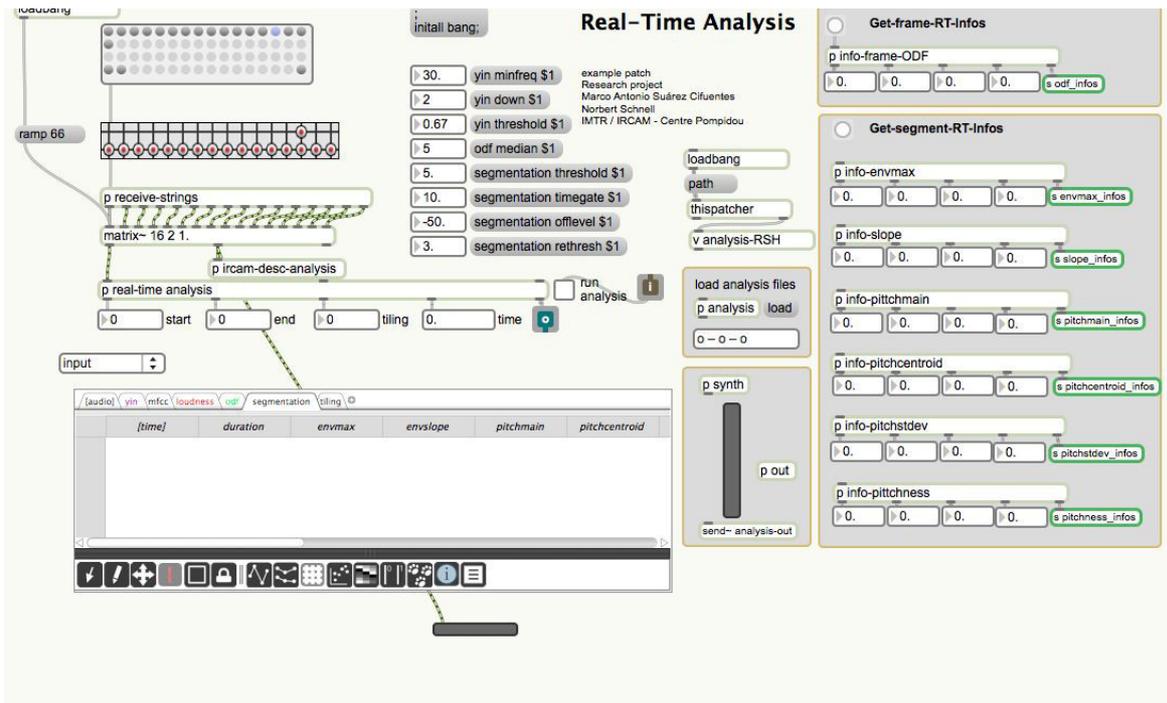
Les données de position et de dynamique sont interprétées comme des ambitus adaptés à une partie des paramètres de traitement du signal spécifiques à chaque corde.



Dispositif informatique MPAM. Général et matrix

La figure ci-dessus montre la base de l'architecture informatique utilisée pour le traitement du signal. Le patch permet de prendre en compte 17 entrées indépendantes qui correspondent aux 17 cordes assemblées sur les deux cadres. Sur le côté droit de l'image nous apercevons la première des huit matrices de signal, chaque matrice achemine le signal de deux cordes déterminées à l'exception de la huitième qui s'occupe de trois cordes. Les couples de cordes assignés à chaque matrice sont déterminés aussi par une logique spatiale et musicale, la matrice met en relation spatiale et sonore les deux cordes.

L'ordinateur 2 intègre un système qui permet de calculer en temps réel des descripteurs du son fréquence, timbre, énergie, MFCC et enveloppe, ainsi que des descripteurs morphologiques.



Conteneur - Interface d'analyse et segmentation morphologique en temps réel

Les informations de descripteurs sonores et les descripteurs de geste envoyés par l'ordinateur 1 score sont alors utilisés conjointement pour contrôler temps réel les paramètres de transformation des signaux. La transformation du son est spécifique à chaque corde, en prenant en compte ses propriétés acoustiques naturelles, telles que sa hauteur fondamentale et son timbre propre.

Troisième ordinateur portable - projection vidéo et "mapping"



session de travail avec un prototype



Dispositif instrumental intégré au dispositif vidéo en temps réel

En utilisant les informations de partition vidéo, Nieto a réalisé une animation conçue pour être projetée directement sur les cordes. Le temps et les qualités sont données par l'animation de la partition musicale ainsi que par l'implication du corps de l'interprète dans l'exécution de la partition.

La composition vidéo est projetée sur les cordes à travers Millumin, un logiciel qui permet de créer une conduction détaillée de lumière sur les cordes.

	A	B	C	D	E	F	G
1		matrix1	matrix2	matrix3	matrix4	Trt	
2	36	36-(37)				Svptrans	
3	37		36-(37)			Svptrans	
4	38			36-(37)		Svptrans	
5	39				36-(37)	Svptrans	
6	40	37- (39)				Munger	
7	41		37- (39)			Munger	
8	42			37- (39)		Munger	
9	43				37- (39)	Munger	
10	44	38-(43)				clb -freeze, clb -harmv 1/ freeze harmv1 - profil 1 / clb transpo /	
11	45		38-(43)			clb -freeze, clb -harmv 1/ freeze harmv1 - profil 1 / clb transpo /	
12	46			38-(43)		clb -freeze, clb -harmv 1/ freeze harmv1 - profil 1 / clb transpo /	
13	47				38-(43)	clb -freeze, clb -harmv 1/ freeze harmv1 - profil 1 / clb transpo /	
14	48	39 - (36)				Fsh- pr1	
15	49		39- (41)			Fsh-disto-pr1	
16	50			39 - (36)		Fsh- pr1	
17	51				39 - (41)	Fsh-disto-pr1	
18	52	40 - (41)				Fsh-disto-pr1	
19	53		40- (48)			Fsh - Transvp	
20	54			40 (41)		Fsh-disto-pr1	
21	55				40- (48)	Fsh - Transvp	
22	56	41 -(48)				Fsh - Transvp	
23	57		41 -(36)			Fsh- pr1	
24	58			41(48)		Fsh - Transvp	
25	59				41- (36)	Fsh- pr1	
26	60	42 -(38)				2 harmv - profil	
27	61		42- (40)			svpring - sogs -profil	
28	62			42-(44)		degrade-svptrans-profil	
29	63				42-(46)	transp-frz-svptrans	
30	64	43 - (40)				svpring - sogs -profil	
31	65		43 - (44)			degrade-svptrans-profil	
32	66			43 - (46)		transp-frz-svptrans	
33	67				43 - (38)	2 harmv - profil	
34	68	44 - (44)				degrade-svptrans-profil	
35	69		44 -(46)			transp-frz-svptrans	
36	70			44 - (38)		2 harmv - profil	
37	71				44 - (40)	svpring - sogs -profil	
38	72	45 - (46)				transp-frz-svptrans	
39	73		45- (38)			2 harmv - profil	
40	74			45 (40)		svpring - sogs -profil	
41	75				45 - (44)	degrade-svptrans-profil	
42	76	46-(42)				munger-dist	
43	77		46-(45)			munger hharmv	
44	78			46-(42)		munger-dist	
45	79				46-(45)	munger hharmv	
46	80	47-(45)				munger hharmv	
47	81		47-(49)			clb harmv1 / harmv5 - > munger - transpo 1 profil	
48	82			47-(45)		munger hharmv	
49	83				47-(49)	clb harmv1 / harmv5 - > munger - transpo 1 profil	
50	84	48- (49)				clb harmv1 / harmv5 - > munger - transpo 1 profil	
51	85		48 - (42)			munger-dist	
52	86			48-(49)		clb harmv1 / harmv5 - > munger - transpo 1 profil	
53	87				48 - (42)	munger-dist	
54	88	49 -(47)				tanh - degrade - munger - svptrans	
55	89		49 -(47)			tanh - degrade - munger - svptrans	
56	90			49- (50)		svp ring - sogs -> freeze - degrade - tan h profil	
57	91				49- (50)	svp ring - sogs -> freeze - degrade - tan h profil	
58	92	50- (50)				svp ring - sogs -> freeze - degrade - tan h profil	
59	93		50- (50)			svp ring - sogs -> freeze - degrade - tan h profil	
60	94			50-(47)		tanh - degrade - munger - svptrans	
61	95				50- (47)	tanh - degrade - munger - svptrans	
62	96	51-(52)	51-(52)	51-(52)	51-(52)	freeze - degrade -> harmv2 -> harmv2 2 profil	

Table des traitements par touche identifiés par couleur *Libellule*

5. Descriptions des œuvres du portfolio

L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik 2012

Opéra de chambre pour trois chanteuses et trois ensembles sonorisés jouant dans trois espaces de diffusion synchrones, dispositif électro-acoustique et vidéo

“No puedo hablar con mi voz sino con mis voces,

Tus ojos eran la entrada del templo

Para mi que soy errante, que amo y muero...”

Citation de Piedra Fundamental, poème chanté dans la salle I par Elise Chauvin.

Contexte

A l'issue de la création d'une œuvre pour ensemble extraite de *Poetry for // dark -/ dolls*, l'ensemble le Balcon m'a proposé en 2012 de concevoir un projet pour les Voûtes à Paris. Cet espace de création artistique est constitué de trois salles voisines avec des caractéristiques acoustiques et architecturales différenciées. Le dispositif que j'ai imaginé pour ce lieu est un opéra conçu pour trois espaces séparés et interdépendants. Ce projet est devenu la première œuvre du cycle *Manglar*.

Dans chacune des salles des Voûtes, un monologue musical a été élaboré, avec trois chanteuses accompagnées par trois ensembles différents. Dès les premières réflexions portées sur les relations entre cet espace triple et la dramaturgie de l'œuvre, j'imaginai chaque salle comme une chambre mentale d'un personnage unique, un espace intime révélant une partie de sa pensée.

Après de nombreuses tentatives d'écriture, tant au niveau de la dramaturgie que du livret, en collaboration avec la réalisatrice Emilie Aussel, nous avons décidé d'explorer l'idée de représenter un personnage réel, une femme qui révélerait sa pensée face au public.

Le personnage de cet opéra fut imaginé, esquissé, préconstruit et songé lors de plusieurs mois de travail avant d'explorer des textes existants. Je dessinais le portrait d'une femme photographe à trois périodes distinctes de sa vie. Je la projette comme une journaliste marquée par le déracinement. Plusieurs traits de son existence ont été configurés, je tentais d'écrire sa vie, mais ce personnage de fiction n'avait pas de voix intime. J'ai commencé alors à conduire une recherche sur des textes existants écrits par des femmes, des œuvres littéraires écrites à la manière de journaux intimes, afin de trouver l'inspiration qui me permettrait d'entreprendre un tel projet. Finalement, en cherchant dans la littérature, la voix de cette femme s'est matérialisée : elle résonnait naturellement par la lecture des poèmes et des journaux d'Alejandra Pizarnik.

L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik est donc un opéra construit comme une fiction poétique, proposant, dans trois espaces différents, trois regards sur une même femme. Cette femme aux multiples visages, c'est la poétesse argentine. Ses poèmes et journaux, écrits entre 1954 et 1971, révèlent un regard acéré sur le monde, tantôt lumineux, tantôt sombre, évoquant aussi bien Robert Walser que Franz Kafka. La forme se fait ici l'écho de ses interrogations par un jeu de décalage et de démultiplication des points de vue, suivant le flux et le reflux d'une pensée qui virevolte sur elle-même... Jusqu'à s'interroger : *“Si je suis folle,*

pourquoi est-ce je me plie aux conventions ?”

Ce type de travail de composition se développe dans la lignée des œuvres de Karlheinz Stockhausen, en particulier, de son opéra *Licht* et du quatuor *Helicopter*. Ces travaux interrogent les fonctions de la forme musicale en proposant des dispositifs où les musiciens sont délocalisés. La notion de jeu à distance depuis quatre lieux mobiles et l'interaction des musiciens du quatuor à corde par le biais d'un système de diffusion sonore et vidéo donnent un autre sens à la notion d'espace expressif et à sa relation avec le public.

Dans mon projet, le personnage de Pizarnik révèle dans chaque espace des aspects de sa personnalité à différents moments de sa production artistique. Pour la construction de l'opéra, j'ai travaillé d'abord sur le choix des poèmes selon la période d'écriture, leur forme, leur rythme et leur contenu. En parallèle, j'ai lu ses journaux et j'ai extrait les fragments les plus saillants, tant pour leur apport à la compréhension du personnage comme pour leur beauté poétique. Une fois les textes choisis, j'ai procédé à leur assemblage temporel, une partition littéraire pour trois espaces où la voix d'Alejandra s'écoute, se questionne et se contredit.

La forme poétique et musicale de l'opéra s'articule sur *Endechas*, poème publié en 1971 et chanté dans les salles 1 et 3 (mesure 311 de la partition). Pour ce passage, Alejandra I et Alejandra III chantent un duo à distance ; il s'agit d'un unisson rythmique doublé dans chacune des salles par un instrument de l'ensemble : le saxophone barytone dans la salle I et la contrebasse dans la salle III. Par le biais de la sonorisation, le public entendra le même duo vocal sur deux perspectives différentes.

En même temps que l'expressivité spatiale produite par le duo à distance marque l'écoute du public, dans la deuxième salle la voix de la Alejandra II et le quatuor à cordes sont masqués par une texture totémique élaborée par l'électro-acoustique et diffusée en façade. Comme je l'ai décrit dans le chapitre électro-acoustique, ce matériau sonore est le résultat du filtrage par image et du traitement du signal en temps différé appliqué à des spectrogrammes du soleil. Le masquage est sélectif. La texture comporte des régions formantiques ce qui permet aux musiciens de transpercer le mur sonore. Cette mise en situation représente de manière essentielle ma propre lecture de l'œuvre de Pizarnik : un cri à la vie et à la mort dans la solitude intime la plus dévastatrice.

Il était important pour moi d'articuler les trois espaces autour de *Endechas* et de ce moment du masque expressif de la salle II. C'est la sonorisation et la recomposition du matériel électro-acoustique qui permettent l'interaction. Dans la deuxième salle, le public perçoit sur les haut-parleurs postérieurs les doublures instrumentales jouées par le saxophone et par la contrebasse provenant des autres salles sans les voix. Pour la première et la deuxième salle, j'ai appliqué des filtres formantiques sur la matière électro-acoustique diffusée dans la salle II pour produire des textures plus fines qui accompagnent le jeu des musiciens et font écho au Soleil Noir.

Cette situation paradoxale marquante pour la forme musicale reflète deux aspects principaux de ma recherche artistique pour cet opéra : le masquage et la délocalisation. Ce sujet sera développé ultérieurement dans le chapitre.

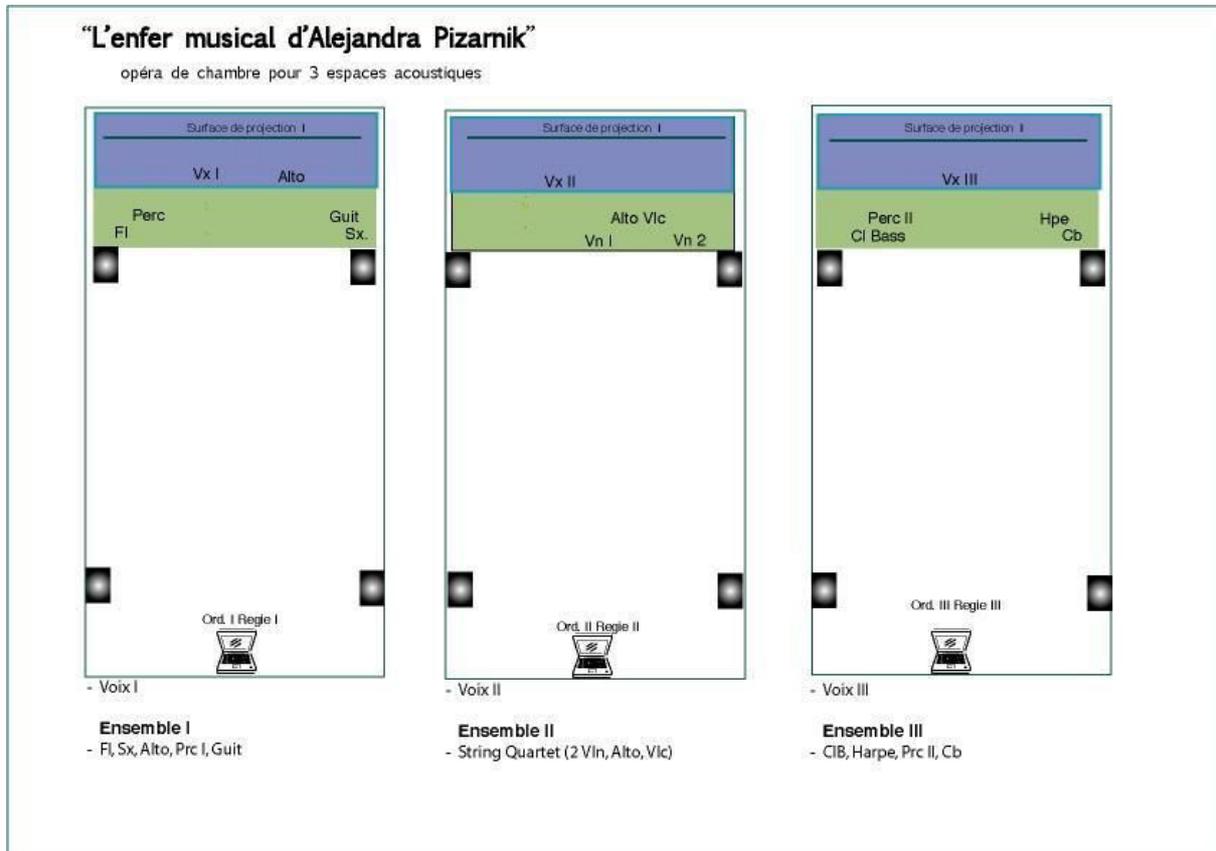
Format de réalisation

Le dispositif scénique du projet affecte sa dramaturgie et son contexte narratif. J'ai imaginé que *L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik* puisse être joué sous deux formats différents :

- **Dispositif Scénique I** – Un seul espace acoustique – Les trois parties sont jouées l'une après l'autre. Les ensembles instrumentaux sont spatialisés. Les chanteuses se

rencontrent sur scène.

- **Dispositif Scénique II** – Les trois scènes sont jouées en même temps dans 3 espaces acoustiques indépendants. L'ensemble est réparti en trois sous-ensembles et chaque voix est entendue dans une salle distincte.



Les trois salles de *l'enfer musical d'Alejandra Pizarnik*

J'ai voulu travailler par ce projet la dimension expressive de la parole, celle qui émerge de ses journaux et de ses poèmes. Dans sa poésie, Pizarnik représente souvent la métaphore de sa démultiplication intérieure. Ainsi dans ses journaux, elle s'imagine vieille, elle se voit petite, elle développe l'idéal de son corps dès son regard par la présence de ces autres Alejandras intérieures. J'ai décidé de donner à sa poétique une place importante dans la construction des idées musicales, mais ce travail ne fut pas facile étant donné le sens univoque et sombre de sa voix. Il fut alors important pour moi de m'en distancier et de la confronter pour donner d'autres couleurs à sa mélancolie persistante.

Pizarnik, évoque dans plusieurs poèmes et dans ses journaux la présence d'un soleil noir. Ce soleil est à mon avis la présence de l'idée de la mort comme une fin absolue. Sa lumière obscure couvre et parcourt toute sa vie. En même temps, cette image obsessionnelle est source d'inspiration pour sa création artistique, une pierre fondamentale qui couvrirait sa vie comme une ombre sans échappatoire. Les signes tragiques cloisonnent son imaginaire dans un récit de négation de la vie. Sa poésie est inondée par l'inexorable présence des signes funéraires, des images qui dessinaient des terreurs sans résolution possible.

Le soleil noir devient masque de la pensée. Masque poétique matérialisé dans mon projet

sous la forme d'un totem sonore. Au niveau de la mise en espace que j'ai choisie, cette unité formelle peut s'exprimer aussi sur un extrait des journaux d'Alejandra Pizarnik. Elle parle à ses lecteurs de sa matérialité, de ses dédoublements et de son unité essentielle.

Comme compositeur, je représente cette unicité par l'image du soleil noir. Cette texture sonore que j'ai créée est porteuse d'une grande densité et d'une violence envahissant tout l'espace acoustique. Un masque acoustique, par laquelle j'ai voulu porter physiquement le spectateur vers un état d'oppression et d'aveuglement par la saturation de la lumière.

Comme je l'ai expliqué précédemment, cette pièce électro-acoustique diffusée dans la salle II est fondatrice de toute la forme de l'opéra, ainsi qu'elle a servi à l'élaboration des lignes instrumentales présentes dans les trois salles. Face au public de la salle II, ce mur sonore masque le chant de Alejandra I / (I) / I ainsi que le jeu du quatuor à cordes. La lumière du soleil masque le visible en le rendant inaudible. Cette situation est en opposition à l'écoute délocalisée d'un deuxième duo à distance entre le Piccolo (salle I) et la Clarinette Basse salle (III) rendus présents par leur diffusion sur les haut-parleurs latéraux.

« Pourquoi je suis masque et pas visage »

Ce principe d'écriture est essentiel pour cet opéra : chaque geste instrumental participe du discours musical de la salle où il est joué. En même temps, il peut être diffusé par le biais des haut-parleurs dans une des deux autres salles. Ainsi il participe potentiellement aux trois récits musicaux.

Chaque musicien participant à ce dispositif scénique prend conscience des gestes provenant des autres espaces par leur diffusion sur les haut-parleurs et interagit à distance. Cependant, en multipliant le résultat sonore dans plusieurs espaces, une partie de la signification musicale de son propre geste devient pour lui insaisissable.

Le public confronte sa propre perception à la conscience de ces autres réalités musicales, qui lui sont partiellement dévoilées par le système de diffusion. Un dispositif vidéo accentue ce dédoublement musical par l'apparition d'une quatrième Alejandra. Dans les trois salles, on voit apparaître une comédienne à l'écran, l'actrice parcourant des contre espaces. Emilie Aussel l'a mise en scène en réalisant des images poétiques qu'elle revisite comme des symboles persistants.

La pièce étant jouée sur trois soirées, chaque spectateur peut revenir trois fois et ainsi connaître l'espace poétique des autres salles. Il peut ainsi construire sa propre perception de l'œuvre grâce à sa mémoire après avoir entendu l'ensemble des trois œuvres.

La masque acoustique, l'impossibilité expressive de voir et d'accéder à toutes les informations du spectacle en une seule fois, l'idée de représentation et de démultiplication d'un objet perceptif unique sont des idées importantes et présentes dans tout le cycle Manglar.

Comme dit précédemment, *Endechas* est le seul moment où deux chanteuses se rencontrent sur un même texte. Elles chantent à l'unisson rythmique et jouent ensemble par le dispositif de haut-parleurs en étant séparées physiquement. Pour Emilie Aussel cette articulation formelle de l'opéra est mise en scène par l'apparition de l'actrice dans trois espaces métaphoriques distincts où elle brûle un livre blanc. L'actrice l'observe. Elle contemple le feu qui réduit lentement son écriture en cendres. Pour comprendre mieux cette image, je propose ici une lecture du poème inscrit dans *L'enfer musical*:

ENDECHAS

El lenguaje silencioso engendra fuego.

El silencio se propaga, el silencio es fuego.

Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla,
de modo de atraerse la palabra agua para que apaguen las llamas de silencio.

Porque no cantó, su sombra canta. □

Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia,

el silencio al rojo rueda como un sol.

En el corazón de la palabra lo alcanzaron;

y no puedo narrar el espacio ausente y azul creado por sus ojos.

Kärlek Splittring II,

pour violoncelle à deux archets sonorisé et dispositif électro-acoustique en temps réel

Kärlek Splittring I, II et III est un cycle d'œuvres solistes créé en collaboration étroite avec trois violoncellistes. Ce projet dédié au violoncelle a commencé en 2005 par une recherche pédagogique avec Delphine Biron, au cours de laquelle nous avons travaillé ensemble sur le geste instrumental, la micro tonalité et ses possibles intégrations par la mémoire physique ou la mémoire auditive. Ce travail a été suivi par un deuxième volet créé pour et avec Séverine Ballon en 2013. Dans *Kärlek Splittring II*, je transforme l'instrument par le biais de la sonorisation en constituant un espace chorégraphique élargi.

Kärlek Splittring III sera composé en 2017 pour la violoncelliste Jeanne Maisonhaute, je m'intéresse au fait d'explorer par cette œuvre les possibilités percussives de l'instrument et à l'idée de dévoilement, de sculpture ou de transfiguration du geste instrumental ainsi que des caractéristiques acoustiques propres du violoncelle. Par le biais de l'analyse informatique et du traitement du signal, les composants du timbre résultant du geste seront transformés et réorchestrés de façon indépendante.

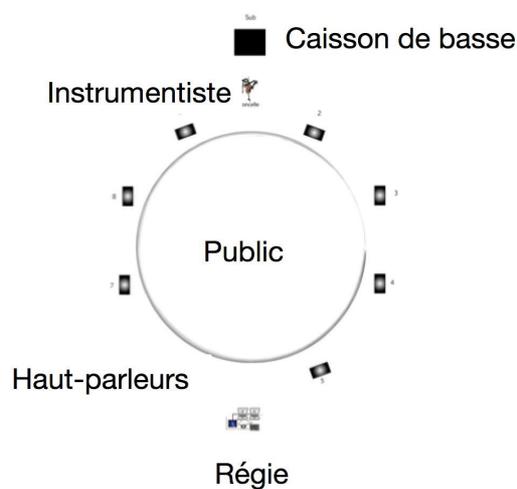
Pour le deuxième volet de cette trilogie créée dans le cadre de mon doctorat, je me suis intéressé davantage à définir une forme d'approche chorégraphique pour les instruments à cordes. Le jeu du violoncelle s'élabore pour cette œuvre avec une contrainte, celle de l'utilisation exhaustive de deux archets indépendants sur toute la durée de la pièce. Cette technique de jeu a été explorée auparavant par le compositeur Jacques Rebotier. On peut aussi retrouver des exemples dans le travail de plusieurs musiciens improvisateurs ainsi que dans des œuvres de compositeurs actuels tels que Liza Lim.

Ma collaboration avec Séverine Ballon fut aussi marquée par notre intention d'étudier les sons multiphoniques résultant de la préparation du violoncelle. Dans cette œuvre, il est nécessaire d'attacher des trombones métalliques à la deuxième et de la troisième corde. Le point de contact choisi est déterminé par l'apparition de sons multiples, créant des rapports non proportionnels et complexes entre les deux longueurs de corde résultantes. Le trombone modifie en fait les modes de vibration de chaque corde, précisément les relations d'intervalles entre les partiels harmoniques.

Dans les travaux de John Cage, en particulier dans ses *Sonates et ses interludes pour piano préparé* écrites entre 1946 et 1948, la préparation de l'instrument et les perturbations des modes de vibration des cordes sont des aspects fondamentaux pour la perception du timbre et la conception de la forme musicale. La préparation proposée par Cage transforme un des instruments phares de la musique occidentale en lui donnant un caractère exotique. Nous pouvons considérer ses œuvres comme pionnières, ouvrant la voie à plusieurs générations de compositeurs et de musiciens improvisateurs qui explorent, développent et intègrent la notion d'instrument préparé dans leur travail. Je peux citer notamment le compositeur George Crumb, les œuvres de mes collègues italiens Francesco Filidei et Mauro Lanza, ainsi que les travaux de Noriko Baba, David Coll, Ashley Fure, Malin Bang, Ondrej Adamek, Javier Arciniegas et Frank Bedrossian. Je considère que ces artistes cités intègrent la notion d'instrument préparé dans leur écriture musicale d'une façon pertinente et intelligente.

Comme je l'ai indiqué auparavant, dans le dispositif scénique conçu pour *Kärlek Splittring II*, quatre microphones sont positionnés à quatre endroits précis du corps instrumental. *Time and motion study II*, est une œuvre écrite en 1976 par Bryan Ferneyhough pour violoncelle et

électronique, ce travail propose un dispositif similaire. A la différence du travail réalisé par ce compositeur anglais, dans mon projet, le signal capté par chaque microphone est transformé et spatialisé indépendamment en temps réel. La forme musicale se conduit alors par la mise en espace du jeu instrumental défini par des gestes référencés selon les positions des microphones. L'espace instrumental est ainsi augmenté par l'espace électro-acoustique. Il est projeté dans la salle par un dispositif de huit haut-parleurs. J'ai voulu par ce projet explorer une écriture des traitements électro-acoustiques et de la spatialisation prenant en compte la position relative de chaque archet, avec l'intention de révéler aux spectateurs chaque mouvement de la violoncelliste, comme s'ils seraient en train d'écouter l'œuvre, installés à l'intérieur d'un violoncelle géant.



Dispositif scénique *Kärlek Splittring II*

Le violoncelle est donc élargi et augmenté par la sonorisation, ce qui permet de percevoir de variations infimes du timbre instrumental. Je propose une écriture électro-acoustique qui privilégie un travail sur la perception de l'espace. Je sculpte la profondeur. Je définis le rayonnement des sources virtuelles créées à l'aide du logiciel SPAT. Je tente ainsi de réussir la différenciation des plans sonores sans faire appel à des traitements électro-acoustiques, en évitant d'altérer la nature morphologique du geste du musicien et de son identité rythmique.

Pour certains modes de jeu précis, des sons acoustiques hybrides peuvent être transmis au public sans la médiation de la caisse de résonance de l'instrument. Cet élargissement du champ d'action du musicien se rend manifeste par ce que j'appelle le dédoublement de ses gestes. Chaque microphone capte prioritairement les perturbations et les vibrations instrumentales qui lui sont les plus proches, néanmoins, certains modes de vibration résonnent davantage par la caisse de résonance de l'instrument. Cet aspect définit un problème majeur pour la réalisation de cette œuvre. Suite à des discussions engagées avec Markus Noisternig, chercheur de l'équipe Espaces Acoustiques et Cognitifs à l'IRCAM, nous avons conclu que le seul moyen technique pour intégrer la perception du geste instrumental au système de diffusion sonore était de suivre en temps réel la position de chaque archet et

de rendre opérationnel un système informatique de contrôle dynamique d'une vingtaine des microphones.

Cette possibilité très ambitieuse a néanmoins été réduite pour des raisons pratiques, mais reste à explorer pour des projets futures. En limitant le dispositif par l'utilisation de quatre microphones, j'ai pu identifier la relation entre le résultat sonore obtenu pour chaque point d'écoute et le type de geste instrumental. Ainsi, j'ai compris, quelles caractéristiques du timbre étaient les plus saillantes pour chaque microphone, à niveaux égaux, quels types de modes de jeu imposent des vibrations moins localisées à la sonorisation. Par la suite, j'ai développé un protocole pour l'écriture des traitements en temps réel intégrant au cas par cas un suivi de niveau d'entrée par microphone, ce qui m'a permis d'augmenter par le traitement de signal la différenciation entre les quatre points d'écoute .

Recherche instrumentale

Mon approche au travail avec les musiciens ressemble celle que peut avoir un chorégraphe avec ses danseurs. L'individu avec et pour qui j'entame un travail d'écriture musicale devient lui-même sujet de l'œuvre. Les idées instrumentales spécifiques au projet de collaboration sont en grand partie liées à sa propre relation avec l'instrument.

Sévérine Ballon s'est beaucoup investie avec cette œuvre. Au départ, elle m'a présentée un catalogue des techniques qu'elle avait explorées au fil des années, soit par des collaborations avec d'autres compositeurs, soit par sa recherche personnelle dans le contexte des improvisations. Nous avons aussi parlé de mon idée de développer une approche chorégraphique liée à la sonorisation pour le violoncelle, un travail similaire de celui que j'avais conduit auparavant avec Hélène Colombotti pour les percussions dans mon projet *Plis*.

L'idée d'utiliser deux archets pour cette œuvre s'est révélée évidente dans le contexte d'une recherche artistique générale. Comme j'avais déjà commencé les maquettes du *Monologue pour une araignée mécanique*, j'imaginai donc que ce projet permettrait de fixer les bases d'une écriture musicale pour un instrument à cordes dans laquelle chaque geste dérivait de l'espace instrumental.

L'utilisation des deux archets amenait aussi Sévérine dans un territoire inconnu et dérangent pour elle. Son instrument lui devient étranger, même si les exigences techniques proposées par la partition de l'archet jouée avec la main gauche étaient équivalentes de celles de la main droite. Paradoxalement, malgré une certaine difficulté dans la première approche à la partition, le musicien de haut niveau est tout de même en mesure d'adapter rapidement ses méthodes pour contourner cette contrainte, grâce à un ensemble d'outils d'apprentissage qu'il a déjà développés. Il découvre ainsi son instrument sous une autre perspective.

Comme compositeur, la contrainte de jeu m'amène aussi à redéfinir ma vision de l'instrument. L'écriture de cette œuvre n'aurait pas été possible sans un travail pratique d'apprentissage, de compréhension sonore et d'appropriation par mon propre corps du violoncelle en jouant avec deux archets. Durant quelques mois je me suis filmé en expérimentant cette technique, ce travail m'amenant à considérer des aspects extra musicaux déterminés comme l'angle des bras, la position de l'archet, la direction du mouvement et la situation du corps. C'est ainsi que j'ai installé dans ce travail de création une relation entre le geste instrumental et son résultat sonore à la lumière des situations chorégraphiques, et que j'ai développé une notation articulée avec mes intuitions musicales.

The image shows two systems of musical notation for a piece labeled 'M. 292'. Each system consists of three staves: M.G. (Mandolin/Guitar), Vlc. (Violoncelle), and M.D. (Main Droite). The notation is highly detailed, including dynamic markings (mp, pp, ff, p), performance instructions like 'senza cresc.' and 'diagonal', and specific notation for bow positions and fingerings. The first system starts at measure 192 and the second at measure 195. There are also small boxes with numbers like '4-60' and '4-45' scattered throughout the score.

Extrait musical - partition - M 292

Notations

La partition de *Kärlek Splittring II* est élaborée comme une tablature, ce choix dérivant de la nature chorégraphique du projet et de l'importance de l'espace du violoncelle dans la définition du geste. J'ai développé le système de notation que j'avais initialement implémenté pour les tambours sur cadre dans *Plis*. Je compose avec des gestes instrumentaux définis comme des actions suivant la structure de l'espace instrumental : le positionnement des microphones, le type de contact, la forme du geste, son rythme ainsi que sa dynamique. Ce travail est similaire aux types de notation développés par le compositeur allemand Helmut Lachenmann (1935) dans son œuvre *Pression* pour violoncelle solo, ou dans ses quatuors à cordes. Il peut être aussi comparable aux partitions de Pierre Luigi Billone (1960), Thierry de Mey (1956) et d'un grand nombre des jeunes compositeurs comme Fernando Garneró (1976), Santiago Diez Fischer (1980), Daniel Zea (1976) ou du compositeur romain Lorenzo Pagliei (1972).

Pour constituer un jeu indépendant entre les deux mains, cette œuvre est notée sur deux portées, l'archet de la main gauche et l'archet de la main droite. De plus, deux types de notation sont proposés.

Le premier type de notation est réalisé sur des portées traditionnelles pour lesquelles les notes écrites indiquent souvent des positions d'archet et non le son résultant du geste. Ce système permet au musicien d'avoir des positions de référence précises qu'il peut comprendre dans l'espace instrumental.

Je considère cette œuvre comme une composition musicale, visuelle et spatiale, et de ce fait, il est fondamental de respecter toute l'écriture des positions. Dans certains cas, le résultat sonore des gestes écrits pourrait être obtenu par un autre geste plus simple à réaliser, néanmoins, les indications et positions choisies sont nécessaires pour ce que je considère comme la chorégraphie instrumentale. De même, dans mon écriture, j'ai accordé

une attention spéciale à l'écriture des archets, à la précision des gestes demandés par une symbolique simple qui peut être intégrée facilement avec une écriture rythmique traditionnelle.

Une deuxième forme de notation a été établie pour les gestes instrumentaux exécutés à partir du premier trombone (3ème corde) – bas, jusqu'au tire cordes - haut. Il s'agit d'une portée avec une clé représentant des positions relatives.

Dans la partition, les têtes de note triangulaires indiquent la position de contact avec la corde, elles ne symbolisent pas une hauteur résultante.

M 98 de *Kärlek Splittring II*

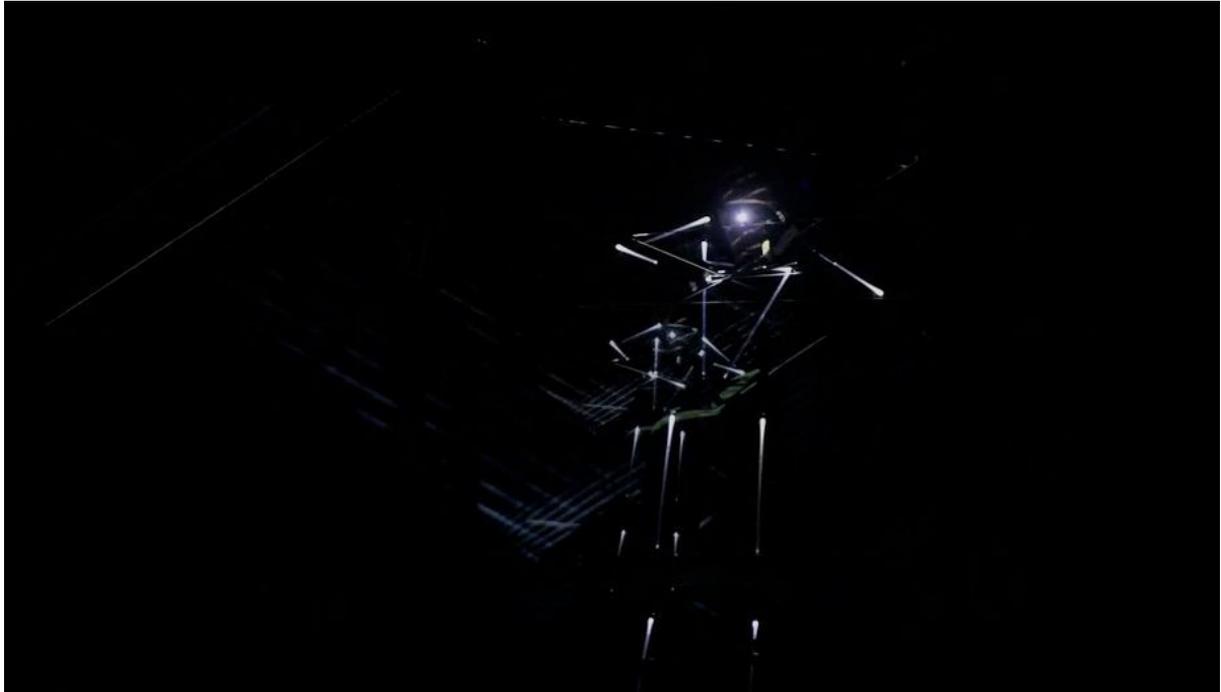
Les têtes de note carrées et blanches indiquent au musicien la hauteur résultante du geste instrumental. Les têtes de note carrées noires indiquent la hauteur résultante avec l'accordage. Pour la deuxième et la troisième cordes préparées, cette notation peut être différente du son résultant en raison des sons multiphoniques produits par l'emplacement des trombones.

La partition intègre des sons harmoniques qui doivent être exécutés avec la main gauche [pos i. m. a], sans jamais abandonner l'archet. Cette indication est valable seulement pour les hauteurs avec losange.

Dans ce projet, j'ai validé un système de notation que j'ai adapté par la suite à l'architecture instrumentale réalisée pour Monologue par une araignée mécanique. Ce projet m'a donc permis d'élaborer une syntaxe pour la notation approfondie du geste et une méthodologie d'appropriation de l'espace instrumental que je considère pertinente dans mon processus de création. J'ai pu également valider qu'il m'est indispensable d'expérimenter physiquement l'objet et la situation de jeu que je propose aux musiciens pour lesquels je compose. Cela m'amène à mieux comprendre la direction expressive que je peux donner à une oeuvre, ainsi que les paramètres essentiels pour sa notation.

Monologue pour une araignée mécanique (2016)

Spectacle pour un musicien jouant une architecture instrumentale et électro-acoustique et dispositif vidéo



Monologue pour une araignée mécanique est l'un des deux projets artistiques que je juge comme majeurs réalisés durant cette thèse. Ce travail, imaginé et conçu comme un diptyque pour et avec le contrebassiste Nicolas Crosse, intègre le corps du musicien à l'intérieur d'un espace instrumental de type architectural. Il s'agit du cinquième travail du cycle « *Manglar* » .

Cette œuvre fut le résultat d'un travail de recherche complet sur la lutherie d'un nouvel instrument augmenté, sur la compréhension des interactions possibles avec cet instrument, ainsi que sur le développement d'une écriture adaptée. Réalisé sur une période de trois ans, *Monologue pour une araignée mécanique*, exprime au mieux pour moi un travail d'expérimentation des relations entre le corps et l'espace instrumental.

La réalisation de l'architecture scénique et du protocole d'écriture du timbre dans l'espace m'a permis de concevoir un spectacle transdisciplinaire qui déplace les points de référence tant pour le spectateur, que pour le musicien instrumentiste. Ce projet m'a amené en même temps à enrichir mon écriture musicale et scénographique. La phrase extraite du livre de Carlos Castañeda et citée au début du chapitre **Espace Instrumental** évoque les directions artistiques qui sont à la base de ce travail.

D'un point de vue technologique, j'ai développé un système de notation dynamique informatique constitué d'une partition musicale et chorégraphique à partir de laquelle je contrôle les outils de description sonore et les traitements des signaux en temps réel ainsi que la synchronisation du système de diffusion vidéo.

Les recherches permettant de conduire au dispositif actuel ont été produites en plusieurs étapes, et ont interrogé le fondement esthétique de certaines solutions technologiques imaginées au départ. A l'issue de plusieurs expériences avec des outils technologiques de pointe tels que Modalys, Gesture Follower (IRCAM), ainsi que la Kinect, j'ai décidé finalement d'engager le travail de design et d'interaction par une approche qui m'était plus intuitive et efficace. J'ai ainsi développé mes propres outils, en constituant un protocole pratique pour la construction de l'instrument.

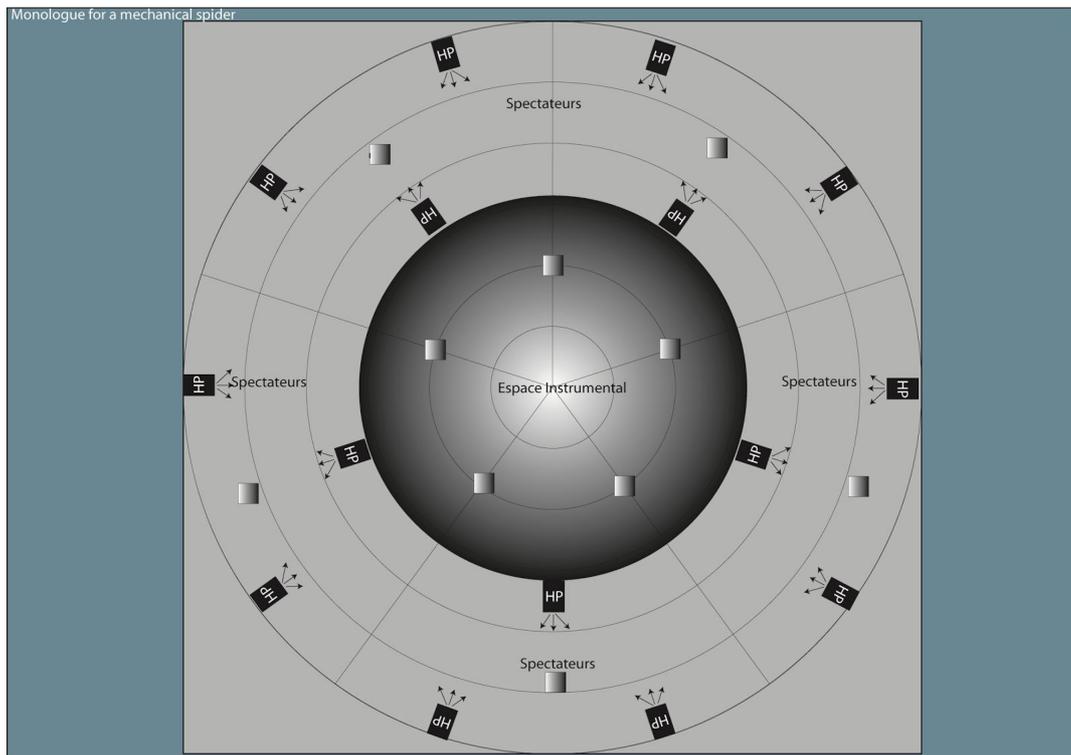
Le dispositif scénique que j'ai conçu ne se situe pas dans la continuité de la lutherie et de l'histoire des instruments à cordes. Il provoque par la nature de la spatialité et l'agencement de l'espace une reformulation des gestes instrumentaux possibles par le jeu de l'archet. Il s'agit pour moi de déplacer les points d'ancrage du musicien, de lui proposer une situation de jeu à laquelle il confronte sa propre expérience d'instrumentiste. D'une forme plus investie que *Kärlek Splittring II*, cette oeuvre s'élabore dans l'interrelation du corps musicien avec son instrument.

Cette approche artistique pourrait être inscrite dans la continuité des travaux du compositeur et réalisateur belge Thierry de Mey (1956), en particulier de son oeuvre *Light Music* (2004). Il existe aussi dans ma démarche une similitude au travail de la lutherie instrumentale mené par Harry Partch (1901 - 1974). Pour lui, l'invention d'un instrument de musique était accompagnée d'une appropriation physique de l'objet créé par lui-même, il jouait ses instruments, il imaginait ses designs comme une forme d'utopie naissante du questionnement de l'histoire de la musique.

Plus récemment je dois citer le travail du compositeur québécois Jean-François Laporte (1968) qui dédie une bonne partie de son activité artistique à l'invention d'instruments de musique qu'il joue lui-même, ainsi que les projets du compositeur, designer et réalisateur informatique colombo suisse Daniel Zea (1976). Cet artiste a développé, par les outils informatiques, une relation avec l'écriture chorégraphique et l'interaction son mouvement.

Idée première

A l'origine, le dispositif scénique songé pour *Monologue pour une araignée mécanique* avait été imaginé sur une scène centrale, entourée par le public, lui-même entouré par un système de haut-parleurs (voir image ci-dessus).

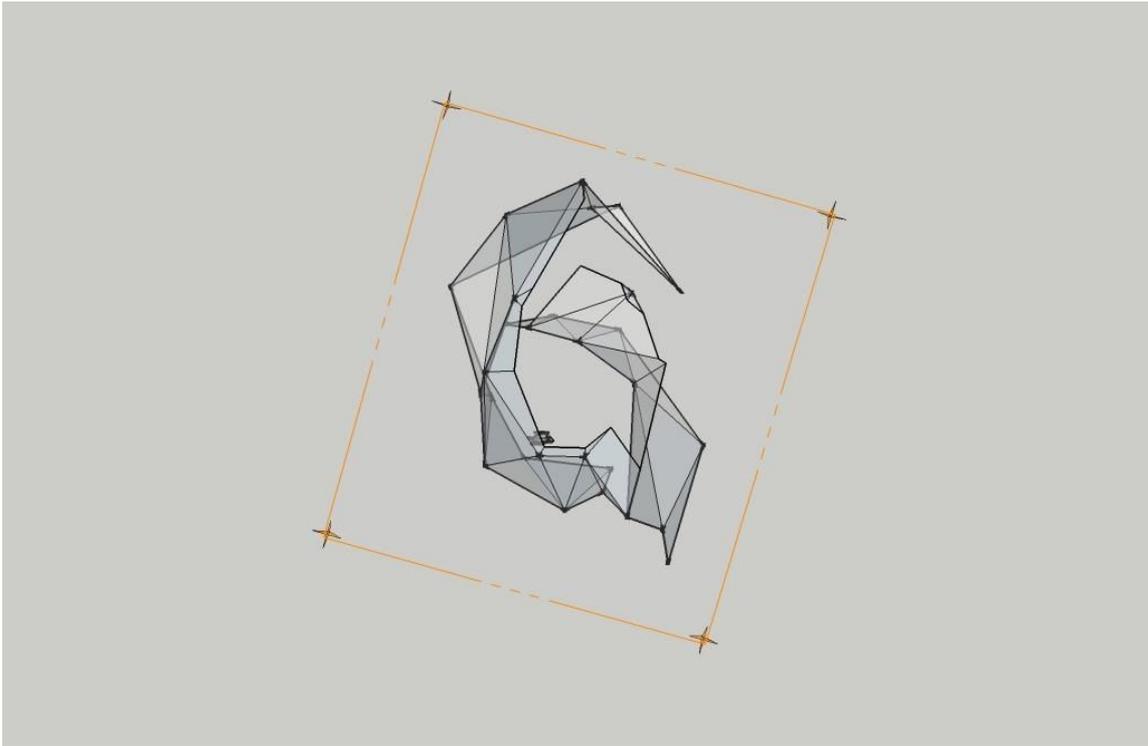


Dispositif scénique prospecté en début dès recherche

Dans une première version de ce projet, le dispositif instrumental intérieur ainsi que le dispositif des haut-parleurs avaient été disposés de forme asymétrique: des *pentagones*, des *héptaèdres* et des *décaèdres*. Le public assistait à un spectacle élaboré pour une architecture visuelle et sonore, une œuvre inatteignable d'un seul point de vue et d'écoute.

J'imaginai que l'espace scénique deviendrait une sculpture dynamique, le musicien instrumentiste occuperait l'intérieur de la structure. Il jouerait avec des cordes assemblées, elles mêmes amplifiées et modifiées en temps réel pour ensuite être diffusées dans l'espace multiple créé par les haut-parleurs. J'envisageais aussi la possibilité de faire jouer l'interprète sur des plaques de métal intégrées à cette architecture instrumentale. Si cette piste a finalement été abandonnée pour ce projet, elle a donné naissance au dispositif scénique réalisé pour un autre projet intitulé *Moi, comme une autre*.

En suivant cette proposition, l'architecture instrumentale aurait été constituée par un assemblage de 75 cordes environ, chaque corde étant sonorisée, orchestrée par un dispositif électro-acoustique et spatialisée individuellement. L'un des objectifs techniques principaux était de bien différencier par le système de sonorisation le timbre de chaque corde. Cette approche de la lutherie informatique est comparable avec le principe de fonctionnement de l'orgue ; par un tel dispositif le musicien serait dans la mesure de jouer chacune des cordes avec plusieurs registres de « timbre », soit par le son acoustique des cordes, soit par le son des cordes augmentées par le dispositif électro-acoustique en temps réel.



Dispositif instrumental prospecté lors du travail de préparation. Marie Luce Nadal

La complexité des recherches à entamer pour l'aboutissement d'un tel dispositif scénique central, ainsi que l'éventuel coût d'une production de cette envergure nous a contraint à le simplifier. Nous avons considéré que le travail d'assemblage de haut-parleurs, créant multiples espaces perceptifs dans la même salle, pourrait se faire dans une deuxième partie du projet. Dans le cadre du doctorat, nous avons réalisé la première étape, qui est constitué par un dispositif scénique frontal.

Les aspects visuels impliqués par le projet peuvent être approchés, et différenciés, avec d'autres travaux réalisés dans les domaines de l'installation et de la performance. Des compositeurs comme Daniel Zea, Ashley Fure, Alba Fernanda Triana, Abril Padilla, Camilo Sanabria, Juan Carrillo, Pierre Mariétan, Hugo Morales Murgia et Benjamin Dupé, (liste non exhaustive), ont réalisé des œuvres installations impliquant des phénomènes vibratoires des cordes intégrées à des dispositifs électro-acoustiques en relation avec des propositions visuelles. Je ne considère pas *Monologue pour une araignée mécanique* comme une installation ni comme une performance, mais comme une architecture instrumentale pour laquelle j'écris un spectacle y compris la partition sonore et visuelle en collaboration avec un réalisateur vidéo.

Réalisation du projet

Pour pouvoir se concentrer sur la formalisation technologique, la notation musicale et l'écriture vidéo, nous avons réduit la complexité du projet en travaillant sur un seul espace de diffusion.

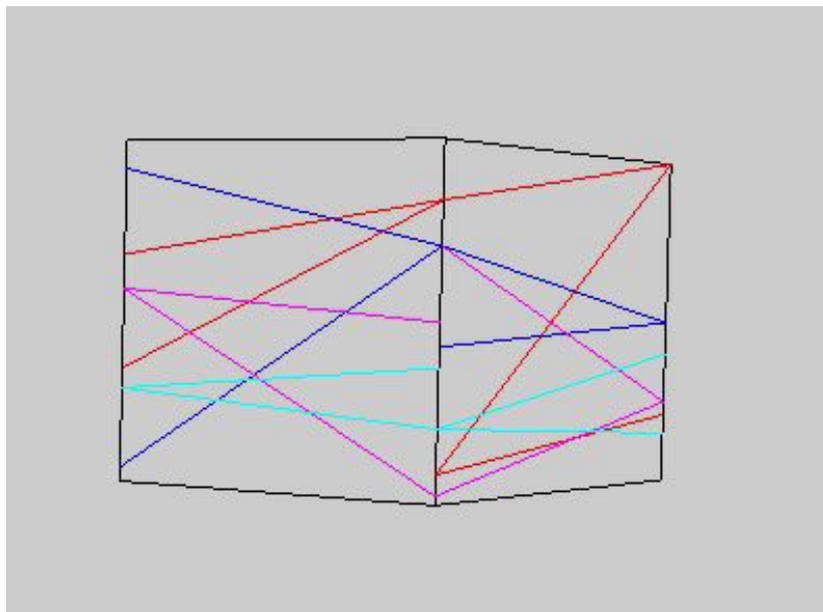
Précisément, l'espace instrumental et scénographique est constitué par un assemblage de dix sept cordes sonorisées tendues sur des cadres métalliques³³. Ces cordes sont projetées,

³³ L'architecture instrumentale développée pour ce spectacle a été réalisée par Jean-Pierre Crehan, il a apporté des solutions techniques ainsi que des idées sur la lutherie dès le premier prototype.

transformées et spatialisées individuellement par un dispositif électro-acoustique en temps réel. La sonorisation, et l'utilisation des haut-parleurs comme des sources acoustiques, permet de développer une plasticité de l'espace sonore et de rapprocher le spectateur du son instrumental, rendant audibles les variations de timbre les plus infimes. Ainsi, cette augmentation de l'instrument prend en compte la nature résonante du cadre en acier, qui induit des vibrations par sympathie des différentes cordes.

Design instrumental

L'agencement des cordes dans l'espace est conduit par un principe d'anamorphose tel qu'il est utilisé par les artistes plasticien Felice Varini (1952) et Georges Rousse (1947). Le public fait face à un objet instrumental, une forme mobile évoquant l'image d'une toile d'araignée géante, dont la perception de la géométrie varie en fonction du point de vue de chaque spectateur.



Dispositif instrumental modélisé en Open Music.

Pour ce spectacle, nous avons conçu avec l'artiste Nieto un dispositif vidéo qui souligne et modifie la perception, voir la poétique des géométries créées par les cordes, par un travail de costume inspiré des travaux du photographe Jules Etienne Marey (1830 - 1904). Des projections et des lumières animées sur les cordes s'intègrent au dispositif scénique créant ainsi l'illusion d'une géométrie arachnide en mouvement.

Nous avons alors imaginé de créer l'illusion d'un instrument suspendu en transformation continue, avec des fils qui se prolongeaient à partir de l'architecture dans un espace infini. L'oeil troublé du spectateur devine le corps du musicien comme une prolongation des lignes et des géométries créées par les cordes. Lors de la création de cette oeuvre à Paris, le costume choisi dessinait un personnage anthropomorphe distinct, un choix artistique très référencé dans les domaines scientifiques ainsi que dans la culture populaire de la science fiction. Nous avons décidé d'expérimenter dans les deux dates suivantes du projet avec une composition du costume moins connotée. Nous nous sommes éloignés de la figure humaine pour rendre l'interaction corps-instrument plus abstraite.

Expérimentation par le corps

Pour l'instrumentiste, ce dispositif instrumental "arachnide" offre une multiplicité de cheminements possibles pour effectuer les gestes instrumentaux : les différentes géométries

créées par les cordes modifient ses intuitions corporelles, stimulant ainsi des gestes instrumentaux originaux qui s'ouvrent vers d'autres possibilités musicales. Comme je l'avais fait auparavant pour la composition de *Kärlek Splittring II*, j'ai dû expérimenter et matérialiser l'interaction corps instrument moi-même. J'ai fait des improvisations et des enregistrements (audios et vidéos) en me mettant à la place de l'interprète pour définir les aspects chorégraphiques et musicaux principaux.

Cette recherche pratique dans espace instrumental augmenté par le dispositif informatique à été aussi déterminante pour la définition des traitements en temps réel des paramètres de contrôle élaborés à la manière d'une "orgue à cordes électriques". Suivant des conseils du chercheur Norbert Schnell à l'IRCAM, j'ai intégré dans le choix de ces paramètres principaux des fréquences de modulation et des temps de retard en relation avec la longueur et l'accordage des cordes. J'ai découvert ainsi par la pratique l'impact de ce type de paramétrage dont le rendu sonore magnifie les qualités acoustiques propres de l'instrument.

Notation instrumentale, une recherche par la pratique

La partition musicale décrit des actions chorégraphiées précises utilisant les mains, un ou deux archets, ainsi que d'autres objets pour exciter les cordes. Je voulais que la pièce se développe sur une gestualité dynamique voire violente, tout en explorant finement les possibilités du timbre des cordes utilisées. Ma première intuition pour la constitution du système de notation musicale fut de définir, pour chaque corde, une tablature référencée par les points d'intersection entre les cordes, ainsi que par le positionnement des chevilles de piano et des accroches divisant la longueur de chaque corde. J'imaginai alors identifier et noter chaque corde avec une couleur pour faciliter la lecture du texte musical par l'interprète.

Dans le processus de collaboration avec Nicolas Crosse, il nous est apparu que l'apprentissage d'une partition traditionnelle n'était en fait pas envisageable dans le contexte de la réalisation de l'œuvre. Une partition en papier était encombrante visuellement et difficile à manipuler dans la situation de concert, c'est alors que nous avons décidé de diffuser la partition par un écran.

Ma propre exploration de l'instrument m'a amené à définir que les différentes géométries résultant de l'assemblage des cordes constituerait un élément essentiel pour la forme musicale. J'ai procédé alors à la définition de ces espaces en observant les formes de différentes tailles créées entre les cordes des deux cadres métalliques. Pour les cataloguer, j'en ai réalisé un croquis sur des séquences de photos de l'instrument. En suivant cette intuition, j'ai commencé un travail de composition musicale, l'écriture se formant par des transitions entre les différentes espaces géométriques. A la lecture de ces esquisses dessinées, l'interprète Nicolas Crosse m'a suggéré d'élaborer la partition par cette méthode. Si la photo de l'instrument devenait effectivement une tablature référentielle, la notation du temps musical, du rythme et du geste instrumental restaient encore à résoudre.

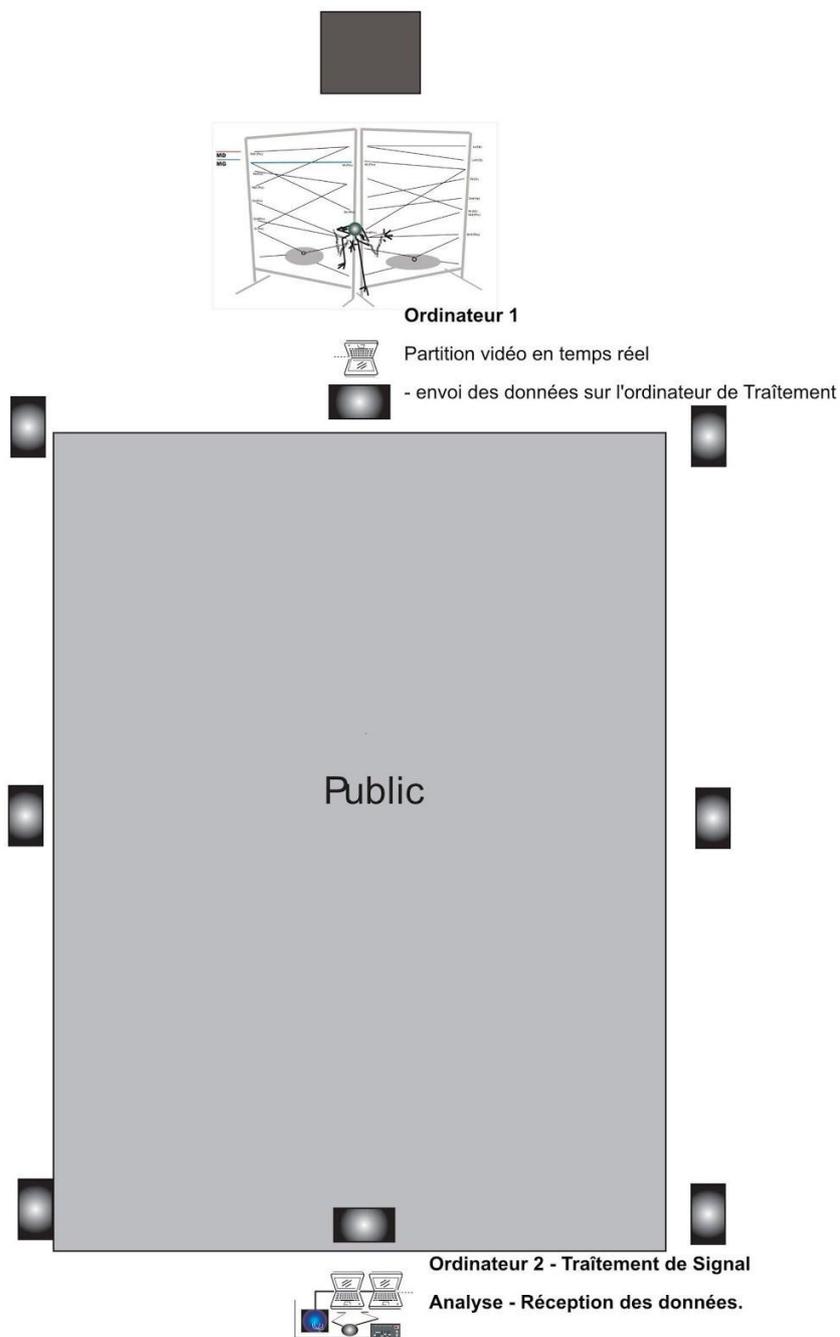
J'ai alors imaginé la possibilité de constituer un système informatique de notation dynamique fondée sur des éléments graphiques. J'ai transcrit en fichier numérique (jpg) toutes les formes géométriques référentes que j'avais pu cataloguer, et j'ai symbolisé tous les modes de jeu que j'avais répertoriés durant plus de deux ans de recherche. Par la suite j'ai réalisé à l'ordinateur un système approprié de gestion temporelle et spatiale de ces objets graphiques. Par ce dispositif de notation musicale, j'ai conduit le musicien à l'intérieur de l'espace instrumental, en lui indiquant par un code couleur quel sous espace est occupé par chacune de ses mains, et comment il interagit avec l'instrument en tenant compte de la durée de chaque action spatiale, la dynamique et l'intention de chaque geste.

Suivant mes échanges sur ce projet avec le musicologue Nicolas Donin à l'IRCAM, cette

forme de notation musicale gérée par un dispositif informatique en temps réel semble original en comportant à la fois des éléments chorégraphiques et musicaux. Ce système de notation peut donc être considéré comme une contribution de recherche. Dans le travail de la chorégraphe Myriam Gourfink, inspiré par la notation Laban, il est possible d'entrevoir une pratique similaire de partition numérisée. En effet, elle diffuse ses partitions aux danseurs par le biais d'écrans. Cependant, l'écriture que je propose par mon système de notation me permet de gérer une écriture temporelle et rythmique du geste et de créer plusieurs plans rythmiques structurants.

Je considère que ce domaine de recherche musicale peut conduire à une gestion encore plus détaillée, combinant des aspects d'écriture rythmique traditionnelle au système que j'ai déjà développé pour configurer à une interprétation plus précise des gestes et des structures musicales.

Dispositif scénique frontal - prototype



Dispositif instrumental *Monologue pour une araignée mécanique*

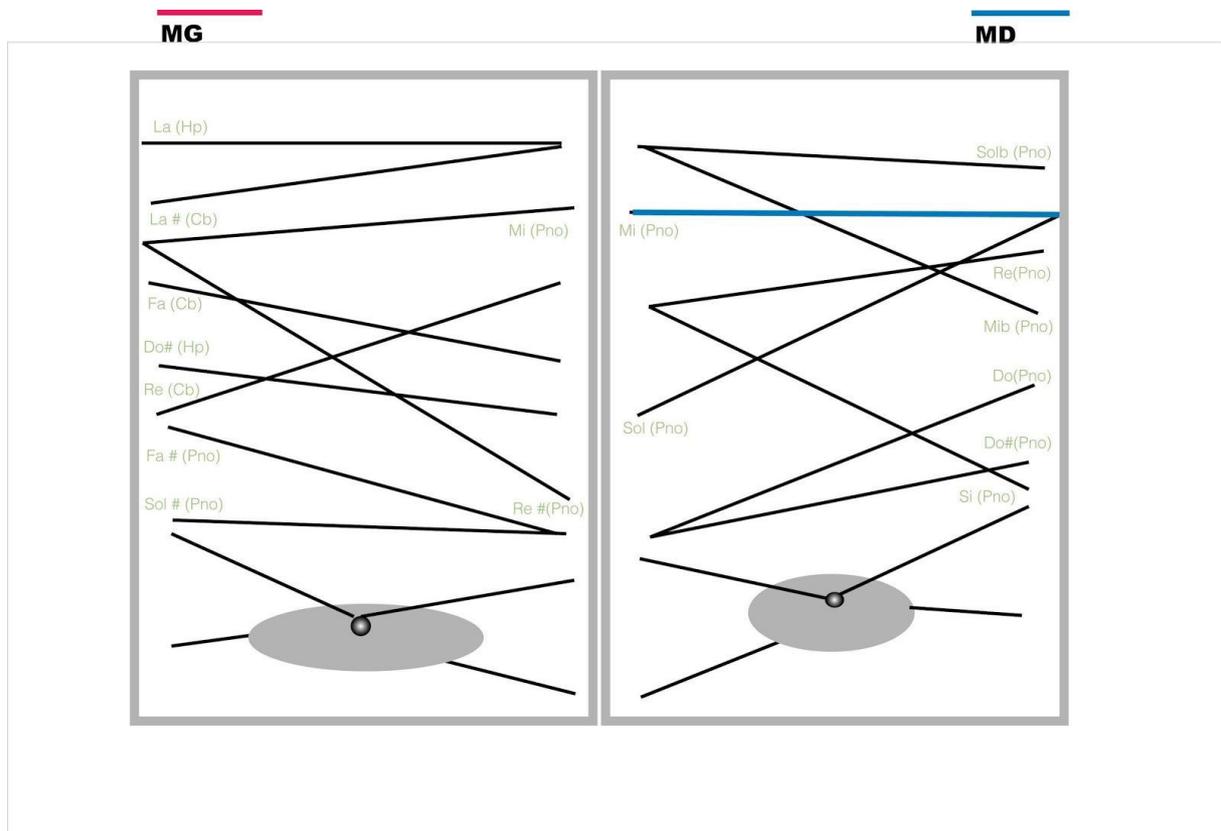
Description de l'instrument prototype.

L'espace instrumental est constitué pour le dispositif de ce premier volet de deux cadres métalliques en acier (200 * 145 cms). Ces cadres servent de structure à un assemblage de cordes constitué par des cordes de piano, des cordes de harpe ainsi que des cordes de contrebasse. Jean-Paul Créhan, régisseur du parc instrumental au Conservatoire National Supérieur de Paris a apporté des solutions techniques pour l'implémentation des mécanismes d'accrochage et d'accordage, et il a participé à toutes les étapes de construction.

Spécifiquement, le cadre gauche utilise quatre cordes de piano pliées en deux grâce à une

accroche des percussions, soit huit longueurs différentes avec un accordage précis. Le cadre droit utilise neuf cordes mixtes, dont, deux cordes de piano divisées en quatre parties comme celles du premier cadre, trois cordes de contrebasse, et deux cordes graves de harpe.

La figure suivante décrit l'accordage spécifique utilisé dans ce projet:



Accordage de l'architecture instrumentale

Chaque cadre comporte aussi une extension acoustique par l'utilisation d'une cymbale suspendue librement sur deux cordes de piano. Etant donné que les barres d'acier de 25mm composant la structure sont creusées à l'intérieur, elles servent aussi naturellement à la transmission du son sur tout l'instrument, ce qui permet la vibration par sympathie des autres cordes. Chaque cymbale agit alors comme résonateur et est sonorisée en façade. Elle est à la fois partie prenante de la géométrie de l'ensemble et utilisée comme surface de jeu.

Le dispositif électro-acoustique dispose de dix-sept microphones de contact, implantés sur des pièces en bois incrustées sur les accroches métalliques. Ils permettent de capter certaines cordes individuellement et d'avoir une captation très fine des différents gestes du musicien. La partition informatique conduit le système de sonorisation, l'ouverture des microphones étant gérée par des marqueurs indiquant le sous espace investi par le musicien et les cordes impliquées dans le jeu.

La notion d'instrument est prolongée par celle du dispositif électro-acoustique, une interactivité dynamique propre à chaque corde est déterminée. Le dispositif informatique permet d'analyser le flux audio à l'aide de descripteurs audio, d'identifier les gestes par la

segmentation morphologique, et d'appliquer ces données à des fonctions (et algorithmes) spécifiques composées pour chaque corde.

Recherche du geste instrumental, protocole :

Cette section décrit par des images le travail de recherche par le corps en relation avec l'instrument créé. Elles témoignent des séances du travail en studio en collaboration avec Nicolas Crosse:



Le musicien travaille ici sur la mise en vibration de deux cordes avec l'archet tout en tirant sur la corde Re# avec la main gauche. La réduction de la longueur de la corde provoque une variation fréquentielle, augmentée par l'oscillation dynamique des sons différentiels résultants.



Dans le cadre de nos recherches, nous avons exploré les possibilités du positionnement du corps en relation au dispositif instrumental, ce travail a été déterminant pour la formalisation de l'enchaînement des sous espaces, ainsi que pour déterminer les modes de jeu possibles selon les extensions des bras, leur positionnement, et le déplacement du centre de gravitation du musicien.

Ce travail de recherche est de caractère chorégraphique ; c'est le corps de l'instrumentiste, ses dimensions physiques en relation aux agencements géométriques des cordes qui furent étudiés systématiquement.



Par la mise en espace visuelle, j'ai veillé à proposer des situations extrêmes au corps du musicien, de travailler les gestes instrumentaux en créant des situations de non confort corporel, ce qui oblige le musicien à décaler son propre centre (comme cela est souvent exprimé dans la danse contemporaine).



Le geste musical instrumental apparaît aussi dans *Monologue pour une araignée mécanique* comme perturbateur et transformateur des géométries constituées par l'agencement des cordes. Lors du travail d'expérimentation, nous avons travaillé sur des gestes qui occasionnent des déformations visuelles de l'objet instrument.



L'angle et la position de l'archet à été proposée en considération des géométries de l'espace instrumental. Selon l'élévation et l'angle de la corde, certaines interactions peuvent produire des sons inharmoniques très riches, permettant d'élargir ainsi l'ambitus spectral et fréquentiel de l'instrument.



Une partie du travail de recherche instrumentale et visuelle explore des situations où les archets et les bras fonctionnent comme des extensions géométriques des formes proposées par l'architecture instrumentale. Nous avons alors décidé avec Nieto de souligner ces projections géométriques par le biais du dispositif lumière. A cette fin, une LED est incrustée à la base de la mèche de chaque archet.

Monologue pour une araignée mécanique, est sans doute l'un des projets du cycle *Manglar* qui expriment le mieux les enjeux de ma recherche artistique. Ce projet a été nourri par l'échange avec des spécialistes dans les domaines de la science, de l'architecture et des arts visuels. Il m'a confronté au défi pratique de réaliser un instrument, de le dessiner et de l'approprier comme un espace de jeu. Cette oeuvre questionne les fondements de mon écriture instrumentale en m'obligeant d'inventer et fabriquer un système de notation. Elle m'a obligé d'ouvrir ma pensée musicale et d'intégrer le corps comme paramètre d'écriture indirect. Les questions abordées par la réalisation de cette oeuvre constituent la base du travail artistique que je réaliserai dans le futur en approfondissant les aspects techniques d'une écriture musicale et chorégraphique formalisée en relation avec une écriture du temps et du rythme.

Libellule,

pour clarinette basse hybride, ensemble de chambre et dispositif électro-acoustique en temps réel.

Ce projet a été développé pour la clarinette basse hybride (Selmer) jouée par Alain Billard, prototype issu de sa collaboration avec l'équipe de l'ANR IMAREV sous la responsabilité de Adrien Mamou-Mani à l'IRCAM. Grâce à un système comprenant une captation et une diffusion embarquées (haut-parleur fixé sur le corps de l'instrument), cet instrument est capable d'émettre des sons hybrides, provenant à la fois de l'acoustique de l'instrument mais également des sons issus du traitement informatique en temps réel. A la différence des systèmes d'électro-acoustique classique où la diffusion est à l'extérieur de l'instrument, le fait que les traitements électroniques soient "réinjectés" dans l'instrument acoustique génère une modification des propriétés de l'instrument. Une forte interaction est créée entre les traitements temps-réel et le jeu de l'instrumentiste.

Développement de la clarinette hybride

L'instrument imaginé il y a plusieurs années par le clarinettiste Alain Billard a pu se concrétiser grâce à divers travaux de recherche sur la Clarinette Basse augmentée. En 2006 il avait déjà participé au développement d'une embouchure métallique pour la clarinette basse et la clarinette contrebasse en collaboration avec le constructeur d'instruments

SELMER. Ce travail de lutherie fut abouti par un cycle d'œuvres en collaboration avec le compositeur français Yann Robin (1974): *Art of metal I* pour clarinette basse et ensemble instrumental, *Art of metal II* pour clarinette basse et dispositif électro-acoustique et *Art of metal III* pour clarinette contrebasse ensemble et dispositif électro-acoustique.

Alain Billard s'est intéressé par la suite à l'idée d'élargir la clarinette basse pour interagir et contrôler l'électro-acoustique. Certains laboratoires se sont par ailleurs intéressés davantage à une augmentation d'ordre mécanique. Par exemple, le projet de recherche SABRe³⁴ conduit à l'ICST de Zurich³⁵ propose l'élargissement des fonctions de la clarinette par l'utilisation de quatre types de senseurs : des boutons sont placés à niveau des pouces, des senseurs magnétiques pour la captation des clés, des capteurs de mouvement (selon 3 axes x, y, z), et un capteur de pression de l'air sur l'embouchure. Cette augmentation de la clarinette permet au musicien de contrôler des sons électro-acoustiques et d'étendre les conséquences du geste instrumental vers l'extérieur de l'instrument.

Nous pouvons imaginer un grand nombre d'apports possibles grâce à ce développement dans l'écriture électro-acoustique, soit par le suivi de geste comme par l'articulation rythmique en utilisant les capteurs et en analysant l'ensemble des informations qu'ils fournissent. Alain Billard, fut engagé dès le départ sur cette piste de recherche et s'intéressa aux possibilités d'écriture comme aux applications pédagogiques. Mais rapidement il décida d'explorer davantage l'acoustique instrumentale de la clarinette basse, et, plus précisément, de travailler sur des hybridations ayant des conséquences directes sur les propriétés vibratoires de l'instrument.

³⁴ Sensor Augmented Bass Clarinet Research

³⁵ ZHdK: Institute for Computer Music and Sound Technology

La rencontre à l'IRCAM d'Alain Billard avec Adrien Mamou Mani, qui expérimentait à l'époque sur le contrôle actif de la table d'harmonie de la guitare, guide leur intérêt commun à développer un système similaire adapté à la clarinette basse. Leur projet de recherche avait pour but l'intégration d'un système de captation audio et de reproduction sonore intégré à l'instrument, tout en préservant les propriétés acoustiques et mécaniques propres à la clarinette basse. Ils décidèrent, après plusieurs expérimentations d'embarquer un haut-parleur dans le pavillon de l'instrument et de sonoriser le son par un microphone implanté à la hauteur du bocal, près de l'embouchure.

Les recherches conduites par A. Billard et A. Mamou-Mani m'ont tout de suite intéressées et enthousiasmées. C'est ainsi qu'il m'a été proposé de composer la première œuvre pour ce nouvel instrument. En 2012, nous avons commencé à la Muse en Circuit un travail préparatoire de recherche instrumentale qui fut le fondement de *Libellule*. Nous avons catalogué des modes de jeu expérimentés par A. Billard auparavant, en nous intéressant particulièrement aux sons harmoniques, aux sons percussifs, aux saturations spectrales et aux sons multiphoniques. Je proposais des esquisses musicales combinant plusieurs techniques différentes pour l'obtention d'un geste instrumental unique. Cette collaboration reprenait des principes d'écriture analogues à l'écriture vocale et à la voix parlée, et des idées que j'avais pu expérimenter avec lui dans le projet Poetry for // dark - / dolls. Ce travail configure déjà des éléments utilisés dans *Hétérochronies*.

Comment interroger les relations entre le corps du musicien et son instrument quand une partie importante de leur interaction physique reste invisible pour le public? Cette question est essentielle dans la formulation de cette oeuvre. Je cherche à modifier, par le biais de l'électro-acoustique, la perception de la relation physique et gestuelle du musicien avec son instrument. Cette perspective de travail deviendra un outil d'expression majeur pour cette oeuvre.

Travail expérimental en collaboration avec Alain Billard

En septembre 2013, A. Billard m'invita à découvrir le prototype avancé de son instrument à l'Espace de Projection de l'IRCAM. J'ai pu expérimenter avec lui différents types de traitement de signal diffusés en temps réel sur l'enceinte embarquée : modulations de fréquence, lignes de retard, harmoniseurs, transpositeurs, distorsions ainsi que plusieurs formes de synthèse granulaire.

Le placement de l'enceinte sur le pavillon provoque une projection du son instrumental dans la salle légèrement asymétrique. Cela révèle une question importante dans le contexte de la lutherie instrumentale qu'il est difficile de quantifier sans un travail de mesure acoustique.

Nous avons également constaté que certains types de traitement de signal simples provoquaient des comportements acoustiques relativement complexes. Par exemple, nous avons obtenu des sons différentiels résultant de l'émission de deux hauteurs différentes combinées à un freqshift~ calculé par des rapports des sons joués, du filtrage fréquentiel et spectral, des annulations de phase contrôlées en utilisant des lignes de retard (delay~), jusqu'à l'annulation totale des modes de vibration ou la génération des boucles acoustiques par la fermeture totale du tube.

Ces expériences ont été discutées par la suite avec Adrien Mamou-Mani et avec Augustin Muller responsable de la réalisation en informatique musicale dans le cadre du projet de recherche de la Clarinette Basse Hybride à l'IRCAM. Nous avons eu ainsi accès à toutes les informations techniques sur l'instrument et à toutes les études préliminaires concernant la réponse fréquentielle du pavillon augmentée et son fonctionnement électromécanique.

Après cette phase de documentation et d'expérimentation, j'ai commencé l'écriture pour la clarinette basse intégrant un contrôle détaillé des enchaînements rythmiques du timbre, des modes de jeu instrumental, et des hauteurs. J'ai réalisé une partition conduite par l'idée d'une articulation des gestes pensés comme des unités phonétiques. J'imaginai alors une structuration du temps polyrythmique hétérogène à l'instrument, des textures musicales inspirées par le jeu de la Marimba de Chonta dans la musique traditionnelle de la côte Pacifique Colombienne. J'ai engagé un travail d'analyse de l'œuvre de José Antonio Torres Solís, mieux connu sous le nom de Gualajo, qui est un des compositeurs les plus prolifiques et virtuoses jouant de cet instrument.

Libellule, créée en 2014, suit la ligne de recherche de *Kärlek Splittring*. Ce projet a aussi préparé *Monologue pour une araignée mécanique*, car mon intention était de penser la clarinette basse hybride augmentée par un principe similaire de celui qui conduirait à l'orgue arachnéen électro-acoustique. Pour chaque geste, pour chaque mode de jeu et pour chaque doigté, j'ai défini un type de traitement de signal en temps réel particulier, défini comme une unité morphologique électro-acoustique. Ce même principe d'écriture associée de gestes fut appliqué par la suite au travail d'orchestration et de mise en espace de l'ensemble instrumental.

J'ai un souvenir d'une discussion musicale avec E. Nunes à propos de son oeuvre *Einspielung* pour violon et électro-acoustique, son réalisateur en informatique musicale José Miguel Fernandez travaillait sur la programmation des traitements du signal en temps réel pour cette pièce. Chaque geste musical du violon était orchestré et spatialisé individuellement, formant un projet d'écriture très formalisé et exigeant en raison à la richesse de la partition, ses structures rythmiques et la diversité des gestes. Cet approche de l'écriture informatique par l'électro-acoustique est inspirant pour mon propre travail, cependant, les outils informatiques développés et leur relation spécifique avec les matériaux musicaux ne sont pas semblables à ceux que j'ai créés pour *Libellule*.

Danse mécanique

A $\text{♩} = 48$

Faire entendre le son harmonique indiqué avec l'hauteur fondamentale.
Le son harmonique peut varier autour du partiel indiqué.
1/2 son soufflé

1/2 soufflé

extrait de la partie soliste de *Libellule*

Procédé d'écriture

Au départ j'avais considéré l'idée de développer ce projet comme un diptyque pour A. Billard. L'idée était d'écrire une partition pour ce soliste, et une fois aboutie, de l'utiliser comme fil

conducteur du travail d'orchestration par l'électro-acoustique, ou par les instruments sonorisés et l'électro-acoustique. J'ai composé en premier lieu une phrase musicale de six mesures qui exprime déjà musicalement le caractère de cette œuvre. Il s'agit d'une écriture créant des plans rythmiques définis par l'identité des timbres. J'ai créé un rythme qui exprime une ambiguïté explicite entre une organisation ternaire et une organisation binaire, ce matériel évoluant par la suite dans la pièce portant un caractère de danse mécanique.

J'utilise un système de variations de tempo écrites pour le développement rythmique de cette phrase, chaque mesure proposée composant ce matériel peut apparaître par la suite transformée, élargie ou compressée. La technique de composition que j'applique pour ces mutations musicales provient d'une méthode que j'ai formalisée depuis 2008, travaillant les variations des motifs rythmiques à partir d'une logique inspirée par les mécanismes de transformation de couleur des caméléons. A la différence de *Chameleon Sadness* (2008), *Poetry for //dark- / dolls* (2009) et *Chameleon Kaléidoscope* (2010), je sépare dans *Libellule* les paramètres musicaux, durées, modes de jeu, et hauteurs et je les développe indépendamment.

Pour l'écriture de cette oeuvre, j'ai organisé une grande section de la pièce, parties A, B et C, mesures 1 à 36 du conducteur, en définissant les durées, les modes de jeu, et les motifs rythmiques par un premier geste intuitif d'écriture. Chaque partie propose un matériel différent. Dans la partie A, une phrase composée de plusieurs motifs est exposée deux fois, la deuxième exposition modifiant certains matériaux rythmiques dans leur durée. Dans la partie B, les matériaux sont structurés autrement, ils développent une polyrythmie non cyclique en rappelant par des petits fragments des intentions rythmiques déjà présentes dans les gestes initiaux, le dernier des gestes se construisant comme une modulation de timbre, avec un glissando d'harmoniques sur une note pédale. La partie C contraste avec les deux précédentes par son identité rythmique ; les motifs sont plus caractéristiques et dansants : ils rappellent sans cesse deux motifs de la deuxième et de la sixième mesure. Les appoggiatures permettent une superposition des lignes mélodiques indépendantes, qui se contredisent dans leur intention et dans la direction de leurs tensions rythmiques.

Ce matériel de 36 mesures composé en 2012 est la base de toute l'oeuvre, et je l'ai utilisé aussi pour le saxophone baryton dans *La palabra del deseo*, pièce soliste créé par Juliette Hérbet qui est intégrée par la suite comme poème dans *L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik*. La direction musicale que j'ai donnée à ces matériaux est bien différenciée pour chacun des deux projets. Dans *La palabra del deseo*, la voix d'Alejandra I apparaît comme extension du saxophone, le tissu rythmique conduisant ces mesures est élargi par la voix parlée, le texte du poème chanté influe dans le caractère des phrases suivantes et dans l'évolution formelle du matériel. Comme résultat, j'accentue par son développement les modulations de timbre en considérant la voix et le saxophone comme un seul instrument musical dédoublé.

J'ai considéré que dans cette première approche le potentiel formel et instrumental de ces premières mesures avait été fortement restreint. Comme compositeur, j'ai senti la nécessité de faire une relecture du matériel et de trouver dans *Libellule* un développement plus spécifique, plus abstrait, et plus ancré dans la force scénique et les qualités du son instrumental d'Alain Billard. J'ai développé alors un algorithme informatique dans le logiciel AudioSculpt. En séparant les cycles de hauteurs des cycles rythmiques par un décalage systématique du nombre des éléments de chaque paramètre, j'ai pu transformer le matériel de façon itérative. J'ai appliqué un système de variations à l'intérieur des cycles, en accélérant ou en atténuant les mutations successives, et, en conduisant par la répétition elliptique des grandes structures, des phrases ou des motifs déterminés, cet aspect conditionne l'évolution de la forme musicale. Ce procédé peut être considéré comme une Talea, terme latin, qui signifie coupure. Dans la musique médiévale, ce terme désigne une structure rythmique répétée sur laquelle se greffe une configuration de hauteurs également

répétées, coïncidant ou non à la première et que l'on nomme « color ». Au XXe siècle, on retrouve cette dissociation entre hauteurs et durées. L'oeuvre de Gérard Grisey portant le même nom est l'une des œuvres emblématiques utilisant cette technique.

En partant d'une application de l'algorithme sur le matériel discuté dans cette section, j'ai obtenu une esquisse que par la suite j'ai adapté au jeu de la clarinette basse. J'ai sculpté les modes de jeu, les modulations des partiels harmoniques, j'ai augmenté la présence de certains matériaux nécessitant une durée importante pour permettre l'émergence perceptible des phénomènes acoustiques tels que les sons multiples et les sons différentiels.

Nous avons observé avec A. Billard que dans certains cas le haut-parleur embarqué dans la clarinette basse hybride pouvait le confronter à une situation troublante en tant qu'instrumentiste : le jeu instrumental, la production du son et l'appropriation physique des gestes instrumentaux sont perturbés en même temps que l'acoustique de l'instrument. Dans *Libellule*, l'espace électro-acoustique change l'acoustique instrumentale obligeant le musicien à adapter ses geste. Cette caractéristique est devenue essentielle dans la formalisation de l'œuvre ainsi que dans ses aspects poétiques.

Dispositif scénique

La clarinette hybride est intégrée dans un double système de diffusion : huit haut-parleurs entourent le public et quatre haut-parleurs sont placés derrière les musiciens. Cette implémentation mixte me permet de diffuser des sons électroniques et acoustiques dans l'instrument, mais également de les localiser et spatialiser avec un des deux systèmes de haut-parleurs. Dans l'objectif de favoriser cette idée d'extension du système de diffusion, nous avons choisi avec A. Billard de placer l'instrument sur un podium en hauteur (cf figure ci-dessous).

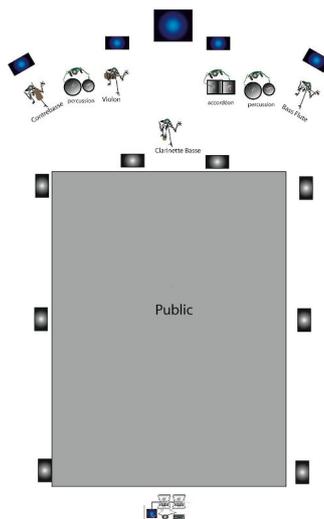


figure : dispositif scénique de *Libellule*

Intention artistique

Libellule est conçue comme un diptyque jouant sur des structures rythmiques complémentaires entre le soliste et les 6 instruments de l'ensemble instrumental et le dispositif électro-acoustique.

Dans la musique de Gualajo, la couleur diatonique micro tonale de la Marimba de Chonta est différenciée pour chacun des registres de l'instrument. Par ailleurs la sensation de gravitation modulante produite par plusieurs pulsations rythmiques superposées et décalées à l'intérieur d'une seule texture instrumentale produit un effet de mobilité élastique en continu dans cette musique traditionnelle. J'ai souhaité dans *Libellule* développer et approfondir avec la clarinette basse ce type de fonctionnement ; cette poly-rythmique est soulignée par le travail d'orchestration.

L'ensemble instrumental de *Libellule* est constitué par deux groupes instrumentaux sonorisés et mis en espace dans l'espace des haut-parleurs incluant la clarinette basse hybride: le premier associant la flûte, l'accordéon et la première percussion; et le deuxième, le violon, la contrebasse, la deuxième percussion. L'utilisation des combinaisons de timbre de ces instruments dans l'orchestration, ainsi que leur mise en espace, permet de souligner les divergences des timbres créés par la poly-rythmique de la clarinette soliste et de créer ainsi une mobilité des gestes musicaux dans l'espace acoustique et l'espace des haut-parleurs.

Manglar Rojo Under Violence.

Pour ensemble de chambre et dispositif électro-acoustique

C'est le quatrième volet du cycle intitulé « *Manglar* ». Dans ce projet, le geste instrumental garde une dimension chorégraphique. Bien que ce projet utilise une notation « traditionnelle », je garde l'idée du geste du musicien dans l'espace instrumental comme point de départ de la composition..

Pour ce projet j'ai collaboré avec les musiciens de l'ensemble Vortex et j'ai choisi un effectif comprenant des instruments centraux de ma production artistique : la clarinette basse, la batterie, la guitare, le violon, le violoncelle et la contrebasse. Pour cette composition, je désire de porter les matériaux choisis et les gestes des musiciens vers les extrêmes de leur puissance chorégraphique et d'arriver à créer des assemblages des gestes avec une identité spatiale et formelle très définie.

Mon intention fut dès le départ de préparer par le biais d'une écriture très individuelle et à la fois très complémentaire les principes d'écriture orchestrale développés pour *Hétérochronies*.

A niveau électro-acoustique, *Manglar Rojo* propose un élargissement des possibilités d'orchestration par le biais du système de sonorisation. Cette ouverture de l'image acoustique rend audible des lignes et des gestes qui seraient masqués sans l'amplification.

La sonorisation et l'utilisation des haut-parleurs comme des sources acoustiques, permettent l'élargissement du champ d'action des musiciens ; l'amplification fait apparaître des différences de timbre microscopiques. L'orchestration peut être considérée comme un déploiement des lignes et des gestes individualisés dans l'espace des haut-parleurs.

J'accorde ici une importance à l'analyse du geste instrumental, ainsi qu'au choix de l'instrument analysé pour chaque passage de la pièce. Cette analyse sert davantage à l'élaboration des gestes musicaux électro-acoustiques développant une relation temporelle, fréquentielle et timbrale dynamique articulé au jeu des musiciens sur scène.

J'ai expérimenté par ce projet avec des textures sonores électro-acoustiques, des macro structures diffusées comme des sons fixes composées à partir d'un design graphique du spectre, comme décrit dans la section geste électro-acoustique. Ce matériel est issu du travail préparatoire de *Hétérochronies*.

Intention artistique

Manglar Rojo (under violence) naît d'une joie corrosive, de l'inertie festive, des silences médiatiques, des silences accordés par la peur collective. Cette pièce est dédiée à la mémoire de mon oncle, ainsi qu'à tous les paysans sud-américains qui de jour en jour luttent pour travailler en dignité.

J'ai toujours évité de créer des liens directs entre ma musique et la réalité complexe de la violence en Colombie. J'en ai néanmoins ressenti la nécessité dans cette pièce écrite pour l'ensemble Vortex, impacté par des événements sociaux marquants en Colombie. J'ai décidé de travailler d'une façon poétique, porté par des réflexions d'ordre personnel.

Contexte d'élaboration de la proposition artistique

La Colombie vit depuis plus de soixante ans dans un état d'incertitude permanent entretenu par l'apparition des acteurs multiples d'un conflit armé. Cette guerre civile a toujours été expliquée selon plusieurs facteurs: le politique, le social, l'économique, le criminel, le narco-terrorisme ou la corruption. Cette situation critique s'est toujours manifestée par des actes de violence humaine et par un terrorisme qui inondent le quotidien de tous les colombiens. Chaque citoyen reçoit au quotidien pléthore d'information sur des situations graves et des actes terribles, dont la répétition génère une forme d'apathie et d'indifférence, amplifiée par un sentiment d'impuissance.

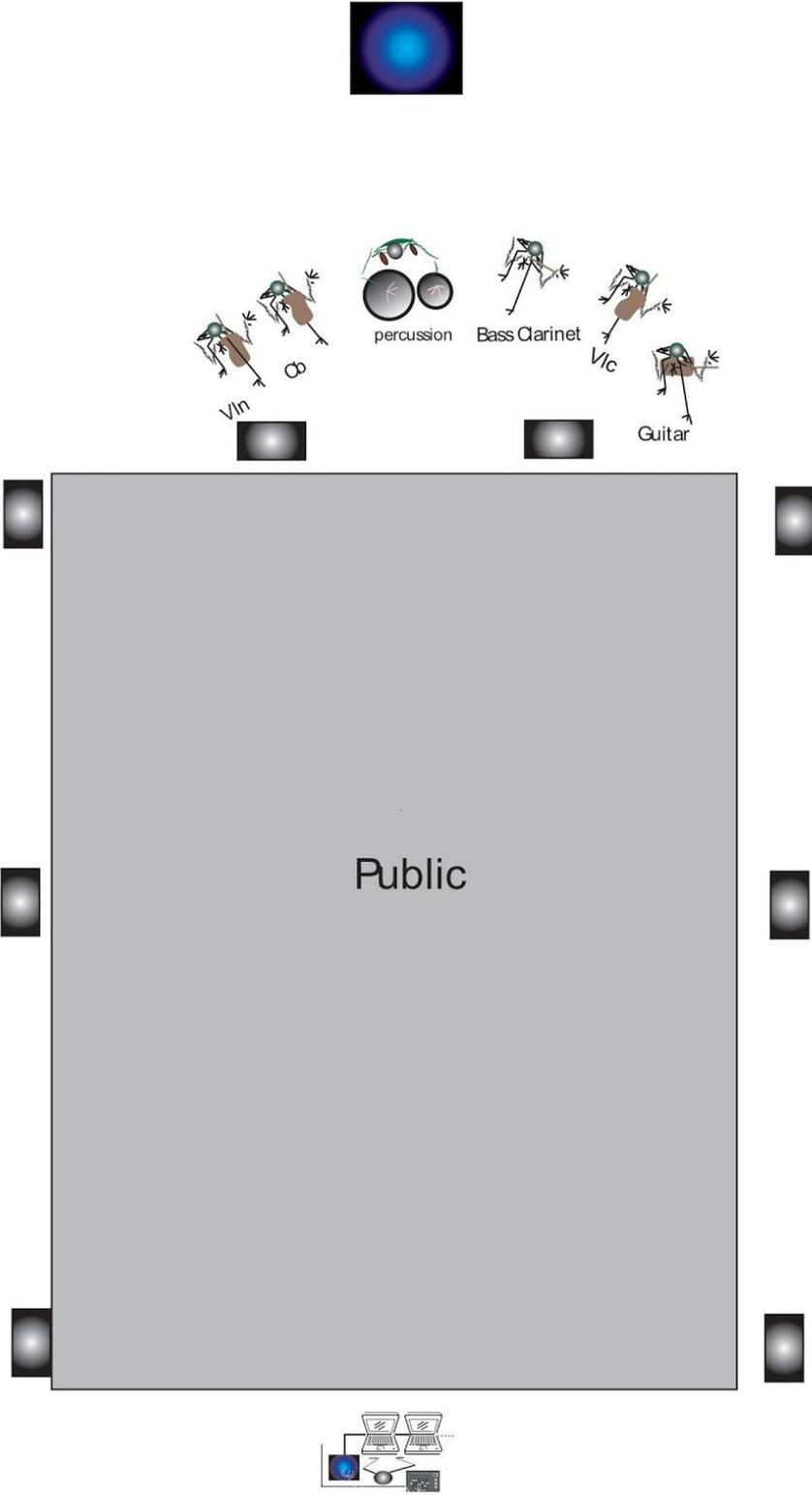
La violence devient alors transversale à la vie, par contraste à cette exposition permanente d'actes inhumains. L'esprit de chaque individu tente de se protéger de l'orage par un masque d'énergie débordante et festive. Ainsi, chaque individu se construit à l'extérieur de la réalité sociale qui l'entoure, et trouve refuge dans le cercle social immédiat, les amis ou la famille.

En 2013, suite à des actes d'injustice sociale liés aux influences politiques et économiques d'une multinationale d'aliments et des produits agricoles sur le gouvernement colombien, les paysans de tout le pays organisaient un grand mouvement social dans l'objectif de protéger leurs droits et leur travail. Cette grève paysanne s'installe plusieurs semaines pour créer une crise économique et alimentaire sans précédents au niveau des grandes villes. Les routes bloquées, les produits agricoles ne pouvaient plus arriver vers les grands distributeurs, ainsi, très vite, les prix des aliments montaient et cette situation est devenue insoutenable pour la police et les habitants des villes.

C'est alors, que le gouvernement accorda sous la pression, la possibilité d'une discussion avec les syndicats paysans. Le mouvement s'est formée suite à des promesses de solutions. Lors de la nuit de célébration des nouveaux accords sociaux, plusieurs leaders paysans ont disparu dans des actes confus, dans un silence médiatique généralisé. Aucune communication, aucune information, seulement des assassinats porteurs d'un message clair pour ceux qui étaient à la base du mouvement social.

Ce n'est pas ni la première ni la dernière fois que des vies sont sacrifiées en Colombie à la manière d'un avertissement. Néanmoins, pour la première fois, j'ai eu l'intention de réfléchir à ma musique en pensant à cette situation, de créer par mon écriture musicale et électro-acoustique une poétique découlant des sentiments orageux qui m'ont traversé.

Dispositif scénique Manglar Rojo



Dispositif scénique *Manglar Rojo*

Hétérochronies

concerto pour deux voix sonorisées et orchestre

Six auteurs, Borges, Pizarnik, Tarkos, Beltran, Foucault et Castañeda, ont chacun abordé avec un point de vue différent, la question de la représentation et de la création, par la poésie, les sciences sociales ou encore par la pratique d'expériences hallucinogènes. Leurs textes m'ont inspiré la conception d'*Hétérochronies*. Dans ce projet, l'espace instrumental se développe à partir de deux voix solistes sonorisées. Je suis parti de l'idée de projections "holographiques"³⁶ du timbre de la voix. J'ai décidé d'explorer la dimension poétique qui découle de cette notion de représentation "holographique", qui conduirait la forme du concerto vers une démultiplication concertante des timbres, des symboles culturels et des gestes coexistant dans un seul espace acoustique.

Je reprends donc ici la notion de multiplicité perceptive, présente et essentielle à toute ma production artistique. Ce concept influence la manière d'aborder la dramaturgie des travaux utilisant un texte littéraire. Avec *Hétérochronies* je poursuis des recherches artistiques présentes dans deux travaux précédents: *Poetry for //dark - / dolls* (2009) et *L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik* (2012).

Inspiration littéraire sur l'idée de dédoublement et de la mise en abîme d'un personnage unique dans un dispositif scénique

Dans les projets utilisant la voix combinée à des instruments, je porte mon attention sur les possibilités du geste instrumental conçu comme unité morphologique phonétique. Par la mise en scène je porte ce principe d'écriture du geste dans l'espace poétique. L'instrument apparaît comme représentation et dédoublement de la voix.

Pour ce projet, je considère les deux voix solistes comme un personnage unique, double, et indivisible. J'ai choisi de retravailler avec les solistes Elise Chauvin et Camille Merckx, qui avaient participé à la création en 2012 de *l'enfer musical* où elles avaient personnifié Alejandra Pizarnik dans les salles I et III. Ce choix est né du type d'écriture que je voulais développer, où j'imaginai une écriture très précise avec une rythmique assemblée sur des relations d'intervalles identifiables.

Je voulais porter ce personnage double vers une démultiplication rythmique et des timbres dans l'espace de l'orchestre. L'œuvre de Pizarnik me semblait un terrain fertile pour explorer l'idée de dédoublement, mais son écriture plonge dans un système d'images répétitif et chargé de gravité que je voulais éviter. Je me suis mis à la recherche d'autres auteurs, des textes poétiques ou scientifiques qui pourraient exprimer l'idée de dédoublement et de représentation de soi mettant en jeu autres thématiques. Je voulais entamer l'écriture de façon éclectique, faisant cohabiter plusieurs visions du même sujet dans un seul espace de représentation musicale.

En 2013, quand je commençais à réfléchir à comment aborder *Hétérochronies*, j'ai eu la chance de connaître le travail d'Erik Beltran³⁷ à Barcelone. J'ai discuté longuement avec lui sur son travail artistique par le biais de la sociologie et de l'anthropologie. Nous avons

³⁶ L'**holographie** est un procédé d'enregistrement de la phase et de l'amplitude de l'**onde diffractée** par un objet. Ce procédé d'enregistrement permet de restituer ultérieurement une image en trois dimensions de l'objet. Je développe une analogie à ce type de représentation par la mise en espace d'un geste origine à la voix par les instruments de l'orchestre

³⁷ Artiste et sociologue Mexicain qui vit et travaille à Barcelone.

échangé nos visions et intuitions sur les possibles interactions entre les sciences et les arts. En particulier, j'ai discuté de son œuvre: *Encyclopédie du savoir non spécialisé*, *The world explained*, qui est un vaste projet d'édition réalisé en quatre langues à partir d'interviews, questionnaires sur des sujets divers, et qui ont eu lieu dans quatre villes du monde. Le matériel a été organisé sous la forme d'une encyclopédie, un texte illustré qui tente de dénouer des vérités cachées dans l'imaginaire commun: les traces invisibles qui appartiennent à chaque culture, à chaque langue, mais aussi celles qui se récupèrent comme décombres reconstitués par la mémoire.

Le texte construit par Beltran opère comme une reconstruction conceptuelle. Il classe plusieurs enregistrements qui pourraient être liés à un sujet unique et il en construit par la suite des archétypes qui apparaîtront comme des définitions scientifiques dans son livre.

Dans le travail de recherche qui précède la composition du concerto, j'ai réalisé plusieurs sessions d'expérimentation en utilisant des textes de l'encyclopédie de Beltran. J'ai enregistré ma voix et celle des chanteuses, j'ai créé des situations de jeu qui exploraient le texte par la mise en espace dans les haut-parleurs, par le décalage entre le texte et l'expression de la lecture. Par ailleurs, j'ai réalisé des maquettes musicales construites à partir d'un texte lu ou chanté en utilisant des codes de musiques populaires tels que le Punk, le Rap, la Salsa ou le "Bullerengue"³⁸.

Finalement, j'ai compris que la relation que je souhaitais développer avec le texte de Beltran n'était pas dans les contenus de son Encyclopédie mais dans le principe de son travail. *The world explained*, part de la démultiplication des idées, provenant des gens de milieux sociaux, de pays et de langues différentes vers l'élaboration de plusieurs concepts uniques comme des vérités universelles.

Après m'être rendu compte que ce qui m'intéressait dans l'œuvre de Beltran n'était pas le contenu mais le procédé du travail, j'ai décidé d'unifier les sources littéraires principales de *Hétérochronies* et de créer une pièce musicale unique.

A ce moment j'avais déjà élaboré plusieurs esquisses de mouvements musicaux en relation avec les textes choisis de chaque auteur:

- *El Otro, UNDR, Ficciones de Jorge Luis Borges*
- *Extraits des journaux d'Alejandra Pizarnik*
- *Las enseñanzas de don Juan de Carlos Castaneda.*
- *La poésie est une intelligence, Christophe Tarkos*
- *Sur sa voix représentée; The world explained, Erik Beltran*
- *Les hétérochronies, le corps utopique, Michael Foucault*
-

Les textes cités s'intègrent dans l'œuvre comme suit:

*La poésie est une intelligence*³⁹ de Christophe Tarkos.

Ce poème évoque l'image d'un poète qui pense à l'écriture de son œuvre: il désire, il pense, il veut écrire avec intelligence, il sort de son engourdissement, élabore, planifie, puis il s'énerve, se fatigue, renonce. La journée se termine avec un poète sans poésie, un poète qui formule le monde.

Tarkos met en abîme le poème en mettant en abîme le monde, il développe une poésie sur l'impuissance à écrire. Il embellit la volonté d'écrire, il décrit les états d'âme du poète. Il

³⁸ Danse traditionnelle de la côte pacifique Colombienne.

³⁹ Ecrits poétiques, Tarkos Christoph. POL, Editions. ISBN : 978-2-84682-283-1

réalise une oeuvre parlant d'une œuvre que n'aboutit jamais.

Christophe Tarkos élabore ses œuvres par une écriture fluide, une matière qui ne s'arrêterait jamais. La parole se transforme en musique à la lecture de ses poèmes: il fragmente, il crée des rythmes, il articule, il ponctue.

Les images poétiques sont déployées en plusieurs directions, elles s'ouvrent sans cesse. C'est alors le caractère musical de ses phrases, les chutes, les reprises, les accélérations qui structurent le temps de lecture. Par leur répétition, les mots perdent leur sens pour devenir des objets sonores.

J'ai choisi alors de composer *Hétérochronies* en travaillant uniquement sur le texte de Tarkos pour l'écriture des parties vocales. J'abolis partiellement la signification de mots pour rendre les voix instrumentale, je décompose partiellement le sens des phrases du poème, pour les transformer en matière sonore phonétique.

Je segmente, découpe, distribue les mots entre les deux chanteuses, je crée par les constructions mélodiques, le rythme et l'articulation une prosodie ambiguë, qui déforme la perception du texte et met le spectateur dans le doute du mot entendu, dans le doute du langage. La voix devient partiellement un instrument, le sens cède sa place à des éclats morphologiques sonores, des gestes masqués dans la densité de l'orchestre.

1. La poésie est la pensée humaine

♩=96

2

3/8

ff **sfzp** **ppp**

La poe sie/est la pen sée hu mai (e) ne

ff **sfzp** **ppp**

la poe sie/est la pen sée hu mai (e) ne

Motifs initiaux *Hétérochronies* (m1 et 2)

En développant par l'écriture une méthode analogue à la segmentation morphologique, je relie par le geste musical des structures phonétiques disjointes pour déconstruire le sens du texte.

Ce procédé s'annonce dès les premières mesures de l'oeuvre:

La poésie est la pensée humaine

La phrase devient par l'agencement rythmique et l'articulation

La pue sielapen -/ sehu, mehe, ne

Il faudrait noter, (partition mesure 1) que les percussions orchestrent les deux phrases des voix en liant les unités de significations originales. J'instaure par cette approche une logique musicale paradoxale, je "masque" le texte original par sa déconstruction et je tisse par

l'orchestre des unités formelles qui donnent au texte la signification originale.

Mesure 6 - *Hétérochronies*, voix

Sur les premières cinq mesures je fragmente le texte volontairement pour détacher le public de sa signification. Ni l'accentuation ni la prosodie respectent la phrase d'origine. La langue française est alors recomposée pour créer un langage abstrait. Le rapport entre les instruments et les voix est ainsi établi dès le départ.

A la sixième mesure, j'articule clairement la prosodie du texte d'origine avec la phrase musicale écrite. Cette procédure en alternance construit le flux de la parole dans l'œuvre. Dans certaine partie, je m'éloigne volontairement de la parole par sa déconstruction. Dans d'autres parties, je donne des clés pour la compréhension du texte en choisissant des phrases du poème.

M 11 - *Hétérochronies*, voix

Ce métalangage développé dans *Hétérochronies* est une allégorie de l'idée d'animal protecteur⁴⁰ présente dans les livres de Castaneda. La parole humaine se déforme dès la première phrase. La signification est recomposée par plusieurs identités de timbre ; chaque geste des deux voix solistes donne naissance à des possibles voix imaginaires ; les matériaux deviennent élastiques et font apparaître d'autres sons à l'intérieur: des voyelles ornementales, des consonnes étendues, des syllabes sans résonance. Par cette procédure je joue volontairement avec le seuil de compréhension du texte.

⁴⁰ Las enseñanzas de don Juan de Carlos Castaneda, pour don Juan Mattus, chaque individu porte en soi un animal protecteur, cet animal est une représentation de soi même, de sa propre voix. Cet animal se rends visible par la pratique del Peyote, l'apprentis doit savoir le reconnaître et lui parler.

Dans la partition, je propose aussi un travail de répartition du texte entre les deux chanteuses. Par exemple, je compose la mise en place du texte avec l'idée que le duo représentant une unité (Mesure 286).

L'unicité, le rythme et les hétérochronies

J'applique, pour le développement rythmique des voix une procédure qui est analogue à la définition de l'hétérochronie. L'hétérochronie est la modification de la durée et de la vitesse du développement d'un organisme par rapport à celles de ses ancêtres. Ces modifications sont la conséquence de la mutation de certains gènes du développement qui contrôlent le développement et la mise en place des organes.

Cette définition comporte des implications formelles vis à vis du développement des cellules mélodiques et rythmiques construisant cette pièce. Je travaille avec des unités caractérisées et reconnaissables et j'applique des méthodes de variation de l'intérieur du matériel, qui se développe individuellement, avec son rythme d'évolution propre, apparaissant et disparaissant de l'écoute.

Pour le travail d'écriture du duo des voix solistes je considère les *Hétérochronies* comme un mécanisme de dédoublement. En partant d'un unisson rythmique consolidé, et par l'évolution du matériel rythmique en relation à l'utilisation du texte, les voix commencent à se distinguer, se compléter, perdant leur assemblage sans jamais perdre leur unicité.

Une procédé analogue de composition est mis en place pour l'orchestre organisé comme dédoublement total à partir de la mesure 127.

*Tout est **substituable**. Tout est **remplaçable**.*

Tout peut mourir et disparaître ; derrière, il y a toujours les remplaçants, un peu comme dans les fêtes foraines, ces figurines qui s'abattent après chaque tir de carabine et qui sont immédiatement remplacées par d'autres, d'autres toujours et encore.

Il n'y a donc rien qui oblige à vivre et rien qui n'y oblige pas. Tout ou presque tout est mensonge puisque les choses tombent ou peuvent tomber.

La seule chose fiable est cette soif de quelque chose qui fait vivre.

Mais elle n'est pas absolument fiable car elle doit coexister avec d'autres faims, d'autres soifs, alterner avec elles, et elle peut disparaître plusieurs années avant de réapparaître.

.....

Extrait des journaux d'Alejandra Pizarnik - Samedi 24 Novembre

Parmi les textes et les poèmes que j'avais choisis pour la composition de mon opéra en 2012, celui-ci a marqué particulièrement mon esprit, où Pizarnik se regarde avec acuité, dans un acharnement viscéral.

L'orchestre dans *Hétérochronies* ne porte pas le rôle d'accompagnement des voix, elle fonctionne plutôt comme un dédoublement infini. Aux mesures 1 et 2, les percussions tissent par leur résonance le fil du sens entre deux apparitions du duo soliste. Progressivement, ces dédoublements, élaborés à partir de groupes instrumentaux définis et distincts, deviennent

de nouvelles cellules autonomes qui prennent leur propre cheminement dans l'espace de l'orchestre ainsi que dans la structure temporelle de leurs apparitions.

Le dédoublement évolue dans l'allégorie d'un masque acoustique hétérogène qui prend partiellement la place de la voix (mesure 127). La voix ne disparaît jamais totalement, mais elle se camoufle en devenant un timbre instrumental de l'orchestre. De la même manière que les deux voix solistes, sont considérées comme une unité instrumentale, l'orchestre opère par la composition des groupes instrumentaux. Chaque instrument de l'orchestre prend ainsi le rôle d'instrument solistes.

Autres Références littéraires

Jorge Luis Borges - *El otro*: dans ce poème l'auteur se met en scène. Il raconte une rencontre avec "lui-même" sur le banc d'un parc, un lui jeune avec un lui vieux. Loin du parc, au fil de temps, celui qui était jeune se rend compte en vivant que tout ce que le vieux avait décrit sur son devenir lui arrive. Tout, à l'exception d'une date figurant sur le billet d'un dollar que le vieux avait sortie de sa poche pour démontrer sa provenance du futur.

Mon concerto pour deux voix, s'inspire de la conception formelle de cette histoire. L'espace de l'orchestre est développé dans ce projet comme un champs de projection des voix, de démultiplication de timbres coexistant dans un seul espace de représentation. Je crée par la mise en espace des confrontations verticales des objets musicaux et des identités rythmiques à différents stades de leur évolution temporelle. Chaque moment de l'oeuvre juxtapose des lignes construites sur des cycles rythmiques indépendants.

Il est important pour moi de souligner que dans le cheminement de l'écriture, j'ai implémenté des stratégies permettant de créer avec cette oeuvre la métaphore de cette rencontre suspendue dans le temps. La composition musicale ne suit pas le cheminement temporel chronologique de la partition. J'ai construit au préalable des moments portant une identité musicale différenciée, par l'instrumentation, par la densité, par les références de style ou le timbre.

J'ai imaginé chaque moment composé comme une possibilité d'évolution pour un matériel d'origine identifiable joué par les voix.

Dans *Undr et le Miroir et le masque*, Borges évoque l'existence d'un mot essentiel qui est le plus beau et le plus puissant de toute l'histoire de la littérature et de la poésie.

Undr évoque un parcours initiatique, un apprentissage raffiné porté à l'érudition de toutes les choses, des plus complexes aux plus simples. Avoir "la connaissance du tout" n'est pas dans le fond le but de l'art selon le personnage de Borges.

La beauté essentielle est contenue dans un seul mot qui contient le « tout ». A la fin de son parcours, l'artiste comprend que l'essence des choses est de chanter ce mot sacré en le répétant à l'infini accompagné de sa harpe.

Le masque et le miroir aborde aussi l'existence de ce mot essentiel qui réunit toute la beauté du monde. Ce mot n'est pas révélé au lecteur. L'artiste émerveillé par la beauté de ce mot ne parvient pas à le dire au commanditaire de son oeuvre, un roi qui lui avait donné un masque en or pour réaliser le plus poème beau du monde.

Obligé, l'artiste révèle finalement au roi le mot sacré et secret. Mais le roi ne supporte pas la puissance de ce mot et renonce à sa fortune et à son royaume ; il décide de devenir mendiant.

Dans ces deux fictions, Borges trace un chemin pour découvrir la forme d'art la plus puissante au monde. Dans le conte de Tarkos, le poète achemine sa pensée vers l'écriture

d'un poème qu'il ne réalise jamais. Le poète formule le monde.

Sons différentiels, accordéon XAMP et orchestration.

Le travail avec un système d'organisation harmonique utilisant des quarts de ton fait partie de mon travail de composition et d'écriture depuis plusieurs années. J'ai eu la possibilité de faire un travail de recherche instrumentale pour les instruments à cordes en travaillant sur des accordages spéciaux, permettant de construire facilement des contextes et des repères harmoniques pour les musiciens.

Sur cette voie, j'ai exploré particulièrement les systèmes de doubles harmoniques conduisant à l'écoute de sons différentiels. Aujourd'hui, je peux affirmer par mon expérience sur différents projets que cette approche des harmonies micro-tonales se consolide dans mon langage musical comme une identité sonore. Dans *Kärkek Splittring*, comme dans *Libellule*, *Manglar Rojo* et *Hétérochronies* je demande un accordage spécial de la part de plusieurs instruments de l'ensemble.

Bien que dans les instruments à cordes les accordages particuliers peuvent conduire à la production de sons harmoniques micro-tonaux, le jeu ordinaire de certains instruments à cordes impose souvent des difficultés pour l'intonation précise. La pratique musicale des systèmes chromatiques crée des réflexes de correction. L'interprète a naturellement tendance à corriger la position de sa main en relation à sa mémoire auditive et à ses habitudes de répertoire.

Les œuvres solistes permettent au musicien de contrôler la correction intuitive. Pour les pièces d'ensemble ou orchestre, il est plus difficile de gérer individuellement l'intonation.



Naturellement, cette expérience perceptive des sons différentiels a influencé ma pensée harmonique et mélodique. J'ai créé à l'aide d'algorithmes informatiques des accords complexes construits sur des sons harmoniques différentiels hypothétiques. Ainsi, pour toute la construction mélodique des lignes solistes, j'ai déterminé au préalable des modes spécifiques utilisant des quarts de ton sur lesquels j'ai construit la pièce.

D'un point de vue purement pratique, je savais à l'avance que le fait de travailler avec un tempérament de quarts de ton pouvait devenir un problème pour l'apprentissage du texte musical de la part des deux solistes. La distribution dans l'espace des instruments à cordes accordés spécialement ne permettait pas de garantir une référence harmonique claire pour le chant lors de l'exécution de l'œuvre.

C'est à ce moment-là que j'ai appris l'existence du projet XAMP, développé par Jean Etienne Sotty et Fanny Vicens. Ces derniers ont construit, en collaboration avec un luthier, un accordéon qui permet de monter d'un quart de ton tout le clavier sur deux des quatre registres de la main gauche. L'interaction des musiciens par le clavier permet d'assurer la stabilité et précision du jeu. J'ai décidé alors d'inclure ce nouvel instrument dans l'effectif de l'œuvre et de lui donner un rôle principal dans son développement. L'accordéon est à la fois soutien et référence harmonique pour les voix. Son utilisation est donc devenu prépondérante dans le processus d'écriture et peut être considéré comme un troisième

soliste d'*Hétérochronies*.

Finalement, j'ai prêté une attention spéciale, dans le travail d'écriture, à l'apparition des sons différentiels fantômes. Nous avons exploré avec Fanny Vicens cet effet perceptif présent dans l'accordéon chromatique et très riche dans l'accordéon micro tonal.

6. Discussion et Conclusion

Toutes les œuvres décrites dans mon portfolio de thèse mettent en jeu les espaces instrumentaux, acoustiques et électro-acoustiques, qui sont mis en relation de manière spécifique dans chaque œuvre.

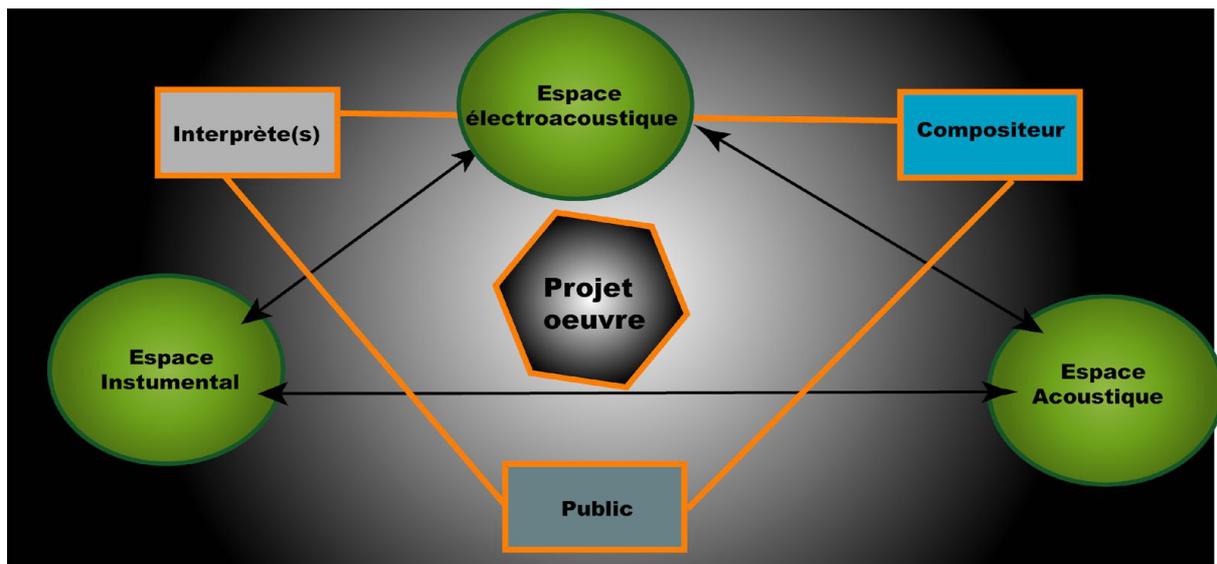
En tant que compositeur actif aujourd'hui, et comme la plupart des jeunes compositeurs de ma génération, j'ai été très tôt dans mon parcours en contact avec des technologies numériques. J'ai eu l'occasion, dès le début de ma formation, d'intégrer naturellement l'électro-acoustique et l'ordinateur à mon travail de création.

Cet intérêt particulier pour la technologie est fructueux, dans la mesure où la technologie a pu influencer mon imaginaire, en me permettant de projeter sur mes partitions des concepts et des gestes naissant de la pratique de la programmation informatique et des notions d'interaction en temps réel entre les instruments acoustiques et les instruments électroniques.

En particulier, les projets que j'ai réalisés sont une tentative de réponse personnelle, en tant que compositeur/chercheur, à la question de l'usage des outils électro-acoustiques et technologiques et de leurs intégrations dans mes objectifs artistiques. Les dispositifs scéniques que je crée sont portés en grande partie par des technologies et des outils de sonorisation, ce que je définis dans la conception de mes projets, comme étant l'espace électro-acoustique.

Au-delà des aspects technologiques développés dans ma recherche, mes œuvres ouvrent d'autres perspectives. La musique savante occidentale existe, dans la plupart de ses formes, sous l'empreinte d'une série de codes sociaux et professionnels qui se sont développés et ont mûri au cours des siècles. Le langage musical est tout autant lié à l'évolution permanente des instruments, à l'invention des machines et des technologies qu'à la construction patiente des modèles de formations musicales permettant une transmission et une conservation de ce patrimoine en évolution.

Chaque œuvre de mon portfolio explore un dispositif scénique propre qui se développe à partir des relations entre l'intention artistique, les interprètes et le public, durant le processus de création et lors du concert. Cette exploration, façonnée dynamiquement par ces trois acteurs, compositeur-interprètes-public, fait également partie de mon processus de création, comme représenté dans la figure ci-dessous.



En conclusion, je constate par mon travail que les notions d'espaces que je tente de développer dans mes pièces découle également d'un questionnement de nature sociologique et culturel sur la forme de concert dans ses différentes manifestations en occident. Mon travail questionne également les modes de relations prépondérants entre compositeurs, musiciens et ses auditeurs. Voici encore une autre perception possible de mon travail, que je développerai sans doute dans ma recherche post-doctoral.

ANNEXE I - Œuvres liées au portfolio

Oeuvre notoire précédente à la thèse

***Plis* (2010)**

Pour trois danseuses, percussion et dispositif électro-acoustique et vidéo.

L'espace instrumental et la sonorisation étant interdépendants, dans la partition de *Plis*, commandée par la fondation Royaumont et créée en 2010, je décris chaque geste en relation à l'espace instrumental en définissant le type de contact, la forme de contact et la partie des mains impliquées dans la production du geste.

La description exhaustive de chaque geste est articulée avec une notation traditionnelle de l'organisation du temps, des nuances et des articulations musicales. Si la notation incorpore des éléments de la notation Laban, l'influence la plus importante au niveau de la notation est celle de Helmut Lachenmann, qui dans ses partitions incorpore très bien cette notion de geste à la notion de temps musical.

Pour ce projet, le choix de deux tambours sur cadre, permettait de définir l'espace de jeu et d'approfondir l'écriture des types de contact du corps avec l'instrument. L'enjeu était de rendre visible par l'amplification chaque variation de timbre et de concentrer l'écoute sur les changements les plus infimes. Cette idée répondait à la proposition chorégraphique de Coconnier. Par le biais d'une caméra et d'un dispositif vidéo en temps réel, elle rendait visible pour public les gestes chorégraphiques écrits sur les plis du corps.

Dans le cadre d'un projet de recherche sur l'analyse et le traitement du signal à l'IRCAM, nous avons enregistré la partition ainsi que des données de captation de geste. J'ai constaté par cet exercice, une nouvelle possibilité dans cette approche chorégraphique du geste instrumental. Grâce à la notation, le corps de la musicienne prenait une importance visuelle et chorégraphique. J'ai ensuite pensé aux possibles développements de cette interrelation corps instrument donnant lieu à une écriture chorégraphique.

Poetry for // dark - / dolls (2009)

Poetry for // dark - / dolls (2009) fut le résultat d'une longue réflexion sur une écriture du geste instrumental construit sur l'idée de représentation de la voix et de la parole humaine ainsi que de ses composants phonétiques. Cette composition réalisée à l'IRCAM dans le cadre de la Formation spécialisée en composition et nouvelles technologies, explorait déjà une dimension poétique de l'espace et une proposition scénique qui confronte le public à un objet unique avec deux faces. Insaisissable d'un seul point de vue ou d'écoute.

L'œuvre était alors jouée deux fois de suite. D'une part, la voix devenait objet de représentation abstraite. Cette représentation par le quintette instrumental façonnée à la manière d'une masque acoustique en kaléidoscope créait l'illusion de l'absence de la voix dans la salle pour le public confronté à la zone ensemble. Le dispositif informatique en temps réel contribuait à reproduire le phénomène de masquage des instruments à partir des bases

des données de la voix, et d'un système d'analyse, resynthèse en temps réel comparant le timbre de l'ensemble instrumental à celui de la voix.

Le masquage acoustique et la délocalisation des sources sonores ont été définis comme outils acoustiques pour créer dans une même salle deux espaces acoustiques différents. L'expressivité de l'œuvre existe au-delà du matériel musical. Elle se construit dans la mémoire du spectateur, dans sa perception, sa capacité de reconnaître le geste et sa trace restant dans sa mémoire. Il est à la fois actif par sa conscience de l'existence d'une autre version différente de ce qu'il entend cohabitant dans le même espace acoustique, et interpellé par l'objet présent face à lui, et sa propre dramaturgie musicale.

C'est dans le processus de composition de cette œuvre que j'ai rencontré la poésie de Christophe Tarkos. Guidé par les contraintes technologiques et par la nécessité d'équilibrer mon quintet instrumental au son de la voix, j'ai assumé dans l'écriture vocale une technique de segmentation du texte d'origine amenant jusqu'à une perte de signification. Le dispositif scénique est ici à la fois discours musical et objet poétique. Tout l'effort de cette création a été investi dans la possibilité de porter la voix vers un travail proche de l'instrumental et de donner un caractère prosodique à l'écriture de l'ensemble instrumental.

Norbert Schnell, ingénieur et chercheur à l'IRCAM a contribué de façon importante à l'élaboration des concepts techniques et outils technologiques pour *Poetry for // dark - / dolls*, Cette collaboration s'est développée au fil des années par la réalisation d'une résidence de recherche au sein de l'équipe IMTR (ISMM) et par le développement des outils technologiques pour *Caméléon Kaléidoscope*, œuvre pour grande ensemble commandé par l'IRCAM/Centre Pompidou et créée en 2010 à la Biennale Musiques en Scène de Lyon.

Si *Caméléon Kaléidoscope* ne fait pas appel à la voix, tout le système informatique développé pour le projet approfondit l'usage des bases des données fondées sur l'analyse des unités morphologiques constituant le geste instrumental. La segmentation du geste intègre des ensembles des descripteurs propres à l'analyse de la voix humaine et ses unités phonétiques. L'écriture instrumentale développée pour *Caméléon Kaléidoscope* développe davantage des principes d'écriture du geste instrumental abordés dans *Poetry for //dark-/ dolls*.

Œuvres réalisées en parallèle au portfolio ou en cours de réalisation

Ce chapitre traite des projets artistiques en cours de réalisation ou finalisés durant le doctorat qui ont contribué aux enjeux de recherche artistique, technologique ou conceptuelle développés dans mes projets inclus dans le portfolio.

Ces travaux forment la base des projets que je souhaite développer dans le futur et apportent une dimension prospective à ce travail de thèse

Moi, comme une autre 2016

Spectacle pour une musicienne jouant une architecture instrumentale électro-acoustique et dispositif vidéo.

- Aide à la création du Ministère de la Culture et de la Communication 2016.
- Œuvre réalisé grâce au soutien de la DRAC, la Muse en Circuit, la Maison des Métallos et des Main d'Œuvres.

- Création le 7 et 8 Octobre 2016 à la Maison des Métallos.



Dispositif scénique Moi, comme une autre

Ce projet imaginé par Lucie Antunes conduit le spectateur à rencontrer le regard qu'un groupe de femmes, une vingtaine environ, porte sur leur propre image, ces femmes provenant de milieux divers. Toutes ces femmes, ayant participé volontairement au projet, ont été filmées et enregistrées sous la forme d'un entretien intime dans l'espace du théâtre ou l'œuvre sera créée. Face aux caméras, chacune d'elles se met naturellement en représentation. Leurs gestes, leur corps et leurs attitudes nous racontent aussi des choses importantes sur leurs personnalités, sur leur vision d'elles-mêmes.

Les films captés de ces entretiens accentuent parfois le décalage entre la vision qu'elles portent sur elles-mêmes et l'image qu'elles renvoient au public. Le spectacle se construit sur ces témoignages audio-visuels, chacune se racontant singulièrement, permettant ainsi un voyage dans les territoires de leur pensée. La projection des entretiens cohabite avec la percussionniste dans l'espace scénique et instrumental.

Le dispositif instrumental conçu pour ce projet intègre une structure-support développée avec des architectes. Celui-ci consiste en un anneau métallique d'environ trois mètres de diamètre suspendu à quatre mètres permettant de suspendre un assemblage d'instruments de percussion et d'objets hybrides.

Lors du travail de résidence à la Muse en Circuit, nous avons déterminé la composition

spatiale définitive de l'installation instrumentale pour « Moi, comme une autre ». Une batterie fut éclatée dans l'espace sur plusieurs spirales ascendantes. A la hauteur de l'anneau sur lequel sont suspendus des instruments grâce à un système de cordes de piano et de nylon, nous avons implanté un second groupe d'instruments qui évoque visuellement la batterie placée au niveau du sol.



Les instruments composant cette installation sont sonorisés et équipés avec un système de 24 transducteurs-exciteurs collés sur plusieurs instruments individuellement. Grâce au dispositif électro-acoustique, les voix des femmes sont entendues à travers des instruments de percussion hybrides qui prennent cette fois-ci le rôle de haut-parleurs.

Les femmes interviewées cohabitent donc dans l'espace de jeu de la percussionniste. Ainsi, une partie du travail de composition musicale s'est porté sur la mise en espace de chaque voix dans le dispositif instrumental ; étant donné nous avons travaillé avec des instruments acoustiques très différenciées et disposés spatialement, leur réponse apportait déjà un habillage particulier au niveau du timbre, de la résonance et de la projection dans l'espace de la salle.

La projection de la voix dans le dispositif instrumental des percussions est synchrone avec les projections vidéo des femmes. D'autre part, l'idée d'utiliser ce dispositif instrumental comme support de diffusion et de spatialisation ouvre la possibilité de faire entendre une, deux ou plusieurs voix au même temps mais aussi de distinguer par la mise en espace leur présence pour le public.

Comme compositeur, j'ai répondu ainsi projet proposé par la percussionniste. En développant un dispositif instrumental, acoustique et électro-acoustique qui se construit autour de son instrument, je souligne ainsi cette idée de rencontre intime et de captation de plusieurs femmes.

J'ai imaginé alors un mécanisme qui porterait les voix des femmes dans le dispositif instrumental à proximité de la musicienne.

Le dispositif informatique permet de jouer avec des voix sur les instruments de percussion. Par un système d'analyse et de description audio des voix enregistrées, je contrôle la production des sons de synthèse en temps réel. Je modélise ainsi la production des signaux audio qui excitent les instruments pour développer un jeu semblable à celui de l'instrumentiste.

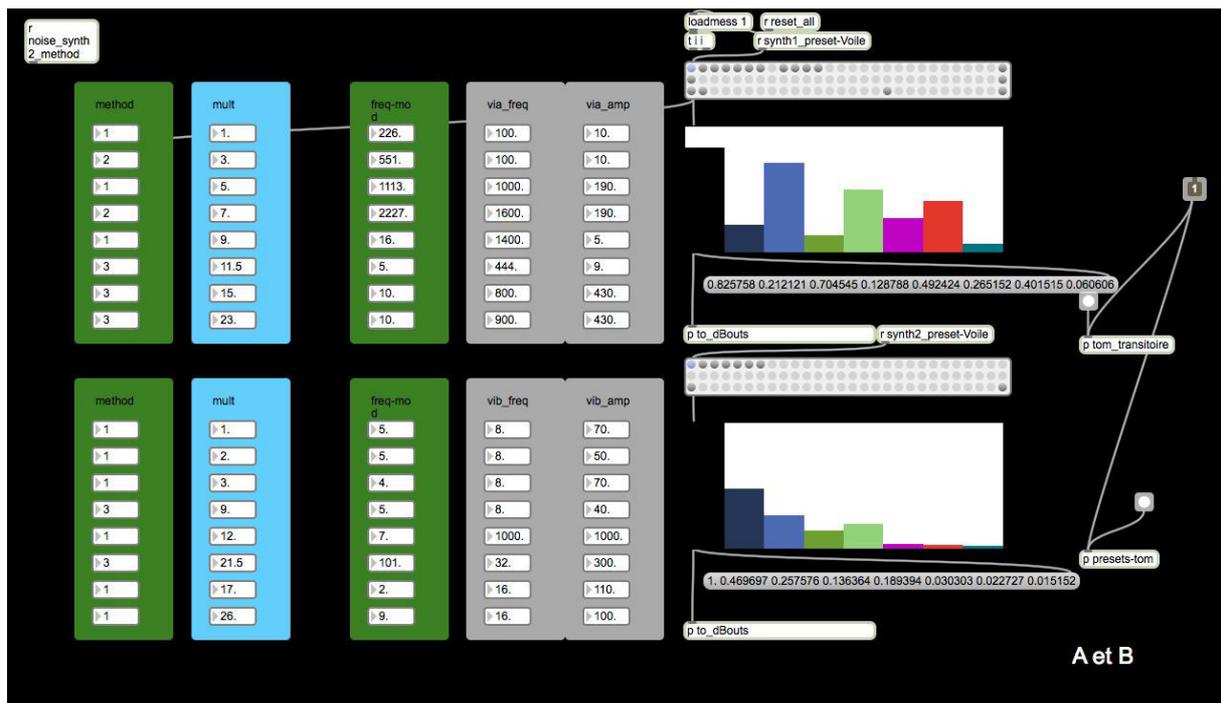


Figure - Synthétiseur développé pour *Moi, comme une autre*

Synthétiseurs

Les synthétiseurs développés pour *Moi comme une autre* combinent plusieurs oscillateurs intégrant des principes de modulation d'amplitude et de fréquence.

Le « jeu » des voix enregistrées sur les instruments s'articule par le flux de la parole, le développement rythmique et musical est alors associé aux intonations et aux unités morphologiques de la voix. Chaque voix enregistrée est assez différente et particulière étant donné la diversité d'âges, d'origines et des histoires racontées. La richesse et diversité des matériaux rythmiques résultants m'ont permis d'imaginer une écriture musicale et instrumentale portée à la fois parce que ces femmes racontent et leur espace poétique, mais aussi, par l'expression, l'articulation, le timbre et la rythmique présentes de chaque voix.

Pour ce projet, la conception d'un dispositif instrumental intégré au dispositif scénique de projection vidéo implique un travail de mise en espace chorégraphié du corps de l'instrumentiste. Derrière le tulle de projection, le corps de la percussionniste se mêle aux projections par la mise en lumière intégrant aussi ce spectacle comme partie du dispositif visuel.



La défense devant les survivants (projet en cours)

Projet accueilli en Résidence au GEMM de Marseille - Juillet 2015

Ateliers d'Expérimentation du Festival International d'Art Lyrique d'Aix en Provence

Nieto, scénographie

Juliette Herbet, Elise Chauvin et Lucie Antunes, interprètes

Mathilde Bost, mise en scène

Note d'intention

La défense devant les survivants” est un projet d’opéra intégrant chaque spectateur dans une mise en scène théâtrale et musicale spatialisée. Par un dispositif vidéo et scénographique, ainsi que par un système de diffusion sonore utilisant en même temps des haut-parleurs et des casques ouverts, chaque individu (public) construira son propre cheminement à l’intérieur de l’espace scénique en se découvrant lui-même acteur d’une fiction technologique. Chaque spectateur est un visiteur qui découvre l’île et ses “habitants”.

Ce projet s’inspire de *L’invention de Morel* de l’écrivain Adolfo Bioy Casares. Cette œuvre est une fiction poétique visionnaire qui résonne encore aujourd’hui dans une société avide et dépendante des modes de représentation. Notre monde est aujourd’hui en grande partie un monde de l’image : nous construisons, chacun à notre manière et à différents degrés, une réalité représentée, publique et accessible ; nous fragmentons notre existence et nous acceptons tacitement cette fragmentation comme une réalité qui définit notre mode de relations aux autres.

La dramaturgie se développe dans l’espace partagé par les spectateurs, les musiciens, les comédiens et leurs représentations. Les différents dispositifs techniques mis en oeuvre nous permettront de jouer sur cette ambiguïté sensorielle.

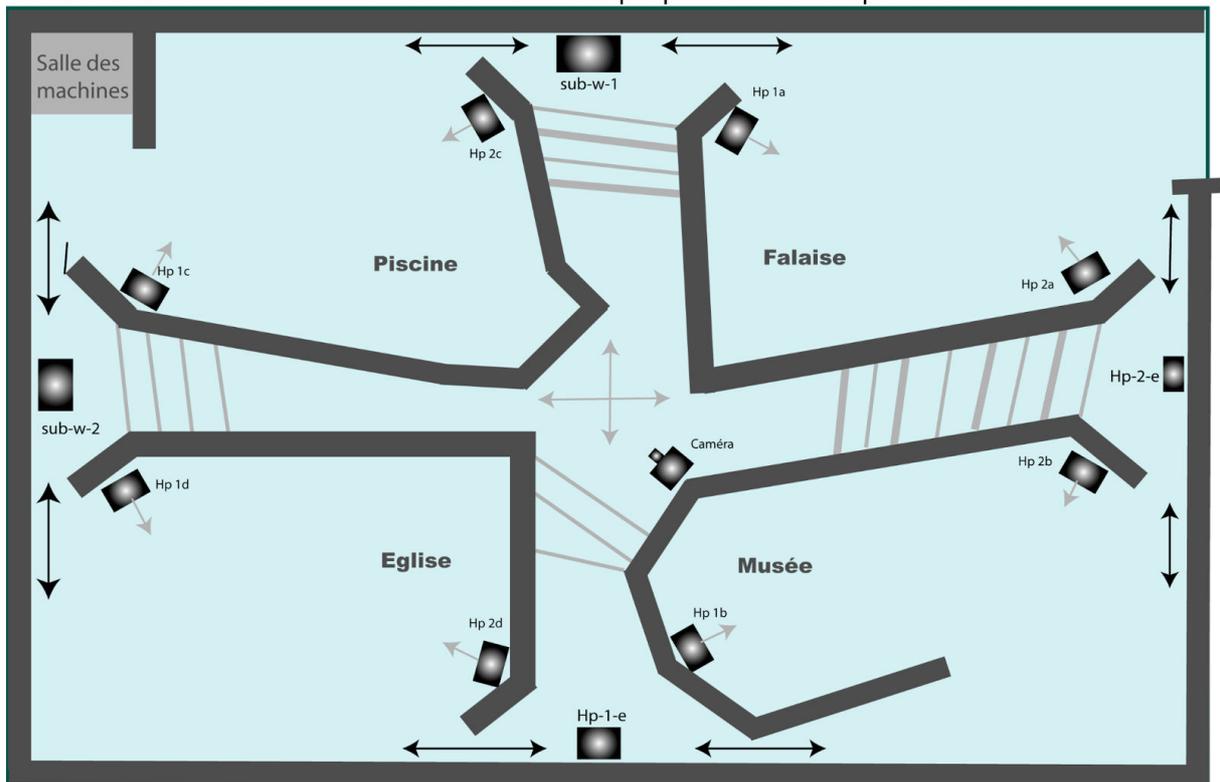
Lieu(x) de représentation

“La Défense devant les survivants” intègre le public itinérant dans le dispositif scénique. Dans notre île, le spectateur cohabite avec Faustine, Morel, le Fugitif, le chœur*, 2 musiciens solistes et tous les autres spectateurs.

Nous imaginons alors le dispositif scénique pour cet opéra comme une grande installation visuelle et sonore. Cette œuvre pourrait être ainsi réalisée sur un grand plateau, mais elle pourrait aussi être exécutée dans d’autres grands espaces fermés nous permettant de travailler les illusions sonores et acoustiques (comme Halles, salles d’exposition, musées,etc...).

L’espace de représentation imaginé doit pouvoir héberger une jauge de 50 à 120 personnes, les musiciens, ainsi que la régie son et vidéo. Nous parlons de quatre sous-espaces d’environ 40 m2 (minimum), une salle de machines de 5 m2 (minimum) et des espaces de transition.

La défense devant les survivants - Plan de scène - Croquis provisoire- Découpe Horizontale



Exemple : Implantation du dispositif dans une salle d'environ 200 m2

Dispositif scénique, musical et technologique

Dans la Défense devant les survivants, le public est immergé dans l'espace de la fiction ; une île constituée par cinq sous-espaces principaux : la piscine, la chapelle, le musée, la falaise et la salle des machines.

Ce dispositif scénique permettra de conduire le public dans un système de narration labyrinthique. Comme dans le livre, l'espace physique affecte la conscience du temps narratif ainsi que le temps musical.

Nous pouvons ainsi développer notre spectacle par un système de narration à plusieurs niveaux permettant d'évoquer différents éléments inspirés du livre. La conception d'un dispositif scénique et technologique permettant de construire un contexte narratif collectif en superposition avec un récit individuel et intime pour chaque spectateur est rendu possible par une combinaison de différents systèmes de diffusion liant différents types de production sonore.

Sur les haut-parleurs, perception collective : des sources vocales et instrumentales

sonorisées, de la synthèse sonore et du traitement du signal en temps réel.

Sur casques ouverts, perception individuelle : des sons fixés : des voix enregistrées chantées et parlées correspondant aux hologrammes projetés sur le plateau ; ces hologrammes développent une interaction avec les interprètes et le public.

On entendra aussi des matériaux musicaux et des décors sonores spécifiques à l'espace occupé et à la scène jouée dans cet espace par les interprètes.

Développement informatique a réalisé en collaboration du projet cosima (ircam)

Contrôle et synchronisation audio et vidéo

Une application Web audio permettant de contrôler et de synchroniser pour l'opéra le déclenchement des fichiers son sur 50 à 150 smartphones. Cette application intégrera aussi la commande des déclenchements des fichiers vidéo (hologrammes et scénographie).

Ces données de contrôle des flux audio et vidéo seront envoyées sur quatre canaux différenciés, chaque canal correspondant pour ce projet à un des quatre espaces intégrant le dispositif scénographique de «La défense devant les survivants».

Mise en espace individualisée pour chaque spectateur

Position relative dans l'espace

Une application mobile permettant d'automatiser sur chaque smartphone attribué à chaque spectateur les changements de canal de contrôle audio en fonction de sa propre position relative dans le dispositif scénique :

- Dans quel sous-espace il se trouve (église, falaise, piscine, musée, espace de transition) ?
- A quelle distance approximative des acteurs, des chanteurs ou des comédiens ?

Comme la totalité des fichiers son seront chargés au préalable sur chacun des smartphones, nous imaginons la possibilité d'automatiser les transitions pour que l'écoute soit fluide et sans ruptures. L'utilisation d'un système de diffusion externe HP facilite ce travail.

Nous envisageons une application bluetooth, liée à des émetteurs installés dans le dispositif scénique.

Cohérence spatiale

Les sons diffusés sur les smartphones seront principalement des fichiers contenant les parties parlées ou chantées des hologrammes apparaissant sur scène avec les acteurs et chanteurs réels, ainsi que des fichiers audio contenant des éléments de la scénographie sonore liée à chaque sous-espace. Les consignes personnalisées seront aussi préchargées dans les casques.

Grâce au système de casque ouvert, la perception des sons diffusés sur chaque smartphone sera toujours hybride avec celle des sons diffusés sur les haut-parleurs et des sons acoustiques (acteurs, chanteurs ou instruments).

Afin de garder une cohérence perceptive de l'espace sonore nous imaginons une application permettant d'adapter en binaural la mise en espace d'une partie des sons diffusés sur les casques. Cette spatialisation simple serait intégrée à chaque téléphone par la captation d'une position relative (angle) de la tête de chaque spectateur.

Video

L'espace scénographique est créé primordialement par un principe d'hologrammes, certaines parties du décor réel seront complétées, amplifiées et animées par la vidéo.

Les images vidéo seront essentiellement projetées sur des surfaces transparentes du type « clearview film » et d'autres sur des volumes (éléments de décor et comédiens) en vidéo-mapping, créant ainsi l'illusion des images holographiques en trois dimensions.



Prévisualisation Recherche scénographique – Juillet 2015 GMEM de Marseille dans le cadre des Ateliers d'expérimentation et création du Festival d'Art Lyrique d'Aix en Provence

Il s'agit ici d'une approche plastique dans l'interprétation de l'image holographique plus que d'une recherche technique de l'hologramme. L'objectif est de créer un univers trompeur et insaisissable à l'œil du spectateur, par un mélange « magique » des sujets réels et holographiques.

C'est dans cette matière plastique que notre narration se développe, menant le spectateur dans une expérience sensorielle et artistique à travers l'histoire.

Techniquement 90% de la surface de notre décor devra être couverte par la vidéoprojection grâce à une installation précise depuis plusieurs points géographiques précis.

Dans ce but, 12 vidéoprojecteurs et environ 20 mètres carrés de « clearview film » seront répartis dans les 4 espaces de jeux ainsi que dans les lieux de déambulation.

L'illusion globale est donc assurée par un travail minutieux de la lumière et de la mise en espace, tout en harmonie avec la réalité environnante et les hologrammes. Je cherche cet équilibre visuel de ces trois médiums pour réussir l'effet hallucinatoire du point de vue du spectateur.

Crimes sans victimes 2014

Crimes sans Victimes est une pièce inspirée par ce mécanisme double de censure et d'hyper-exposition d'images représentant des actes sexuels dans les médias.

À ce sujet, il existe une censure d'ordre moral entre ce que l'on peut faire entre adultes consentants et ce que l'on peut montrer de ces mêmes actions par voie de représentation visuelle. Pourquoi sommes-nous moins concernés par nos propres actions physiques que par la moralité de leur représentation? Et si telles représentations peuvent être ressenties comme des offenses, peuvent-elles pour autant causer des préjudices ?

Cette question, Ruwen Ogien y répond dans son texte *La liberté d'offenser - Le sexe, l'art et la morale* en nous rappelant justement la frontière qui existe entre offense et préjudice. Il plaide en faveur d'une éthique minimaliste et part du principe que la seule chose qui doit compter en morale c'est de ne pas nuire intentionnellement aux autres¹. Cette morale minimale serait la condition-même pour la dialectique démocratique et pour la tolérance.

La danse et son mécanisme inhérent entre présence et représentation est particulièrement concernée par des dichotomies telles qu'érotique/pornographique, bon goût/mauvais goût, protection/liberté etc. Dans cette pièce, les questions liées à la représentation de la sexualité humaine sont des vecteurs pour la mise en abîme d'une société qui, sur le plan médiatique, se plaît dans une ultra-sexualisation qui nous « oblige » à mener une vie sexuelle épanouie, mais qui, en parallèle, court le risque d'une standardisation dans les expressions singulières de l'érotisme.

Quel type d'écriture chorégraphique et quels états de corps permettent de mettre en action de telles questions ? Les danseurs et le public partagent le même espace scénique. Comme dans une nature morte, les mouvements des danseurs et leurs actions corporelles sont perçus moins en tant que composition visuelle distante que par perception corporelle de proximité. Mais non seulement la perception visuelle de la pièce est fragmentée et décentralisée, l'orientation auditive, elle aussi, se déconstruit à travers des paysages sonores différents et complémentaires que le public explore à travers l'écoute intime et individuelle par casque. La chorégraphie s'appuie sur la proximité physique ; elle se déploie étroitement en lien avec l'univers sonore bâti sur les basses fréquences qui affectent les corps autant dans la structure osseuse et musculaire que viscérale, univers à son tour modifié par le feed-back de données biochimiques obtenues en temps réel pendant le déroulement de la pièce.

Nous nous intéressons à ces données car elles sont en relation directe avec « l'écosystème » du spectacle, avec ses aspects physiologiques invisibles. Au-delà de la traduction linéaire et désormais classique du geste dansé obtenu avec des systèmes de capture de mouvement, nous engageons sa transduction en matérialisant les mesures de nos capteurs biochimiques : les niveaux d'oxygène et de gaz carbonique, la température corporelle ainsi que la pollution électromagnétique deviennent co-acteurs en modifiant le son et la lumière, et se trouvent physiquement interprétés en états de hyper-ventilation, de léthargie, d'excitation et de saturation de l'atmosphère.

Crimes sans Victimes cherche à se glisser dans ces espaces d'où émane la perception inconsciente et à déceler des zones de liberté sensorielle.

Le dispositif

La danse se déroule sur une scène, sur laquelle le public, équipé de casques audio sans fil, s'installe parmi des caissons de grave et des objets lumineux qui délimitent l'espace. Plusieurs types de capteurs biochimiques analysent en temps réel les changements biochimiques qui se produisent durant la pièce. Ces paramètres sont transmis aux dispositifs de son et de lumière. Le système informatique permet une très grande flexibilité quant au dialogue et interactions entre les éléments présents sur scène. Les univers sonores et lumineux sont pilotés par des logiciels libres. L'intégralité du code source sera publiée, l'accès libre et gratuit sera garanti. La pièce sera déposée et mise à disposition sous licence art libre. Un cahier de création sera rédigé et publié, avant de documenter et ouvrir le code source du processus artistique et de la chorégraphie.

Musique

La dimension physique des corps des danseurs cohabitant l'espace avec les spectateurs se dévoile dans l'intimité des casques ouverts: chaque mouvement, chaque contact et chaque geste sont amplifiés et transformés individuellement pour créer une dimension explicite de la sexualisation du corps. Ces transformations seront mises en relation avec un système d'analyse et captation biométrique, les états invisibles du corps des danseurs induits par la proposition chorégraphique in uencent la caractérisation du traitement du signal électroacoustique et de sa diffusion spatia- lité dans les casques grâce à un dispositif HI-FI bin-aural.

Nous voulons construire une dramaturgie donnant une dimension psychologique au son, approcher les oreilles de chaque individu aux corps des danseurs et conduire par un dispositif électroacoustique en temps réel le regard du mouvement.

L'individualisation de l'écoute intime portée par les casques ouverts se confronte dans ce projet à une perception physique du son par le corps grâce au système de diffusion comportant quatre à six caissons basses. Un dispositif informatique en temps réel permettra une diffusion des infrasons sculptés et spatialisés en temps réel.

Les vibrations produites par les signaux acoustiques permettront d'induire des états physiques dans les corps des danseurs et du public, la force des ondes conduit à ressentir les sons en résonance dans le corps, des gestes acoustiques mobiles atteignant le corps non seulement par l'ouïe mais aussi par les os et les viscères.

Nous imaginons de formaliser un dispositif électroacoustique à l'écoute des états de corps, du placement du public, un dispositif technologique organique capable de reformuer, improviser et recomposer l'espace de diffusion sonore pour chaque version de l'oeuvre, une musique changeante et unique à chaque version du spectacle.

Instabilité absolue

Les ères géologiques ont toujours été un cadre à grande échelle dans lequel le vivant, en tant qu'entité constituée de l'ensemble des espèces, évolue dans une interaction permanente où chacune trouve une place. Ce schéma général semble avoir pris fin en donnant place à l'Anthropocène. Cette Geology of Mankind, introduite par le chimiste et météorologue Paul Crutzen, signe une rupture, un nouvel emballement dans la longue histoire de quatre milliards d'années d'évolution. Cependant celle-ci correspond en premier lieu à des impacts invisibles, indénombrables car affectant des champs continus liés à l'air, l'eau ou la qualité des sols, difficilement prévisibles car extrêmement rapides par rapport aux temps géologiques et difficilement différenciables de la variabilité naturelle de ces champs dans une même ère. Instabilité absolue interroge ce lien entre l'espèce humaine et l'invisible vital qui compose l'environnement.

Notre anthropocentrisme est-il la conséquence de notre enfermement dans un monde conceptualisé plus que vécu ? Avons-nous perdu la compréhension intuitive des éléments et de notre interdépendance avec les autres espèces, les végétaux, les minéraux ? Nous proposons au public d'expérimenter un rapport haptique et intuitif avec les éléments: le vent, les variations de température, la matérialité de la danse et de la musique.

Dans le projet *Instabilité absolue*, une installation immersive en collaboration avec le

physicien Jean Marc Chomaz (Ecole Polytechnique, laboratoire Ladhyx) un dispositif expérimental permet de contrôler la production jets d'air synthétique par le biais du son. L'application d'un protocole spectral et temporel de génération des enveloppes rythmiques crée des situations variés; l'énergie, la portée, la forme et la texture de l'air émis vers le public peuvent être sculptés finement par la mise en vibration de la membrane des haut-parleurs.

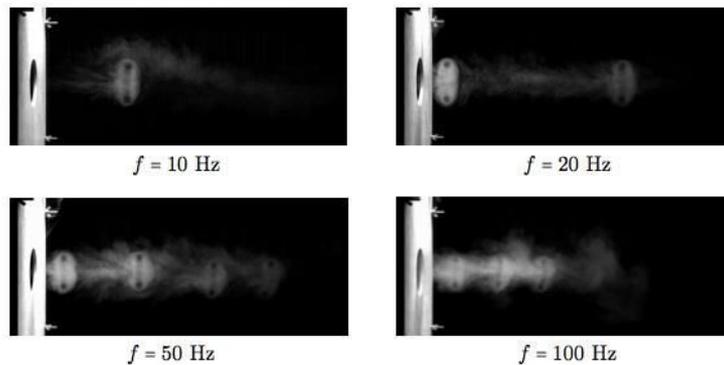


FIGURE 11 – Différents régimes de succession d'anneaux.

Figure extraite de l'article

Nous imaginons, développer ce dispositif en utilisant plusieurs émetteurs (son - air), étudier leurs interactions, pour pouvoir ainsi écrire une "chorégraphie" invisible sur le corps de chaque spectateur.

Les danseurs habitent l'espace en dialogue avec les vents, et ils tissent ensemble le réseau sur lequel le public évolue. Co-corporalité au lieu d'image. Rompant avec la représentation mentale et visuelle du monde, le spectateur réintègre son propre corps en expérimentant l'environnement de façon tactile. De voyant aveuglé par lui-même il devient non-voyant percevant avec acuité, à l'écoute du vivant.

Références, Bibliographiques

- Beltran, Erik. The world explained. A micro historical Encyclopedia. 2012 Erik Beltran.
- Bevilacqua, F., Baschet, F., & Lemouton, S. (2012). The augmented string quartet: experiments and gesture following. *Journal of New Music Research*, 41(1), 103-119.
- Bevilacqua, F., Rasamimanana, N., Fléty, E., Lemouton, S., & Baschet, F. (2006, June). The augmented violin project: research, composition and performance report. In *Proceedings of the 2006 conference on New interfaces for musical expression* (pp. 402-406).
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención y la trama*. Fabula Tusquets Editores. ISBN 8483108356.
- Borel Hélène, Bioteau Alain, Daubresse Eric, Emmanuel Nunes, compositeur portugais XXe siècle. Centre culturel Calouste Gulbenkian. 1998-2000. ISBN: 9728462212.
- Borges, Jorge Luis. *Le livre de sable* (El libro de arena). FOLIO ISBN 9782070374618
- Castañeda, Carlos. *Las Enseñanzas de don Juan*, una forma Yaqui de conocimiento. Editorial Fondo de Cultura.
- Challet-Haas, C., *Grammaire de la notation Laban*, Tome 1, Tome 2 et Tome 3, Paru en décembre 1999 broché
- Foucault, Michel *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles éditions lignes 2009
- Jensenius, A. R., & Lyons, M. J. (Eds.). (2017). *A NIME Reader: Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*.
- Kimura, M., Rasamimanana, N., Bevilacqua, F., Zamborlin, B., Schnell, N., & Fléty, E. (2012). Extracting human expression for interactive composition with the augmented violin. In *International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME 2012)* (pp. 1-1).
- Meurisse T., Mamou-Mani A., Caussé R., Chomette B., Sharp. D, Simulations of Modal Active Contrôle Applied to the Self-Sustained Oscillations of the Clarinet, *Acta Acustica united with Acustica*, Volume 100, Number 6, November / December 2014, pp. 1149-1161
- Miranda, Eduardo Reck, and Wanderley, Marcelo. (2006). *New Digital Musical Instruments: Contrôle And Interaction Beyond the Keyboard*. Publisher: A-R Editions, Inc. ISBN 0-89579-585-X
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Lumen.
- Pizarnik, Alejandra. *Journaux (1959-1971)*. Actes sud.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesia completa*. 2005 Lumen. ISBN 9788426428257
- Rossi, Mario Audio p. 137. Définition de masque d'auprès l'étude de masque de Wegel and Lane. ISBN 978-2-88074-653-7
- Schiesser, S., & Schacher, J. C. (2012, May). *SABRe: The Augmented Bass Clarinet*. In NIME.

Schnell N., Suárez Cifuentes M.A, Lambert J.P, First Steps in Relaxed Real-Time Typo-Morphological Audio Analysis/Synthesis, International Conference on Sound and Music Computing (SMC), Barcelona, July 2010. [\(PDF\)](#)

Suarez-Cifuentes M. A., Schnell N., A Compositional Approach to Analysis Re-Synthesis, IRCAM Composer in Research Report, Paris, 2010

Szendy, Peter, Membres fantômes, Des corps musiciens. ePub : 9782707327680

Tarkos, Christophe, Ecrits poétiques. P.O.L.

Vial, Stéphane. L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception. PUF. ISBN: 9782130621706

Zamborlin, B. (2014). Studies on customisation-driven digital music instruments (Doctoral dissertation, PhD Dissertation, Goldsmith University of London and Université Pierre et Marie Curie, 2015.(Cited on page 49.)).

Références, Compositeurs

NUNES, Emmanuel (1941 – 2012)

- Peter Kien – eine akustische Maske 2012 pour ensemble et électronique, 20 minutes, Ricordi
- *Einspielung I* 2011 seconde version, pour violon et électronique, 17 minutes, Jobert [note de programme]
- La Douce 2009 théâtre musical pour deux acteurs, deux chanteurs et ensemble, Ricordi
- Das Märchen 2008 opéra en un prologue et deux actes, pour neuf chanteurs, cinq acteurs, chœur et orchestre, 2 h 15 mn, Ricordi
- La main noire, pour trois altos, 2007 d'après l'opéra Das Märchen, 20 minutes, Ricordi
- Lichtung III, 2007 pour ensemble et électronique, 20 minutes, Ricordi
- Lichtung II, 1997 pour ensemble et électronique, 35 minutes, Ricordi
- Quodlibet, 1991 pour vingt-huit instruments, six percussionnistes et orchestre, dirigés par deux chefs, 56 minutes, Ricordi
- Lichtung I, 1991 pour ensemble et électronique live, 22 minutes, Ricordi

GRISEY, Gérard (1946 – 1998)

- Quatre chants pour franchir le seuil, 1998 pour voix de soprano et quinze instruments, 40 minutes, Ricordi
- Vortex Temporum I, II, III, 1996 pour piano et cinq instruments, 40 minutes, Ricordi
- L'Icône paradoxale, 1994 hommage à Piero della Francesca, pour deux voix de femmes et grand orchestre divisé en deux groupes, 25 minutes, Ricordi
- Le Noir de l'Étoile, 1991 pour six percussionnistes disposés autour du public, bande magnétique et transmission in situ de signaux astronomiques, Ricordi
- Talea, 1986 ou la machine et les herbes folles, 15 minutes, Ricordi
- Espaces acoustiques cycle de six pièces pour diverses formations, 1 h 30 mn, Ricordi

BOULEZ, Pierre (1925 – 2016)

- Notations VII, 1998 pour orchestre, 9 minutes, Universal Edition
- Sur Incises, 1998 pour trois pianos, trois harpes et trois percussions, 37 minutes, Universal Edition
- Anthèmes 2, 1997 pour violon et électronique, 21 minutes, Universal Edition
- Dialogue de l'ombre doublé
- Dialogue de l'ombre double version pour basson et électronique, 18 minutes, Universal Edition
- Répons pour six solistes, ensemble de chambre, sons électroniques et électronique en

direct, 45 minutes

-Messageskisse pour violoncelle solo et six violoncelles, sur le nom de Paul Sacher, 7 minutes, Universal Edition

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1928 – 2007)

-Licht Les sept jours de la semaine, 2003 pour voix solistes, instruments solistes, danseurs solistes, chœurs, orchestres, ballets et mimes, électronique et musique concrète, Stockhausen Verlag

-Helikopter-Streichquartett pour quatuor à cordes, 1993, quatre hélicoptères et quatre caméras vidéo, transmetteurs télé, micros et équipement de transmission, 31 minutes, Stockhausen Verlag

-Mantra pour deux pianistes, entre 1 h 05 mn et 1 h 12 mn, Stockhausen Verlag

-Stimmung , 1968 pour six vocalistes, Universal Edition

-Mikrophonie II, 1965 pour douze chanteurs, orgue Hammond, quatre modulateur en anneaux et bande magnétique, 15 minutes, Universal Edition

-Mikrophonie I, 1961, pour tam-tam, deux micros et deux filtres à potentiomètres, 22 minutes, Universal Edition

-Gruppen pour trois orchestres, 1957, 24 minutes, Universal Edition

LACHENMAN, Helmut (1935 -)

-Grido, 2001 troisième quatuor à cordes, 28 minutes, Breitkopf & Härtel

-Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, 1996 musique avec images, pour deux sopranos, octuor à cordes solistes, chœur, orchestre et bandes, 2 h, Breitkopf & Härtel

-Zwei Gefühle, Musik mit Leonardo, 1991 pour deux récitants et ensemble, 20 minutes, Breitkopf & Härtel

-Güero, 1988 pour piano, 3 minutes, Breitkopf & Härtel

-Tableau pour orchestre, 1998 10 minutes, Breitkopf & Härtel

-Ausklang, 1985 pour piano et orchestre, 50 minutes, Breitkopf & Härtel

-Accanto, 1976 pour clarinette soliste et orchestre, 26 minutes, Breitkopf & Härtel

-Gran Torso pour quatuor à cordes, 21 minutes, Breitkopf & Härtel

-Pression, 1969 pour violoncelle seul, 9 minutes, Breitkopf & Härtel

LIGETI, György (1923 – 2006)

-Concerto pour violon et orchestre, 1990, 28 minutes, Schott

-Concerto pour violon et orchestre, 1988, 28 minutes, Schott

-Hungarian Rock chaconne pour clavecin, 1978, 5 minutes, Schott

-Le Grand Macabre opéra en deux actes, quatre scènes, 2 h, Schott

-Kammerkonzert, 1970 pour treize instrumentistes, 21 minutes, Schott

-Aventures et nouvelles aventures action scénique en quatorze tableaux pour trois

chanteurs et sept instrumentistes, 23 minutes, Peters

FERNEYHOUG, Bryan (1943 -)

-Sixth String Quartet, 2010, 25 minutes, Peters

-*Time and Motion Study I* pour clarinette basse, 1977, 9 minutes, Peters

-*Time and Motion Study II*, 1976 pour violoncelle et électronique, entre 17 minutes et 24 minutes, Peters

XENAKIS, Iannis (1922 – 2001)

-Rebonds, 1998, pour percussion, 12 minutes, Salabert

-La Légende d'Eer, 1977 musique pour le Diatope, 46 minutes, Salabert

-Psappha, 1975 pour percussion solo, 12 minutes, Salabert

-Polytope de Cluny, 1972, pour bande magnétique sept pistes et lumières, 24 minutes, Salabert

-Persephassa pour sextuor de percussions entourant le public, 24 minutes, Salabert

-Nomos Alpha pour violoncelle, 1966, 17 minutes, Salabert

-Pithoprakta pour 49 musiciens, 1956 10 minutes, Boosey & Hawkes

PARTCH, Harry (1901 – 1974)

-*Delusion of the Fury - a Ritual of Dream and Delusion* « Drame dansé », pour trois acteurs principaux et un ensemble, 1996, 1 h 15 mn

-*U.S. Highball - A Musical Account of a Transcontinental Hobo Trip* pour voix et guitare adaptée, 1943, 25 minutes

GOEBELS, Heiner (1952 -)

-*Industry and Idleness* concert scénique pour ensemble, 2010, 16 minutes, Ricordi

-*Bildbeschreibungen* suite tirée de *Landschaft mit entfernten Verwandten*, pour récitants, baryton et ensemble, 2003 35 minutes, Ricordi

DE MEY; Thierry (1956 -)

-*Simplexity*, la beauté du geste pour cinq danseurs, cinq musiciens et électronique, 2016, 1 h 20 mn

-*Pièce de gestes*, 2008 pour cinq percussionnistes, Inédit

-*Light Music* pièce musicale pour un chef solo, projections et dispositif interactif, 2004, 23 minutes, Inédit

-*Hands*, 1983, pièce chorégraphique, Inédit

PAGLIEI, Lorenzo (1972 -)

-*Voir-Toucher* pour trois surfaces de contrôle gestuel (Geecos), un kinect et synthèse du son en temps réel, 2013, 30 minutes

-*L'Apparente* pour un percussionniste/mime, deux percussionnistes d'objets, violoncelle,

trompette et dispositif électronique live, 2006 23 minutes, Suvini Zerboni

LANZA, Mauro (1974 -)

-Regnum vegetabile, 2014, pour sextuor et dispositifs électromécaniques, 22 minutes

-Erba nera che cresci segno nero tu vivi, 2001 pour soprano et sons de synthèse, 14 minutes, Ricordi

Notturmo sulle corde vuote pour quatuor à cordes SmartInstruments, 2016n 12 minutes, Rai Trade

FILIDEI, Francesco (1973 -)

-Notturmo sulle corde vuote pour quatuor à cordes SmartInstruments, 2016 12 minutes, Rai Trade

-Giordani Bruno opéra, 2014n 1 h 30 mn

-Ogni Gesto d'Amore pour violoncelle et orchestre, 2009, 26 minutes, Rai Trade

-Missa super l'Homme armé pièce chorégraphique pour quatre percussionnistes, 2008 35 minutes, Rai Trade

-Finito ogni gesto pour six instrumentistes, 2008 13 minutes, Rai Trade

-I Funerali dell'Anarchico Serantini pour six interprètes, 2006, 11 minutes, Rai Trade

-Programming Pinocchio, 2002 pour piano et électronique, 8 minutes, Ars Publica

LAPORTE, Jean François (1968 -)

-Le Sang de la terre pour six bols sur pieds , 2003, canette sifflante et électronique, 20 minutes, Inédit

ZEA, Daniel (1976 -)

-Pocket Enemy (Enemigo de Bolsillo) Commande de l'ensemble Contrechamps et de l'ensemble Vortex, Studio Ernest Ansermet, Genève.

-The Fuck Facebook Face Orchestra, Archipel 2015

-Kinecticut Chorégraphie sonore radiophonique pour quatre performers et quatre ordinateurs (+ 4 kinects) (2012)

- Corralejas Installation Sonore (2016)

ROBIN, Yann (1974 -)

Inferno pour grand orchestre et électronique, 2012 55 minutes, Jobert

Art of metal III, 2008 pour clarinette contrebasse métal, ensemble et électronique, 25 minutes, Jobert

Art of Metal II pour clarinette contrebasse métal et dispositif électronique, 2007, 11 minutes, Jobert

Art of Metal pour clarinette contrebasse et ensemble, 2006, 20 minutes, Jobert

CENDO, Raphael (1975 -)

- Graphein pour ensemble, 2014, 21 minutes, Verlag Neue Musik
- Registre des lumières pour 30 chanteurs, 16 instruments et électronique live, 2013, 45 minutes, Verlag Neue Musik
- Foris pour violoncelle et électronique, 2012, 14 minutes
- Introduction aux ténèbres pour voix de basse, contrebasse, ensemble et électronique, 2009 40 minutes, Billaudot
- Décombres pour clarinette contrebasse et électronique, 9 minutes

ANNEXE II Partitions

- *L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik* 2012
- *Kärlek Splittring II* 2013
- *Monologue pour une araignée mécanique* 2016
<https://drive.google.com/open?id=0B2z51kRXGyHzZFBXdkxrMEk3Skk>
- *Libellule* 2014
- *Manglar Rojo* 2015
- *Hétérochronies* 2016

L'enfèr musical d'Alejandra Pizarnik

Opéra de chambre pour 3 voix et 3 ensembles

Partition en DO

Marco Antonio Suárez Cifuentes

2012



Partition et matériel disponibles sur :



www.babelscores.com

L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik

Textes

Les textes utilisés dans cet opéra sont écrits par **Alejandra Pizarnik**. Les matériaux littéraires issus de son œuvre poétique sont intégrés dans l'opéra dans sa langue d'origine (espagnol) , les textes provenant des Journaux 1959-1971 d'Alejandra Pizarnik sont traduits en langue française.

Pizarnik, Alejandra. Journaux 1959 – 1971. Editions Ibériques Jose CORTI. 2010. Edition établie et présentée par Silvia Baron Supervielle. Traduction de l'espagnol (Argentine) par Anne Picard.

Pizarnik, Alejandra. Poesía Completa. Lumen. 2005.

Indications générales

Il est conseillé pour chaque performance que les textes issus des journaux soient joués dans la langue principale de la région d'exécution de l'opéra. Dans les cas où il ne serait pas possible de trouver une traduction de ces textes avec une bonne qualité littéraire ou les autorisations des éditeurs concernés, il est suggéré de travailler sur la version originale des Journaux en langue espagnole ou sur la version française.

Les textes issus des **Journaux 1959–1971** seront joués et parlés par les trois chanteuses – comédiennes.

Les durées indiquées sur la **partition des textes – livret** et sur le **conducteur de l'opéra** pour les textes parlés sont données à titre indicatif. Les interprètes devront travailler les textes de ses monologues parlés avant les répétitions avec les musiciens de l'ensemble.

Il est fortement recommandé que les trois chanteuses – comédiennes puissent travailler le caractère des textes ensemble, et de définir avec le metteur en scène les traits du personnage que seront présents dans le jeu de trois ainsi que ceux-ci qui différencieront les interprétations d'une salle à l'autre.

Sous la direction d'un metteur en scène et du chef d'orchestre les durées des monologues seront adaptés au jeu des musiciens.

Les textes des poèmes seront toujours chantés en espagnol.

L'organisation des textes pour l'opéra et le livret ont été réalisés par le compositeur.

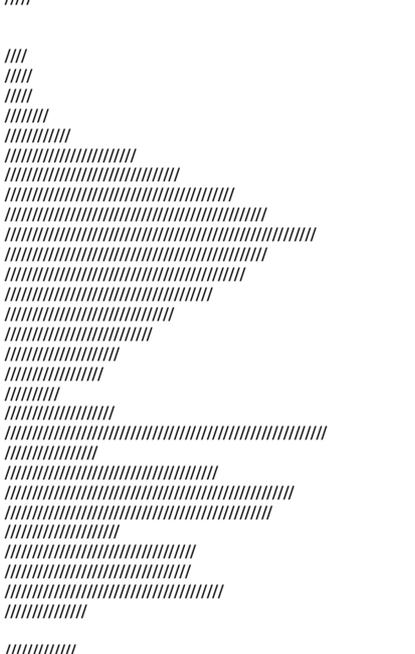
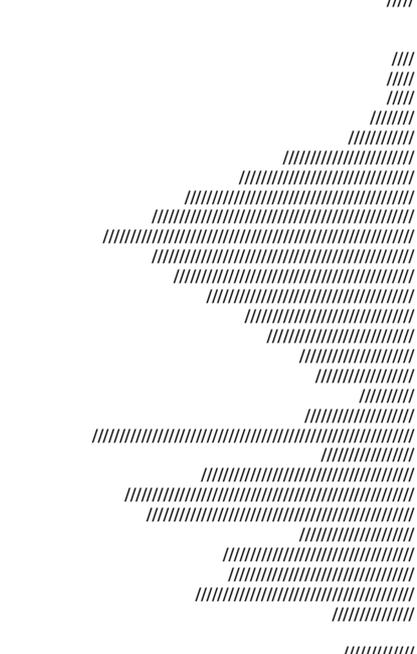
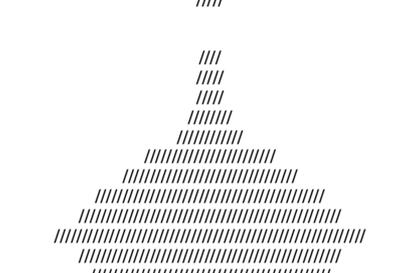
Une référence du livre des poèmes, ou la date des journaux est inscrite au début de chaque texte afin que les traductions correspondantes puissent facilement être associés.

Sur la partition de l'opéra, la succession des textes littéraires ne respecte pas la chronologie du journal ni des livres des poèmes. Néanmoins, chaque chanteuse – comédienne gravite autour d'une période particulière de la vie de Pizarnik.

Marco Antonio Suarez Cifuentes

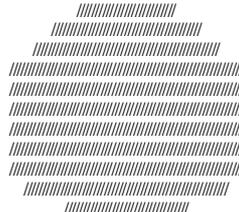
Partition de textes - Liuret

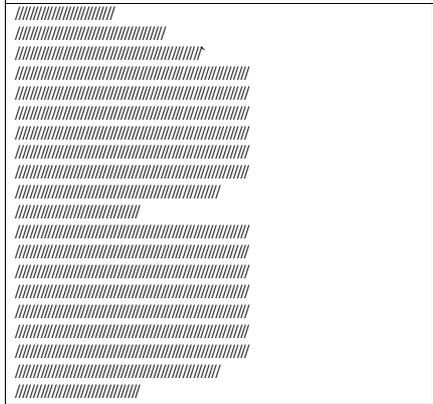
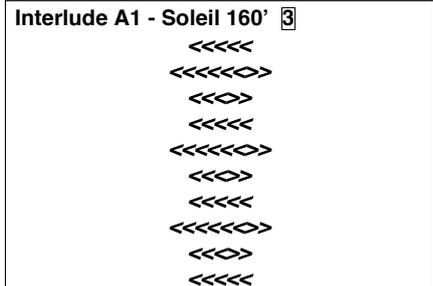
Avec l'aimable autorisation des éditions ibériques Jose Corti

<p>Salle A Alejandra (I) / I / I</p> <p>Piedra Fundamental (Infierno musical) <u>(11)</u></p> <p>[0 – 0 :55] Intro PIEDRA FUNDAMENTAL</p>	<p>Salle B Alejandra I / (I) / I</p> <p>Dimanche 27 Octobre 1959 Journaux 1959 – 1971</p>	<p>Salle C Alejandra I / I / (I)</p> <p>Anillos de Ceniza (De la ultima inocencia)</p>
<p>[0 – 0 :55] Intro PIEDRA FUNDAMENTAL </p>	<p>[0 – 1 : 37] <u>1.5</u></p> <p><i>Je suis de plus en plus obèse ? Enfin, c’est comme ça que je le vis.</i></p> <p><i>Je suis allée voir le Dr R. « Vous êtes anormale ” m ‘a-t – il dit</i></p> <p><i>« Comment ça ? » ai-je répondu.</i></p> <p><i>« Je veux dire par là que vous avez un problème de glandes », à- t-il dit.</i></p> <p><i>À présent, je dois prendre des capsules qui m’affectent les nerfs.</i></p> <p><i>J’ai découvert ma tendance à parler de thèmes obscènes, en les traitant avec humour.</i></p> <p><i>Je laisse entendre, par exemple, que je participe à de formidables orgies sexuelles.</i></p> <p><i>Ça doit être une façon de cacher ma chasteté forcément inévitable ou bien forcée, ou autre chose encore.</i></p> <p><i>Ou bien de prouver que je suis absolument hétérosexuelle, puisque mes vêtements bohèmes et ma voix rauque peuvent faire penser à l’homosexualité.</i></p> <p><i>Une chose est sûre je parle comme une dévoreuse d’hommes.</i> <i>Moi ! La pauvre petite.</i> <i>La pauvre petite doit maigrir. C’est urgent mon dieu !</i></p> <p><i>Ça me dégoûte de plus en plus de me regarder dans la glace.</i> <i>Je ne fais rien.</i></p> <p><i>« Kyo souffrait de la douleur la plus humiliante »</i></p>	<p>[0 – 0 :55] Intro Dans la rue </p>
<p>No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.</p> <p>Sus ojos eran la entrada del templo, para mí, que soy errante, que amo y muero.</p> <p>Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche,</p> <p>hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo.</p>	<p><i>Celle qu’ou se méprise d’éprouver.</i></p>	<p>Dans la rue <u>5</u> Journaux 1959 – 1971</p> <p><u>Vieille gare, malade. Les trains en partent.</u></p> <p>Ils sortent de son ventre comme le vent, avec des bruits féroces, et des préparatifs.</p> <p>La Gare Saint-Lazare, comme on l’appelle est entourée de self-services et de crêperies. Il y a aussi des arbres. En fait, je ne sais pas s’il en a, je crois qu’il doit y en avoir.</p>
<p>TISSER/ A2 :Yo sé de la melodía del ángel y el sermón caliente del último viento. A1 : Un canto que atravieso coma un túnel. A3 : un agujero, una pared que tiembla...</p>	<p><i>« Kyo souffrait de la douleur la plus humiliante »</i></p>	<p>(Arbol de diana No 2) (Ambigu- Translation) <u>Étas son las versiones que nos propone (A2) un agujero, una pared que tiembla... (A1)</u></p>
<p>[1 :29] Presencias inquietantes,</p>	<p>Arbol de Diana <u>3</u> [1 :37] LA JAULA <u>1</u></p>	<p>Mais me voici en train de marcher, poète poétisant au milieu des lumières rouges et vertes.</p>
<p>[1 :33]</p> <p><i>g-e-s-t-o-s d-e f-i-g-u-r-a---s q-u-e s-e-a-p-a-r-e-c-e---n v-i-v-i-e-n-t-e-s p-o-r o-b-r-a d-e u-n l-e-n-g-u-a-j-e activo q-u-e l-a-s a-l-u-d-----e-----</i></p>	<p></p>	<p>Peur. Peur de cette rue de la pépinière.</p> <p>Pourtant hier, j’ai vu quelque chose : au dernier étage d’un immeuble de bureaux, se trouvait la fenêtre d’une mansarde, et je me suis dit : c’est le dieu de la pluie ou le dieu des parapluies, ou celui des fleurs qui deviennent folles, comme Ophélie, parce que le vent ne les caresse pas.</p> <p>Mais ce n’était qu’un store contre le soleil, contre le vent, contre je ne sais quoi, mais contre quelque</p>

<p>----->, <u>signos que insinúan terrores insolubles.</u></p> <p>Una vibración de los cimientos, un trepidar de los fundamentos, drenan y barrenan, y he sabido dónde se aposenta aquello tan otro que es yo,</p> <p><i>que espera que me calle para tomar posesión de mí y drenar y barrenar los cimientos, ----- los fundamentos, -----</i></p> <p>----->.</p>		<p>chose.</p> <p>Mais qu'importe le store, puis que je vais mourir, puis que j'ai peur.</p> <p>Il y a des gens.</p> <p>Des corps passent. Si je pouvais vraiment les voir comme je les vois, je n'arrive pas à le dire avec des mots qui puissent expliquer le phénomène.</p> <p>Un feu, des pieds, des parapluies, des livres, des marchands de bombons, des aliments pour chiens, tout tourne, tout tourne,</p> <p>comme la nuit quand il fait froid dans ma petite chambre, au cinquième étage, à Saint-Michel et que je me couvre , m'enveloppe , me berce dans ma nostalgie préférée, serre mon oreiller et pleur,</p> <p>j'ai honte de mon âge (celui de mes papiers) et je ne comprends pas pourquoi, si soudainement, je ne suis plus une enfant.</p> <p>Demande, va interroge, plains-toi, proteste.</p>
<p>SEQ/ A2 Yo oculto clavos para escarnecer a mis sueños enfermos. A1 : <i>aquellos que me es adverso desde mí, conspira, toma posesión de mi terreno baldío----</i></p> <p>----->.</p>		
<p>no,</p> <p>. . . he de hacer algo,</p>	<p>2</p>	<p>36</p> <p>en la jaula del tiempo</p>
<p>no,</p> <p>. . . no he de hacer nada,</p>	<p>SINC /A2 : Afuera hay sol.</p> <p>A1 : No puedo hablar con mi voz sino con mis voces .</p> <p>A3 : Vieille gare, malade Les Trains Partent. (CH)</p>	<p>la dormida mira sus ojos solos</p>
<p>SEQ/ A2 :Yo me visto de cenizas. A1 : <i>algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo,</i></p> <p><i>indeciblemente distinta de ella-----</i></p> <p>----->.A3 el viento le trae/ la tenue respuesta de las hojas</p>	<p>No es más que un sol pero los hombres lo miran y después cantan.</p>	<p><u>el viento le trae</u></p> <p><u>la tenue respuesta de las hojas</u></p>
	<p>SEQ/ A2 : Yo no sé del sol.</p> <p>A3 : Éstas son las versiones que nos propone (ironique)</p>	<p>Ensuite , je vais prendre un café au Ruc, un endroit bourgeois, dit-on, mais en réalité , plein de petites vieilles qui apportent un enveloppe avec du café en poudre et ne demandent ensuite que de l'eau chaude, pour le dissoudre, et des tartines beurrées.</p>
<p>En el silencio mismo</p> <p>A2 + A3 TD : (no en el mismo silencio)</p> <p>tragar noche, una noche inmensa inmersa en el sigilo de los pasos perdidos.</p> <p>No puedo hablar para nada decir.</p> <p>Por eso nos perdemos, yo y el poema,</p> <p>en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.</p>	<p><u>Yo sé de la melodía del ángel y el sermón caliente del último viento</u></p> <p>Sé gritar hasta el alba cuando la muerte se posa desnuda en mi sombra</p>	<p>Il y a une qui est tellement grosse que quand elle mange, on a l'impression qu'elle travaille : on dirait une dactylo à sa machine, ou un facteur avec sa sacoche ; quand elle dévore , elle est elle-même, elle accomplit s fonction dans ce monde, elle se remplit le corps, lentement et elle soupire comme si elle était très lasse de ce travail monotone et bureaucratique.</p> <p>J'ai vue une vieille mendicante qui dormait par terre, enlacée à une poupée. Je ne l'ai pas vue.</p> <p>Mes yeux l'ont vue.</p> <p>Et j'ai eu peur, car je me suis demandée pourquoi</p>

<p>¿A dónde la conduce esta escritura?</p> <p>A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.</p>	<p>SEQ / A1: signos que insinúan terrores insolubles.</p> <p>A2: Yo lloro debajo de mi nombre.</p>	<p>tant de pieds et de parapluies, des chiens et d'arbres, et cette femme sur le sol froid ?</p> <p>pourquoi dort-elle ?,</p> <p>pourquoi fait-elle la nuit en elle ?</p> <p>pourquoi a-t-elle besoin- dans sa grande obscurité – de serrer une poupée énorme, toute neuve, si vieille, pourquoi les gens ont-ils besoin d'étreindre quelque chose, et pourquoi cette vieille femme étreint-elle une poupée ?</p>
<p>SEQ / A3 : ella se desnuda en el paraíso de su memoria</p> <p>A1 : <i>Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al encontrar pura estopa</i></p> <p>A2 : <i>(pura estopa tu memoria):</i></p>	<p>Yo agito pañuelos en la noche y barcos sedientos de realidad bailan conmigo.</p> <p><u>Yo oculto clavos para escarnecer a mis sueños enfermos >A1.</u></p> <p>Afuera hay sol.</p>	<p>6 2</p> <p>Interlude C1 / CLB et Contrebasse (Sig vers A1) Phrase Match / Construction sobre texto A2 24 Juin de 1959</p> <p>///////////</p> <p><u>ella se desnuda en el paraíso de su memoria</u></p>
<p><i>el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río.</i></p> <p>SEQ/ Pero tú,</p> <p>(TISSER / A2 : ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados?</p> <p>A3 : ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe)</p>	<p>SINC-TISSER/ A2 Yo me visto de cenizas.*A1: algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas*</p> <p>Sinc* SEQ/ A3 : En la Jaula del Tiempo</p>	<p>ella desconoce el feroz destino de sus visiones</p> <p>ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe</p> <p>///////////</p>
<p>///////////</p>	<p>[4 :53] [1.5]</p> <p>Interlude B1</p>	
<p><i>Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas.</i></p> <p><i>Yo no quería rozar, como una araña, el teclado.</i></p> <p><i>Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme.</i></p> <p><i>Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria.</i></p>	<p>..</p> <p>^</p> <p>-</p> <p>....</p> <p>^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>^</p> <p>^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>:</p> <p>^</p> <p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>:</p> <p>^</p> <p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>:</p> <p>^</p> <p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p>	<p>///////////</p>
<p>A1 <i>Pero la música se movía, se apresuraba.</i></p> <p>A2 : Lien entre A1 et A3 (croisement des phonèmes / synthèse granulaire)</p> <p>A3 : te alejas de los nombres que hilan el silencio de las cosas</p>	<p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>:</p> <p>^</p> <p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>:</p> <p>^</p> <p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p>	<p>28</p> <p>te alejas de los nombres que hilan el silencio de las cosas</p>
<p>« Sólo cuando un refrán reincidentía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. »</p>	<p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>^</p> <p>^^</p> <p>^</p> <p>:</p> <p>^</p> <p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p>	<p>3</p> <p>Nombres y Figuras</p> <p>La hermosura de la infancia sombría,</p> <p>la tristeza imperdonable entre muñecas,</p>
<p><u>Tisser/ Space – Grains / A1 : Pero el refrán era demasiado breve, breve, breve, breve.</u></p>	<p>^^^</p> <p>^^</p> <p>^^</p> <p>^</p>	<p>estatuas,</p> <p>cosas mudas,</p>

<p><u>de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles</u> que se contorsionaba y se distorsionaba. [6 :10]</p> <p>VX : A2 + A3 Distortion / resynthesis CB et CI B salle C</p>	<p>^ ^ ^^ ^ : ^ ^ ^^ ^ ; ; /^^ ^ ^ ^ ^^ ^ : ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^</p>	<p>favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso,</p>
<p><u>Entonces abandoné la música y sus traiciones</u> porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro.</p> <p>(Tú que hiciste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.)</p>	<p>Fin - Interlude B1</p> <p>[6 :30] □</p>	<p>el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular.</p>
<p><i>Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros.</i></p> <hr/> <p>--></p> <p><i>Ni en mis sueños de dicha existirá un coro de ángeles que suministre algo semejante a los sonidos calientes para mi corazón de los cascos contra las arenas.</i></p> <hr/> <p style="text-align: center;">→</p> <hr/> <p style="text-align: right;">→</p>	<p>3 Janvier 1959</p> <p><i>J'ai laissé tomber la psychanalyse. Je ne sais pas pour combien de temps. Je vais très mal, je ne sais pas si je suis névrosée, ça m'est égal. J'ai simplement une sensation d'abandon absolu. De solitude absolue.</i></p> <p><i>Je me sens toute petite, une toute petite fille. Et tout le monde m'abandonne. Absolument tout le monde. À présent, ma solitude est faite des chimères amoureuses, d'hallucinations....</i></p> <p><i>Je rêve d'une enfance que je n'ai pas eue, et je me revois heureuse – moi, qui ne l'a jamais été.</i></p> <p><i>Quand je sors de ces rêves, je n'existe plus au regard de la réalité extérieure et présente.</i></p>	<p>No se espera otra cosa que música y deja,</p> <p>deja que el sufrimiento que vibra en formas traidoras y demasiado bellas llegue al fondo de los fondos.</p>
<p style="text-align: center;">  </p>	<p><i>Il n'y a jamais eu autant de distance entre mon rêve et mon action.</i></p> <p><i>Je ne sors pas, je n'appelle personne. Je purge une étrange pénitence. Mon cœur me fait funestement souffrir. Tant de solitude.</i></p> <p><i>Tant de désir.</i></p>	<p>Hemos intentado hacemos perdonar lo que no hicimos, las ofensas fantásticas, las culpas fantasmas.</p> <p>Por bruma, por nadie, por sombras, hemos expiado.</p>
<p><i>(Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas.)</i></p> <p>(Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el canto...)</p> <p>Y era un estremecimiento suavemente trepidante</p> <p>(lo digo para aleccionar a la que extravió en mí su musicalidad y trepida con más disonancia</p>	<p><i>Et la famille qui me tourne autour, qui me pèse avec ses horribles problèmes, quotidiens.</i></p> <p><i>Mais je ne les vois pas. C'est comme s'ils n'existaient pas. Quand ils s'approchent de moi, je sens des ombres qui m'ennuient. En fait, presque tous les êtres m'ennuient.</i></p> <p><i>J'ai envie de pleurer.</i></p> <p><i>Je le fais. Je pleure parce qu'il n'y a pas d'êtres magiques.</i></p>	<p>Lo que quiero es honorar a la poseedora de mi sombra:</p> <p>la que sustrae de la nada nombres y figuras.</p> <p>[7 :27] □</p> <p style="text-align: center;">Interlude C2 Texture Interlude 1 en tutti</p> <p style="text-align: center;">  </p>

<p>que un caballo azulado por una antorcha en las arenas de un país extranjero). [8 :00]</p> <p>Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre.</p> <p>Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar.</p> <p>No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato.</p> <p>No puedo hablar con mi voz sino con mis voces.</p> <p>También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.</p>	<p><i>Mon être ne tremble devant aucun nom, devant aucun regard. Tout est pauvre et vide de sens. Ne disons pas que je suis coupable de cela. Ne parlons pas de coupables.</i></p> <p><i>J'ai pensé à la folie.</i></p> <p><i>J'ai pleuré en implorant le Ciel de devenir folle. Ne plus jamais sortir des rêves. C'est mon image du paradis.</i></p> <p><i>Je n'écris presque pas d'ailleurs Il y a pourtant un désir d'équilibre. Un désir de faire quelque chose de ma solitude. Une solitude orgueilleuse. Industrielle et forte.</i></p> <p><i>Étudier, écrire et me distraire.</i></p> <p><i>Tout ça seule. Indifférente à tout et à tous.</i></p>	<p>//// /////</p> <p>1</p> <p>[8 :06]</p> <p>Arbol de diana ⁴</p> <p>He dado el salto de mí al alba. He dejado mi cuerpo junto a la luz y he cantado la tristeza de lo que nace.</p>
	<p>3 Septembre</p> <p><i>Le temps passé très vite.</i></p> <p><i>J'ai fait en sorte qu'il passe très vite.</i> <i>Essai de Picon. Si j'avais une table plus confortable, je travaillerais plus.</i></p> <p><i>(mais si je vais à Paris).</i></p> <p><i>Je ne veux pas consigner mon état mental.</i></p> <p><i>J'ai feuilleté les œuvres d'Artoud et je me suis retenue de crier : il y a décrit des choses que je ressens – très profondément : ce silence menaçant, cette sensation d'inexistence, le vide intérieur, la lutte pour transmuier en langage ce qui n'est qu'absence ou cri - ; il parle aussi de ses phases de bégaiement : la langue dure, l'asphyxie.</i></p>	<p>7</p> <p>Salta con la camisa en llamas de estrella a estrella, de sombra en sombra.</p> <p>Muere de muerte lejana la que ama al viento.</p>
<p>Quando el barco alteró su ritmo y vaciló en el agua violenta, me erguí como la amazona que domina solamente con sus ojos azules al caballo que se encabrita (¿o fue con sus ojos azules?).</p> <p>El agua verde en mi cara, he de beber de ti hasta que la noche se abra.</p> <p>Nadie puede salvarme pues soy invisible aun para mí que me llamo con tu voz.</p> <p>¿En dónde estoy?</p> <p>Estoy en un Jardín.</p> <p>. Hay un jardín.</p>	<p><i>J'ai aussi feuilleté un essai de Jung. Et j'ai eu peur d'être folle. Ou plutôt, un sentiment de désillusion m'a traversée.</i></p> <p><i>En effet, si je suis folle, pourquoi est-ce que je me plie aux conventions ?</i> <i>Pourquoi ne suis-je pas plongée dans une sorte d'inconscience, de frénésie, de délire ?</i></p> <p><i>Et si je ne suis pas folle, pourquoi cet silence en moi, cette tension parfois interrompue par l'angoisse, pourquoi l'anxiété et les pleurs ?</i></p>	<p>5</p> <p>por un minuto de vida breve única de ojos abiertos</p> <p>por un minuto de ver en el cerebro flores pequeñas danzando como palabras en la boca de un mudo</p> <p>10</p> <p>un viento débil lleno de rostros doblados que recorto en forma de objetos que amar</p>
<p>Interlude A1 - Soleil 160' ³</p> 	<p><i>J'envie profondément Virginia Woolf.</i></p> <p><i>L'esprit humain est un mystère.</i></p> <p><i>Je devrais peindre.</i></p> <p><i>La littérature est temps. La peinture est espace.</i></p> <p><i>Je hais le temps et voudrais l'abolir.</i></p> <p><i>Non, finalement, même la peinture ne me convient</i></p>	<p>11</p> <p>ahora en esta hora inocente yo y la que fui nos sentamos en el umbral de mi mirada</p> <p>14</p> <p>El poema que no digo, el que no merezco. Miedo de ser dos camino del espejo:</p>

<p style="text-align: center;"><<<< <<<<>> <<>> <<<< <<<<>> <<>> <<<< <<<<>> <<>> <<<< <<<<>> <<>> <<<< <<<<>></p> <p>[12 :20]</p>	<p>[11 : 55]</p> <p>Interlude B2</p> <p style="text-align: center;">- ^ : ^ ^ ^^ ^^ ^ : ^ ^^ ^^ ; /</p>	<p>Même s'ils ne m'offrent ni protection, ni affection et ne me témoignent rien d'autre qu'une lamentable courtoisie et qu'une bienveillance forcée, je crois qu'ils m'aideraient quand j'aurai, où plutôt si j'ai une crise ou quelque chose de ce genre.</p> <p>Je, toujours je, je veux écrire des livres, des essais, des romans etc...</p> <p>Je ne sais que dire je....</p> <p>Mais pourvu que je continue à dire je encore longtemps.</p>
<p>II [12 :20] Mardi 17 Janvier 1961 ²</p> <p>Journaux 1959 - 1971</p> <p>Histoire d'un complot d'ombres pour chasser la petite somnambule de la nuit.</p> <p>Sensation du prix du silence et de la solitude.</p> <p>Travailler pour les mériter.</p> <p>Un peu comme si la vie était prêtée, ou louée et qu'il fallait la rembourser lentement, péniblement en payant des traites.</p> <p>Vocabulaire commercial. Il n'y a rien d'autre à attendre d'une « fille juive hystérique ».</p> <p>Variante des rêves de Bettina : une jeune fille tombe follement amoureuse d'un jeune homme.</p> <p>Elle le rencontre par hasard dans la rue et décide de lui raconter qu'elle rêve de lui depuis plusieurs mois.</p> <p>Elle fait la connaissance de Freud et va ainsi parsemer tout son récit de chaussures, de bateaux, d'escalier et de grottes sans même le dissimuler.</p> <p>La jeune fille s'éloigne, en pleurant car elle vient de découvrir que l'objet de son amour ne correspond pas du tout à ce jeune homme qu'elle croyait aimer.</p> <p>Tout se complique par la suite, car après une phase d'amour délirant pour le jeune homme entrevue dans le rêve-mensonge, elle découvre que celui qui possède ce visage, esquelqu'un qui a forniqué avec elle (pour rire) quand elle avait huit ans.</p> <p>De ce coït pour jouer, reste le visage qu'elle a entrevu e jour-là, lors de son récit à l'indifférent,</p>	<p style="text-align: center;">^ ^^ ^ : ^ ^^ ^^ ; /</p> <p style="text-align: center;">; ; /</p> <p style="text-align: center;">: ^ ^^ ^^ ; /</p> <p style="text-align: center;">; ; /</p> <p style="text-align: center;">: ^ ^^ ^^ ; /</p> <p>Interlude B2</p> <p>[13 :32] ³</p> <p>CENIZAS</p> <p>La noche se astilló de estrellas mirándome alucinada</p> <p>el aire arroja odioembellecido su rostro con música.</p>	<p>Mon Dieu, pourvu que je continue à le dire et que je ne sombre pas dans la démence, pourvu que je n'aie pas là où je veux aller depuis ma naissance, pourvu que je ne sois pas submergée par cet abîme que j'aime, pourvu que je ne meure pas de ce monde que je hais tant, pourvu que je ne ferme pas les yeux sur ce que j'exècre, pourvu que je ne cesse pas d'habiter dans l'horreur, pourvu que je ne cesse pas de vivre dans la cruauté et l'indifférence, pourvu que je ne cesse pas de souffrir et de dire je.</p> <p>31 Octobre</p> <p>Ciel absent, sans nom.</p> <p>Il y a eu des arbres le long du fleuve. Le ver cru des feuilles dressées. Branches sûres, à jamais arrimées aux troncs silencieux.</p> <p>Il y a eu une eau d'un seul tenant que l'ou pouvait diviser en petits ruisseaux dépourvus de sens.</p> <p>Seuls les bateaux avançaient et flottaient.</p> <p>Et ce, parce qu'ils n'existaient que dans ma mémoire.</p> <p>Samedi 24 Novembre</p> <p>Tout est remplaçable. Tout est remplaçable. Tout peut mourir et disparaître ; derrière, il y a toujours les remplaçants, un peu comme dans les fêtes foraines, ces figurines qui s'abattent après chaque tir de carabine et qui sont immédiatement remplacées par d'autres, d'autres toujours et encore.</p>

<p>un visage qui touchait tellement du fait de sa ressemblance avec celui du père imaginé au cours des longues nuits d'insomnie de son enfance</p> <p>insatisfaite</p> <p style="text-align: right;"><i>C'est moi qui m'en vais</i> <i>Mais c'est toi qui me dis de m'en aller : tu n'est pas venu.</i></p> <p>[14 :05] II LA PALABRA DEL DESEO 5 265'</p> <p>Esta espectral textura de la oscuridad,</p> <p>esta melodía en los huesos,</p> <p>este soplo de silencios diversos,</p> <p>este ir abajo por abajo,</p> <p>esta galería oscura, oscura,</p> <p>este hundirse sin hundirse.</p> <p>¿Qué estoy diciendo?</p> <p>Está oscuro y quiero entrar.</p> <p>No sé qué más decir.</p> <p>(Yo no quiero decir, yo quiero entrar.)</p> <p>El dolor en los huesos,</p> <p>el lenguaje roto a palabras,</p> <p>poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad.</p>	<p>Pronto nos iremos</p> <p>Arcano sueño</p> <p>antepasado de mi sonrisa</p> <p>el mundo está demacrado y hay candado pero no llaves</p> <p>y hay pavor pero no lágrimas.</p> <p>¿Qué haré conmigo?</p> <p>Porque a ti te debo lo que soy</p> <p>Pero no tengo mañana</p> <p>Porque a Ti te...</p> <p>La noche sufre</p> <p>EXILIO</p> <p>a Raúl Gustavo Aguirre</p> <p>Esta manía de saberme ángel, sin edad, sin muerte en qué vivirme, sin piedad por mi nombre ni por mis huesos que lloran vagando.</p> <p>¿Y quién no tiene un amor?</p> <p>¿Y quién no goza entre amapolas?</p> <p>¿Y quién no posee un fuego, una muerte, un miedo, algo horrible</p> <p>aunque fuere con plumas, aunque fuere con sonrisas?</p>	<p>Il n'y a donc rien qui oblige à vivre et rien qui n'y oblige pas. Tout ou presque tout est mensonge puisque les choses tombent ou peuvent tomber.</p> <p>La seule chose fiable est cette soif de quelque chose qui fait vivre.</p> <p>Mais elle n'est pas absolument fiable car elle doit coexister avec d'autres faims, d'autres soifs, alterner avec elles, et elle peut disparaître plusieurs années avant de réapparaître.</p> <p>Je ne crois en rien de ce qu'on m'a enseigné. Rien ne m'importe. Peu m'importe, en particulier, les conventions, et dieu sait comme on peut être conventionnels jusqu'à en être infectés.</p> <p>Même être jeune est pur conventionnalisme. Tout comme la rébellion et l'anarchie puériles. Le mythe du poète. Le mythe de la culture. Même le communisme et le socialisme de mes amis ne sont que pur conventionnalisme nauséabond.</p> <p>Comme s'ils pouvaient changer les choses en parlant et en refusant. Je suis contre.</p> <p>Ni religion ni politique ni ordre ni anarchie. Je suis contre ce qui nie la vraie vie. Et tout la nie justement. C'est honte, ou plutôt si, j'en ai honte et j'ai envie de me cacher.</p> <p>Les luttes et les querelles poétiques de Bs. As me font rire maintenant que je suis loin. Art d'avant-garde, sonnets de rimailleurs du dimanche. Tout ça est tellement imbécile. Minuscules, ponctuation et rythme.</p> <p>C'est un peu comme si quelqu'un se réveillait un matin avec l'envie de s'asperger d'alcool et de s'immoler par le feu parce que les mots ne veulent rien dire et que le langage est pourri, qu'il est impuissant et sec.</p> <p>Mes jeunes amis avant-gardistes sont aussi conventionnels que les professeurs de littérature.</p> <p>Et s'ils aiment Rimbaud, ce n'est pas pour ce qu'a hurlé Rimbaud, c'est à cause de l'émerveillement qui suscitent en eux certains mots dont'ils ne pourront jamais comprendre.</p> <p>D'ailleurs, ceux qui se prêtent à ces querelles littéraires sont ceux qui sont satisfaits et bien établis. Ce n'est là qu'une activité secondaire pour eux, un hobby nocturne, auquel ils se livrent en se prélassant dans leur lit et en sirotant du café ou un whisky.</p> <p>Tout ça est tellement ridicule.</p> <p>Et moi alors, moi aussi j'ai parlé. Moi aussi j'ai ouvert ma gueule et elle s'est remplie de miasmes.</p> <p>Mais maintenant je sais. Je sais que tout m'est égal. Je sais que rien ne m'est égal et que je veux crever, brûler, exploser. Tout ça, ce n'est pas la vie. Ce n'est pas la poésie. Je veux chanter et il n'y a rien à chanter, personne pour qui chanter.</p>
---	--	---

<p>Posesiones no tengo (esto es seguro; al fin algo seguro). Luego una melodía. Es una melodía plañidera, una luz lila, una inminencia sin destinatario. Veo la melodía. Presencia de una luz anaranjada. Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resucito. Y me dijo que saliera al viento y fuera de casa en casa preguntando si estaba. Paso desnuda con un cirio en la mano, castillo frío, jardín de las delicias. La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez.</p>	<p>Siniestro delirio amar a una sombra. La sombra no muere. Y mi amor sólo abraza a lo que fluye como lava del infierno: una logia callada, fantasmas en dulce erección, sacerdotes de espuma, y sobre todo ángeles, ángeles bellos como cuchillos que se elevan en la noche y devastan la esperanza. [16 :47] 0.6</p>	<p>Il n'y a que de la merde, et la merde, on l'insulte. Mais je voudrais bien chanter. [15 : 54]</p>	
	<p>Interlude B2 "</p> <pre> ^ : ^ ^^^^ ^^ ^ : ^ ^^^^ ^^ ; / ; ; / ^^ ; / </pre>	<p>Interlude C3 3</p> <pre> <<<<<< <<<<<<> <<> <<<< <<<<<> </pre>	
	<p>Interlude B2 [17 :26] 1 CUARTO SOLO (De los trabajos y las noches)</p> <p>(Versión inédita)</p> <p>Si te atreves a sorprender</p>		
	<p>el sentido de esta vieja pared; y sus fisuras,</p>		<p>[17 : 50] 5</p> <p>29 Aquí vivimos con una mano en la garganta.</p>

Porque no cantó, su sombra canta.
Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia,
el silencio al rojo rueda como un sol.
En el corazón de la palabra lo alcanzaron;
y no puedo narrar el espacio ausente y azul
creado por sus ojos. [20 :15]
////////////////////////////////////
2 Juin 1969 [3] 160'
Il est tard pour me fabriquer un masque....

A2/ A3 Qu'as-tu fait du don du sexe ?(kafka)

Plusieurs pages avec des demeures idéales
il s'agit de prolonger incommensurablement le
poème « Demeures » avec l'aide de
Bachelard.

J'ai toujours voulu vivre à l'intérieur d'un
tableau,
être un objet à contempler.

Mais parfois, je veux vivre dans l'œil qui
regarde ce tableau où je suis.

Ce dernier désir est moins fréquent que le
précédent.

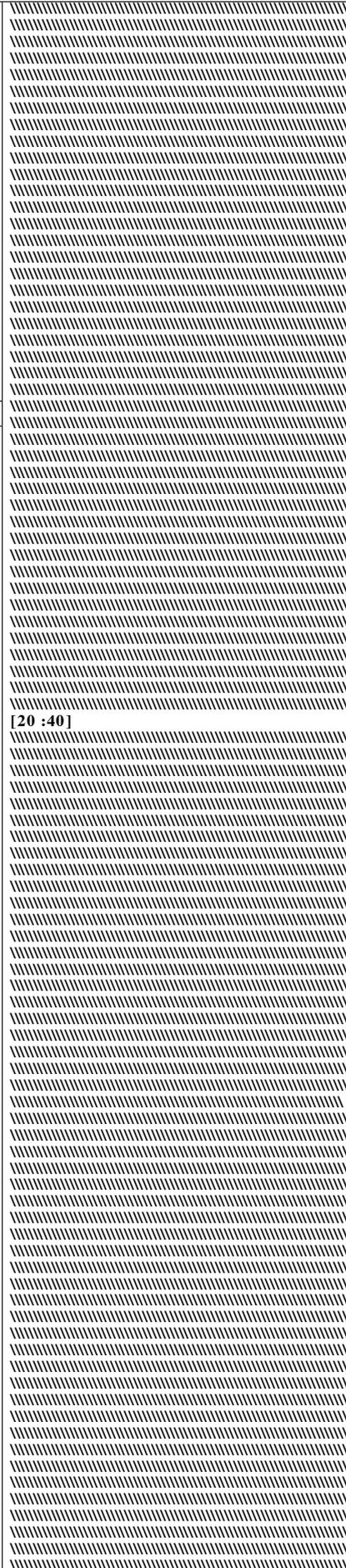
Dans le cri d'une créature humaine qui trouve
sa véritable voix dans sa « nuit obscure de
l'âme.

Dans le gant perdu qui gît sur les barreaux
d'une fenêtre.

A l'intérieur d'une noix.

A l'intérieur d'une pensée nostalgique de
quelqu'un debout sur un quai, en train de
regarder s'éloigner un bateau.

Dans la pensée exaspérée de quelqu'un qui
pense furieusement qu'il a gaspillé le « don du
sexe »



apaguen las llamas de silencio.
Porque no cantó, su sombra canta.
Donde una vez sus ojos hechizaron mi infancia,
el silencio al rojo rueda como un sol.
En el corazón de la palabra lo alcanzaron;
y no puedo narrar el espacio ausente y azul
creado por sus ojos.

17
Días en que una palabra lejana se apodera de mí.

Voy por esos días sonámbula y transparente.

La hermosa autómatas se canta, se encanta, se
cuenta casos y cosas:

nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro
en mis numerosos funerales.

(Ella es su espejo incendiado, su espera en
hogueras frías, su elemento místico, su fornicación
de nombres creciendo solos en la noche pálida.)

[21 : 05] [2]

Interlude C3



parfois, avec des gens que je viens de rencontrer.

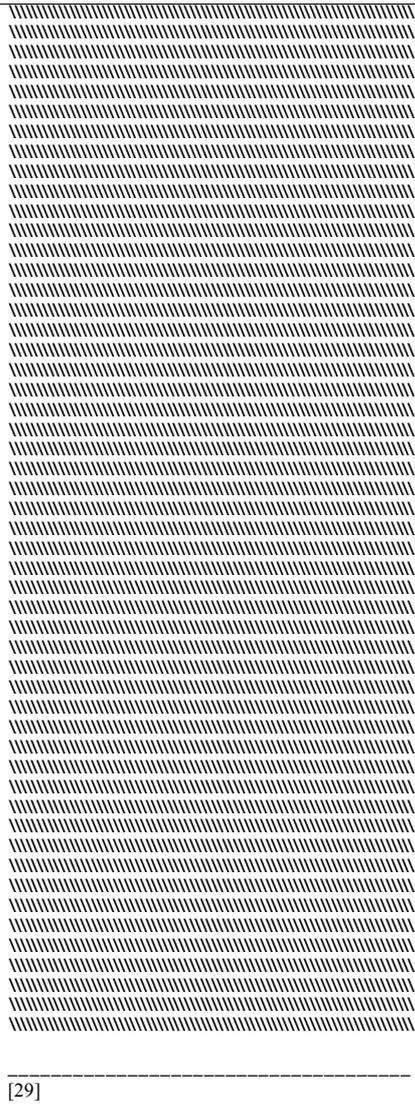
La deuxième situation m'intéresse tout particulièrement.

Mettons qu'on me présente une personne grave, quelqu'un qui se prend très au sérieux, archi au sérieux et ne s'amuse que très respectueusement, je lui lance soudain quelque chose d'extrêmement drôle, avec une voix d'enfant faussement ingénue, je vois alors son visage s'ouvrir, s'agiter, danser devant moi qui le regarde comme une dresseuse avec son fouet.

En fait, mon sens de l'humour vient de ma haine de ce qu'on appelle « réalité ».

C'est pour ça que déformer les choses, les mots, les visages me fascine et que je le fais comme quelqu'un qui sortirait dans la rue avec un revolver « alors je tuerai tout le monde et je m'en irai ».

[29]



Mais, la confusion, le non savoir, le désir d'abandonner la plume et de courir vers le lit.

Pourquoi figurer au lieu de configurer ?

Pourquoi chanter au lieu d'être chanté ?

N'être même pas chantée.

Pourquoi m'allonger nue sur la page blanche comme si c'était un drap ?

Pourquoi maque et pas visage ?
 Pourquoi verre et pas alcool ?
 Je veux reproduire, seule, ce qui se passe entre deux êtres qui s'aiment.

Je ne dois pas m'interroger sur la raison de ce désir.

Je ne dois pas énumérer mes intentions ni faire une liste des sujets à traiter. Je veux écrire tranquillement.

Il n'y a pas de raison de se presser pour arriver jusqu'au lit.

Il m'attend, c'est sur.

J'avance donc lentement, comme un fantôme.

Non, J'avance posément. Mon front est détendu, il n'y a pas de signes de crainte de l'avenir.

L'avenir se trouve dans cette chambre, il m'attend (illisible).
 Rien ne presse.
 Personne ne s'énervé.
 Aucun signe alarmant.
 Une jeune fille avance, nue.
 Elle se dirige là où l'attend celui qui l'attendra toujours.

Fine-

[29]

Fine-

L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik -Trois Monologues

Opéra de chambre pour 3 voix et 3 ensembles

Marco Antonio Suárez Cifuentes

Piedra Fundamental

3

4

5

2/4 $\bullet = 72$ 2/4

Alej I.

Flûte Alto
No pue do ha blar
mp *sfz p* *pppp*

Saxophone Baritone

Guitare
Guitare Electrique *sfz*
Glockenspiel *mp* *sfz*

Percussion I

Alto (solo)
solo *f* *fff* *mp* *sfz* *ppp* *sfz mp* *sfz sfz* *sfz mp* *sfz*
alla corda

Electronique I
1 2 3 4 5

Dimanche 27 octobre 1959

Je suis de plus en plus obèse. Enfin, c'est comme ça que je le vis ...

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

Alej II

Violon I

Violon II

Alto II

Violoncelle

Electronique
1 2 3 4 5

*Je suis de plus en plus obèse ? Enfin, c'est comme ça que je le vis.
Je suis allée voir le Dr R. « Vous êtes anormale » m'a-t-il dit
« Comment ça ? » ai-je répondu
« Je veux dire par là que vous avez un problème de glandes », à-t-il dit.
À présent, je dois prendre des capsules qui m'affectent les nerfs.
J'ai découvert ma tendance à parler de thèmes obscènes, en les traitant avec humour.
Je laisse entendre, par exemple, que je participe à de formidables orgies sexuelles.
Ça doit être une façon de cacher ma chasteté forcement inévitable ou bien forcée, ou autre chose encore.
Ou bien de prouver que je suis absolument hétérosexuelle, puisque mes vêtements bohèmes et ma voix rauque peuvent faire penser à l'homosexualité.
Une chose est sûre je parle comme une dévoreuse d'hommes.
Moi ! La pauvre petite. La pauvre petite doit maigrir. C'est urgent mon dieu !
Ça me dégoûte de plus en plus de me regarder dans la glace. Je ne fais rien.
« Kyo souffrait de la douleur la plus humiliante »
Celle qu'on se méprise d'éprouver.*

Prélude

Alejandra III

Clarinette Basse

Harpe

Percussion II

Tambour

Contrebasse

mf *mf* *mf* *mf*
pppp senza cresc *vib. arco* *pp* *sfz p* *pp*

6 7 8 9 10

2/4 3/8 2/4 7/16 2/4

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

2/4 3/8 2/4 7/16 2/4

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

Alej. II

Electro. II

2/4 3/8 2/4 7/16 2/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

pp *mf* *sfz* *ppp* *mp* *ppp* *ord. flaut.* *senza cresc.*

11 12 13 14 15

2/4 3/8 2/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

11 12 13 14 15

2/4 3/8 2/4

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

Alej. II.

Electro. II.

11 12 13 14 15

2/4 3/8 2/4

Alejandra III.

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cl. B.

mf

ppp senza cresc

pp

ff

pp

ff sostenuto

16 17 18 19 20

2/4 **5/16** **2/4**

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

2/4 **5/16** **2/4**

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

Alej. II.

Electro. II.

2/4 **5/16** **2/4**

Alejandra III.

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Tambour

Cb.

sfz *mp* *f* *sfz* *mp* *f* *sfz* *mp* *f*

sfz *mf* *p* *ff*

ppp *ff*

mf *mf*

ppp *pp* *ppp*

m.s.p *pp* *mp* *p* *mp* *ff*

TR *ff*

sym. double *bard* *ppp*

superball *ppp* *pp* *ppp*

EV *mf* *mf*

V

21

22

23

24

25

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II

Electro. II

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

21 22 23 24 25

$\frac{5}{8}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{2}{4}$

ad lib.
p *senza cresc.*

pp *mp*

p

ppp *Glockenspiel*

ff *p* *ff* *ff* *sostenuto* *ppp* *dim.*

21 22 23 24 25

$\frac{5}{8}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{2}{4}$

(Dimanche 27 Octobre 1959)*

mf *mp* *ff* *pp* *senza cresc.* *ff*

la pa red que tic m bla a es tassion

f *ff* *pp* *senza cresc.*

ppp *mf* *p* *mf* *mp*

superball

superball

mf *ff* *sub* *ppp* *mf* *ppp* *ff* *1/2 écrasé*

26 27 28 29 30

2/4

3/8

2/4

3/8

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

2/4

3/8

2/4

3/8

Alej. II

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

2/4

3/8

2/4

3/8

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

31 32 33 34 35

3/8 2/4 7/16 2/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

31 32 33 34 35

3/8 2/4 7/16 2/4

(Dimanche 27 Octobre 1959th)

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

31 32 33 34 35

3/8 2/4 7/16 2/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

36

37

38

39

40

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I.

A. (solo)

Electro. I.

36 37 38 39 40

mf *ppp* *mp* *sfz* *pp senza cresc* *pp* *senza cresc* *sf*

s. pont. *Lv* *p* *Lv* *pp* *senza cresc* *sf*

mf *ff* *ff* *pp* *ffz* *ffz* *ffz* *ppp*

36 37 38 39 40

Alej. II

Vln. I.

Vln. II.

A. II.

Vc.

Electro. II.

36 37 38 39 40

senza cresc *a. ord.* *ppp* *mf* *s. pont.* *vib. arco...* *mp*

ppp *m.s.p* *sfz* *pp* *vib. arco...* *ppp* *vib. arco...* *mp*

ppp *m.s.p* *vib. arco...* *pp* *vib. arco...* *pp* *vib. arco...* *mp*

36 37 38 39 40

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II.

Cb.

40 Dans la rue

ppp *f* *pp* *f* *ppp* *senza cresc* *mp* *f* *mf*

(N) *(O)* *pac*

mf *ff* *mp* *f* *p* *mf*

Lv *mf* *m.s.p* *pp* *ffz* *mp senza cresc*

diagonal

40 Dans la rue

ppp *f* *pp* *f* *ppp* *senza cresc* *mp* *f* *mf*

(N) *(O)* *pac*

mf *ff* *mp* *f* *p* *mf*

Lv *mf* *m.s.p* *pp* *ffz* *mp senza cresc*

diagonal

Dans la rue Salle 3

Vieille gare, malade. Les trains en partent.
Ils sortent de son ventre comme le vent, avec des bruits féroces, et des préparatifs.
La Gare Saint-Lazare, comme on l'appelle est entourée de self-services et de crêperies.
Il y a aussi des arbres.
En fait, je ne sais pas s'il en a, je crois qu'il doit y en avoir.

Mais me voici en train de marcher, poète poétisant au milieu des lumières rouges et vertes.
Peur.
Peur de cette rue de la pépinière.

Pourtant hier, j'ai vu quelque chose : au dernier étage d'un immeuble de bureaux, se trouvait la fenêtre d'une mansarde,
et je me suis dit : c'est le dieu de la pluie ou le dieu des parapluies, ou
celui des fleurs qui deviennent folles, comme Ophélie, parce que le vent ne les caresse pas.
Mais ce n'était qu'un store contre le soleil, contre le vent, contre je ne sais quoi, mais contre quelque chose.
Mais qu'importe le store, puis que je vais mourir, puis que j'ai peur.

Il y a des gens.

Des corps passent.
Si je pouvais vraiment les voir comme je les vois, je n'arrive pas à le dire avec des mots qui puissent expliquer le phénomène.

Un feu,
des pieds,
des parapluies,
des livres, des marchands de bombons, des aliments pour chiens, tout tourne, tout tourne,

comme la nuit quand il fait froid dans ma petite chambre, au cinquième étage, à Saint-Michel et que je me couvre, m'enveloppe,
me berce dans ma nostalgie préférée, serre mon oreiller et pleure,

j'ai honte de mon âge (celui de mes papiers) et je ne comprends pas pourquoi, si soudainement, je ne suis plus une enfant.

Demande,
va interroger,
plains-toi,
proteste.

Ensuite, je vais prendre un café au Ruc, un endroit bourgeois, dit-on, mais en réalité, plein de petites vieilles qui apportent un
enveloppe avec
du café en poudre et ne demandent ensuite que de l'eau chaude, pour le dissoudre, et des tartines beurrées.

Il y a une qui est tellement grosse que quand elle mange, on a l'impression qu'elle travaille : on dirait une dactylo à sa machine,
ou un facteur avec sa sacoche ;
quand elle dévore, elle est elle-même, elle accomplit sa fonction dans ce monde, elle se remplit le corps, lentement et elle soupire
comme si elle était très lasse de ce travail monotone et bureaucratique.

J'ai vue une vieille mendicante qui dormait par terre, enlacée à une poupée.
Je ne l'ai pas vue.

Mes yeux l'ont vue.

Et j'ai eu peur, car je me suis demandée pourquoi tant de pieds et de parapluies, des chiens et d'arbres, et cette femme sur le sol froid ?

pourquoi dort-elle ?,

pourquoi fait-elle la nuit en elle ?

pourquoi a-t-elle besoin- dans sa grande obscurité - de serrer une poupée énorme, toute neuve, si vieille, pourquoi les gens ont-ils besoin
d'êtreindre quelque chose, et pourquoi cette vieille femme étreint-elle une poupée ?

41 42 43 44 45

Alcj. I

mf tus o jos e ran laen tra da del tem plo pa ra mi que soy e rran te que a mo y mue ro

A. Fl. *mp* *ppp* *ppp* *p*

Sx. B. *ff* *pp* *ff p senza cresc* *ff pp* *ff p senza cresc* *ff p*

Git.

Perc. I *ff* *p senza cresc* *ff* *p* *ff* *p*

A. (solo) *mp* *ppp*

Electro. I.

41 42 43 44 45

Alcj. II (*Dimanche 27 Octobre 1959**)

Vln. I *p* *ppp* *p* *ff*

Vln. II *a. ord.* *ppp*

A. II *mf* *pp* *mp* *ppp* *m.s.p*

Vc. *pp* *mp* *ppp* *ppp*

Electro. II.

41 42 43 44 45

Cl. B. *pp* *ff* *f* *mp* *mf* *pp* *p* *ff*

Hp. *ff* *p* *mp* *ff* *p* *senza cresc* *f* *p*

Perc. II

Cb. *mf* *p* *ff* *pp* *p* *ff* *m.s.p* *pp* *ff* *mp sub*

46 47 48 49 50

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Tempo: 7/8, 3/4, 7/8, 3/8

Dynamic markings: *f*, *ppp*, *p*, *senza cresc.*, *mf*, *mp*, *sfz*, *mf*, *ppp*, *m.s.p.*, *senza cresc.*

Performance instructions: *Cym. cloada*, *bird*, *Lv*, *senza cresc.*

Lyrics: y silu bie se can ta dohastahacer me u na con la no che has ta de s(ha)

46 47 48 49 50

Alcj. II

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Tempo: 7/8, 3/4, 7/8, 3/8

Dynamic markings: *m.s.p.*, *ppp*, *mf*, *pp*, *ppp*, *mp*, *p*, *ppp*, *m.s.p.*

Performance instructions: *vib. arco*, *diagonal*, *a. ord.*, *vib. arco*

46 47 48 49 50

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Tempo: 7/8, 3/4, 7/8, 3/8

Dynamic markings: *pp*, *senza cresc.*, *ppp*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *sfz*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *m.s.p.*

Performance instructions: *superball*, *Lv*, *Figes*, *vib. arco*, *a. ord.*

Rehearsal marks: (R M)

51

52

53

54

55

Alcj. I

cer me des nu da en laen tra da del tiem po un can to

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

3/4

7/8

2/4

s.d.

mf p senza cresc

p senza cresc

ppp p f ppp senza cresc

acofiam

p

mf

mf Lv

cym. oboles

ffz mp ffz

ffz

m.s.p

ppp p f ppp

51 52 53 54 55

Alcj. II

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

3/4

7/8

2/4

mp ppp ppp mp ff

mf ppp mp ff

ppp m.s.p

ppp senza cresc

51 52 53 54 55

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

..... je crois qu'il doit en avoir

ppp f fpp ffz p

mf ff sostenuto ff ffz p senza cresc

ffz

p

Lv

mp

pp

pp

pp

pp

51 52 53 54 55

56

57

58

59

60

7/8

3/4

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

56 57 58 59 60

quicha tra vie so co moun tu nel

bard Lv

s. pont.

pp mp ppp

7/8

3/4

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

56 57 58 59 60

(Dimanche 27 Octobre 1959*)

m.s.p.

vib. arco.....

7/8

3/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

56 57 58 59 60

qu(e) e nos pro (o) po o (n)

glus

senza cresc

ppp

mf

pp

sfz

fz

pp

fz

p

f

61 62 63 64 65

3/4 **5/8** **2/4** **3/4** **2/4**

ff *p* *senza cresc*

Alej. I

pres cen cias in que tan tes ges tos de fi gu ras que

A. Fl. *ppp* *mp* *ppp* *f* *ppp* *senza cresc*

Sx. B. *f* *sub* *mf*

Gr. *f*

Perc. I *f* *mf* *sfz* *mf* *L.v* *mf*

A. (solo) *sfz* *ppp* *senza cresc* *ppp* *senza cresc*

Electro. I 61 62 63 64 65

Alej. II *(Dimanche 27 Octobre 1959*)* Je ne fais rien.

Vln. I *4. point* *sfz* *pp* *senza cresc* *diagonal*

Vln. II *f* *pp*

A. II *vib. arco* *mf*

Vc. *vib. arco* *4. point* *pppp* *senza cresc*

Electro. II 61 62 63 64 65

Alejandra III *mp* *ppp* Mais me voici en train de marcher, poète, poétisant *(Dans la Rue*)*

Cl. B. *(n)* *mf* *pp* *ppp*

Hp.

Perc. II *mf* *pp*

Cb. *pp* *senza cresc*

66

67

68

69

70

Alcj. I
 A. Fl.
 Sx. B.
 Gtr.

A. (solo)
 Electro. I.

Alcj. II

Vln. I
 Vln. II
 A. II
 Vc.

Electro. II

Cl. B.
 Hp.

Perc. II

Cb.

71

72

73

74

75

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Ci. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

76 77 78 79 80

Alcj. I
que in si min le rro tes ig so lu bles

A. Fl.
f mp senza cresc

Sx. B.
mp ppp p

Git.
mp sfz

Perc. I
cym. clausa bord mp sfz

A. (solo)
p m.s.p senza cresc

Electro. I
76 77 78 79 80

Alcj. II

Vln. I
pp mf ppp

Vln. II
pp mf ppp

A. II
p m.s.p senza cresc

Vc.
pp

Electro. II
76 77 78 79 80

Cl. B.
p mp ppp f p

Hp.
f sfz

Perc. II
superball cym. clausa cym. clausa superball tambour au casse

cb.
mf sf sf mf

(Dans la rue)*

s. pont. alle corde

s. basso alle corde

s. pont.

81 82 83 84 85

3/8 3/4 3/8 2/4

f *s* *s* *s* *cresc* *s* *s* *s*

u na vi bra_ cion de los ci mien tos un tre pi dar de los fun_ da men_ tos

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

mp *senza cresc* *mf* *senza cresc* *mf* *mf* *mf*

p *ff* *ppp* *ppp*

81 82 83 84 85

3/8 3/4 3/8 2/4

mf *ff* *ppp* *ppp* *pp* *pp*

gliss. harm *diagonal* *gliss* *gliss. harm* *diagonal*

p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

81 82 83 84 85

3/8 3/4 3/8 2/4

(Dans la rue*)

f *pp* *ppp* *p* *senza cresc*

mp *mp* *mp* *mp* *mp*

p *senza cresc* *mf* *pp* *m.s.p* *gettano*

f

86 87 88 89 90

2/4 3/8 7/8 3/4 3/8

Alcj. I
 dre nan y ba re nan
 vha sa bi do don de se a po sen ta(a) que llo
 tan o tro que soy yo

A. Fl.
 f sostenuto

Sx. B.
 ff mf ff f sostenuto ff

Git.
 sfz mp sfz f sfz

Perc. I
 mp sfz p ff

A. (solo)
 sfz m.s.p. alla corda A
 pp ff

Electro. I
 86 87 89 90

2/4 3/8 7/8 3/4 3/8

Alcj. II

Vln. I
 sfz s.pont. senza cresc. gliss.

Vln. II
 mf s.pont.

A. II
 arco ord. > pp mp ff p mp ppp m.s.p.

Vc.
 s.d. sfz ppp

Electro. II
 86 87 89 90

2/4 3/8 7/8 3/4 3/8

(Dans la rue*)

Cl. B.
 f sfz p

Hp.

Perc. II
 > mp ff

Cb.
 mf gliss. harm. arco ord. gliss. harm. p f

♩ = 54

91

92

93

94

95

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

91 92 93 94 95

mp *senza cresc*

mp

sfz *sfz* *sfz* *mp* *ppp*

Lv *sfz* *p*

mf *senza cresc* *ff*

que(s) pe ra que me ca lle pa ra to mar po se cion

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

91 92 93 94 95

mf *senza cresc* *ppp* *m.s.p*

gliss *arco ord.* *diagonal* *arco ord.* *ppp* *m.s.p* *ppp* *senza cresc*

mp *ppp* *p* *ppp*

(Dans la rue)*

x. arco *gliss* *s. point* *diagonal* *arco ord.* *vib. arco* *diagonal* *pp*

96

97

98

99

100

Alcj. I

de mi(y) dre nar y ba rre nar los ci mien tos los fun da

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

96 97 98 99 100

5/8 **2/4** **3/4** **2/4**

mf *sfz* *f*

pp *senza cresc.* *f*

ff *pp*

p *mp* *sfz* *lv* *mp*

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

96 97 98 99 100

5/8 **2/4** **3/4** **2/4**

mf

p

(Dans la rue*)

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

96 97 98 99 100

5/8 **2/4** **3/4** **2/4**

101

102

103

104

105

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

101 102 103 104 105

p *mp* *sfz* *mp*

men tos a que flo que me es ad ver so

pp *f* *f* *f*

mp *pp* *f*

lv

3/4 2/4

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

101 102 103 104 105

pppp *pp* *p* *sfz*

ppp *senza cresc* *p pont* *ppp* *f*

mf *ppp* *f*

(Dans la rue*)

3/4 2/4

Perc. II

101 102 103 104 105

3/4 2/4

106

107

108

109

110

2/4

Alcj. I

f *mp* *sfz* *sfz*

des de mi cons pi ra to ma po se cion de mi

A. Fl.

ff *pp*

Sx. B.

mp

Gtr.

mp

Perc. I

f *p* *f* *mp* *f*

A. (solo)

Electro. I

106 107 108 109 110

2/4

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

mp *p* *ppp*

A. II

f

Vc.

Electro. II

106 107 108 109 110

2/4

(Dans la rue*)

Perc. II

106 107 108 109 110

111 112 113 114 115

3/4 2/4 3/4 2/4

Alcj. I
te re no bal di o los fun da men tos

Sx. B.
sfz pp senza cresc

Git.
sfz pp senza cresc

Perc. I
sfz f p

A. (solo)

Electro. I
111 112 113 114 115

Alcj. II

Vln. I
m.s.p p

Vln. II
p sfz pp p

A. II
ff mf p m.s.p ppp p

Vc.
pp p

Electro. II
111 112 113 114 115

(Dans la rue*) plains toi, proteste.

Cl. B.
mp

Hp.
mp f p sub sfz f

Perc. II
pp Lv cym. chabla cym. double mp senza cresc

Cb.
m.s.p pp mp

♩ = 72

116

117

118

119

120

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

116 117 118 119 120

fp *gliss* *p* *pp* *S.D.* *3* *5*

o he de(ha) cer al go

ppp *mp* *sfz* *pp* *pp*

mf

Clockenspiel *mp* *sfz* *pp*

s. pont. *vr* *vr* *V* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Les quarts des tons sont toujours liés à
les harmoniques naturels ou aux sons doubla
par les cordes. Choisir le plus précisément
possible, chaque hauteur est présente dans le
contexte harmonique.

La Jaula

sempre

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

116 117 118 119 120

arco ord. *gliss* *mf* *senza cresc* *1/2* *vib. arco* *v* *sol* *m.s.p*

m.s.p *ppp* *pp* *ppp* *ppp* *pp* *mf*

gliss. harm *m.s.p* *gliss. harm* *gliss. harm* *m.s.p* *ppp*

diagonal *gliss.* *a. ord.* *ppp* *senza cresc*

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

116 117 118 119 120

f *p* *p* *sfz* *p*

En la jau - (u) (u) la - - - a - del tiem - m - - - m

mf *f* *mp* *ppp* *p*

Cow Bells *p* *mf* *p* *ppp* *p*

mf *ppp* *ppp* *p*

m.s.p *gliss. harm* *V* *gliss. harm* *s. passo*

121 122 123 124 125

fp *pp* *fp*

gliss *gliss*

o no (be) de (ha) cer na da al go (en) mi no seta) ban

mp *sfz* *pp* *pp*

v.f. *v.f.* *v.pont* *v.f.*

mp *f* *mp* *f* *f* *p* *f* *p* *f*

121 122 123 124 125

pp *mp* *f* *pp* *mp*

es *mas* *sol* *pe - ro* *los* *hom* *bres* *lo*

m.s.p. *sfz p* *mp* *f* *p* *f*

diagonal

alla corda *m.s.p.* *gliss. harm.*

pp *mp* *f* *pp* *mp*

121 122 123 124 125

f *f* *p* *sfz* *pp* *f* *p*

po la do - r mi da - - - (a) mi ra sus o jos so los

mf *pp* *p* *sfz* *f* *mp*

syn. chorale *lv* *Cow Bell* *Cow Bell* *Cow Bell* *Cow Bell* *syn. chorale*

pp *pp* *mp* *p* *ppp*

syn. chorale *lv* *m.s.p.* *gliss. harm.*

pp *mp* *f* *pp* *mp*

126

127

128

129

130

fp fp fp fp ff mp

do ns(a) la cas ca da de ce ni zas que me(a) rras tra den tro de mi con e lla que es yo con

f p f p sfz sfz p f

126 127 128 129 130

f sempre ord. p sub f

mi ran y des pues can ta an Yo

pp senza cresc m.s.p sfz harm arco ord. alla corda

126 127 128 129 130

f sfz p sfz p ff

Ei vien to le (e) a e la a a

mp Ly mf pp

mp con. chiosa

pp senza cresc alla corda

f p f p ff

m.s.p sfz harm arco ord. A A

Con Bata *Tambour sur cadre*

131

132

133

134

135

Alej. I
mi go que soy e... ll(a)y) que soy yo in de ci ble men te
f possible

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)
sfz sfz sfz sfz p f pp f p f

Electro I.
131 132 133 134 135

Alej. II
no s - - se de - e - el so - - - l Yo sé de
p <sfz f sfz f

Vln. I

Vln. II
ppp mf

A. II
p mp pp mf

Vc.
pp pp f

Electro II.
131 132 133 134 135

Alejandra III
te - e e nac ni - e (t) - - - (t) (t)
p pp f ppp mp ppp

Cl. B.
p ppp p

Hp.
mf f

Perc. II
cym chimes
cym cimbales
Tambour sur cadre
boud
f mp

Cb.
pp pp mp

136

137

138

139

140

3/8

2/4

Alej. I

dis tin ta de(e) lla

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

136 137 138 139 140

3/8 2/4

mp senza cresc

p f p f p mp mf ff p f

Alej. II

la me lo di a de el

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

136 137 138 139 140

3/8 2/4

pp senza cresc

mf f p

Alejandra III

es pues ta de las ho o jas

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

136 137 138 139 140

3/8 2/4

f sfz mf ff mp f pp senza cresc

mp ff mp senza cresc

141

142

143

144

145

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

141 142 143 144 145

ff

En el si len cio

ppp *p* *f* *mp*

ppp *p* *f* *mp*

sfz *mp*

p *f* *sfz* *sfz* *p* *f* *mp* *ff* *ff* *p* *m.s.p*

***Chanter le plus précisément possible, sur les sons très graves
ne forcer pas la voix, les instruments soutiennent le timbre
de la voix.*

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

141 142 143 144 145

mon ca lien te del il ti - - - i - mo vien to

sf *pp* *mf* *ppp*

p *mf* *pp* *senza cresc*

(Dans la rue*)

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

141 142 143 144 145

mf *p* *senza cresc*

p *sfz* *f* *mp* *ppp*

bord *mp* *bord* *mp*

146

147

148

149

150

3/8

2/4

3/4

Alej. I

mis mo no(en) el mis mo si len cio tra gar no che u na no chein mer sa en el si gi lo de los pa sos per

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

146 147 148 149 150

3/8

2/4

3/4

Alej. II

o o has tiel al ba cuan do

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

146 147 148 149 150

(Dans la rue*)

3/8

2/4

3/4

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

151

152

153

154

155

Alej. I

di dos no pue do ha blar pa ra na da de cir por e so nos per de mos yo y el po e ma en la ten

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

151 152 153 154 155

Alej. II

la muc - er - te sa des nu - da en mi bra

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

151 152 153 154 155

(Dans la rue*)

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

156

157

158

159

160

Musical score for the first system, measures 156-160. Includes parts for Alej. I, A. Fl., Sv. B., Perc. I, and A. (solo). Time signatures 7/8 and 3/4 are indicated.

mf *mp* *ff*

ta ti va i nu til de trans cri bir re la cio nes ar dien tes a don de con du ces ta es

ord. spiccato *stentato* *ff* *sfz* *sfz p* *sfz*

alle corde spiccato

156

157

158

159

160

Musical score for the second system, measures 156-160. Includes parts for Alej. II, Vln. I, Vln. II, A. II, and Vc. Time signatures 7/8 and 3/4 are indicated.

ff *mp* *pp* *pp* *pp* *mp*

lo ro de ba jo de mi no-m-bre a gi-to pa fue os en la no che(y)

vib. arco *arco* *arco*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

senza cresc *senza cresc* *senza cresc* *senza cresc* *senza cresc* *senza cresc*

1/2 *1/2*

156

157

158

159

160

Musical score for the third system, measures 156-160. Includes parts for Perc. II andCb. Time signatures 7/8 and 3/4 are indicated.

mp *mp* *pp* *pp*

mp *pp*

senza cresc *pp*

supercell

Tambour sur cadre

161

162

163

164

165

Alcj. I

cri tu ra a lo ne gro a loos cu roya lo frng men ta

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

ff *sfz* *mp* *sfz*

161

162

163

164

165

Alcj. II

br cos se dien tos de rea - li - da - ad bai lan con - mi go

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

mp senza cresc *gliss. harm* *mf* *f* *mf* *f* *gliss. harm* *pp* *mf*

161

162

163

164

165

*..... et pourquoi cette vieille femme etreint-elle une poupee.
(Dans la rue)*

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

sp *mp* *mp* *ff* *mp* *pp* *ppp* *mf* *pp* *mf* *pp*

gliss. *gliss. harm* *gliss. harm* *gliss. harm*

166 167 168 169 170

Alej. I
 pp sub
 las mu fie cas des ven tu ra das por mis ma nos de mu fie ca

A. Fl.
 du
 ppp

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)
 mf

Electro I.
 166 167 168 169 170

Alej. II
 S.D. V.F. S.D.
 ra es car ne cer mis sue fos en
 s.pont.
 fe-(e) - - - r - mos
 pp
 A - fue-ra(hay) sol s. fasto

Vln. I
 ppp mf ff

Vln. II
 s.pont. ppp mf ff

A. II
 ppp f ff

Vc.
 s.pont. f ff

Electro. II
 166 167 168 169 170

Alejandra III
 f
 el pa - a (e) - - r rai so de su me mo ria E lla
 mp

Cl. B.

Hp.

Perc. II
 superball
 Tambour sur cadre
 p mf

Cb.
 f ff ppp mp ppp
 vib. arco. m.s.p.

171

172

173

174

175

Alej. I

pp senza cresc *mf* *pp*

la de si lu cion al en con trar pu ra es to pa pu ra es te pa en tu me mo ria el pa dre que tu vo qu ser ti re sias

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

ff sostenuto v.r

Electro I

171 172-64 173 174 175

Alej. II

ff sostenuto v.r

Yo methe *alla corda* en ce - ni - zin

Vln. I *mf ff*

Vln. II *mf ff*

A. II *mp* *ff* *s. pont.* *1/2ccr.* *arco ond.* *ppp*

Vc. *mp* *ff* *s. pont.* *m.s.p.* *s. pont.* *ppp*

Electro II

171 172 173 174 175

Alejandra III

f

de - s co o no ce e - el (f) - (f) fe roz des ti no de sus vi sio

Cl. B.

Hp.

p *mf* *sfz* *pp* *p* *mf* *sfz* *pp* *mf*

pp *pp* *senza cresc*

Perc. II

mp *mp* *mp*

Cb.

gliss. harm *mf* *p* *sfz* *pp* *f* *p* *sub*

176

177

178

179

180

Alej. I
 flo taen el ri o pe ro tu por que te de jas te a se si nar es cu chan do cuen tos dea la mos ne va do -

A. Fl.
 Sax. B.
 Gtr.
 Perc. I
 A. (solo)
 Electro I.

176 177 178 179 180

Alej. II

Vln. I
 Vln. II
 A. II
 Vc.

ord.
 flautato 5. tasto
 arco s. pont.
 m.s.p.
 mf
 f
 p
 m.p.
 mf
 mf
 mp
 p
 m.p.
 mp
 p
 mp
 senza cresc.
 pizz.
 sfz

176 177 178 179 180

Alejandra III
 nes - e - lla tie ne mi e do (o) (o) de no sa be - e R

Cl. B.
 Hp.
 Perc. II
 Cb.

mp
 sfz
 mp
 p
 senza cresc.
 sf
 p
 senza cresc.
 m.s.p.
 s. pont.
 m.s.p.
 gtr. harm.

176 177 178 179 180

181

182

183

184

185

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

181 182 183 184 185

ff sub

yo que ri a que mis ma nos de mu lie ca pe ne

mp *fff* *sostenuto*

ffz *mf*

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

181 182 183 184 185

s. pont. *V* *Tremolo très irrégulier* *gliss. harm.* *gliss. harm.* *s. pont.* *pizz.*

ff *p* *fff* *mp* *mf* *fff* *ffz* *pizz.*

pizz. *ord.* *ord.* *ord.* *pizz.*

sfz *pizz.* *mp* *mf* *ff* *ffz* *ffz*

L.v. *ord.* *arco ord.* *mf* *pp* *mf* *pp*

pizz. *L.v.* *arco* *s. tasto* *s. pont.* *Gliss.* *ff* *p* *fff* *ffz*

f *pp* *f* *f* *ff* *ffz*

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

181 182 183 184 185

ffz *mf* *p* *mf* *p*

nom brar lo que no e xi - s te te - - - - a le jas de los nom res que hi lan el si len

sfz *pp*

pp *L.v.* *f* *p* *sfz* *mp*

pp *diagonal* *arco ord.* *diagonal* *arco ord.*

186

187

188

189

190

Alcj. I

— tra ran en las te clas yo no que ri a ro zar co moun a ra fiael te cla yo queri a hun dir me cla var me fi jar me pe tri fi car me

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

186 187 188 189 190

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

186 187 188 189 190

Nombres y figuras

Alejandra III

— cio de la s s co s s s

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

superhall

Tambour sur cadre

pp senza cresc

pp senza cresc

pp

102

191

192

193

194

195

ff sostenuto *mf*

yo que ria en trar en el te cla do de la mu si ca pa ra te ner pa pe ro la mu si ca se mo vi a sca pre su

ff sostenuto *mf sub* *sfz* *mp*

ffz *p senza cresc* *ffz p* *ffz*

Alej. I
A. Fl.
Sx. B.
Gtr.
Perc. I
A. (solo)

191

192

193

194

195

arco ord. *p* *ffz* *p* *ffz* *p* *sfz* *p* *sfz* *pp* *sub* *p*

ord. *pp* *mf* *p* *f* *p* *sfz* *ffz* *pp* *sub*

ord. *mf* *p* *f* *p* *sfz* *ffz* *pp* *sub*

p

Vln. I
Vln. II
A. II
Vc.
Electro. II

191

192

193

194

195

mf *ffz* *ffz* *mf* *ffz*

her mo a o su ra de la in fan tija som m bri i a

p senza cresc *sfz* *p* *ffz* *ffz* *p* *mp* *pp* *ffz*

Alejandra III
Cl. B.
Hp.
Perc. II
Cb.

♩ = 54

196 197 198 199 200

4/4 3/4 2/4 3/8 5/8

ff

ba so lo cuan do un re fran rein ci día a len ta ba en mi laes pe ran za de que ses ta ble cie ra al go pa re ci do au na es ta cion de tre

ppp *f* *p* *ff* *sostenuto* *ff* *mp*

ffz *f* *mp* *ffz* *mp* *ffz* *f* *ffz*

196 197 198 199 200

4/4 3/4 2/4 3/8 5/8

♩ = 54

ord.
Temolo très irrégulier

mf *p* *mf* *ffz* *p* *p* *f*

gliss. *gliss. harm.* *s.pont.* *gliss. harm.*

m.s.p. *s.pont.* *s.pont.* *s.pont.* *s.pont.* *gliss. harm.*

mf *sfz* *p* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

mf *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

ord. *Gliss.* *Gliss.* *mp*

196 197 198 199 200

4/4 3/4 2/4 3/8 5/8

♩ = 54

mf *p* *mf* *ffz* *p* *p* *f*

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

mf *p* *ffz* *mf* *ppp* *sub* *mp* *sf*

p senza cresc. *p*

es ta tuas

Hp.

Perc. II

Cb.

201

202

203

204

205

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

201 202 203 204 205

3/4 **2/4** **3/4**

ff

que ro de cir un pun to de par ti da fir me y se gu ro un lu gar des de el cual par

mf sub *p* *mf* *ff* *p* *ff* *mp*

mp *sfz* *mp* *sfz* *mp* *sfz* *pp* *sfz* *f* *ff*

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

201 202 203 204 205

3/4 **2/4** **3/4**

f *fff* *pp* *mf* *ppp*

arco s.pont. *arco s.pont.* *s.pont.* *L.B. s.pont.* *s.pont.*

mp *fff* *p* *fff* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *mf*

s. fasto *L.B.* *m.s.p. arco* *s.pont.* *L.B. s.pont.* *s.pont.*

pp *fff* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *mf*

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

201 202 203 204 205

3/4 **2/4** **3/4**

sfz *mp* *senza cresc* *sfz* *mp*

so sas mi ego fa - a - vo ra - a bles al do ble

sfz *p* *sfz* *sfz* *pp* *sf* *mf* *pp*

211 212 213 214 215

2/4 3/4

Alej. I
bre ve bre ve de mo que yo no po día fun dar u na es ta cion pues no con ta ba mas que con un trén al go sa li

A. Fl.
ff

Sx. B.
ppp

Gtr.

Perc. I
sfz *mf*

Clav. II

A. (solo)

Electro. I
211 212 213 214 215

2/4 3/4

Alej. II

Vln. I
mp *ff* *ff* *mp* *mf* *mp* *ff*

Vln. II
mp *ff* *ff* *ff* *ord.* *ff* *sfz* *ff* *mf* *ff*

A. II
ff *sfz* *mp* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc.
mp *ff* *sfz* *mp* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Electro. II
211 212 213 214 215

2/4 3/4

Alejandra III
sfz *sfz* *mp* *sfz* *sfz* *mf* *pp* *pp* *sfz* *sfz*

Cl. B.
sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *mf* *ppp* *sfz* *sfz*

Hp.

Perc. II

Cb.

216

217

218

219

220

2/4

3/8

3/4

Alej. I

do de los rie les que se contor sio na ba y en ton ces se dis tor sio na ba yen ton ces a ban do ne la mu si ca y sus trau cio nes por que la mu si ca es ta ba mas a rri ba o mas a ba jo pe ro

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

216

217

218

219

220

2/4

3/8

3/4

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

216

217

218

219

220

2/4

3/8

3/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

221

222

223

224

225

Alej. I

no en el cen tro en el lu gar de la fu sion y del en cuen tro tu que hi cis te miu ni ca pa tría en don de bus car teen

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

Ch. cl. (solo)

Electro. I

221 222 223 224 225

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

221 222 223 224 225

Alejandra III

no aeolian se es pe tra o tra co o o sa que miu

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

221 222 223 224 225

Alejandra II

3 Janvier 1959

J'ai laissé tomber la psychanalyse.
Je ne sais pas pour combien de temps.
Je vais très mal, je ne sais pas si je suis névrosée, ça m'est égal. J'ai simplement une sensation d'abandon absolu.
De solitude absolue.

Je me sens toute petite, une toute petite fille.
Et tout le monde m'abandonne.
Absolument tout le monde.
À présent, ma solitude est faite des chimères amoureuses, d'hallucinations....

Je rêve d'une enfance que je n'ai pas eue,
et je me revois heureuse – moi, qui ne l'a jamais été.

Quand je sors de ces rêves, je n'existe plus au regard de la réalité extérieure et présente.

Il n'y a jamais eu autant de distance entre mon rêve et mon action.

Je ne sors pas, je n'appelle personne. Je purge une étrange pénitence.
Mon cœur me fait funestement souffrir. Tant de solitude.

Tant de désir.

Et la famille qui me tourne autour, qui me pèse avec ses horribles problèmes, quotidiens.

Mais je ne les vois pas. C'est comme s'ils n'existaient pas. Quand ils s'approchent de moi, je sens des ombres qui m'ennuient. En fait, presque tous les êtres m'ennuient.

J'ai envie de pleurer.

Je le fais.
Je pleure parce qu'il n'y a pas d'êtres magiques.

Mon être ne tremble devant aucun nom, devant aucun regard. Tout est pauvre et vide de sens. Ne disons pas que je suis coupable de cela. Ne parlons pas de coupables.

J'ai pensé à la folie.

J'ai pleuré en implorant le Ciel de devenir folle. Ne plus jamais sortir des rêves. C'est mon image du paradis.

Je n'écris presque pas d'ailleurs il y a pourtant un désir d'équilibre. Un désir de faire quelque chose de ma solitude. Une solitude orgueilleuse. Industrielle et forte.

Étudier, écrire et me distraire.

Tout ça seule. Indifférente à tout et à tous.

3 Septembre

Le temps passé très vite.

J'ai fait en sorte qu'il passe très vite.
Essai de Picon. Si j'avais une table plus confortable, je travaillerais plus.

(mais si je vais à Paris).

Je ne veux pas consigner mon état mental.

J'ai feuilleté les œuvres d'Artoud et je me suis retenue de crier : il y a décrit des choses que je ressens – très profondément : ce silence menaçant, cette sensation d'inexistence, le vide intérieur, la lutte pour transmettre en langage ce qui n'est qu'absence ou cri - ; il parle aussi de ses phases de bégaiement : la langue dure, l'asphyxie.

J'ai aussi feuilleté un essai de Jung. Et j'ai eu peur d'être folle. Ou plutôt, un sentiment de désillusion m'a traversée.

En effet, si je suis folle, pourquoi est-ce que je me plie aux conventions ?
Pourquoi ne suis-je pas plongée dans une sorte d'inconscience, de frénésie, de délire ?

Et si je ne suis pas folle, pourquoi cet silence en moi, cette tension parfois interrompue par l'angoisse, pourquoi l'anxiété et les pleurs ?

J'envie profondément Virginia Woolf.

L'esprit humain est un mystère.

Je devrais peindre.

La littérature est temps. La peinture est espace.

Je hais le temps et voudrais l'abolir.

Non, finalement, même la peinture ne me convient pas.

Je veux pouvoir m'exprimer à travers un art qui soit comme un hurlement dans l'obscurité, terriblement bref et intense comme la mort.

Toujours. Toujours belle parole.

J'ai lu des pièces de Nô moderne de Yukio Mishima.

Authentique poésie. C'est comme ça que doit être le théâtre.

Atmosphère semblable aux films de Bergman pour ce qui est du contenu conceptuel.

Dans ce cas la démonstration de la futilité, de l'absurdité de l'existence humaine vient s'incarner dans des images oniriques et des concepts brefs, terribles, bibliques.

J'ai toujours été à la fois surprise et émerveillé qu'on puisse réaliser de belles œuvres en partant de l'impossibilité du bonheur ou de l'absurdité de l'existence.

1er décembre

J'ai rêvé que mon corps vieillissait tellement qu'alors que je n'ai que vingt-trois, les gens pensaient que j'en avais quarante.

8 Février

Une poésie qui dise l'indicible – un silence une page blanche »

1 Janvier 1960

Qu'il me soit donné, cette année, de vivre en moi-même, et non plus de divaguer ou d'être une autre,

qu'il me soit donné d'être sage et de ne pas chercher l'impossible, juste la magie et l'étrangeté du monde où j'habite.

Et qu'il me soit donné de m'intéresser au monde.

226 227 228 229 230

4/4 3/4 4/4 3/4

Alcj. I es te poe ma que voy es cri bi en do una na che en el cir co re co bree len gua je per di do en el mo

Sx. B. *mp* *mf* *ppp* *detimbre* *senza cresc*

Gr. *mp* *ff*

Perc. I *pp* *mf* *ff* *p* *senza cresc* *mp* *f* *sf p* *ppp*

Chlo. a. m. s. p. m. s. p. m. s. p. m. s. p. *ppp* *pp*

A. (solo) *ppp* *pp*

Electro I 226 227 228 229 230

4/4 3/4 4/4 3/4

Alcj. II J'ai laissé tomber la psychoanalyse (3 Janvier 1959*)

Vln. I *mf* *mp* *f* *mp* *ff* *ppp*

Vln. II *ord.* *ff* *sfz* *ff* *mf* *ff* *ord.* *ff* *ffz* *ppp* *p*

A. II *pp* *sfz* *ff* *s. pont.* *mf* *ff* *m. s. p.* *f* *pp* *ff*

Vc. *ord.* *ff* *ffz* *ord.* *mf* *ff* *s. pont.* *ffz* *pp* *ff* *ffz* *pp* *ffz* *pp* *ffz* *pp*

Electro II 226 227 228 229 230

4/4 3/4 4/4 3/4

Alejandra III *sfz* *mf* *mf* *mf* *ffz* *mf* *ffz* *ffz*

Cl. B. *sfz* *p* *f* *pp* *senza cresc* *sf* *ffz* *pp* *mf* *ppp* *fp*

Hp.

Perc. II

Cb.

231

232

233

234

235

3/4

Alej. I

men tu qu los ji ne tes con an tor chas ga lo pa ban en ron da fe roz so bre cor ce les ne gros

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

Ch. cl. (sax. alt.)

A. (solo)

Electro I.

3/4

(3 Janvier 1959*)

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Fischer Syn Bl

3/4

Alejandra III

vi bra en for mas de ma sia do traí do ras y be llas lle gue al fon

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

236

237

238

239

240

Alej. I

mf

Nem mis sue fos e xis ti raun co ro dean ge les que su mi nis tre al go se me jan tea los so ni dos ca lien tes pa ra mi

A. Fl.

<mf *p*

Sx. B.

sfz *p* *mp*

Gr.

< f *mf* *pp* *senza cresc*

Perc. I

<ff

A. (solo)

<sfz

Electro I

236 237 238 239 240

Alej. II

(3 Janvier 1959*)

Vln. I

arco *p* *ff* *mp* *f* *pp* *ff* *ppp* *ord.* *p*

Vln. II

p *ff* *mp* *f* *pp* *f* *ppp*

A. II

gliss. harm. *ord.* *pp* *f* *pp* *f* *ppp*

Vc.

arco ord. *p* *ff* *p* *ff* *s. point.* *f* *ff* *f* *ppp* *Gliss.*

Electro II

Fichier Ssx B1

236 237 238 239 240

Alejandra III

>p *sfz* *mf* *ppp* *ppp*

do de los fun do o s mos

Cl. B.

mf *pp* *senza cresc* *sfz* *sfz*

Hp.

Perc. II

Cb.

241

242

243

244

245

Alcj. I

co ra zon de los cas cos con tra las a re nas y me di joes cri be

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro I

241 242 243 244 245

3/8 3/4

mf

p *f* *f*

Alcj. II

(3 Janvier 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

241 242 243 244 245

3/8 3/4

sfz *p* *mf* *sfz*

Glm. *sfz*

s.pont

Solo Electronique

Alejandra III

in ten ta do ha ce r nos per do nar que no hi ci mos las

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Electro III

241 242 243 244 245

3/8 3/4

p *mf* *pp* *sfz*

246

247

248

249

250

3/4

mp *p* *f sub*

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

246

247

248

249

250

3/4

(3 Janvier 1959*)

Alej. II

Solo Electronique

Falset Sm B1

246

247

248

249

250

3/4

p *mf* *p* *sfz* *p* *pp* *mf* *sfz* *sfz*

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

251

252

253

254

255

4/4

3/4

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

251

252

253

254

255

4/4

3/4

Alej. II

(3 Janvier 1959*)

Solo Electronique

Electro. II

251

252

253

254

255

4/4

3/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Alcj. I *ppp* *mf*

A. Fl.

Sx. B. *ppp* *p* *ppp*

Gtr. *mf*

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

256 257 258 259 260

(3 Janvier 1959*)

Solo Electronique

Electro. II

256 257 258 259 260

Alejandra III *p* *fp* *ppp* *sfz* *mf* *p* *fp* *fp* *ppp*

Cl. B. *mp* *f p* *p* *pp*

Hp.

Perc. II

Cb.

261

262

263

264

265

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

261 262 263 264 265

♩ = 72

2/4 3/4

ff

mf *ff* *mf* *ff* *mf*

no pue do ha blar con mi vos si no co mis con mis vo ces con mis vo ces tam bien es te po e ma es pos si ble aue seau na

Solo Electronique

Alcj. II

Electro II

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

261 262 263 264 265

♩ = 72

(3 Janvier 1959*)

2/4 3/4

sfz *sfz* *sfz* *mp* *mf* *pp*

a la po sce do r de mi som bra la que sus trae de

ppp *senza cresc* *mf*

266

267

268

269

270

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

Alcj. II

(3 Janvier 1959*)

♩ = 60

p sub

ff mf mp f fff

sfz mp fff

f

7/4 4/4 5/8 3/8

Solo Electronique

Electro. II

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

sf pp sf sf mp

sf pp sf

pp

mf

♩ = 60

7/4 4/4 5/8 3/8

md

271

272

273

274

275

Alej. I

A. Fl.

Sv. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I

271 272 273 274 275

Alej. II

(3 Janvier 1959*)

271 272 273 274 275

Solo Electronique

Electro II

271 272 273 274 275

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

ppp p mp ppp

3. m.s. 2.

Cb.

276 277 278 279 280

s.d.
pppp

cuan doel bar co al te ro su rit mo

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

276 277 278 279 280

Alcj. II

(3 Janvier 1959*)

Solo Electronique

Electro. II

276 277 278 279 280

Fisher Syn B1

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

p *f* *ppp* *mf*

senza cresc. *sempre circolare...* *senza cresc.*

281 282 283 284 285

4/4 3/8 4/4 5/4 3/8

Alej. I

y va ci lo en el a gua vio len ta me er gui co mo la ma zo na que do mi na con sus o jos a zu les al ca ba llo que seen

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

281 282 283 284 285

4/4 3/8 4/4 5/4 3/8

Alej. II

(3 Janvier 1959*)

Solo Electronique

Electro II

281 282 283 284 285

4/4 3/8 4/4 5/4 3/8

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

pp *senza cresc* *mf* *p* *ppp*

Cb.

286 287 288 289 290

3/8 3/4 3/8 2/4

Alcj. I

ca bri ta El a gua ver de en mi ca ra

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

286 287 288 289 290

3/8 3/4 3/8 2/4

Alcj. II

(3 Janvier 1959*)

♩ = 54

Solo Electronique

Electro. II

286 287 288 289 290

3/8 3/4 3/8 2/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

p *pp* *ppp* *pp* *mf*

sempre circolare...
sempre cresc.

291

292

293

294

295

Alcj. I

he de be ber de ti has ta que la no che cai ga na die pue de sal var me ptes soy in vi si ble aun

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

291

292

293

294

295

Alcj. II

(3 Janvier 1959*)

Solo Electronique

Electro II

Fichier Son B1

291

292

293

294

295

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

mf

pp

mf

f

296 297 298 299

Alcj. I

que me lla mo con mi voz en don des toy es toy en un jar dñ aeolian ord hay aeolian jartin

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

296 297 298 299

Alcj. II

(3 Janvier 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Faktor Sm B!

296 297 298 299

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

♩ = 48

Interlude 1

300 ♩ = 48

301 $\frac{5}{4}$

302 $\frac{3}{4}$

303 $\frac{7}{8}$

$\frac{4}{4}$

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Casa. d. Tamb.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Tiges

Ring, Trem. - Frotter avec l'appui léger de la surface de la baguette sur le bord du timbre. Le changement de position de contact sur la baguette produit des variations sur le timbre de l'instrument. E.H > Extrême Supérieur de la baguette, C > Centre de la baguette, E.B > Extrême bas de la baguette.

300 ♩ = 48

301 ♩ = 48

302

303

$\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$

(3 Janvier 1959*)

Fichier Son B1

300 301 302 303

♩ = 48

$\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$

304 305 306 307

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poi C.
E.B.

Perc. I

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poi C.
E.B.

A. (solo)

Electro I.

304 305 306 307

Alcj. II
(3 Janvier 1959)*

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II
Falsetto Sun B1

304 305 306 307

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

308 309 310 311

Alej. I

A. Fl.

Sv. B.

Gtr.

Tamb. 2
Ring. Trem. > Sempre C
Ring. Trem. > Var

Perc. I

Tamb. 2
Ring. Trem. > Var

A. (solo)

Electro I

308 309 310 311

Alej. II
(3 Janvier 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.
arco
ord.

Electro. II
Falter Son B1

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Alejandra III - (mesures 318 à 414)

Jeudi 4 juin 1960

Image d'un chat qui pointe le museau, commence à se montrer mais qui semble infiniment long, sa queue n'apparaît jamais et son échine est sans fin.

Un chat qui fait des milliards et des milliards des mètres et qui s'étire sur des rouleaux d'échine.

J'ai de plus en plus peur de la folie.

À l'instant par exemple, j'ai cru qu'il y avait du plomb dans mon cerveau et que mon cuir chevelu recouvrait une sphère de métal. Sans parler de ma peur de voir mes cheveux tomber, d'avoir un barbe qui pousse, de perdre mes dents. L'histoire d'un être qui deviendrait vieux juste après être né.

Mais je ne suis pas encore née....

J'ai envoyé une lettre ridicule et geignarde à Ostrov. J'espère qu'il va me répondre sérieusement, et ne pas se contenter de quelques conseils faciles.

Je sais que l'angoisse fait souvent naître des poèmes.

Mais j'ai peur de devenir folle.

Peur et désirs.

Je crois que l'une des raisons pour lesquelles je continue à vivre dans ma famille et justement cette fameuse peur.

Même s'ils ne m'offrent ni protection, ni affection et ne me témoignent rien d'autre qu'une lamentable courtoisie et qu'une bienveillance forcée, je crois qu'ils m'aideraient quand j'aurai, où plutôt si j'ai une crise ou quelque chose de ce genre.

Je, toujours je, je veux écrire des livres, des essais, des romans etc....

Je ne sais que dire je....

Mais pourvu que je continue à dire je encore longtemps.

Mon Dieu, pourvu que je continue à le dire et que je ne sombre pas dans la démente, pourvu que je n'aie pas là où je veux aller depuis ma naissance,

pourvu que je ne sois pas submergée par cet abîme que j'aime,
pourvu que je ne meure pas de ce monde que je hais tant,
pourvu que je ne ferme pas les yeux sur ce que j'exécère,
pourvu que je ne cesse pas d'habiter dans l'horreur,
pourvu que je ne cesse pas de vivre dans la cruauté et l'indifférence,
pourvu que je ne cesse pas de souffrir et de dire je.

31 Octobre

Ciel absent, sans nom.

Il y a eu des arbres le long du fleuve.
Le ver cru des feuilles dressées.
Branches sèches, à jamais arrimées aux troncs silencieux.

Il y a eu une eau d'un seul tenant que l'ou pouvait diviser en petits ruisseaux dépourvus de sens.

Seuls les bateaux avançaient et flottaient.

Et ce, parce qu'ils n'existaient que dans ma mémoire.

Samedi 24 Novembre

Tout est substituable.
Tout est remplaçable.
Tout peut mourir et disparaître ; derrière, il y a toujours les remplaçants, un peu comme dans les fêtes foraines, ces figurines qui s'abattent après chaque tir de carabine et qui sont immédiatement remplacées par d'autres, d'autres toujours et encore.

Il n'y a donc rien qui oblige à vivre et rien qui n'y oblige pas.
Tout ou presque tout est mensonge puisque les choses tombent ou peuvent tomber.

La seule chose fiable est cette soif de quelque chose qui fait vivre.

Mais elle n'est pas absolument fiable car elle doit coexister avec d'autres faims, d'autres soifs, alterner avec elles, et elle peut disparaître plusieurs années avant de réapparaître.

Je ne crois en rien de ce qu'on m'a enseigné. Rien ne m'importe. Peu m'importe, en particulier, les conventions, et dieu sait comme on peut être conventionnels jusqu'à en être infectés.

Même être jeune est pur conventionnalisme. Tout comme la rébellion et l'anarchie puériles. Le mythe du poète. Le mythe de la culture. Même le communisme et le socialisme de mes amis ne sont que pur conventionnalisme nauséabond.

Comme s'ils pouvaient changer les choses en parlant et en refusant.
Je suis contre.

Ni religion ni politique ni ordre ni anarchie.
Je suis contre ce qui nie la vraie vie.
Et tout la nie justement.
C'est honte, ou plutôt si, j'en ai honte et j'ai envie de me cacher.

Les luttes et les querelles poétiques de Bs. As me font rire maintenant que je suis loin. Art d'avant-garde, sonnets de rimaillers du dimanche.
Tout ça est tellement imbécile.
Minuscules, ponctuation et rythme.

C'est un peu comme si quelqu'un se réveillait un matin avec l'envie de s'asperger d'alcool et de s'immoler par le feu parce que les mots ne veulent rien dire et que le langage est pourri, qu'il est impuissant et sec.

Mes jeunes amis avant-gardistes sont aussi conventionnels que les professeurs de littérature.

Et s'ils aiment Rimbaud, ce n'est pas pour ce qu'a hurlé Rimbaud, c'est à cause de l'émerveillement qui suscite en eux certains mots dont ils ne pourront jamais comprendre.

D'ailleurs, ceux qui se prêtent à ces querelles littéraires sont ceux qui sont satisfaits et bien établis.
Ce n'est là qu'une activité secondaire pour eux, un hobby nocturne, auquel ils se livrent en se prélassant dans leur lit et en sirotant du café ou un whisky.

Tout ça est tellement ridicule.

Et moi alors, moi aussi j'ai parlé. Moi aussi j'ai ouvert ma gueule et elle s'est remplie de miâsmes.

Mais maintenant je sais.
Je sais que tout m'est égal.
Je sais que rien ne m'est égal et que je veux crever, brûler, exploser.
Tout ça, ce n'est pas la vie.
Ce n'est pas la poésie.
Je veux chanter et il n'y a rien à chanter, personne pour qui chanter.
Il n'y a que de la merde, et la merde, on l'insulte.

Mais je voudrais bien chanter.

316 317 318 319 $\bullet = 48$

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poc C
E.B.

Perc. I

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poc C
E.B.

A. (solo)

Electro. I.

316 317 318 319 $\bullet = 48$

Alcj. II
(3 Janvier 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II
Fishier Sam B1

316 317 318 319 $\bullet = 48$

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

320 321 322 323

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Tamb. 2

E.H.
Tigo-pou C
E.B.

Perc. I

Tamb. 2

E.H.
Tigo-pou C
E.B.

A. (solo)

Electro. I.

320 321 322 323

Alcj. II

(3 Janvier 1959*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Fischer-Sun B1

320 321 322 323

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 320 to 323. It features a variety of instruments. The top section includes Alejandra I, Flute A, Saxophone B, Guitar, and two sets of Tambourine 2 (E.H. Tigo-pou C, E.B.). Percussion I includes another set of Tambourine 2 (E.H. Tigo-pou C, E.B.) and Alejandra II. The middle section includes Electro. I, Violin I, Violin II, Viola II, and Violoncello. The bottom section includes Electro. II (Fischer-Sun B1), Clarinet B, Harp, Percussion II, and Cello. The score is divided into four measures, each with a specific time signature: 7/8, 3/4, 2/4, and 4/4. The bottom-most staff shows a sequence of time signatures: 7/8, 3/4, 2/4, 4/4, and 3/8. The music includes various dynamics such as *p*, *f*, *pp*, *mf*, *ff*, and *legatissimo*. Performance instructions include *flautato*, *s. pont.*, *12ccr.*, *flautato*, *pizz.*, and *tempo circolare*. A rehearsal mark *(3 Janvier 1959*)* is present above the Alejandra II staff. The score is written in treble and bass clefs for various instruments.

324 325 326 327

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poi C
E.B.

Perc. I

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poi C
E.B.

A. (solo)

Electro. I.

324 325 326 327

Alcj. II
(3 Janvier 1959)*

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II
Fisher Syn B1

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

328 $\bullet = 48$ 329 330 331

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poi C
E.B.

Perc. I

Tamb. 2
E.H.
Tipe-poi C
E.B.

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

avec la main

mp

mf

senza cresc

ff

p

pp

legatissimo

ppp

pp

senza cresc

pp

legatissimo

pp

mp

sempre

ff

pp

f

Fischer Sss B1

\diamond

Measure	332	333	334	335
Alcj. I				
A. Fl.				
Sx. B.				
Git.				
Tamb. 2				
EH Tipe pos C E.B				
Perc. I				
Tamb. 2				
EH Tipe pos C E.B				
A. (solo)				
Electro I.				
Alcj. II	<i>(3 Janvier 1959*)</i>			
Vln. I				
Vln. II				
A. II				
Vc.				
Electro II				
Cl. B.				
Hp.				
Perc. II				
Cb.				

10' à 12' Ring. Trem. -> Continuer le jeu des variations de timbre et dynamique en préservant un caractère irrégulier et violent.

332

333

334

335

332

333

334

335

332

333

334

335

336

337

338

339

Musical score for measures 336-339, featuring:

- Alej. I:** Vocal line with dynamic markings *mp*, *f*, *fp*, *mf*, *p*, *ff*.
- A. Fl.:** Flute part with dynamics *mp*, *f*, *fp*, *mf*, *p*, *ff*.
- Sx. B.:** Bassoon part with dynamics *mf*, *p*, *ff*.
- Git.:** Guitar part with *s. pont.* and *mf*.
- Perc. I:** Percussion part with *f*, *mf*, *mp*, and effects: *papier de verre*, *vibra slap*.
- A. (solo):** Solo part with dynamics *f*, *mp*, *f*, *mf*, *mp*.
- Electro I:** Electronic part with measure numbers 336, 337, 338, 339.

Interlude B2

Musical score for Interlude B2, featuring:

- Alej. II:** Vocal line with lyrics: *(3 Janvier 1959*)*.
- Vln. I & II:** Violin parts with dynamics *f*, *mf*, *ff*, *mp*, *pp*, and markings *ord.*, *m.s.p.*, *spiccato*.
- A. II:** Viola part with dynamics *f*, *mf*, *ff*, *mp*, *pp*, and markings *ord.*, *m.s.p.*, *spiccato*, *s. pont.*.
- Vc.:** Violoncello part with dynamics *ff*, *mf*, *ff*, *mp*, *pp*, and markings *L.B.*, *m.s.p. arco*, *spiccato*, *s. pont.*.
- Electro. II:** Electronic part with measure numbers 336, 337, 338, 339.

Musical score for measures 336-339, featuring:

- Cl. B.:** Bass Clarinet part with dynamics *f*, *p*, *mp*, *ff*.
- Hp.:** Harp part with dynamics *ff*, *ff*, *ff*, and marking *L.v.*.
- Perc. II:** Percussion part with *f*, *mf*, *mp*, and effects: *papier de verre*, *vibra slaps*.
- Cb.:** Contrabass part with dynamics *pp*, *f*.
- Electro. II:** Electronic part with measure numbers 336, 337, 338, 339.

340

341

342

343

Alej. I

Sx. sop 2
aeolian
p

Sx. B.
aeolian
p

Git.
mf
ff
ord.
ff
senza cresc
p
sf
mp

Perc. I
papier de verre
p
ff

A. (solo)
ff
sf
mp
mf

Electro. I
340 341 342 343

Alej. II

Vln. I
p
sf pp
Gliss.

Vln. II
sf pp
Gliss.

A. II
1/2cres.
ff
son souffle
mp
senza cresc

Vc. (solo)
1/2cres.
ff
son souffle
mp
senza cresc

Jouer toujours légère et détaché.
Laisser vibrer les harmoniques
le plus possible.
son souffle

Electro. II
340 341 342 343

Cl. B.
flut. aeolian
p
sf
mp

Hp.
pp

Perc. II
papier de verre
p
ff

Cb.
s pont
flautato
pp
senza cresc

344

345

346

Alcj. I

A. Fl. *aeolian*
p

Sx. B. *slap. aeolian*
sf p f

Gtr. *sfz mp*

Perc. I

A. (solo) *sf mp mf*

Electro. I

344 345 346

Alcj. II

Vln. I *Gliss.*
sf pp

Vln. II *Gliss.*
sf pp

A. II *mp senza cresc.*

Vc. (solo) *V*

Electro. II

344 345 346

Cl. B. *flaut. aeolian*
p sf p

Hp. *pp*

Perc. II

Cb. *s. pont. flautato*
pp senza cresc.

347

348

349

7/8

♩ = 60

3/4

7/16

Histoire d'un cc

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

347

348

349

7/8

3/4

7/16

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

347

348

349

7/8

3/4

7/16

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

*Jouer très fort dans les deux cordes, afin de les faire résonner sur la resonance. C'est important de les fermer avant l'attaque.

350 $\bullet = 48$ 351 352 353 354

7/16 **2/4** **3/16** **5/8**

Alej. I (17 Janvier 1961*)

A. Fl.

Sx. B. *son soufflé*
f ppp sf *mp senza cresc* *grand* *ppp* *sf p sf p sf p sf p senza cresc*

Git. *Frax ostende le son harmonique indigé avec l'harmonie fondamentale*

Perc. I

A. (solo)

Electro. I. 350 $\bullet = 48$ 351 352 353 354

7/16 **2/4** **3/16** **5/8**

Alej. II

Vln. I *m.s.p.* *mp senza cresc*

Vln. II *m.s.p.* *mp senza cresc*

A. II *s. basso* *pp* *mp* *pp*

Vc. *s. basso* *pp* *mp* *pp*

Electro. II. 350 $\bullet = 48$ 351 352 353 354

7/16 **2/4** **3/16** **5/8**

Perc. II

7/16 **2/4** **3/16** **5/8**

Solo Electronique

Alejandra I (Mesure 350 à 387)

Mardi 17 Janvier 1961 2
Histoire d'un complot d'ombres pour chasser la
petite somnambule de la nuit.

Sensation du prix du silence et de la solitude.

Travailler pour les mériter.

Un peu comme si la vie était prêtée, ou louée et
qu'il fallait la rembourser lentement, péniblement
en payant des traites.

Vocabulaire commercial. Il n'y a rien d'autre à
attendre d'une « fille juive hystérique ».

Variante des rêves de Bettina : une jeune fille tombe follement amoureuse d'un jeune homme.
Elle le rencontre par hasard dans la rue et décide de lui raconter qu'elle rêve de lui depuis plusieurs mois.

Elle fait la connaissance de Freud et va ainsi parsemer tout son récit de chaussures, de bateaux,
d'escalier et de grottes sans même le dissimuler.

La jeune fille s'éloigne, en pleurant car elle vient de découvrir que l'objet de son amour ne correspond pas du tout à ce jeune homme qu'elle croyait aimer.
Tout se complique par la suite, car après une phase d'amour délirant pour le jeune homme entrevue dans le rêve-mensonge,
elle découvre que celui qui possède ce visage, es quelqu'un qui a fornicqué avec elle (pour rire) quand elle avait huit ans.

De ce côté pour jouer, reste le visage qu'elle a entrevu e jour-là, lors de son récit à l'indifférent,
un visage qui la touchait tellement du fait de sa ressemblance avec celui du père imaginé au cours des longues nuits d'insomnie de son enfance

insatisfaite
C'est moi qui m'en vais
Mais c'est toi qui me dis de m'en aller : tu n'est pas venu

355

356

357

358

359

$\frac{3}{8}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{3}{16}$

Alej. I. (17 Janvier 1961*)

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

355

356

357

358

359

$\frac{3}{8}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{3}{16}$

Alej. II.

Vln. I.

Vln. II.

A. II.

Vc.

Electro. II.

355

356

357

358

359

$\frac{3}{8}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{3}{16}$

Perc. II

Solo Electronique

360 361 362 363 364

$\frac{3}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$

Alej. I. (17 Janvier 1961*)

A. Fl.

Sx. B. *f* *mp* *f* *sub* *mp* *ff* *p* *ppp* *ff* *sostenuto* *mf* <

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

360 361 362 363 364

$\frac{3}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$

Alej. II. *sfz* *mp* *mf*

Vln. I. *sfz* *p* *sfz* *ppp*

Vln. II. *mf* *pp* *pp* *fp* *ppp*

A. II. *ff* *p* *pp* *fp* *ppp*

Vc. *mf* *ff* *pp* *mf* *mp*

Electro. II.

360 361 362 363 364

$\frac{3}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$

Perc. II.

Solo Electronique

365

366

367

368

369

$\frac{3}{16}$

$\frac{3}{8}$

$\frac{5}{16}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{8}$

Alcj. I. (17 Janvier 1961*)

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

365

366

367

368

369

$\frac{3}{16}$

$\frac{3}{8}$

$\frac{5}{16}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{8}$

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Perc. II

San do mea lu ci da el ai re a ro ja o di o

son souffle

pp

senza cresc

s. pont.

pp

mp

senza cresc

son souffle

p

senza cresc

mp

senza cresc

mp

s. fusto

mp

Solo Electronique

370 371 372 373 374

3/8 7/16 3/4 3/8 7/16 3/4

Alej. I (17 Janvier 1961*)

A. Fl.

Sx. B. *flisc. lang.* *pp* *ff* *sostenuto* *mf* *mp* *senza cresc.* *sfz* *mf* *ff* *sostenuto*

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

370 371 372 373 374

3/8 7/16 3/4 3/8 7/16 3/4

Alej. II *sfz* *f* *mp* *sfz* *f* *sostenuto*

Vln. I *senza cresc.* *mp* *mp* *f* *sostenuto*

Vln. II *p* *mf* *ppp* *m.s.p. alla corda* *mf* *sfz*

A. (solo) *p* *f* *mp* *f* *sfz*

Vc. *p* *f* *mp* *f* *sfz*

Electro. II.

370 371 372 373 374

3/8 7/16 3/4 3/8 7/16 3/4

3/8 7/16 3/4 3/8 7/16 3/4

Perc. II

Solo Electronique

375

376

377

378

379

3/4

3/8

7/16

3/8

Alcj. I. (17 Janvier 1961*)

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

375

376

377

378

379

3/4

3/8

7/16

3/8

Alcj. II

Vln. I (soli)

ca no m.s.p. suc son soufflé ibo . 10^{ab} te pa sa.pont. do . . . de . . . rhi sôn . ri za el mun

Vln. II

A. (soli)

m.s.p. son soufflé 10^{ab} s.pont.

Vc.

m.s.p. arco m.s.p. arco spiccato

Electro. II

375

376

377

378

379

3/4

3/8

7/16

3/8

Perc. II

Solo Electronique

375

376

377

378

379

3/4

3/8

7/16

3/8

380 381 382 383 384

(17 Janvier 1961*)

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II

Vln. I (soli)

Vln. II

A. (soli)

Vc.

Electro. II

Perc. II

Solo Electronique

The image displays a page of a musical score for 'Solo Electronique'. It features ten staves. The top five staves are for woodwinds and strings: Alto Saxophone I, Alto Flute, Soprano Saxophone, Guitar, and Percussion I. The bottom five staves are for strings and electronics: Violin I (solo), Violin II, Viola (solo), Violoncello, and Percussion II. The score is divided into measures 380 through 384. Above each measure, the time signature changes: 3/8, 5/16, 5/8, 2/4, 3/8, and 7/8. The music includes various dynamics such as *ff*, *p*, *senza cresc.*, *mp*, *mf*, *f*, *sub*, *sf*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *mp*, *mf*, *f*, *mp*, *mf*, and *mf*. Performance instructions include *spiccato*, *gliss. harm.*, *arco ord.*, *gettato*, *alla corda*, and *m.s.p.*. The lyrics 'does ta de ma cra do y hay can da do' are written under the Saxophone I staff. The Percussion II staff contains the text 'Solo Electronique'.

385 386 387

7/8 2/4 4/4

Alej. I. (17 Janvier 1961*)

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

385 386 387

7/8 2/4 4/4

Alej. II.

Vln. I (soli)

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

385 386 387

7/8 2/4 4/4

Perc. II

Solo Electronique

pe ro no lla ves ord. s. pont. spiccato alla corda

ppp p ppp sfz ppp

mf ff mp m.s.p.

f pp

pp mp f sfz mp ff

La palabra del deseo

L'enfer musical d'Alejandra Pizarnik - Trois Monologues

388 ♩ = 40

389

390

391

Alc. I

4/4 4+3/8 3/4 7/8 3/4

Es-ta es- pectral- tex-tu- ra de- os cu- ri- dad es- ta me lo- di- a en los hue- sos

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alc. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

388 389 390 391

4/4 4+3/8 3/4 7/8 3/4

4/4 ♩ = 40

4/4 4+3/8 3/4 7/8 3/4

Solo Electronique

392 393 394 395

Alcj. I

es - te so - plo de si - len - cios di ver sos es - - - te ir a - ba - jo

S.D. *p senza cresc* *mf* (S.D.)

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II

que a ti te de ho - lo que soñis po - no ten go ma - *legatissimo* ñ a na

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Perc. II

Solo Electronique

396 397 398 399

Alcj. I
 por a - ba jo - - - - - o . . . es ta ga le ri a os cu ra

A. Fl.
 Sx. B.
 Gtr.
 Perc. I
 A. (solo)
 Electro I.

Alcj. II
 que a ti te les p no sautille son soufflé che su fre m.s.p sautille son soufflé

Vln. I
 Vln. II
 A. II
 Vc.
 Electro. II

396 397 398 399

Perc. II

Solo Electronique

400 401 402 403

3/4 5/4 7/8 3/4 2/4

Alcj. I
o - - - - - os cu - ra es - te hun dir se sin hun dir se

A. Fl.
Sx. B.
Gtr.
Perc. I
A. (solo)
Electro. I.

400 401 402 403

3/4 5/4 Exilio 7/8 3/4 2/4

Alcj. II
Vln. I (soli)
Vln. II
A. II
Vc.
Electro. II.

400 401 402 403

3/4 5/4 7/8 3/4 2/4

Solo Electronique

Perc. II

404 405 406 407

2/4 **7/8** **3/4**

Alej. I *vi* *mp* *mp* *pp* *mf* *p* *senza cresc*

Que(es) toy di - - - cien - - - do Es - ta os - cu - roy que ro(en) - - - trar

A. Fl.

Sx. B. *ppp* *mp* *ppp* *pp* *pppp* *fff* *mp*

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I 404 405 406 407

2/4 **7/8** **3/4**

Alej. II *mp* *ppp* *p* *fp* *fp* *pp* *fp* *mp* *pp*

Sin - o - - (a) - dsi - - - in muer te - (en) qué - - - (e) - (e) vi - - - vir - i - - - r - (e) me - e ond si - - - n pie - - - e - da -

Vln. I *fff* *mp*

Vln. II *p*

A. II *fff* *ppp* *f* *p* *f*

Vc. *fff* *pp* *f* *p*

Electro. II 404 405 406 407

2/4 **7/8** **3/4**

Solo Electronique

Perc. II

408 409 410 411

3/4 7/8 2/4 7/8 2/4

Alejo I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

408 409 410 411

3/4 7/8 2/4 7/8 2/4

Alejo II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

408 409 410 411

3/4 7/8 2/4 7/8 2/4

Perc. II

Solo Electronique

s.t.
p
senza cresc
gloss
p
senza cresc
ppp
senza cresc
ppp
senza cresc

No sé que más de cir yo no quie ro de - - cir

fp
fp
fp
ppp
fp
fp
fp
ppp

s. pont.
quicaco
a dpor
(t) mi
nohre
c ni
gliss. harm
(t) mi - i - is hue - e - sosque llo ra - arid. va -

pp
senza cresc
mp
mf
ppp

m.s.p
pppp
mf
mp

alla corda
p
mf
f

gliss. harm
f
mp
mf
mp

1/2acr.

412 413 414 415

2/4 3/4 3/4 3/4

V.H. S.D.

f *p* *mf*

yo quie ro en tra - - - - r

Sax. B.

pp *p* *pp* *p sf* *p sf* *p sf* *p sf* *f ppp* *mp* *ppp sf* *ppp*

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

412 413 414 415

2/4 3/4 3/4 3/4

<fp *pp* *mp* *sf* *p* *mp* *ppp*

gliss

Vln. I

ga - - - - an - - - - yo - - - - arco *legatissimo* - - - - y

ff *pp* *fff* *ppp*

Vln. II

p *f* *mp* *ff* *sf* *ff* *pp* *fff* *ppp*

arco *legatissimo* *ppp*

A. II

p *ff* *ff* *pp* *arco s.pont.* *ppp* *arco legatissimo* *ppp*

Vc.

<ff *ff* *mp* *ff* *arco legatissimo* *ppp*

Electro. II

412 413 414 415

2/4 3/4 3/4 3/4

2/4 3/4 3/4 3/4

Solo Electronique

Perc. II

416

417

418

419

Alc. I (s.d.) *mp* *p.v.v.* *fp* *ppp* *f*

El do - lor en los hue so - - - - - s el len - gua - je - ro - to - a pa la bras

Sx. B. *sf p* *sf p* *sf p* *sf p* *note chanté* *mp* *p senza cresc* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p* *f* *pppp*

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I. 416 417 418 419

Alc. II *mf* *fp* *ppp* *mp* *mf* *senza cresc* *ppp* *mp*

quien no tie - ne un a m - - - - - (r) y quien no go - za - a en - tre a - ma po las y

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II. 416 417 418 419

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

420 421 422 423

8 **7** **3/4** **8** **2/4**

p.v.v.f *f* *p* *ppp* *mf* *mf* *pp* *ppp* *ff* *pp* *ppp* *ff* *sub* *pp* *pp* *pp* *pp*

S.D. *S.D.* *S.D.* *S.D.* *S.D.*

po co/a po co re - - - cons - - - tru - ir el dia - gra - ma de ____ la()

quien no - o po se - e un fue - - go u - na mucr te, un mic - do, al go ho rri ble aun que - e fue - re - e - con

Alej. I
A. Fl.
Sx. B.
Gtr.
Perc. I
A. (solo)
Electro. I.
Alej. II
Vln. I
Vln. II
A. II
Vc.
Electro. II
Alejandra III
Cl. B.
Hp.
Perc. II
Cb.

424 425 426 427

p.v.r. *p* *mp* *ppp*

rea li dad Po - se - cio - nes no ten - go

mp *mf* *mp* *senza cresc* *mf* *ppp* *mf* *pp* *senza cresc*

424 425 426 427

pp *senza cresc* *mp* *senza cresc* *v.r.* *s.d.*

plu - mas aun - que - e - fue - re con son ri zas si nies tro de li rio -

424 425 426 427

Alej. I
A. Fl.
Sx. B.
Gtr.
Perc. I
A. (solo)
Electro. I.
Alej. II
Vln. I
Vln. II
A. II
Vc.
Electro. II
Alejandra III
Cl. B.
Hp.
Perc. II
Cb.

428

429

430

431

s.rit.
mp

2/4 **7/8** **3/4** **5/8**

pp *mp* *mp* *mp*

Es to es se gu ro na al fin al go se gu ro Luc

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

428 429 430 431

2/4 **7/8** **3/4** **5/8**

gliss. *ord.* *v.p.*

[oa] - - - - mar a u na som

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

428 429 430 431

2/4 **7/8** **3/4** **5/8**

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

432

433

434

435

Alej. I *mf* *sempre*

go u na me lo día Es u na me lo di - a pla ni de ra

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

432 433 434 435

Alej. II *p* *mf* *sf* *ppp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *ff*

la som - m bra - no - mue - e re - e *ord.* y *alla corda* a - bra - za - a lo que fluye e - co - mo - la - va - de - el

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *ord. alla corda* *fff* *fff* *pp*

A. II *mp* *mf*

Vc. *mf* *fff* *m*

Electro. II

432 433 434 435

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

436

437

438

439

2/4

Alcj. I

u na luz li in u na in mi nen cia sin des ti na ta rio

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

436 437 438 439

2/4

Alcj. II

igie ne na gia ca lla da fan tas mas en du - alla corda ce e - - - rec - cion s. pont.

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

436 437 438 439

2/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

436 437 438 439

440 441 442 443

2/4 7/8 2/4 3/4 7/8

Alej. I
ve o la me - - - lo dia

Sx. B. *pppp* *possible*

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I. 440 441 442 443

2/4 7/8 2/4 3/4 7/8

Alej. II
ce - (r) - do - - - de - - - s - pu - u - ma - y - bre - - - to - - -

Vln. I *pp* *senza cresc.* *s. pont.*

Vln. II *p* *mf* *p* *mp* *s. pont.* *p* *mf* *ppp* *mf*

A. II *p* *ff* *ppp* *mf*

Vc. *pp* *mp* *f* *mf*

Electro. II 440 441 442 443

2/4 7/8 2/4 3/4 7/8

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

444 445 446 447

Alcj. I *mp senza cresc* *ff* *ppp* *ff possibile*
 pre sen cia deu na luz a na ran ja da - a sin - tu mi ra - da no

A. Fl.

Sx. B. *ppp* *p* *non finto* *ff sostenuto*

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I. 444 445 446 447

Alcj. II *pp* *pp* *f* *pp* *poco cresc*
 do - an - sautille gliss sautille les an n ge e les be

Vln. I *pp* *mp* *pp*

Vln. II *mp* *ppp* *f* *pp* *pp*

A. II *ord.* *mp* *f* *pp* *ff* *pp*

Vc. *ord.* *mp* *f* *pp* *ff* *pp*

Electro. II 444 445 446 447

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

448 449 450 451

2/4 3/8 2/4 4/8 2/4

Alej. I
 voy a sa ber vi vir tam bien es to es se gu

A. Fl.
 Sv. B.
 Gtr.
 Perc. I
 A. (solo)
 Electro I.

448 449 450 451

2/4 3/8 2/4 4/8 2/4

Alej. II
 los como cu chi llos que se e le van en la no che sautille de e vas s tan la

Vln. I
 Vln. II
 A. II
 Vc.
 Electro II.

448 449 450 451

2/4 3/8 2/4 4/8 2/4

Alejandra III
 Cl. B.
 Hp.
 Perc. II
 Cb.

Detailed musical score for page 103, featuring vocal lines for Alejandra I and II, and instrumental parts for flute, saxophone, guitar, percussion, strings, and electronics. The score is divided into measures 448, 449, 450, and 451, with dynamic markings such as *pp*, *poco cresc*, *sautille*, *alla corda arid.*, *mp*, *mf*, and *f*.

452 453 454 455

2/4 **3/8** **2/4** **3/4**

Alcj. I
no Te - - - c - - - su - - - ci - - - to

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

452 453 454 455

2/4 **3/8** **2/4** **3/4**

Alcj. II
za Te - - - c - - - su - - - ci - - - to

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

452 453 454 455

2/4 **3/8** **2/4** **3/4**

Alejandra III
za Te - - - c - - - su - - - ci - - - to

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

456 457 458 459

3/4 **2/4** **3/4** **3/4**

Alej. I
 A. Fl.
 Sax. B.
 Gtr.
 Perc. I
 A. (solo)
 Electro I.

te re e su u ci to o

mp *mf* *mp* *mf* *fff* *p*

(s.t.) *p.v.f.*

fff *pp* *sub* *mf* *fff* *pp*

456 457 458 459

3/4 **2/4** **3/4** **3/4**

Alej. II
 Vln. I
 Vln. II
 A. II
 Vc.
 Electro. II.

te re e su u ci to arco

ppp *mp* *mf* *mp* *mf* *fff* *p*

gliss. *arco* *mp* *ff*

m.s.p *spiccato* *fff* *mp* *sub* *mp* *sub* *mp*

456 457 458 459

3/4 **2/4** **3/4** **3/4**

Alejandra III
 Cl. B.
 Hp.
 Perc. II
 Cb.

te re e su u ci to

mp *mf* *mp* *mf* *fff* *p*

(s.t.) *p.v.f.*

460 461 462 463

Alej. I
ff possible **3/8** **2/4** **3/8** *ff* possible **2/4** **3/8**
 y me di - jo que sa lie ra al vien to y fue ra de ca sa en ca sa pre - gun - tan do si es ta

Sx. B.
ppp *mp* *ppp* *ppp* *mp*

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.
 460 461 462 463

Cuarto solo
Alej. II
ff *mf* *f* *fff* **3/8** *ff* sostenuto **2/4** **3/8**
 Si tea tre vez a - - - - - du 300/100 pre - - - - - n - - - - - der el sen ti - i - - - - do de's - ta - - vie - ja pa - - - - - red

Vln. I (soli)
fff *mp*

Vln. II (soli)

A. II
sfz *mp* *ff* *son soufflé* *mp* *f* *ff* *sub*

Vc. (soli)
sfz *mp* *ff* *son soufflé* *mp* *f* *ff* *sub*

Electro. II
 460 461 462 463

Alejandra III
<ff **3/8** **2/4** **3/8** **2/4** **3/8**
 a qui vi vi mos con un nu do en la gar gan ta de - - - - - s

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

464 465 466 467

Alcj. I
 ba - - - - - Pa so des mu da con un ci roen la ma - - - no.

A. Fl.

Sx. B.
ppp

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.
 464 465 466 467

Alcj. II
 y sus fi - - - - - su - - - u - - - ma *degrassé* ga - - - tra - du - ra - - - a - - - b - - - v - - - a - - - a - - -

Vln. I (soli)
p sub pp ff

Vln. II
mf spiccato s

A. II
mf

Vc. (soli)
ff p

Electro. II
 464 465 466 467

Alejandra III
 que na da es po si ble - - - - - ya lo sa bi an los que in ven ta ban - - - llu vias y te jian - - - pa la bras

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

468

469

470

471

468 469 470 471

2/4 **8**

Alej. I
cas ti llo fri - o, jar - din de las de li - - - - - cia a - - - - - a - - - - - s

A. Fl.
Sx. B.
Gtr.
Perc. I
A. (solo)
Electro. I.

468 469 470 471

2/4 **8**

Alej. II
f *sfz* *mp* *senza cresc* *pp*
sfz *mp* *ff* *sfz* *f* *p* *sub*

Vln. I
Vln. II
A. (soli)
Vc. (soli)
Electro. II.

468 469 470 471

2/4 **8**

Alejandra III
con el _____ to - or me - n to _____ de la au sen cia _____ por e so en sus

Cl. B.
Hp.
Perc. II
Cb.

472 473 474 475

7/8 **3/4** **2/4** **3/8** **2/4**

S.R.
p *senza cresc.* *p.v.r.* *fp* *fp* *pp*

La so - o le da - ad noes e - es tar pa ra - - a daen el muc lle - - - a la ma dru ga da,

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

472 473 474 475

7/8 **3/4** **2/4** **3/8** **2/4**

pp *p.v.r.* *pp* *ff*

s *clep - si dra - a* *sin soufflé* *se - gu ra men - te ve -*

Vln. I (soli)

Vln. II (soli)

A. (soli)

Vc. (soli)

Electro. II

472 473 474 475

7/8 **3/4** **2/4** **3/8** **2/4**

pp *mf*

ple ga ri as ha bia un so ni do de ma no - - - s e na mo ra das

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

476 477 478 479

2/4 7/8 3/4 2/4 7/8

Alej. I
mi ran doel a - - - gua con a vi de - - - - s

A. Fl.
Sx. B.
Gtr.
Perc. I
A. (solo)
Electro. I.
Alej. II
n - dra u na pre - sen cia par ra tu se - - - - d
Vln. I (soli)
Vln. II (soli)
A. (soli)
Vc. (soli)
Electro. II.
Alejandra III
de - - - - la nic - - - - bla
Cl. B.
Hp.
Perc. II
Cb.

mp f p mf p

sp f mp

mf p

sp f mp

480 481 482 483

s.u.
p senza cresc

p.v.r

La so - le - e - dad e - es no po der de cir la por no po der cir cun dar la

Alc. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

480 481 482 483

mp *pp* *mf* *ppp*

s.u.

pro - ba - a - ble men te par - ti ra es ta au - sen cia que te be be

Vln. I (soli)

Vln. II (soli)

A. (soli)

Vc. (soli)

Electro. II

480 481 482 483

mp *pp* *mf* *mp* *senza cresc*

s.u.

L'obscurité des eaux

pro - ba - a - ble men te par - ti ra es - cu - cho re so 3 m... el a gua slap que ca een mi suc... slap... no

Alc. III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

484 485 486 487

$\text{♩} = 60$

mf *p* *f* *p* *f* *p* s.D.

por no - o po de - r dar le - - un ros tro po - - - - - rmo po der ha cer la si no ni

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

484 485 486 487

L'obscurité des eaux

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II.

484 485 486 487

las pa la bras caen co moel a gua yo cai *slap.* go *gliss* di bu jo en mis o jos

mf *f* *mf* *mf* *mf* *pp* *mf* *mf* *pp*

mp *f* *mf* *mf* *p* *f* *ffz* *f* *mp* *ffz*

mp *f* *mf* *mf* *p* *f* *mp*

ffz *mf* *f* *mf* *sempre* *f* *mf* *f* *mf* *ffz* *mf*

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

♩ = 66

488

489

490

491

3/4

7/8 Interlude 2

Alcj. I *pp senza cresc*
 mo de pai sa je La so le dad se ria es ta me lo dia ro ta de

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Solo Electronique

Electro. I 488 489 490 491

3/4

7/8

♩ = 66

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II 488 489 490 491

3/4

7/8

♩ = 66

Alejandra III *gliss*
 la for ma de mis o jos na d en mis a guas *flaut.* me di

Cl. B. *mf sf mf sfz mp mf p mp sfz f sf mp sfz*

Hp. *p ff sfz p ff sfz f mp sfz*

Perc. II *mf f sfz mf sfz ff mf p f mp ff f*

Cb. *sfz mf sfz mf sfz mf sfz mf sfz mf*
slap. pizz. 3 piz. m.v.r. liv (pizz.) slap. pizz.

492

493

494

495

2/4

8

Alej. I

mis fra ses

Solo Electronique

Perc. I

Electro I

492

493

494

495

2/4

8

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

Fichiers sur B2 (L'obscure) des.com

492

493

494

495

2/4

8

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Cl. A. I.

Perc. II

Cl. B.

Cl. A. II

Cl. B.

Cl. B.

496 497 498 499

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Fichas con B3 (Laboratório das artes)

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Chal. (solo)

Perc. II

Cb.

que mi len, gna je lo gre com ap. fi gu rar me y pien so en el vien to que vie... nea

500

501

502

503

3/4

5/4

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

500

501

502

503

3/4

5/4

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

500

501

502

503

3/4

5/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Electro III

♩ = 48

504

505

506

507

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

16 Juin 1963

16 Juin 1963

La conscience n'existe pas.
 Mais ce n'est pas pour autant qu'on peut aller et venir comme ça autour de moi.
 Vanité du désir physique.
 Spectre de mon corps.
 Je suis une, bien que je me dédouble.
 Bien que je sois triple.
 Une. (16 Juin 1963*)

La conscience n'existe pas,

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Alc. I

A. fl. I

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

508 509 510 511

s point
sf *mp* *mf* *sf* *mp* *mf*

con. obsole
ppp *mp* *lv*

Alc. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

(16 Juin 1962*)

***Jouer toujours détaché mais légère en laissant vibrer les harmoniques le plus possible*

détaché
sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Fichier nom B2 (L'obscurité des eaux)

508 509 510 511

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

ff *mp* *f* *mp*

a mi mehan da doum si len cio ple no de for mas y vi sio nes y co mes *flaut. de avoñán* so la da co moel

sfz *mp* *sfz* *f* *sfz* *p*

gliss *gliss* *gliss* *gliss* *gliss* *gliss* *gliss* *gliss*

lv

508 509 510 511

512

513

514

515

78

Alc. I

A. fl. I

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I

512 513 514 515

78

(16 Juin 1962*)

Alc. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Fichier son B2 (L'obscurité des eaux)

512 513 514 515

78

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

u ni co pa ja ro en el vien to

512 513 514 515

78

Endechas

516 517 518 = 48 519

Alcj. I

A. fl. I
aeolian
El len gus je si len cio so en gen dra fue go — el si len cio se pro pa ga

Sx. B.
sfz mp sfz mp sfz mp sfz mp sfz mp sfz mp

Gitr.

Perc. I
cym chelus

A. (solo)
gltis
alla corda

Electro I

516 517 518 519

Alcj. II
(16 Juin 1963*) ... Bien que je sois triple, une.

Vln. I
mp sfz
alla corda

Vln. II
sf mp sfz
alla corda

A. II
arco ond
pp

Vc.
arco ond
p

Electro II
Fichier son R2 (L'oeuvre) des sons

516 517 518 = 48 519

Alejandra III
aeolian
El len gus je si len cio so en gen dra fue go — el si len cio se pro pa ga

Cl. B.
f sfz

Hp.
Lv
sfz f mp

Perc. II
majusc de verre
mp

Cb.
slap pizz.
arco
S.D.

520

521

522

523

524

♩ = 96

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I

Alej. II

Solo Electronique

Electro II

Alej. III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Fichier nom R2 (L'obscurité des eaux)

525

526

527

528

529

Alcj. I

a gua pa ra que a pa guen la (as) lla (a) mas del si len cio por que no can

A. Fl.

Sx. B.

Gr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

525 526 527 528 529

3/8 2/4 3/4

Solo Electronique

Electro. II

Fichier nom: R2 (L'obscureté des eaux)

525 526 527 528 529

3/8 2/4 3/4

Alejandra III

bra(a) gua - - - pa ra que(a) pa guen la (as) lla (a) mas del si len cio por que no can

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

525 526 527 528 529

3/8 2/4 3/4

530 531 532 533 534

3/4 2/4 5/4 2/4 7/8

Alcj. I
to su som bra can ta don de u na vez sus o jos he chi za ro n mi(n) fan cia el si len cio al ro jo rue da

A. Fl.
Sx. B.
Gtr.
Perc. I
A. (solo)
Electro I.
530 531 532 533 534

3/4 2/4 5/4 2/4 7/8

Alcj. II

Solo Electronique

Electro. II
Fichier son R2 (L'oeuvre) des sons
530 531 532 533 534

Alejandra III
to su som bra ca (an) ta don de u na vez su - s o jos he chi za - a ro - n mi(n) fan cia el si len cio al ro jo rue da co mo

Cl. B.
Hp.
Perc. II
Cb.

535 536 537 538 539

7/8 3/4 2/4 7/8 3/8 5/8

Alej. I
co mo(un) sol En el co ra zon de la pa la bra lo(al) can za ron y no pue do na rrar el es pa cio au sen te y a zul ere

A. Fl.

Sx. B.
ff *sostenuto*

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.
535 536 537 538 539

7/8 3/4 2/4 7/8 3/8 5/8

Alej. II

Solo Electronique

Electro. II
Fichier son R2 (L'oeuvre) des sons
535 536 537 538 539

7/8 3/4 2/4 7/8 3/8 5/8

Alejandra III
u - un so - - - - - l En el co ra zon de la pa la bra lo(al) can za ron y no pue do na rrar el es pa cio au sen te - y a zul ere

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.
ff

540

541

542

543

♩ = 60

Alcj. I

a do per sus o jos _____ j - o s - s _____ z u i u i u i u i u i u i u i

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

540 541 542 543 544

Solo Electronique

Alcj. II

Electro II

Filiter sur B2 (L'obscurlité des eaux)

540 541 542 543 544

Alcjandra III

a do per sus o jo - - o - - s j - o s _____ i u i u i u i u i u i u i

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

540 541 542 543 544

545

546

547

548

549

4/4

3/4

4/4

3/4

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I

545

546

547

548

549

4/4

3/4

4/4

3/4

Alej. II

Electro II

Solo Electronique

Electro II

545

546

547

548

549

4/4

3/4

4/4

3/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Perc. II

Perc. II

Perc. II

Cb.

Cb.

550

551

2 Juin 1969

552

553

3/4 4/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

550 551 552 553

3/4 4/4 ♩ = 48

Alej. II

Electro II

Fichier son B2 (L'obscurité des ans)

550 551 552 553

3/4 4/4 ♩ = 48

Alejandra III

Perc. II

Solo Electronique

Alejandra I Mesure 351 - ad lib
Il est tard pour me fabriquer un masque....

Plusieurs pages avec des demeures idéales
il s'agit de prolonger incommensurablement le poème « Demeures » avec l'aide de Bachelard.

J'ai toujours voulu vivre à l'intérieur d'un
tableau,
être un objet à contempler.

Mais parfois, je veux vivre dans l'œil qui
regarde ce tableau où je suis.

Ce dernier désir est moins fréquent que le
précédent.

Dans le cri d'une créature humaine qui trouve sa véritable voix dans sa « nuit obscure de l'âme.

Dans le gant perdu qu'il gît sur les barreaux d'une fenêtre.

A l'intérieur d'une noix.

A l'intérieur d'une pensée nostalgique de quelqu'un debout sur un quai, en train de regarder s'éloigner un bateau.

Dans la pensée exaspérée de quelqu'un qui pense furieusement qu'il a gaspillé le « don du sexe »

Dans l'oreille d'un musicien,

dans la main d'un sculpteur,

dans le rêve d'un poète,

dans les pieds d'un danseur,

dans le regard tourné vers l'intérieur d'un peintre.

Dans une bague qui, à une certaine époque, recelait du poison.

Dans le nombril d'un roi

A l'intérieur d'une fraise

A l'intérieur d'une belle et sinistre maison

dessinée dans un livre pour enfants que

554

555

556

557

5/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

554 555 556 557

5/4

Solo Electronique



Fichier son R2 (L'obscurité des eaux)

10 30"

Fichier son R2 (L'obscurité des eaux)

554

555

556

557

Interlude

♩ = 48

5/4

Alejandra III

Perc II

554 555 556 557

5/4

5/4

5/4

5/4

5/4

5/4

5/4

5/4

558 559

5/4 3/4 7/8

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

558 559

5/4 3/4 7/8

Alej. II

Solo Electronique

Electro II

558 559

5/4 3/4 7/8

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Tamb. 2

E.H

Tige perc. C

Perc. II

Cb.

Fichier son B2 (L'obscurité des eaux)

Ring. Trem. > Frotter avec l'appui léger de la surface de la baguette sur le bord du tambour. Le changement de position de contact sur la baguette produit des variations sur le timbre de l'instrument. L.H > Extrême Supérieur de la baguette. C > Centre de la baguette. L.B > Extrême bas de la baguette.

pp senza cresc

mp

ppp

560 561 562 563 564

Alej. I

A. Fl.

Sv. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I

560 561 562 563 564

Alej. II

Electro II

Solo Electronique

Fichier son R2 (L'obscurité des eaux)

560 561 562 563 564

16 Juin 1963

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Tamb. 2

E.H

Tige pos C

E.B

Perc. II

Cb.

La conscience n'existe pas.
Mais ce n'est pas pour autant qu'on peut aller et venir comme ça autour de moi.
Vanité du désir physique.
Spectre de mon corps.
Je suis une, bien que je me dédouble.
Bien que je sois triple.
Une.

plus fort

mf - p

ppp

mpmc

Ring.

Tiges p

empreinte circulaire

565 566 567 568 569

3/8 3/4 4/4 5/8 4/4 3/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

565 566 567 568 569

3/8 3/4 4/4 5/8 p 4/4 3/4

Alej. II.

Vln. I.

Vln. II.

A. II.

Vc.

Electro. II.

Fächer von B2 (L'obscurité des yeux)

565 566 567 568 569

3/8 3/4 4/4 5/8 4/4 3/4

Cl. B.

Hp.

Tamb. 2.

E.H.
Tige pos C
E.B.

Perc. II.

Tamb. 2.

E.H.
Tige pos C
E.B.

Cb.

Ring. Trem. > Sempre C

Ring. Trem. > Var

Ring. Trem. > Var

Ring. Trem. > Var

mp senza cresc

pp senza cresc

mp

mf

p

mf

f

p

Solo Electronique

570

571

572

573

574

= 60

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

Cl. B.

Hp.

Tamb. 2

Perc. II

Tamb. 2

Cb.

570

571

572

573

574

= 60

= 80

Fichier son B2 (L'obscurité des eaux)

570

571

572

573

574

= 60

= 80

Large Ring Trem

Tig. Surface

Tig. surface

mp

sostenuto

p senza cresc

p

mf

sostenuto

mp

st

gliss. harm

mf

st

gliss. harm

mf

st

gliss. harm

f

Alejandra III mesure 356 ad lib
Samedi 1er Décembre

Elle a pensé à elle-même et n'a trouvé que confusion.

Malgré ça elle savait qu'il fallait écrire car elle seule pouvait témoigner de certaines choses pour lesquelles elle vivait.

Quand bien même elle écrirai sur les bruits nocturnes,
les vagissements des choses à minuit,
la tristesse de son être intact et pourtant définitivement détérioré,
elle savait qu'elle devait écrire tout ça ?

Aussi, même en considérant les choses depuis les égouts.
Il lui venait une joie légère, car la plus dépossédée avait quelque chose à faire : raconter un conte sans histoire et sans expliquer pourquoi sa blessure avait toujours surgi aussi loin qu'elle s'en souvient.

C'est tout ce qu'elle sait.

Ce n'est pas grand chose. Mais c'est tout ce qu'elle sait.

575

576

577

578

579

Musical score for Alej. I, Fl., Sv. B., Gtr., Perc. I, and A. (solo). The score spans measures 575 to 579. Time signatures are 8/8, 3/8, 3/16, 2/4, and 5/16. Dynamics include *mp*, *f*, and *p*. A note in Perc. I is marked *sonora eratic*.

Musical score for Alej. II, Vln. I, Vln. II, A. II, and Vc. The score spans measures 575 to 579. Time signatures are 8/8, 3/8, 3/16, 2/4, and 5/16. Dynamics include *p*, *mf*, *ff*, and *pp*. Performance instructions include *gliss*, *gliss. harm*, *arco*, and *rd*. A note in Vln. I is marked *gliss. harm*.

Electro. II score for measures 575 to 579. A blacked-out section is labeled "Fichier son B2 (L'absence des aires)".

Samedi 1er décembre

Musical score for Cl. B., Hp., Tamb. 2, Perc. II, and Cb. The score spans measures 575 to 579. Time signatures are 8/8, 3/8, 3/16, 2/4, and 5/16. Dynamics include *mp*, *f*, *ff*, *pp*, and *m.s.p*. Performance instructions include *arco diagonal*, *Tig. Surface*, and *120*.

580 581 582 583 584

$\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{8}$

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

580 581 582 583 584

$\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{8}$

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

580 581 582 583 584

$\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{8}$

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Fichet son B2 (l'obscurité des caux)

bri quer u . . . u

gliss. harm

gliss. harm

gliss. harm

m.s.p

mp f mp ff pp mf p senza cresc

585 586 587 588 589

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

585 586 587 588 589

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

585 586 587 588 589

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Filcher son B2 (L'obscureté des yeux)

pp *p* *ff* *p* *f* *mf* *gliss.* *mf* *gliss. harm.* *p* *mf* *gliss. harm.* *mf* *gliss. harm.* *pp* *pp* *p* *pp* *mf* *m.s.p*

590 591 592 593 594

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I.

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II.

Vln. I.

Vln. II.

A. II.

Vc.

Electro. II.

Cl. B.

Hp.

Perc. II.

Cb.

Fichier son B2 (Libéarité des sons)

590 591 592 593 594

5/16 3/8 3/8 3/4 3/8

mf *sfz* *mp* *f* *mp* *f*

f *sfz* *mp* *f* *sfz* *mp* *f*

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

p *p* *p* *p* *p*

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

vib. arco *vib. arco* *vib. arco* *vib. arco* *vib. arco*

p *ff* *p* *mf* *p*

gliss. harm. *gliss. harm.* *gliss. harm.* *gliss. harm.* *gliss. harm.*

mp *ff* *mp* *ff* *p* *ff* *sfz* *lv*

595

596

597

598

599

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Musical score for measures 595-599, featuring multiple instruments and vocal parts. The score includes time signatures (3/8, 2/4, 3/8, 3/16, 3/8, 2/4) and dynamic markings (mp, f, mf, p, ff, ppp, m.s.p.).

Measures 595-599:

- 595:** Time signature 3/8. Tempo 60. Dynamics: mp, p, ff.
- 596:** Time signature 2/4. Tempo 60. Dynamics: p, f.
- 597:** Time signature 3/8. Dynamics: p, f.
- 598:** Time signature 3/16. Dynamics: mf, ff.
- 599:** Time signature 3/8. Tempo 80. Dynamics: mf, p, f.

Instrumental Parts:

- Alej. I & II:** Vocal lines with lyrics: "sit", "tard", "pour", "me", "gliss. harm.", "lie", "gliss. harm.", "lie".
- A. Fl.:** Flute part with dynamics mp, f, mf, ff, mp, f.
- Sx. B.:** Saxophone part.
- Gtr.:** Guitar part.
- Perc. I & II:** Percussion parts.
- A. (solo):** Solo voice part.
- Electro. I & II:** Electronic parts.
- Vln. I & II:** Violin parts with dynamics p, ff, p, p, p, p.
- A. II:** Viola part.
- Vc.:** Violoncello part.
- Cl. B.:** Bass Clarinet part with dynamics mp, f, mp, ppp.
- Hp.:** Harp part with dynamics <ff, ff, ff, p.
- Cb.:** Contrabass part with dynamics p, ff, p, ff, ff, p, m.s.p.

Other markings: "Fächer von B2 (L'obscurité des yeux)", "diagonal".

600 601 602 603 604

2/4 3/4 5/8 5/16 4/4 3/8

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. a 4 mains

A. (solo)

Electro. I.

600 601 602 603 604

2/4 3/4 5/8 5/16 4/4 3/8

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Fichet sur R2 (Lobstruit des dents)

600 601 602 603 604

2/4 3/4 5/8 5/16 4/4 3/8

♩ = 54

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

mf *p* *ff* *sostenuto* *ff* *mf* *ppp* *mp* *mf* *f* *p* *sub* *mf* *mf* *pp* *mp* *ff* *sostenuto* *arco ond.* *mf*

605 606 607 608 609

Alcj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

Electro. I

605 606 607 608 609

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

605 606 607 608 609

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

610

611

612

613

♩ = 72

614

$\frac{3}{8}$

$\frac{3}{16}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{5}{8}$

Alej. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

Electro I

610

611

612

613

614

$\frac{3}{8}$

$\frac{3}{16}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{5}{8}$

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

610

611

612

613

614

$\frac{3}{8}$

$\frac{3}{16}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{5}{8}$

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

610

611

612

613

614

$\frac{3}{8}$

$\frac{3}{16}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{5}{8}$

Perc. II

Cb.

Cb.

Cb.

615 16 Juin 1963

616

617

618

619

La conscience n'existe pas.
 Mais ce n'est pas pour autant qu'on peut aller et venir comme ça autour de moi.
 Vanité du désir physique.
 Spectre de mon corps.
 Je suis une, bien que je me dédouble.
 Bien que je sois triple.
 Une.

Aléj. I

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. et org.

A. (solo)

Electro I.

615 616 617 618 619

3/8 2/4 3/4

Aléj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

615 616 617 618 619

3/8 2/4 3/4

1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma...
 Ma... Ma... Ma... Ma... Ma... Ma...

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

615 616 617 618 619

3/8 2/4 3/4

1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma... 1/2 Ma...
 Ma... Ma... Ma... Ma... Ma... Ma...

au talon

620

621

622

623

624

3/4

9/32

7/16

5/8

3/4

Alc. I.

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

Electro. I.

3/4

9/32

7/16

5/8

3/4

Alc. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

3/4

9/32

7/16

5/8

3/4

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

625 626 627 628 629

3/4 5/16 7/16 2/4 3/4 3/8

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

Electro. I.

625 626 627 628 629

3/4 5/16 7/16 2/4 3/4 3/8

Alej. II.

Vln. I.

Vln. II.

A. II.

Vc.

Electro. II.

625 626 627 628 629

3/4 5/16 7/16 2/4 3/4 3/8

Cl. B.

Hp.

Perc. II.

Cb.

630

631

632

633

634

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

635 636 637 638 639

2/4 4/4 3/4 5/8 3/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

Electro. I.

635 636 637 638 639

2/4 4/4 3/4 5/8 3/4

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

635 636 637 638 639

2/4 4/4 3/4 5/8 3/4

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

640 641 642 643 644

3/4 2/4 5/16 3/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

Clav. II

A. (solo)

Electro. I.

640 641 642 643 644

3/4 2/4 5/16 3/4

Alej. II.

Vln. I.

Vln. II.

A. II.

Vc.

Electro. II.

640 641 642 643 644

3/4 2/4 5/16 3/4

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

Alejandra II Mesure 645 jusqu'à la fin

Lundi 3 décembre 1962 2

Même ça on ne le sait pas. Magnifique luxure de l'ignorance.

Rencontres entre ce qui arrive et ce qu'on rêve.

Si j'emploie le neutre, c'est parce que je ne sais pas.

Je charrie des substances chaotiques, venues de toutes mes mémoires et de toutes mes oubliées.

J'aimerais écrire comme lorsque je parle en rêve :

silencieusement.

Quelqu'un me frustre du silence.

À peine ai-je distingué un blanc absent qu'on me crache du sang pour que je me rappelle mon corps.

S'il y avait des coupables, si seulement il y avait quelqu'un à inculper.

Pourquoi m'as-tu fait assoiffée ?

Pourquoi as-tu mis en moi tous les désirs et toutes les soifs ?

Pourquoi m'as-tu fait des mains conçues pour en étreindre d'autres ?

Pourquoi mon sexe est-il plus avide que ma langue ?

Pourquoi m'as-tu obligée à être pur désir ?

Puisque tu savais que la dépossession est la clé de mon royaume.

Puisque tu savais qu'ils m'avaient écartée du don,

et qu'ils avaient cru qu'entre demander et recevoir il n'y a aucune continuité ?

Mais qui sont-ils donc ?

Et pour quoi suis-je au terme de ma vie

Je demande parce que j'ai été faite pour ça.

645 646 647 648 649

3/4 7/8 2/4 3/4 5/16 4/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

Ch. cl. (solo)

A. (solo)

Electro. I.

3 Decembre 1962

Même ça on ne le sait pas, magnifique luxure de l'ignorance (3 Decembre 1962*)

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Fichier son B2 (L'obscureté des eaux)

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

arco
m.s.p.
1/2
1/2
1/2
s.pont

♩ = 40

650

651

652

653

654

Musical score for the first system, measures 650-654. It includes staves for Alej. I, Fl., Sax. B., Gtr., Perc. I, and A. (solo). The time signature changes from 4/4 to 7/8, 3/4, 7/8, 5/8, and 3/4. Dynamics include *ff*, *p*, *senza cresc*, *sfz*, *f*, and *ppp*.

Musical score for the second system, measures 650-654. It includes staves for Electro I, Alej. II, Vln. I, Vln. II, A. II, and Vc. The time signature changes from 4/4 to 7/8, 3/4, 7/8, 5/8, and 3/4. A tempo marking of *♩ = 40* is present. A rehearsal mark *(3 Decembre 1962*)* is indicated at the start of the system.

Musical score for the third system, measures 650-654. It includes staves for Electro II, Alejandra III, Cl. B., Hp., Perc. II, and Cb. The title "El infierno musical" is written above the Electro II staff. The time signature changes from 4/4 to 7/8, 3/4, 7/8, 5/8, and 3/4. A tempo marking of *♩ = 40* is present. Lyrics are written below the Alejandra III staff: "el pe a - n con s - o le - s na da se a co pla co - o - on na da a - a qui y de tan tos ni mal". Dynamics include *mp*, *ppp*, *mf*, *f*, *pp*, and *mf*. Performance instructions like *con oculto* and *Lv* are also present.

655 656 657 658 659

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

(3 Decembre 1962)*

Fiches son B2 (L'obscurité des sons)

muier to en el ce men te rio de huc sos fi lo sos de mi ne mo ria

modèle *Cow Bell* *Lv* *diagonal* *m. s.p.* *ppp* *mp* *ppp* *pp* *pp* *ppp* *ff*

slap mg *ff* *sfz mp* *sfz f* *sfz* *mp sub* *mp* *mf*

alleg. harm *1/2* *a point* *tréschet*

665 666 667 668 669

3/4 2/4 3/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

665 666 667 668 669

3/4 2/4 3/4

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

665 666 667 668 669

3/4 2/4 3/4

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

flautato

p

mf

mp

mf

mp

m.s.p

alla corda

mp

sub

f

pp

tre mis_ pier nas la can ti dad de frag men tos me des ga rra

arco ord. *vib. arco*

mp *senza cresc*

mf

mf

f

Cow Bell

Tambour sur cadre

bord

Tambour sur cadre

670 671 672 673 674

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Git.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Alejandra III

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

(3 Decembre) Je demande parce que j'ai été faite pour ca.

mp *f* *mp* *sfz* *mp* *f* *mp*

f *pp* *flautato* *senza cresc*

mp *pp* *mf* *pp* *senza cresc*

mp *p* *mp* *sf* *pp* *arco ord.*

f *pp* *gliss. harm* *mp* *senza cresc*

Alejandra I Mesure 678

7 Mai 61

Ce qui vient après le rire, ce qui reste après qu'on
a ri est exactement la même chose qui reste après
avoir fait l'amour toute une nuit :
un goût de mort, un désert de cendres.

Je crois que si j'ai un don, c'est ce pouvoir étrange
de métamorphoser en matière risible tout ce que je
regarde ou que je touche.

Parfois, j'exerce ce pouvoir avec mes amis, et
parfois, avec des gens que je viens de rencontrer.

La deuxième situation m'intéresse tout particulièrement.

Mettons qu'on me présente une personne grave, quelqu'un qui se prend très au sérieux, archi au

sérieux et ne s'amuse que très respectueusement,
je lui lance soudain quelque chose d'extrêmement
drôle, avec une voix d'enfant faussement ingénue,
je vois alors son visage s'ouvrir, s'agiter, danser devant moi qui le regarde comme une dresseuse
avec son fouet.

En fait, mon sens de l'humour vient de ma haine
de ce qu'on appelle « réalité ».

C'est pour ça que déformer les choses, les mots,
les visages me fascine et que je le fais comme
quelqu'un qui sortirait dans la rue avec un revolver
« alors je tuerai tout le monde et je m'en irai ».

Alejandra III Mesure 678 jusqu'à la fin

Dimanche 28 Juin 1964

Partir de la confusion, de l'ignorance.

On est animal.

Non, on est un petit animal doux et soyeux.

Partir de la confusion, de la ferveur sexuelle.
Hâte de tout dire en une seule fois.

Que veut dire tout ?

La confusion, le désir sexuel.

Je veux écrire comme la jeune fille qui se déshabille et court vers le lit de son amant.

La distance minime qu'elle traverse en courant est la matière de mon livre.

Quelle est cette urgence ?

Elle court essentiellement pour arriver.

Elle arrive dans un lieu où elle verra une autre avancée et où il y aura une autre arrivée.

Cette distance sera l'objet de mon discours.

Mais, la confusion, le non savoir, le désir d'abandonner la plume et de courir vers le lit.

Pourquoi figurer au lieu de configurer ?

Pourquoi chanter au lieu d'être chanté ?

N'être même pas chantée.

Pourquoi m'allonger nue sur la page blanche comme si c'était un drap ?

Pourquoi maque et pas visage ?

Pourquoi verre et pas alcool ?

Je veux reproduire, seule, ce qui se passe entre deux êtres qui s'aiment.

Je ne dois pas m'interroger sur la raison de ce désir.

Je ne dois pas énumérer mes intentions ni faire une liste des sujets à traiter. Je veux écrire tranquillement.

Il n'y a pas de raison de se presser pour arriver jusqu'au lit.

Il m'attend, c'est sur.

J'avance donc lentement, comme un fantôme.

Non, J'avance posément. Mon front est détendu, il n'y a pas de signes de crainte de l'avenir.

L'avenir se trouve dans cette chambre, il m'attend (illisible).

Rien ne presse.

Personne ne s'énerve.

Aucun signe alarmant.

Une jeune fille avance, nue.

Elle se dirige là où l'attend celui qui l'attendra toujours.

675

676

677

678

679

4/4

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr. *ff* *mf* *ff* *mp* *Lv*

Perc. I

A. (solo) *mf* *mp* *senza cresc* *f* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

Electro. I.

675 676 677 678 679

4/4

Alcj. II

(3 Decembre 1962*)

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Fichier son B2 (L'absence des caux)

675 676 677 678 679

28 Juin 1964

4/4

Alejandra III

pp f

Partir de la confusion, de l'ignorance ...

mis ma nau fra gan doen si mis ma a

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

mf *mp* *senza cresc* *cup* *gliss* *ppp* *senza cresc*

680

681

682

683

4/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

680 681 682 683

4/4

4/4

Alej. II

Vln. I (solo)

Vln. II (solo)

A. (solo)

Vc. (solo)

Electro. II

680 681 682 683

4/4

Fichez son B2 (L'obscurité des sons)

(28 Juin 1964*)

4/4

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

684

685

686

687

684 **685** **686** **687**

Roter la main sur elle même en couvrant progressivement avec les doigts sur la corde des lamelles
♩ = 60

Fichier son B2 (L'absence des caux)
(28 Juin 1964)*

684 685 686 687

684 685 686 687

688 689 690

3/4 3/4 3/4 2/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

688 689 690

3/4 3/4 3/4 2/4

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

688 689 690

3/4 3/4 3/4 2/4

(28 Juin 1964*)

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

sempre circolare

pp senza cresc

♩ = 40

ord.

sfz

s. pont.

mp

ff

mf

gliss.

LB

s. pont. spiccato

gettato

arco

s. pont.

arco s. pont.

pizz.

ff

mf

p

sfz

f

ff

Fichez son B2 (L'obscurité des sons)

691 692 693

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro. I.

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro. II

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

694

695

696

3/4

4/4

Alej. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

Perc. I

A. (solo)

Electro I.

3/4

4/4

Alej. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Fiches son B2 (Lobocurité des sons)

3/4

4/4

Electro II

Ci. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

697

698

4/4

Alcj. I.

A. Fl.

Sx. B.

Gtr.

E.

Perc. I

E.

A. (solo)

Electro I.

697

698

4/4

Alcj. II

Vln. I

Vln. II

A. II

Vc.

Electro II

Fichez son B2 (L'obscurité des yeux)

697

698

4/4

(28 Juin 1964*)

Cl. B.

Hp.

Perc. II

Cb.

4/4

Impresionismo
 Jouer librement l'arpège *p* en suivant
 la parole d'Alejandra I.
 Garder toujours le contact avec la peau des
 deux tambours, en variant au gré des doigts,
 la région de contact et la direction
 des mouvements.

Kärlek Splittring II

pour violoncelle sonorisé et dispositif électroacoustique

Marco Antonio Suárez Cifuentes

à Séverine Ballon, violoncelle

à Elsa

2012-2013



Partition et matériel disponibles sur :



www.babelscores.com

Kärlek Splittring II

Note d'intention

pour violoncelle sonorisé à deux archets et dispositif électroacoustique c'est le premier travail de composition du cycle intitulé « Manglar » sur lequel je travaille sur l'idée d'une diffraction de l'espace de représentation acoustique et musicale. L'écriture électroacoustique et le dispositif cherche des manières de symboliser, d'accentuer et de matérialiser ces séparations.

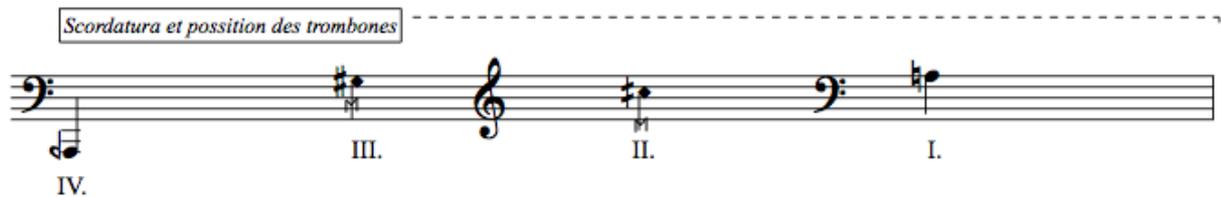
La partition musicale pour deux archets est pensée aussi comme une partition chorégraphique, les positions indiquées sont importantes dans la conception du jeu de l'interprète et dans la dramaturgie de la pièce.

Les modes de jeu utilisés, ainsi que les symboles représentant des gestes instrumentaux sont expliqués dans la partition dans leur ordre d'apparition.

Préparation du violoncelle

Les cordes II et III de l'instrument sont préparés sur des positions des multi phoniques avec des trombones métalliques légers ou de la pâte à modeler.

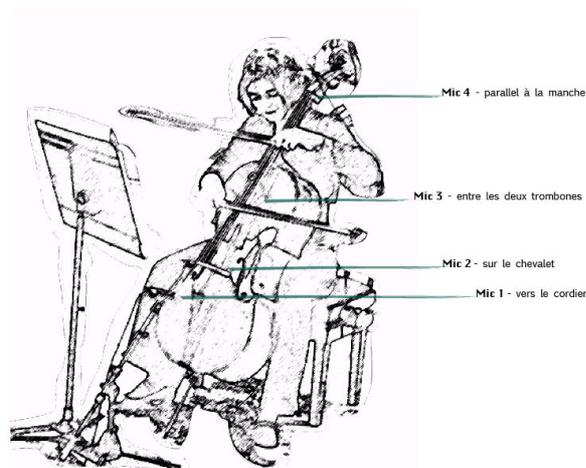
La corde IV joue est accordée en La - $\frac{1}{4}$ de ton



Sonorisation du violoncelle

La pièce à été écrite pour un violoncelle sonorisé par 4 microphones.

Par leur position dans l'instrument, ces microphones permettent de diffracter l'image instrumentale rendant audibles à travers les haut-parleurs les détails du jeu de la chorégraphie instrumentale.

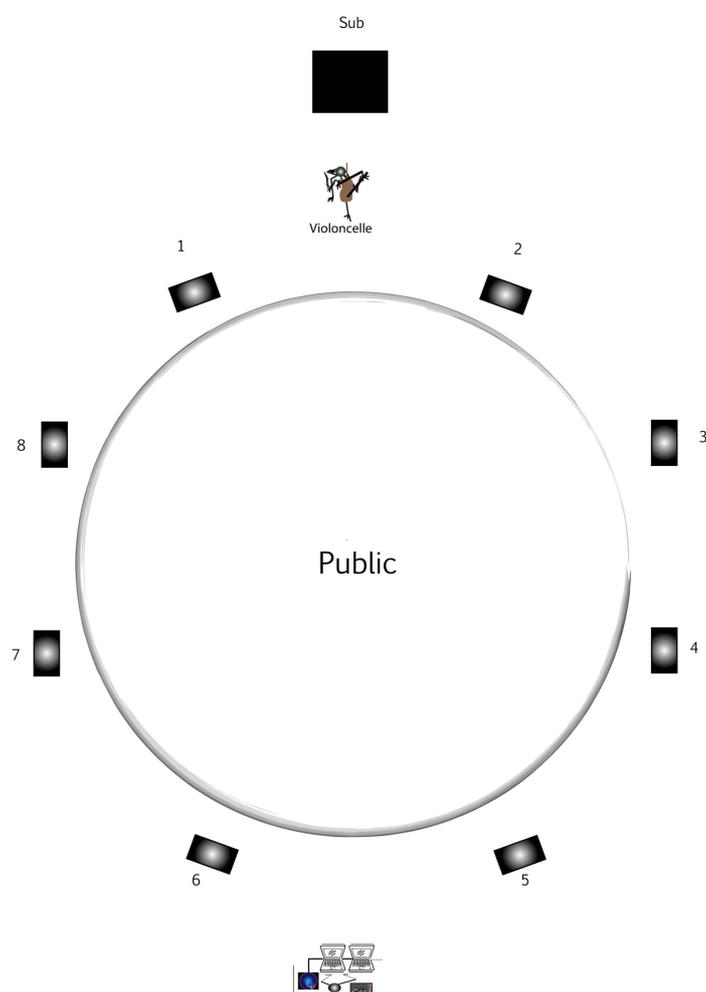


Kärlek Splittring II - disposition des microphones

Fiche technique

- 4 Microphones dont 2 cardioïdes (Microphones 1 et 4) + 2 dpa 4062 (Microphones 2 et 3)
- 1 Carte son (4 entrées – 10 sorties) RME – Fireface recommandée.
- 1 Ordinateur Macintosh 2.66 GHz Intel Core Duo ou supérieur
- 1 Table de Mixage (4 in – 10 out) connectée à la carte son en ADAT ou en analogique (16 in – 16 out)
- 8 Haut-parleurs (pour d'autres systèmes de diffusion, il faut adapter la sortie du patch Max/MSP)
- 1 Caisson Basse
- 1 Mixette midi – 18 contrôleurs.

Implantation dans la salle



Software

Max/MSP 5.1.9 ou Max – 6

Applications

MUBU Version 1.2.6 UMG IMTR IRCAM/Centre Pompidou

FTM & Co 2.5 Beta 17 IMTR IRCAM / Centre Pompidou

Ejies 2.0 Emmanuel Jourdan

Spat 4.5.6 IRCAM / Centre Pompidou

Supervp.trans IMTR 6 IRCAM / Centre Pompidou

pour toute information et l'obtention du matériel informatique contacter : marcosuarezcb@hotmail.com - contact@babelscores.com

Indications générales partition

La partition de Kärlek Splittring II est toujours notée sur deux portés : Archet de la main gauche , archet de la main droite.

Deux types de notation sont proposées :

Une notation sur une porté traditionnelle sur laquelle les notes indiquent souvent des positions.

Une notation sur une porté des positions relatives pour le jeu instrumental à partir du premier trombone (3eme corde) - bas , jusqu'au cordier - haut.

The image shows a musical score excerpt for three parts: M.G. (Violin), Vlc. (Viola), and M.D. (Cello). The M.G. staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of notes with dynamic markings ranging from *pp* to *f*. Performance instructions include *a punta d'arco*, *rall-arco*, and a *diagonal* bowing direction. The Vlc. and M.D. staves are in bass clef and show corresponding notes with dynamic markings. The M.D. staff includes a small bass clef staff at the bottom.

Les têtes de note triangulaires indiquent la position précise du jeu demandé à l'interprète et pas l'hauteur résultante. Il est fondamental de respecter ces positions, elles constituent la base de la chorégraphie instrumentale.

Une attention spéciale est demandé à l'écriture des archets, et à la précision dans l'exécution des gestes demandés. La direction, l'intention, les cordes affectées et la forme du mouvement sont définis avec précision.

Ex :

The image shows a musical score excerpt for three parts: M.G. (Violin), Vlc. (Viola), and M.D. (Cello). The M.G. staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of notes with dynamic markings ranging from *ppp* to *fp*. Performance instructions include *a punta d'arco*, *rall-arco*, and a *diagonal* bowing direction. The Vlc. and M.D. staves are in bass clef and show corresponding notes with dynamic markings. The M.D. staff includes a small bass clef staff at the bottom.

Les têtes de note carrés blancs indiquent la hauteur résultant du jeu indiqué.

Les têtes de note carrés noirs indiquent la hauteur en do jouée, cette hauteur peut être différente de la note entendue en raison des trombones et de la préparation du violoncelle.

Les sons harmoniques indiqués sont exécutés avec la main gauche [pos i. m. a] , sans laisser l'archet.

L'indication est valable seulement pour les hauteurs avec losange.

Kärlek Splittring II

Marco Antonio Suárez Cifuentes

A

Lointain et lumineux

Mésurer chaque fois la vitesse de l'archet afin de continuer le geste jusqu'au prochain changement d'archèt indiqué.

M.G. *a punta d'arco* *rall. arco* *arco ord.* *rall. arco* *arco ord.*

Violoncelle *au talon*

M.D. *Passer l'archet de la main droite et garder la posture jusqu'au début du jeu Mésure 6.*

Dispositif électro. **6** **Event-1**

M.G. *1/2* *rall. arco* *au talon* *pp senza cresc* *rall. arco*

Vlc. *II.* *III.* *au talon* *au talon*

M.D. *ppp* *sfz p*

D. Electr. **11** **Event-2**

M.G. *a punta d'arco* *rall. arco* *diagonal* *rall. arco*

Vlc. *a punta d'arco* *III.* *IV.* *I.* *II.* *III.* *1/2* *au talon*

M.D. *pp* *mf* *p* *mp*

D. Electr. **Event-3** **Event-4**

16

M.G. *a punta d'arco*
pp senza cresc
rall. arco
arco ord.
au talon vibrato arco
ppp

Vlc. II. III. *pizz.* IV. *pp*

M.D. *< sfz sfz* *mp* *sfz* *pp*

D. Electr. *** Archêt vertical à la corde - léger - son soufflé*
** Archêt vertical à la corde - avec pression*
 Event-5 Event-6

21

M.G. *au talon*
rall. arco
mf
p
f
diagonal
1/2
mp

Vlc. II. III. *a punta d'arco* IV. *mp*

M.D. *p* *sfz* *mp* *p* *mp*

D. Electr. Event-7 Event-8 Event-9 Event-10

*** *Tourner en cercle l'archêt sur l'axe du crin - Avec pression*

B

26

M.G. *au talon*
1/2
II.
ff senza cresc
ppp
I. [1/2 crin archêt] vibrato arco
rall. arco

Vlc. II. III. *diagonal*

M.D. *< sfz* *mf* *p* *ff*

D. Electr. Event-11 Event-12

$\text{♩} = 60$

31

*archet pos.
(positions des harmoniques avec
l'archet de la M.G. (le son est produit par
l'archet de la M.D.)

M.G. *rall. arco* *arco* *arco ord.* *rall. arco* *1/2* *II.*

Vlc. I. *au talon* *vibrato arco.* II. *p* *II.* *III.* *au talon* *II.* *I.* *II.* *I.* *II.* *I.* *II.* *I.* *II.*

M.D. *ppp* *sf* *sf* *mp*

D. Electr. *Event-13* *Event-14* *Event-15*

C

♩ = 48

35

M.G. *ricochet* *mf* *II.* *III.* *IV.* *au talon* *1/2* *II.* *rall. arco*

Vlc. *II.* *III.* *alla corda* *III.* *IV.* *1/2* *III.* *I.* *II.*

M.D. *f sub* *f* *p* *ppp* *f* *pp*

D. Electr. *Event-16* *Event-17* *Event-18*

40

M.G. *diagonal* *pp* *mf* *p* *ppp* *ff*

Vlc. *I.* *pizz.* *IV.* *m.s.p* *rall. arco* *1/2*

M.D. *mp* *ff* *sfz* *p* *mp* *ff*

D. Electr. *Event-19*

45

♩=72

♩=36

M.G. *vibrato arco*

Vlc. II. III. IV. pizz.

M.D. *pp* *p* *ff* *ff*

D. Electr. Event-20 Event-21

50

M.G. *1/2*

Vlc. *vibrato arco* *arco* *mp* *f*

M.D. *ppp* *ff* *p* *f*

D. Electr. Event-22 Event-23

54

♩=48

♩=60

M.G. *II. alla corda* *III.* *1/2* *III. III. IV. (sempre simile)* *III. IV.*

Vlc. *III. IV.* *1/2* *I. II. (sempre simile)*

M.D. *ff* *pp senza cresc* *pp senza cresc*

D. Electr. Event-24 Event-25

57

Musical score for measures 57-62. The score includes staves for M.G. (Mezzogiorno/Guitar), Vcl. (Violin), M.D. (Mandolin/Dobro), and D. Electr. (Drum/Electric). The M.G. staff features fingerings III.↓ and II.↑/III.↑, with dynamics mp and pp. The Vcl. staff includes fingerings III.↑ and I./II., with a performance instruction: "Jouer avec la main gauche (i m). Garder l'archet dans la main". The M.D. staff shows dynamics p, ppp, pp, mp, and ppp. The D. Electr. staff shows time signatures 3/8, 5/8, 3/8, 2/4, 3/4, and 7/8. Event markers Event-26 and Event-27 are present.

D

Event-26

Event-27

63

♩ = 48

Musical score for measures 63-67. The score includes staves for M.G., Vcl., M.D., and D. Electr. The M.G. staff features fingerings II./III., pizz., and arco au talon, with dynamics ff, mf, and pp senza cresc. The Vcl. staff includes fingerings s and vibrato arco, with dynamics ff and p. The M.D. staff includes fingerings s and vibrato arco, with dynamics ff, p, sfz, p, and pp. The D. Electr. staff shows time signatures 7/8, 2/4, 5/8, 3/8, and 5/16. A performance instruction "* Derrière le trombone" is present.

68

Musical score for measures 68-73. The score includes staves for M.G., Vcl., M.D., and D. Electr. The M.G. staff features fingerings I./II./III., vibrato arco, and I. flautato II., with dynamics mp, pp, and mp. The Vcl. staff includes fingerings s and vibrato arco, with dynamics m.s.p and ord. The M.D. staff includes fingerings s and vibrato arco, with dynamics mf, p, sub, mp, pp, mp, and ff. The D. Electr. staff shows time signatures 7/16, 4/4, 5/8, 3/8, and 2/4. Performance instructions "diagonal" and "ord" are present.

Event-28

Event-29

73

Musical score for measures 73-82. The score includes staves for M.G., Vlc., M.D., and D. Electr. The M.G. staff features a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *p*, and performance instructions including "diagonal" with a downward arrow and an upward arrow. The Vlc. staff has dynamics *mp*, *sfzp*, *ppp*, *sfz*, *mf*, and *ppp*, with performance instructions like "senza cresc". The M.D. staff has dynamics *mp*, *sfzp*, *ppp*, *sfz*, *mf*, and *ppp*. The D. Electr. staff has three event markers: Event-30, Event-31, and Event-32.

79 E

Musical score for measures 79-82. The score includes staves for M.G., Vlc., M.D., and D. Electr. The M.G. staff has dynamics *mf* and *pp*. The Vlc. staff has dynamics *mf* and *pp*. The M.D. staff has dynamics *ppp*, *mp*, and *pp*. The D. Electr. staff has one event marker: Event-33.

83

Musical score for measures 83-86. The score includes staves for M.G., Vlc., M.D., and D. Electr. The M.G. staff has dynamics *f*, *ppp*, *sf*, and *mp*, with performance instructions like "pizz.", "arco", and "sul tasto". The Vlc. staff has dynamics *ppp*, *mp*, and *ppp*. The M.D. staff has dynamics *ppp*, *mp*, and *ppp*. The D. Electr. staff has two event markers: Event-34 and Event-35.

87

♩ = 48

♩ = 72

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

ppp *mp* *ppp* *sf* *p* *arco ord*

m.s.p *ord* *sul tasto*

Event-36

90

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

f *f* *f* *fff* *fff*

alla corda *III* *IV* *fff* *III* *IV* *fff*

Event-37 Event-38 Event-39 Event-40

F

94

♩ = 54

Jouer avec la main gauche (i m).
Garder l'archet dans la main
[i.m.a - poss] -

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

ppp *mp* *p* *mf* *sfz* *pizz.*

pizz. *au talon* *arco ord.* *I.* *V* *I.* *V* *pizz.*

Event-41 Event-42

98 $\text{♩} = 36$

M.G. *ppp* *mp* *ppp* *fp*

Vlc. *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

M.D. *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

D. Electr. *ppp* *mp* *ppp* *ppp*

Event-43

104 $\text{♩} = 60$

M.G. *>pp* *mf* *mf* *sfz*

Vlc. *mp* *mf* *mf* *mf*

M.D. *mp* *mf* *mf* *mf*

D. Electr. *mp* *mf* *mf* *mf*

Event-44

G

109 $\text{♩} = 40$

M.G. *mf* *f* *mp* *f*

Vlc. *mf* *f* *mp* *f*

M.D. *sfz* *sfz* *mp sub* *f*

D. Electr. *mf* *f* *mp* *f*

Event-45

Event-46

Event-47

114

M.G. *<f>* *mp* *pp* *mp*

Vlc. *s.tasto ricochet* *m.s.p ricochet*

M.D. *f* *p senza cresc* *mp* *f*

D. Electr. *f* *mp* *f*

119

M.G. *sfz* *mf* *f* *mp* *pp*

Vlc. *m.s.p* *m.s.p*

M.D. *p* *mf* *pp* *mf*

D. Electr. *p* *mf* *f* *mp* *pp*

124

M.G. *pp* *f* *ppp*

Vlc. *s.tasto vibrato arco* *Cléf des cordes alla corda*

M.D. *pp senza cresc* *ff sub* *mp* *f* *p*

D. Electr. *f* *mp* *f* *p*

Event-48

Event-49

129

[i.m.a - poss]

[arco - poss]

L.B

M.G. *rall. arco* *f sub* III. *mp*

Vcl. *m.s.p* *II. III.* *II. III.* *V. V.* *III. IV.* *III.*

M.D. *p* *3 senza cresc* *f* *f* *pp* *f > p* *f* *mp*

D. Electr. Event-50 Event-51

134

[i.m.a - poss]

M.G. *mp* *ppp* *5* *3*

Vcl. *III. IV.* *II. III.* *diagonal* *V.* *A.*

M.D. *f* *p* *ff* *p* *ff*

D. Electr. Event-52 Event-53

139

[arco - poss]

diagonal

M.G. *I.* *I. II.* *II. III.* *I. II.*

Vcl. *m.s.p* *diagonal* *m.s.p* *alla corda* *s.tasto arco*

M.D. *mf* *p* *mp* *6* *ff* *mf*

D. Electr. Event-54

144

↑ ↕ diagonal

♩ = 54

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

mf *pp*

ord. *f* *ff* *mp*

Jouer avec la main gauche (i m).
Garder l'archet dans la main

Event-55

149

[Pression d'Archet]

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

mp *ppp*

II. III. IV. V.

II. III. V.

III. IV. V.

Event-56

154

♩ = 72

1. L.B.

II. III. IV.

ff *p* *senza cresc* *ff* *p*

III. IV. I. II. IV. II. III.

mf *mf* *ff*

alla corda

I. II.V.

Event-57



159

M.G. arco ord. → spiccato

rall. arco

Vlc. II. III. V III. diagonal

M.D. mp senza cresc mf

D. Electr.

Event-58

Event-59

<sfz mp

pp

mp

(sempre simile)

mf

163

M.G. a punta d'arco

Vlc. III col legno arco

M.D. p mf p sub ppp

D. Electr.

Event-60

ppp

sf p

ppp

167

M.G. pppp ppp

Vlc. IV.

M.D. p ppp mp

D. Electr.

ppp

ppp

mp

♩ = 54

171

M.G. *<sf>* *p* *sf p* *pppp* *p*

Vlc. *col legno* *arco*

M.D. *sf* *p* *senza cresc*

D. Electr. **Event-61**

175

M.G. *mp* *pp* *p* *pp* *sfz*

Vlc. *col legno* *mp*

M.D. *f* *mp* *p* *mf* *sfz*

D. Electr. **Event-62**

179

M.G. *ppp* *sfz*

Vlc. *p* *mp* *p* *pp* *p*

M.D. *p* *mp* *p* *pp* *p*

D. Electr. **Event-62** **Event-63**

183

♩ = 60

M.G. *col legno* *arco* II. III. I. II. III *alla corda* II. III. I. II. *ricochet*

Vlc. *mf* *p* *p* *f* *mf*

M.D. $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{8}$

D. Electr. $\frac{5}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{8}$ Event-64

187

M.G. II. III. I. II. III.

Vlc. *p senza cresc* *col legno*

M.D. *pp* *mf* * Derrière le trombone

D. Electr. $\frac{3}{8}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{2}{4}$ Event-65 J

192

♩ = 48

M.G. *mf* *pp* *mp* *senza cresc*

Vlc. II. III. 1/2 III. III. IV. II. III.

M.D. *ff* *mp* *ff* *fffz* *f*

D. Electr. $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ Event-66 Event-67

Musical score for measures 195-202, tempo $\text{♩} = 60$.

M.G. (Mezzo-Guitar): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 195 starts with a diamond-shaped marker. Measures 196-197 contain 5/16 and 2/4 time signatures. Measures 198-202 contain 3/16 and 5/8 time signatures. First and second endings are indicated above the staff.

Vcl. (Violin): Mostly rests with a diagonal slash and the word "diagonal".

M.D. (Mezzo-Double Bass): Features rhythmic patterns with slurs and accents. Measures 196-197 contain 5/16 and 2/4 time signatures. Measures 198-202 contain 3/16 and 5/8 time signatures. Dynamics include *mp*, *fp*, *ppp*, and *p*.

D. Electr. (Double Bass): Features rhythmic patterns with slurs and accents. Measures 196-197 contain 5/16 and 2/4 time signatures. Measures 198-202 contain 3/16 and 5/8 time signatures.

Musical score for measures 199-202, tempo $\text{♩} = 48$.

M.G. (Mezzo-Guitar): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 199 starts with a diamond-shaped marker. Measures 199-202 contain 5/8, 3/8, 2/4, and 5/8 time signatures. Dynamics include *ppp*, *p*, and *mp*.

Vcl. (Violin): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measures 199-202 contain 5/8, 3/8, 2/4, and 5/8 time signatures. Dynamics include *ppp*, *p*, and *mp*. A diagonal slash and "diagonal" are present in measure 200.

M.D. (Mezzo-Double Bass): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 199 starts with a diamond-shaped marker. Measures 199-202 contain 5/8, 3/8, 2/4, and 5/8 time signatures. Dynamics include *ppp*, *p*, and *mp*. The instruction "senza cresc" is present in measure 199.

D. Electr. (Double Bass): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measures 199-202 contain 5/8, 3/8, 2/4, and 5/8 time signatures. Dynamics include *ppp*, *p*, and *mp*.

Event-68 is marked in a box at the bottom right.

Musical score for measures 203-206, tempo $\text{♩} = 48$.

M.G. (Mezzo-Guitar): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 203 starts with a diamond-shaped marker. Measures 203-206 contain 5/8, 3/8, 7/16, 3/16, and 4/4 time signatures. Dynamics include *pp* and *mf*. A $1/2$ time signature change is indicated above the staff.

Vcl. (Violin): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measures 203-206 contain 5/8, 3/8, 7/16, 3/16, and 4/4 time signatures. Dynamics include *ppp* and *sfz*. A diagonal slash and "diagonal" are present in measure 204.

M.D. (Mezzo-Double Bass): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measures 203-206 contain 5/8, 3/8, 7/16, 3/16, and 4/4 time signatures. Dynamics include *ppp* and *sfz*. The instruction "rall. arco" is present in measure 203.

D. Electr. (Double Bass): Features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measures 203-206 contain 5/8, 3/8, 7/16, 3/16, and 4/4 time signatures. Dynamics include *ppp* and *sfz*.

Event-69 is marked in a box at the bottom right.

♩=72

♩=36

207

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

ff

p

senza cresc

mf

arco

p

I.

II.

I.

II.

III.

K Guacharaca

Event-70 Event-71

213

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

f

p

f

p

f

p

f

p

senza cresc

fp

pp

I.

II.

IV.

Event-72

L'hauteur indiquée correspond à la position de l'hauteur complémentaire pour la main Gauche. Le geste et la position pour cette partie sont indiqués à manière d'exemple dans les quatre premières mesures de la section Guacharaca

216

M.G.

Vlc.

M.D.

D. Electr.

f sostenuto

p ⁶ *sub*

f

p

f

p

f

p

sfz

fp

pp

sfz

mp

I.

II.

I.

II.

III.

IV.

Event-73

Event-74

Event-75

219

M.G. *f* *p* *f* *sostenuto* *diagonal* *alla corda* *diagonal*

Vlc. *f* *p* *f* *sostenuto* *III. au talon* *II.*

M.D. *f* *p* *p* *senza cresc*

D. Electr. **Event-76** **Event-77**

222

♩ = 45

M.G. *f* *p* *f* *p* *senza cresc* *f* *p*

Vlc. *fp* *pp* *sfz p* *fp* *pp*

M.D. *fp* *pp* *sfz p* *fp* *pp*

D. Electr. **Event-78**

225

M.G. *sfz p* *f* *sostenuto* *diagonal* *f* *p*

Vlc. *f* *sostenuto* *flautato*

M.D. *mp* *f* *p*

D. Electr. **Event-79** **Event-80**

228

M.G. *diagonal* *diagonal* *alla corda* *diagonal* *sfz* *sfz* *f* *sostenuto* *mp* *senza cresc*

Vlc. *f* *I.* *II.* *III.* *IV.* *spiccato* *II.* *III.*

M.D. *sfz* *f* *6* *mp* *senza cresc*

D. Electr. *Event-81* *Event-82*

♩ = 54

231

M.G. *alla corda* *f* *p* *I.* *II.* *f* *p* *senza cresc* *I.* *II.* *f* *p*

Vlc. *III.* *IV.* *ff sub* *ff* *II.* *III.* *fp*

M.D. *ff sub* *ff* *fp*

D. Electr. *7* *2/4* *5/8*

234

M.G. *diagonal* *I.* *ff* *mf* *5* *spiccato*

Vlc. *f* *sfz* *mp* *sub* *III.* *IV.* *1/2* *III.* *IV.* *ff* *mf* *sub* *ff* *mf* *5* *spiccato*

M.D. *f* *p* *ff* *mp* *sfz* *f* *5*

D. Electr. *5/8* *2/4* *3/4* *8*

Event-83 *Event-84*

237

M.G. *diagonal* *diagonal* *diagonal* *diagonal* *diagonal* *diagonal* *diagonal* *diagonal*

Vlc. *sostenuto* *ff* *ff* *6 sub* *spiccato*

M.D. *pp* *senza cresc* *sfz* *sfz* *6*

D. Electr. **Event-85**

240

♩=45

M.G. *diagonal*

Vlc. *ff* *mf* *sostenuto* *I. 3* *I.* *II.* *f* *sostenuto* *6*

M.D. *ff* *mp* *spiccato* *senza cresc* *III.* *IV.* *ff* *fp*

D. Electr. **Event-86** **Event-87**

243

♩=60

M.G. *alla corda* *diagonal* *spiccato*

Vlc. *sfz* *f* *sfz* *f* *ff* *ff* *ff*

M.D. *pp* *sfz* *mf* *spiccato* *senza cresc* *III.* *IV.* *ff*

D. Electr. **Event-88**

246

M.G. *spiccato*

Vlc. *mp senza cresc*

M.D. *fff* *fff* *mp* *fff* *mp* *senza cresc*

D. Electr.

L

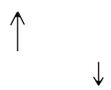
249

M.G. *diagonal*

Vlc. *fff* *diagonal* *mf* *mf* *mf* *diagonal*

M.D. *fff* *mf* *mf* *mf*

D. Electr.



253

M.G. *pp* *f* *p*

Vlc. *s. tasto au talon* *s. pont* *II.*

M.D. *mf* *f* *p*

D. Electr. **Event-89** **Event-90** **Event-91**



Babel
SCORES®

B 97.130610.015156

Libellule

pour clarinete basse, ensemble sonorisé et électronique

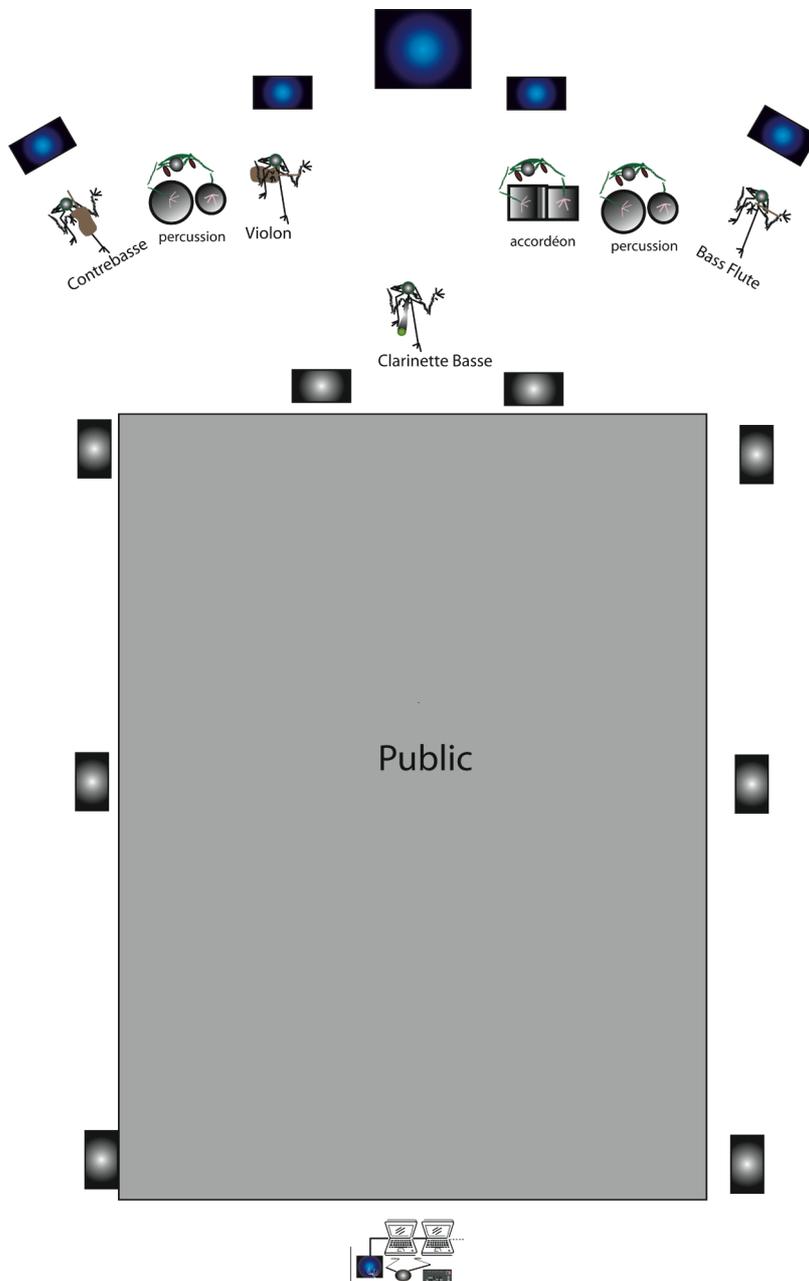
Suárez-Cifuentes

à Alain Billard

2014

Libellule

Clarinete Basse (soliste)
flûte basse
accordéon
marimba
batterie - percussion
violon
contrebasse



Fiche Technique

2 groups d'hautparleurs (8 + 4)

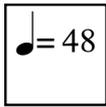
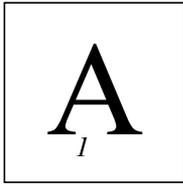
Clarinette Basse (soliste) - 2 microphones + 1 microphone contact
flûte basse - 1 microphone
accordéon - 2 microphones
marimba - 2 microphones
batterie - percussion 1 microphone + 2 microphones contact sur le tambour sur cadre
violon - 1 microphone
contrebasse - 1 microphone

2 Ordinateurs Mac Book Pro
Max / MSP version 5.1.9
Ircam Forum Applications

Percussions

Batterie
1 Charleston
1 Cymbale cloutée
1 Cymbale chinoise
1 Cencerro
1 Caisse Claire
2 WB
2 Toms
1 Floor Tom
8 Crotales (re, fa, solb, lab, la, sib, si, do)
3 Cloches à vaches (reb 2, fa2, mib 4)

Score



Libellule Manglar II

Marco Antonio Suarez Cifuentes

Danse mécanique

3

4

7
16

2
4

3
16

Bass Clarinet

sfz *pp* *sfz* *mp senza cresc* *sfz* *pp* *sf p* *sf p* *sf p* *sfz p senza cresc*

Faire entendre le son harmonique indiqué avec l'hauteur fondamentale.
Le son harmonique peut varier autour du partiel indiqué.
1/2 son soufflé

Bass Flute

mp senza cresc *sfz* *mp* *pp* *mp* *sfz*

Accordeon

pp

Percussion I

Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chén.
Cim.
C. Cl.

Violin

pp *gliss. harm.* *sfz* *p*

Contrabass

pizz. *sfz* *slap.* *sfz* *f* *sfz* *slap.* *f*

Percussion II

Electronique

Libellule

5 6 7 8

3/16 5/8 7/16 2/4

B. Cl. *f sub* *p* *sfz pp* *sfz mp senza cresc*

B. Fl. *f p f p f p f p f mp f* *sfz mp pp sfz mp sfz*

Acc. *pppp senza cresc* *pppp*

Perc I

wh. 1
wh. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *ppp mp ppp* *gliss. arm* *gliss. arm*

Cb. *f p* *sfz pizz. 6* *slap. sfz*

Perc II

Elec.

Libellule

9

10

11

12

3
16

2
4

5
16

1/2 soufflé

B. Cl. *f sfz pp f mp f mp*

B. Fl. *f p p f f p f p f p sfz*

Acc. *pppp*

Cym. Ch.
Cym. Ch.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.

Perc I

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *m.s.p. rall. arco a. ord. ppp*

Cb. *f sfz f sfz f mp*

Perc II

Elec.

Libellule

B

$\text{♩} = 60$

13

14

15

16

5/16

2/4

3/8

3/8

3/16

B. Cl. *sfz sfz mp* *ff mf p sfz mp* *ff p ff p* *ff mp ff*
son fendu sur l'hauteur indiquée

B. Fl. *sfz p sfz p ff* *te ke te* *ff mf* *te⁶ ke te ke* *mp ff* *ff mp ff*

Acc. *pppp* *sfz*

Perc I *sfz p* *lv* *f* *sfz*

Vln. *gliss. arm* *sfz mp* *gliss. arm* *sfz*

Cb. *lv* *sfz sfz ff* *ff mp* *sfz* *arco s.pont* *gliss. arm* *gliss. arm* *ppp pp ff mp*

Perc II *ff* *mp* *ff* *ff*

Elec.

Libellule

♩ = 48

17

18

19

20

3/16

3/8

5/16

3/4



B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

mp ff p 7 f 3 ff 3

flatt. → ord.

ff mp sfz

pppp senza cresc

mp Lv

pp f p 7 f 3

msp. pizz. 7 f 3

ff sfz mp 7

C Libellule

♩ = 60

21

22

23

24

3/4

3/8

7/16

3/4

6/16

B. Cl. *sfz mp* *pp < mp* *pp* *fff sostenuto* *sfz*

B. Fl. *fff sostenuto* *sfz*

Acc. *mp* *f* *mp senza cresc*

Perc I *sfz* *pp < p* *ppp* *sfz* *sfz*

wh. 1
wh. 2
Tom
Tom
T. B. *mp* *f* *sfz* *mp*

Vln. *pp senza cresc*

Cb. *arco* *pp senza cresc*

Perc II *ff* *p* *ff* *ff*

Elec.

25

26

27

28

6/16

7/16

3/4

6/16

B. Cl. *mp senza cresc* *[sfz mf fff sostenuto sfz mp senza cresc]*

B. Fl. *mp senza cresc* *[sfz mf fff sostenuto sfz mp senza cresc]*

Acc. *[sfz p f mp]*

Perc I *[ppp p f sfz mp ppp]*

Vln. *[mp ord. sfz f mp sfz]*

Cb. *[pizz. sfz mp senza cresc sfz mp sfz mp senza cresc]*

Perc II *[ff ff]*

Elec.

29

30

31

32

7
16

3
8

5
16

B. Cl.
[-1] [-1] [-1] [-1] growl
sffz *mf* *fff* *f* *sffz* *mf* *p*

B. Fl.
[-1] [-1] [-1] [+/-1] gliss. arm
sffz *mf* *fff* *fff* *p*

Acc.
sffz *f* *sffz* *f* *p*

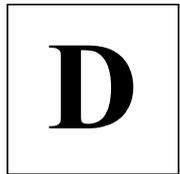
Perc I
Cym. Ch
Cym. Ch
Cym. Chm
Cem
C. Cl.
p *p* *sffz* *pp*
crotales

Vln.
alla corda *mp* *mf* *sffz* *m.s.p* *p senza cresc*

Cb.
f *sostenuto* *f* *p*

Perc II
ff *sffz* *f* *p*

Elec.



33

34

35

36

5/16

5/8

2/4

3/16

2/4

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Musical score for Libellule, measures 33-36. The score includes parts for B. Cl., B. Fl., Acc., Perc I, Perc II, Vln., Cb., and Elec. The key signature is D major. The tempo is marked as quarter note = 48. The time signatures are 5/16, 5/8, 2/4, 3/16, and 2/4. The score features various dynamics such as *mf*, *ffz*, *pp*, *fff*, *ppp*, *f*, *ffz p*, *ff*, *mp*, and *senza cresc*. Performance instructions include *gl. arm.*, *gliss. arm.*, *m.s.p arco ricochet*, and *alla corda*. The Perc I part includes a list of instruments: Cym. Ch., Cym. Ch., Cym. Chin, Cem, C. Cl. The Perc II part includes: wb. 1, wb. 2, Tom 1, Tom 2, T. B. The score also includes circled letters C, B, and C, and a circled letter A. The B. Cl. part has a *[2]* marking. The B. Fl. part has a *[+/-1]* marking. The Acc. part has a *[3]* marking. The Vln. part has a *[6]* marking. The Cb. part has a *[3]* marking. The Perc I part has a *[C]* marking. The Perc II part has a *[A]* marking. The Elec. part has a *[V]* marking.

Libellule

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 40$

1

37

38

39

40

$\frac{2}{4}$

$\frac{7}{8}$

$\frac{3}{8}$

$\frac{7}{16}$

$\frac{2}{4}$

B. Cl. *sfz* *p* *ff* *sfz* *mf* *ff* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sfz* *p* *sfz*

B. Fl. *sfz* *p* *ff* *sfz* *mf* *p* *ppp* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sfz* *f* *p* *sfz*

Acc. *f* *p* *ppp* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *f* *f*

Perc I *pp* *mp* *mf*

Vln. *mp* *mf senza cresc* *p* *p* *mf*

Cb. *fff* *fffz* *fffz* *fffz*

Perc II *mp* *fffz* *p* *ppp*

Elec.

Annotations: *crotales*, *Lv*, *R.sh*, *diagonal*, *s.pont*, *gliss. arm*, *slap pizz.*, *smorzato*, *gliss.*, *arm.*, *pp*, *mp*, *mf*, *fff*, *fffz*, *ppp*, *pp*, *mp*, *mf*, *mf senza cresc*, *p*, *p*, *mf*, *mp*, *fff*, *fffz*, *p*, *ppp*

Libellule

41

42

43

44

2/4

3/8

5/16

2/4

B. Cl.

sfz p sfz p sfz p sfz p sfz mp ppp f sfz mp

B. Fl.

mf sfz mf sfz mp ppp f mp

Acc.

f ppp f sfz

Perc I

pp ff f m.s.p mp

Vln.

mf pp pp mf

Cb.

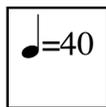
sfz f sfz

Perc II

mp senza cresc

Elec.

Libellule



45

46

47

48

2/4

3

B. Cl. [1] *f* *mp* [2] *ff* *sffz* *mp* *pp* Toneless *vi---*

B. Fl. *sf mp sf mp sf mp sf mp sf mp sf mp sfz mp sffz sffz sffz*

Acc. *ppp senza cresc*

Perc I *f p* *f* *sffz* *mp sub* *R.sh* *C* *C*

Vln. *p mf* *ff* *p sffz* *m.s.p pp*

Cb. *f* *p* *sfz ff* *pizz. slap pizz.* *p ff*

Perc II *f* *p* *f*

Elec.

Libellule

♩ = 60

♩ = 48

49

50

51

52

3
8

5
16

1
4

3
8

5
16

B. Cl. *mp* *pp* *sfz* *f* *sfz* *pp* *f* *mp* *f* *sostenuto*

B. Fl. *f* *sfz* *mf* *f* *mp* *f* *p* *f* *p*

Acc. *pp* *sfz* *mf* *mp* *f* *sostenuto*

Perc I *f* *mp* *f* *mp* *pp*

Vln. *mp* *p* *mp* *pp* *pp* *f* *p*

Cb. *ff* *pizz.* *slap pizz.* *ff*

Perc II *mp* *senza cresc*

Elec.

Cym. Ch
Cym. Ch
Cym. Chin
Cem
C. Cl

wh. 1
wh. 2
Tom
Tom 2
T. B.

R.sh *gliss. arm* *fall-arco* *fall-arco*

m.s.p

53

54

55

56

5/16

7/8

5/16

3/4

3/16

B. Cl. *vi* [+/-1] *poco cresc*

B. Fl. *f* *p* *mf* *f* *p* *f*

Acc. *p senza cresc* *sf p* *sf p* *sf p* *p* *sfz p*

Perc I *f* *ff* *mp* *ff* *mp*

Vln. *pp* *mp* *ppp senza cresc* *rall. arco* *f a. ord.* *ppp* *gliss. arm*

Cb. *f* *sfz* *f* *slap pizz.* *sfz* *f*

Perc II *f* *f* *sfz*

Elec.

Libellule

E

♩=40

2

57

58

59

60

3/16

7/16

5/8 S.V.

2/4

B. Cl. *sfz* *gliss. harm.* *v.i* *mp* *ff* *pp* *gl. h.*

B. Fl. *sfz* *sfz pp* *ff* *sfz p*

Acc. *ff* *sfz* *sfz p* *ppp* *p* *ppp* *ppp*

Perc I *f* *sfz* *R.sh* *mp* *pp*

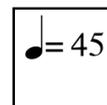
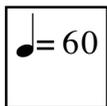
Vln. *mp* *f* *pp senza cresc* *diagonal* *rall. arco*

Cb. *pizz.* *sfz*

Perc II *ff* *f* *sfz*

Elec.

Libellule



61

62

63

64

65

66

 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{3}{4}$

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

61 62 63 64 65 66

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{3}{4}$

B. Cl. *fff* *sostenuto* *mf* *fff* *mf*

B. Fl. *pp* *ff* *ff* *ff*

Acc. *>pp* *p* *pp* *ff* *mp* *mp*

Perc I *fff* *sostenuto* *mp* *ff* *mp*

Vln. *pp* *ff* *ff* *ff*

Cb. *slap pizz.* *fff* *mp*

Perc II *mp* *f*

Elec.

♩ = 60

67

68

69

70

3/4

3/16

2/4

3/8

B. Cl. *fff*, *p*, *fff*, *ffz p*, *fff*

B. Fl. *f* *gliss.* *ff*, *ff*³, *mf* *gliss.*

Acc. *ppp*

Perc I *ff*, *p*, *p senza cresc*, *ppp*, *ff*

Vln. *f* *gliss.* *ff*, *ff*, *mp*, *senza cresc*

Cb. *ff*

Perc II *ffz*, *p*, *f*, *p*, *f*

Elec.

s.pont, *alla corda*, *m.s.p*, *rall. arco*

[Fa#], [-1], [-1]

○, ⊙, [D]

♩ = 48

71

72

73

74

B. Cl. *mf* *p* *f* *sfz* *p* *fff* *mp*

B. Fl. *ff* *p* *sfz* *p* *mp* *f*

Acc. *ppp* *fff* *p* *ppp*

B. Clar. *pp* *mp* *fff* *mp sub* *f*

Perc I *f* *mp* *mp* *mp*

Vln. *mf* *p* *fff* *mf*

Cb. *mf* *fff* *fff* *mp*

Perc II *f* *sfz* *mp senza cresc*

Elec.

Libellule

75

76

77

78

3

1

3

2

5

16

B. Cl. *f p sub f p sub f* *mp* *f p sfz p f p f p f p f p f* *sfz p f p f p f*

B. Fl. *f p sub f p sub* *f p* *senza cresc*

Acc. *p* *ppp* *mp* *ppp* *pp* *sf p* *ppp*

Perc I *mp* *f* *pp* *mf*

Vln. *sfz p sfz p sfz p* *sfz p* *ppp* *mp* *pp* *gliss. arm* *rall. arco*

Cb. *pizz.* *f sostenuto*

Perc II *sfz p sfz p sfz* *f* *mp* *mp*

Elec.

Libellule

F $\text{♩} = 40$

79

80

81

82

5
16

2
4

3
8

7
16

4
8

B. Cl. *p f p f* *sfz mp* *sfz p sfz p sfz p* *mf* *fff*

B. Fl. *ppp* *f sub* *fff*

Acc. *sfz pp* *ppp* *sfz mp* *ppp*
mp *ppp* *mp* *ppp*

Perc I *mp* *f p f p f p* *f* *p* *fff*

Vln. *mf* *sf* *p* *sfz p* *mf* *p*

Cb. *ff* *mp senza cresc* *ff sub*

Perc II *mp* *mf* *pp*

Elec.

83

84

85

86

4/8

3/8

5/16

3/8

B. Cl. *sostenuto* *fff* *mf* *sfz* *fff* *mf* *sfz* *fff* *mf* *sfz*

B. Fl. *mf* *sfz mf* *sfz p* *sfz p*

Acc. *p* *f ppp senza cresc* *mf* *sf p*

Perc I *mp fff* *fff* *mp fff*

Vln. *ord.* *mp* *fff mp* *fff mp* *fff*

Cb. *fff* *fff* *pizz.*

Perc II *mf*

Elec.

Libellule

G

♩ = 60

87

88

89

90

2
8**3**
16**7**
16**4**
8

B. Cl.

fff *mp* *f* *fff* *mp* *fff*

B. Fl.

> ppp *mp* *f* *pp* *fff* *sub* *fff*

Acc.

p *sf* *mp* *fff* *pp*

Perc I

mp *pp* *fff*

Vln.

a. ord. *mp* *fff* *mp* *fff*

Cb.

fff

Perc II

fff *mp*

Elec.

91

92

93

94

3/8

3/16

3/8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

fff *mp* *sffz* *fff* *mp* *fff* *mp* *fff* *mp* *fff* *mp* *sffz*

mp *fff* *mf*

ff pp *sffz pp* *sffz pp* *sffz p*

ff *sffz pp* *sffz* *sffz p*

mp *fff* *lv* *sffz mp*

mf *sffz*

pp *ff* *sffz p* *ff*

ff sub

95

96

97

98

3

5

3

5
16

B. Cl. *sfz p pp sf ppp mf*

B. Fl. *ppp p sf pp mf*

Acc. *sf pp sf mf pp*

Perc I *f p mp ppp*

Vln. *ord. mf senza cresc ff*

Cb. *slap pizz. sfz*

Perc II *f f*

Elec.

Libellule

H

♩ = 42

4

99

100

101

102

5/16

3/4

3/8

7/16

5/16

B. Cl. *p sfz* *p* *sfz p* *gliss. harm.* *fff* *ppp* *fff* *p* *sfz*

B. Fl. *p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz*

Acc. *f p* *ppp* *f*

Perc I *f* *f p* *f p* *f p* *f* *sfz*

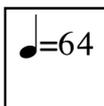
Vln. *m.s.p* *sfz* *mp* *gliss. arm.* *ff p* *ff p* *ff p* *alla corda* *ff* *mp* *f*

Cb. *arco s.pont* *f* *p* *p* *senza cresc* *f*

Perc II *sfz* *p* *fff*

Elec.

Libellule



103

104

105

106

5
16**2**
4**7**
16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

cow bell

mf *sfz*

p *senza cresc*

pp *sfz*

f *mp*

pp *sfz* *p*

sfz *p* *sfz* *mf*

Libellule

107

108

109

110

7
16

3
4

2
4

3
8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Cym. Ch.
Cym. Ch.
Cym. Chin
Cem
C. Cl.

The musical score for measures 107-110 of 'Libellule' is arranged in a multi-staff format. The time signatures are 7/16, 3/4, 2/4, and 3/8. The instruments and their parts are as follows:

- B. Cl. (Bass Clarinet):** Measures 108-110, starting with a *ppp* dynamic and a triplet of eighth notes.
- B. Fl. (Bass Flute):** Measures 108-110, playing sustained chords.
- Acc. (Acoustic Guitar):** Measures 108-110, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with dynamics *p* and *f*.
- Perc I (Percussion I):** Measures 107-110, playing a rhythmic pattern with a *mp* dynamic and a *lv* (lento) marking.
- Vln. (Violin):** Measures 107-110, starting with a *sfz* dynamic and a *s.pont* (sforzando) marking, followed by a triplet of eighth notes.
- Cb. (Cello):** Measures 107-110, playing a melodic line with dynamics *ppp*, *sfz*, *p*, and *ppp*.
- Perc II (Percussion II):** Measures 107-110, playing a rhythmic pattern with dynamics *p* and *f*.
- Elec. (Electric Guitar):** Measures 107-110, with a blank staff.

Libellule

I

♩=40

♩=48

111

112

113

114

3**7**
16**2**
4

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

111 112 113 114

B. Cl. *sf pp senza cresc* *sf pp* *sf* *pp senza cresc* *sf*

B. Fl. *ppp* *mp* *ppp* *sfz p*

Acc. *ppp* *ppp*

Perc I *pp* *sf* *f*

Vln. *ppp* *sfz* *pizz.*

Cb. *mp*

Perc II *mp* *sf*

Elec.

Libellule

$\text{♩} = 60$

115

116

117

118

$\frac{3}{16}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{3}{8}$

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Cym. Ch.
Cym. Ch.
Cym. Chin
Cen
C. Cl.

wb. 1
wb. 2
Tom
Tom 2
T. B.

pp *sfz* *mf* *sfz* *sfz mp* *sfz mp sf* *mp* *f* *mp*

sfz p sfz

m.s.p *mp* *f*

f p *mp*

♩=72

119

120

121

122

3
8

5
16

3
16

5
8

1
4

B. Cl. *f* *sfz* *fff*

B. Fl. *ppp* *fff* *sfz* *p* *smorzato*

Acc. *p*

Perc I *fff* *mp* *mp*

wb. 1 *f*

Vln. *mp* *fff* *mp* *s.pont*

Cb. *pizz.* *slap pizz.* *f*

Perc II *f* *mp sub*

Elec.

Libellule

♩ = 60

♩ = 48

123

124

125

126

1/4

3/8

3/8

4/8

3/8

B. Cl. *fff mp sub* *mp* *poco cresc*

B. Fl. *smorzato* *fff* *f mp*

Acc. *p mp p* *gliss.*

Perc I *f p* *R.sh*

Vln. *fff* *pp* *mf*

Cb. *arco s.pont* *mp sfz* *pp senza cresc* *sautillé a. ord.*

Perc II *mp* *f* *f mp*

Elec.

Libellule

♩ = 60

127

128

129

3**5**
16**7**
8**4**
8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Cym. Ch.
Cym. Ch.
Cym. Chin.
Cem.
C. Cl.

wh. 1
wh. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

mp

gliss.

mf

fff

ppp

mp

mf

fff

mp

fff

fff

mp

sfz

p

fff

f sub

f sub

alla corda

ord.

rall. arco

senza cresc

[1]

Libellule

J

$\text{♩} = 72$

5

130

131

132

133

134

4
8

6
8

3
16

4
8

3
4

7
8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

The musical score for 'Libellule' spans measures 130 to 134. The time signatures are 4/8, 6/8, 3/16, 4/8, 3/4, and 7/8. The instruments and their parts are:

- B. Cl.:** Features complex rhythmic patterns with dynamics ranging from *sfz p* to *sfz mp*. Includes markings for *tr* and *tr* with a *[-1]* sign.
- B. Fl.:** Plays sustained notes with dynamics *ppp* and *p*. Includes markings for *ul*, *s.v.*, and *(1/2 acolian)*.
- Acc.:** Provides harmonic support with dynamics *mp* and *pp*.
- Perc I:** Uses *crotales* and *row bell* with dynamics *Lv* and *p*.
- Vln.:** Features sustained notes with dynamics *sf*, *ppp*, and *senza cresc*. Includes markings for *s.pont*, *s.tasto*, *diagonal*, and *a. ord.*
- Cb.:** Plays with dynamics *f* and *Lv*. Includes markings for *pizz.* and *Lv*.
- Perc II:** Features dynamics *mp* and *sfz*.
- Elec.:** Remains silent throughout the passage.

135 136 137 138

7/8 **5/8** **6/8** **4/8** **7/16**

B. Cl. *p* *gliss.* *ooohoo* *sfz* *p* *ppp* *vi*

B. Fl. *mp* *mp* *p* *vi* *(1/2 aeolian)* *vi*

Acc. *ppp* *mp* *ppp*

Perc I *p* *mf* *p* *crotales* *Lv* *Lv* *cow bell* *Lv*

wh. 1
wh. 2
Tom
Tom
T.B.

sfz *p*

Vln. *pp* *vi* *1/2* *tail. arco* *vi* *tail. arco*

Cb. *slap pizz.* *sfz* *ff*

Perc II *sfz* *ff*

Elec.

♩ = 48

139

140

141

142

7
16

2
4

5
8

3
16

4
8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

The musical score for measures 139-142 of 'Libellule' is presented in a multi-staff format. The top staff is for Bass Clarinet (B. Cl.), followed by Bass Flute (B. Fl.), Accordion (Acc.), Percussion I (Perc I), Violin (Vln.), Contrabass (Cb.), Percussion II (Perc II), and Electric (Elec.).

- Measure 139:** B. Cl. starts with a *mf* dynamic, followed by *pp* and *sfz p*. The time signature is 7/16. B. Fl. and Acc. have *ppp* dynamics. Perc I has *mp* and *f* dynamics. Vln. has *sfz* and *marcato* markings.
- Measure 140:** B. Cl. has *sfz p* and *sfz* dynamics. The time signature is 2/4. Perc I has *f* dynamic.
- Measure 141:** B. Cl. has *ppp* dynamic. The time signature is 5/8. Perc I has *f* and *mp* dynamics. Vln. has *mp* dynamic.
- Measure 142:** B. Cl. has *ppp* dynamic. The time signature is 3/16. Vln. has *ppp* dynamic and *s. iasto* instruction. Perc I has *superball* instruction.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. Performance instructions like *gl. h.* (glissando) and *superball* are present. The tempo is marked as ♩ = 48.

=84

143

144

145

146

4
8

6
8

4
8

4
4

3
16

B. Cl. *sfz pp* *pp* *sfz* *sfz mp* *ppp* *sf p* *sf p* *sf p*

B. Fl. *senza cresc*

Acc. *< sf* *< sf mp* *ppp*

Perc I *ppp* *mp* *ppp*
arco très lent > (varier la vitesse légèrement)

Vln. *senza cresc*

Cb. *pizz.* *f*

Perc II *mp* *sfz mp*

Elec.

Libellule

♩ = 54

♩ = 42

147

148

149

150

3
16

4
8

3
8

3
8

5
16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

151

152

153

154

5
16

7
8

3
8

7
16

4
8

B. Cl.
ppp *sfz* *p* *ppp*

B. Fl.
sfz *p* *sfz* *p* *mf* *p* *smorzato*

Acc.
ppp

Perc I
Cym. Ch
Cym. Cl
Cym. Chin
Cen
C. Cl
mp *sfz* *ppp*

Vln.
mf *pp* *mf* *f*

Cb.
ppp *arco* *1/2*

Perc II
mp *mf* *pp*

Elec.

Libellule

$\text{♩} = 54$

K

$\text{♩} = 60$

155

156

157

158

$\frac{4}{8}$

$\frac{3}{16}$

$\frac{5}{16}$

$\frac{2}{4}$

$\frac{5}{8}$

B. Cl. *p ppp sfz p mp ppp*

B. Fl. *mp pp pp senza cresc*

Acc. *ppp senza cresc p p*

Perc I *pp ff p*

Vln. *p mp pp sfz 5 mp gliss. arm 6*

Cb. *s.pont rall. arco sfz sfz Lv*

Perc II *sfz p sfz*

Elec.

159

160

161

162



B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Musical notation for B. Cl. staff, measures 159-162. Includes dynamics: *ff*, *p*, *ff*, *p*, *ff*, *f*. Includes articulation: *3*, *[-1]*, *5*.

Musical notation for B. Fl. staff, measures 159-162. Includes dynamics: *p*, *f*, *mp*, *sfz*, *mp*, *f*. Includes articulation: *3*, *5*, *3*, *gliss.*.

Musical notation for Acc. staff, measures 159-162. Includes dynamics: *> ppp*, *mp*.

Musical notation for Perc I staff, measures 159-162. Includes dynamics: *sfz*, *p*, *f*, *f*, *mp*. Includes articulation: *3*, *5*, *R.sh*, *C*, *B*, *B*.

Musical notation for Vln. staff, measures 159-162. Includes dynamics: *sfz*, *pp*, *f*. Includes articulation: *3*, *arco*, *s.pont*, *gliss. arm*, *5*, *msp.*, *1/2*.

Musical notation for Cb. staff, measures 159-162. Includes dynamics: *ppp*, *pp*, *ff*, *mp*, *pp*. Includes articulation: *gliss. arm*, *5*.

Musical notation for Perc II staff, measures 159-162. Includes dynamics: *ff*, *ff*.

Musical notation for Elec. staff, measures 159-162. Empty staff.

163

164

165

166

3
8

5
16

3
4

3
8

B. Cl.

p *f* *fff* *fffz pp* *pp* *mp*

B. Fl.

ffz *fff* *pp* *mp*

Acc.

pp *mp* *f*

Perc I

ffz *pp* *p*

Vln.

p *f*

Cb.

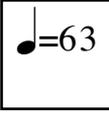
pizz. *f* *fff* *pizz.* *arco* *ppp*

Perc II

ffz mp *ff*

Elec.

Libellule

L 

167

168

169

170

7
8

7
16

3
4

6
16

B. Cl.
gliss. harm.
ppp *pp* *mp* *pp* *f* *f* *sffz*

B. Fl.
>ppp *pp* *mp* *pp* *f*

Acc.
pp *mp* *pp*

Perc I
sfz *mp* *p* *sfz*

Vln.
arco alla corda *f* *ord.* *p*

Cb.
gliss. arm *rall. arco* *mp* *ppp* *f* *pizz.* *mf*

Perc II
mf *sfz*

Elec.

171

172

173

174

6
16

7
16

3
4

6
16

B. Cl. *f* *p* *sfz* *mf* *sfz* *p* *f* *sfz* *f* *p*

B. Fl. *mf* *senza cresc* *p* *f* *mf* *senza cresc*

Acc. *ppp* *mp* *ff*

Perc I

B. Clar. *mp* *p* *f* *sfz* *mp* *mp* *senza cresc*

Vln. *f p* *alla corda* *p* *ff* *ord.* *mp* *alla corda* *f p*

Cb. *f* *p* *ff* *mp* *f* *p*

Perc II *mp* *ff* *sfz* *mp*

Elec.

175

176

177

178

7
16

2
4

B. Cl. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *sfz* *mf* *sfz* *mf*

B. Fl. *ff*

Acc. *ppp* *mp* *sfz* *p* *ff*

Perc I *p* *p*

B. Clar. *mp* *f* *sfz*

Vln. *f p* *f p* *f p* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *mf* *ff*

Perc II *ff* *sub*

Elec.

= 54

179

180

181

182

2/4

3/16

3/8

5/16

2/4

B. Cl.

sffz mf p sf

p sf

p sf

sf p sf p

smorzato

B. Fl.

mf p

Acc.

pp

pp

sf p

sf p

Perc I

Cym. Ch
Cym. Cl
Cym. Chin
Cen
C. Cl

sf

mp

sf mp

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

sf

mp

Vln.

s. pont alla corda

mf

p sf

Cb.

arco

ff mf pp

Perc II

ff

p

p

sf

sf

Elec.

183

184

185

$\frac{2}{4}$

$\frac{7}{8}$

$\frac{3}{16}$ $\frac{4}{8}$

smorzato

detimbre

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

sf *p* *ppp* *p* *mf* *p* *sfz*

pp senza cresc *sfz*

sf *p* *sf* *pp* *sf* *p* *sf* *p*

sf *mp* *ppp* *mp*

sf *sfz*

mf *ff*

pp

p *sf* *p* *f* *sub*

p *sf* *p* *f* *sub*

(C)

s.pont *s.tasto*

Libellule

M
188

♩ = 45

186

187

189

4/8

3/8

3/8

7/8

5/4

B. Cl. *sfz p sfz p sfz p sfz* *sfz p sfz p sfz p* *sfz p sfz p sfz p* *gliss. harm.* *ppp*

B. Fl. *mp* *f* *mp* *sf* *p* *ppp* *gliss. arm.*

Acc. *f* *f*

Perc I *mf senza cresc* *sf*

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *s.pont* *p senza cresc* *sf p* *sf* *ppp* *gliss. arm.* *mf pp*

Cb. *s.pont* *p senza cresc* *m.s.p* *sf p* *f sub*

Perc II *sfz* *p* *f*

Elec.

=64

=64

190

191

192

193

194

5/4

3/16

7/16

4/8

7/8

B. Cl. *pp* *senza cresc.* *ppp* *mf*

B. Fl. *sfzpp* *ppp* *mf*

Acc. *sfzpp* *gliss.* *pppp*

Perc I Cym. Ch. Cym. Cl. Cym. Chin. Cym. C. Cl. *ppp* *Lv* *sfz*

C. Cl. *mf* *p* *mp* *pp*

Vln.

Cb.

Perc II *sf* *pp* *sf* *pp*

Elec.

Libellule

195

196

197

198

7/8

5/8

3/8

7/16

B. Cl. *smorzato* *ppp* 5 3

B. Fl. 6 *ppp*

Acc. *p*

Tambour 7/8 [Tom] *p* *mf* *p*

C. Cl. 7/8 5/8 3/8 7/16

Vln. *s. pont* *ricochet* *mf* *p* *ppp* *sf* *p* *ppp* *rall. arco*

Cb. *ppp* *mp* *ppp*

Perc II

Elec.

199

200

201

202

7
16

5
8

3
8

7
16

D...4

B. Fl.
mp sf p sf p ppp

Acc.
sf mp ppp sf p ppp gliss. gliss. sf 6

Tambour
7/16 5/8 3/8 7/16

Perc I
ff sf Caisse claire mp senza cresc

C. Cl.
7/16 5/8 3/8 7/16 ff sf ff mp ppp

Vln.
ppp sf p ppp 6 8^{va} 1/2^{va} gliss. arm. vib. arco

Cb.
f p ppp 3 8

Perc II
pp sf

Elec.

Libellule

♩=96

♩=80

203

204

205

206

7
16

4
8

7
8

4
8

B. Cl. *detimbre*
sf p *pp*

B. Fl. *ppp* *[+/-]* *sfz p*

Acc. *ppp* *p* *f* *p* *f*

Tambour *f* *ff* *mp*

Perc I

C. Cl. *ff* *mp*

Vln. *ff*

Cb. *pizz. lv* *mf* *s.tasto arco* *ppp* *f* *pizz.* *sfz* *p*

Perc II *sfz* *mp* *mp* *f*

Elec.

207

208

209

210

6
8

4
8

3
16

5
16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

C. Cl.

Perc I

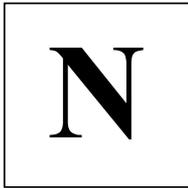
C. Cl.

Vln.

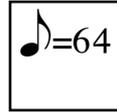
Cb.

Perc II

Elec.



Libellule



211

212

213

214

5/16

5/8

3/8

5/8

7/8

D.....

B. Cl. *mf* *ppp* *senza cresc* *smorzato*

B. Fl. *ppp* *sfp* *f* *gliss.* *gl. arm.*

Acc. *ppp* *mp*

Tambour *f* *p* *ppp* *mp* *mf*

Perc I *ppp* *mp* *sfz*

C. Cl. *f* *p* *ppp* *mp* *mf*

Vln. *pp* *f* *pp* *arco* *mf*

Cb. *sfz* *mp* *ppp* *sf* *p* *pp*

Perc II *f* *f*

Elec.

Libellule



215

216

217

218

219

7/8

3/8

7/8

3/8

5/16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Tambour

Perc I

C. Cl.

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

7/8 3/8 7/8 3/8 5/16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Tambour

Perc I

C. Cl.

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

gliss. harm.

gliss. harm.

gliss. harm.

sf *pp*

fffz *pp*

pp *fffz*

f *mp* *f* *pp* *mf* *mf* *mf*

f *mp* *f* *pp* *mf* *sfz* *mp* *ppp* *sfz* *mp* *ppp*

fffz *mf*

pppp *pp* *f* *f*

ppp *f*

ricochet *ricochet* *ricochet*

gliss. arm. *rall. arm.*

senza cresc.

I. *III.*

lv

Libellule

220

221

222

223

5
16

7
8

3
8

4
8

3
16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Tambour

Perc I

C. Cl.

Vln.

Perc II

Elec.

The musical score for measures 220-223 of 'Libellule' features a complex rhythmic structure. The time signatures are 5/16, 7/8, 3/8, 4/8, and 3/16. The B. Fl. part includes a trill-like figure with a '5' fingering and a '3' fingering. The Perc I part has a dynamic range from *mf* to *pp*. The C. Cl. part features a complex rhythmic pattern with dynamics *sfz*, *mp*, *ppp*, *sfz*, *pp*, *f*, and *f*. The Vln. part includes *ricochet* and *alla corda* markings with dynamics *f*, *p*, and *f*. The Perc II part has a dynamic of *sfz*. The Elec. part is blank.

224

225

226

3
16

7
8

3
8

4
8

B. Cl. *> ppp* *f* *p* [Fa#] *f*

B. Fl.

Acc.

Tambour *> ppp* *mp* *f*

Perc I *mp* *f*

C. Cl. *mp* *f*

Vln. *f*

Cb. *f* *ff*

Perc II

Elec.

227

228

4/8

155

B. Cl. *sfz* *p* *senza cresc*

B. Fl. *p* *senza cresc*

Acc. *pppp* *senza cresc* *pppp*

Perc I
Cym. Ch
Cym. Cl
Cym. Chin
Cen
C. Cl
wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *pp* *senza cresc*
flautato
arco
s.tasto

Cb. *ff* *pp*
ricochet
s.pont
rall. arco

Perc II *mp* *senza cresc*
Marimba

Elec.

Libellule



229

230

231

The score consists of several staves:

- B. Cl.:** Bass clef, 3/4 time. Measures 229-231. Dynamics: *sf*, *p*, *f*, *sfz*. Includes a 3/4 time signature change at the end of measure 231.
- B. Fl.:** Treble clef, 3/4 time. Measures 229-231. Dynamics: *f*, *p*, *sfz*. Includes a glissando in measure 231.
- Acc.:** Grand staff (bass and treble clefs). Measures 229-231.
- Perc I:** Multiple staves for Cym. Ch., Cym. Cl., Cym. Chin., Cam., C. Cl. and wb. 1, wb. 2, Tom 1, Tom 2, T. B. Measures 229-231.
- Vln.:** Treble clef, 3/4 time. Measures 229-231. Dynamics: *pp* *senza cresc*, *f*, *mf*. Includes a *s.pont* marking and a glissando in measure 231.
- Cb.:** Bass clef, 3/4 time. Measures 229-231. Dynamics: *ff*, *pp*, *senza cresc*. Includes an *ord.* marking.
- Perc II:** Grand staff (bass and treble clefs). Measures 229-231.
- Elec.:** Grand staff (bass and treble clefs). Measures 229-231.

Measure 229 features a 12/8 time signature. Measure 230 features a 3/8 time signature. Measure 231 features a 4/8 time signature.

232

233

234

235

7

4

3
16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Score for Libellule, measures 232-235. The score includes parts for B. Cl., B. Fl., Acc., Perc I, Vln., Cb., Perc II, and Elec. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score features various dynamics (pp, p, mp, mf, sffz, f) and articulations (gliss., ricochet, alla corda, m.s.p., s.pont, rall. arco). Percussion I includes a snare drum roll starting at measure 235. The electric guitar part is currently blank.

Libellule



236

237

238

239

3
16**4**
8**7**
8**4**
8**7**
16

B. Cl. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

B. Fl. *mf* *ppp* *mp* *ppp*

Acc. *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *mp*

Perc I *f*

Vln. *f* *ppp* *ppp* *mp* *f* *ff* *p* *ppp*

Cb. *ppp* *f* *sostenuto*

Perc II *f* *ff* *ff*

Elec.

gliss. harm. *gliss. harm.* *[+/-]* *[+/-]*

s. pont a. ord. *ord.* *alla corda* *diagonal* *v.f.* *s.v.* *1/2*

rall. arco *gliss. arm.* *s. tasto* *3* *6* *3*

Libellule



240

241

242

243

7/16

7/8

4/8

3/8

3/8

B. Cl. *f* *p* *f* *p*

B. Fl.

Acc. *ppp*

Perc I *crotales*

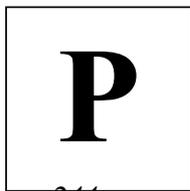
wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *f* *mf* *ppp* *ricochet m.s.p*

Cb. *mf* *ppp* *ricochet*

Perc II *sfz*

Elec.



Extrême et violent

244

245

246



B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Perc II

Elec.

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.



247

248

249

4/8

7/16

B. Cl. *[-1]*

B. Fl. *< f p mp f pp mp f pp mp*

Acc. *f p*

Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.

Perc I *Tom* *ff* *ff* *3* *3* *3* *3*

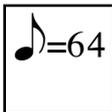
Vln. *arco m.s.p* *gliss. armu*

Cb. *< f* *sostenuto* *3* *3* *3* *3*

Perc II *mf* *senza cresc* *3* *3* *3* *3*

Elec.

Libellule



250



251

252

7
16

8

4
8

B. Cl. *sfz* *mp* *pppp*

B. Fl. *f* *pp* *ff* *mp* *f* *pp* *mp* *f* *pp* *mp*

Acc. *f* *p* *f* *p*

Perc I *ff* *ff sostenuto*

Vln. *f* *p senza cresc*

Cb. *f sostenuto* *pizz.*

Perc II *ff* *sub* *mf*

Elec.

Libellule

→ =56

=70

253

254

255

3

6

4

B. Cl. *pppp* *p* *mf* *ppp*

B. Fl. *f* *pp* *mp* *f* *pp* *ff* *mp* *f* *pp* *p*

Acc. *f* *f*

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
ff

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.
ff

Vln. *pppp* *mf* *f* *pppp*

Cb. *f* *sostenuto*

Perc II *ff* *sub* *mf* *senza cresc*

Elec.

256

257

258

4/8

5/8

B. Cl.
mf, sfz, p, mf

B. Fl.
f, pp, mp, f, pp, mp, f, mp

Acc.
p, f, p

Perc I
Cym. Ch, Cym. Cl, Cym. Chin, Cam, C. Cl
wb. 1, wb. 2, Tom 1, Tom 2, T. B.
sfz

Vln.
mp, pp, mp, sfz, p, gliss. arnu, mf

Cb.
mf, sfz

Perc II
ff sub, mf, ff

Elec.



259

260

7

6

B. Cl. *mf* *mp* *mp* *fff* *gliss. arm* [+/-1] [+/-1(R)]

B. Fl. *f mp f mp f mp f pp fff* *gliss.*

Acc. *f* *p*

Perc I *ff* *ff* *ff* *ff*

Vln. *sfz mp* *fff* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Cb. *sfz* *f sostenuto*

Perc II *mf ff* *sub*

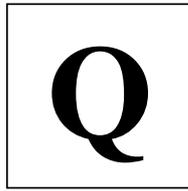
Elec.

Libellule

♩=42



♩=63



261

262

263

264

6/8

7/16

4/8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

B. Cl. *fff* [2] 6
 B. Fl. *fff* *mf* 6
 Acc. *fff* *sub* *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*
 Perc I *fff* *Violent et soutenu* *ff* *fff* *Ly*
 Vln. *fff* *sostenuto* *gliss.* *gliss.* 6
 Cb. *fff* *sostenuto* *mf* *m.s.p* *gliss. arm* 1/2
 Perc II 6
 Elec.

♩=64

265

266

267

268

7

3

5

7
16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

ff mf fff fff mp

gliss. gliss. mp

ff mf ff mf ff p ff

ff mf ff mf ff p ff

ff

arco m.s.p. alla corda m.s.p.

pp mf fff sostenuto pp

ff mf f

ffz ffz

diagonal 1/2

269

270

271

7
16

5
16

8

7
16

The musical score for 'Libellule' on page 75 covers measures 269 to 271. The piece is in 7/16 time, with a 5/16 measure at the start of measure 270 and an 8-measure rest at the start of measure 271. The score includes parts for B. Fl., Acc., Perc I, Vln., and Cb. The B. Fl. part features dynamic markings of *mp*, *f*, *fff*, and *mp* with accents and slurs. The Acc. part has dynamics of *>mf*, *ff*, *mf*, *p*, and *mp*. Perc I includes dynamics of *p*, *ff*, *mf*, *ff*, and *mp*, with performance instructions like 'R.sh' and '3'. The Vln. part has dynamics of *<mp*, *p*, *fff*, *mf*, *mp*, and *ppp*, with 'gliss. arm' markings and 'a. ord.' instructions. The Cb. part is mostly silent. Perc II and Elec. parts are also present but contain no notation.

Libellule

272

273

274

7
16

4
8

5
8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

The musical score for measures 272-274 of 'Libellule' is presented in a multi-staff format. The top staff is for B. Cl. (Bass Clarinet), the second for B. Fl. (Bass Flute), the third for Acc. (Acoustic Guitar), the fourth for Perc I (Percussion I), the fifth for Vln. (Violin), the sixth for Cb. (Cello), the seventh for Perc II (Percussion II), and the eighth for Elec. (Electric Guitar). The score is divided into three measures: 272 (7/16 time), 273 (4/8 time), and 274 (5/8 time). Dynamics range from *mp* to *fff*. Performance instructions include *rall. arco* and *sostenuto*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

R

♩=80

Libellule

77

275

276

277

3

5
16

1
4

B. Fl.
mf, fff, p, fff, gliss. arm

Acc.
mf, f, pp, pp

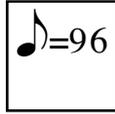
Perc I
Cym. Ch, Cym. Cl, Cym. Chin, Cen, C. Cl
fff, ff, mp

Vln.
rall. arco

Cb.
fff, fff, fff

Perc II

Elec.



278

279

280

1/4

3/8

5/16

2/4

B. Cl. *mf*

B. Fl. *mf* *ff p* *ff p*

Acc. *f p* *f p* *f*

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
f *sfz*

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.
mf

Vln. *mf*

Cb. *mf* *f*

Perc II *sfz*

Elec.

Libellule

♩ = 60

281

282

283

2
4

7
8

5
16

3
4

B. Cl.
sfz p sfz p sfz p
sfz p sfz p senza cresc
sfz p

B. Fl.
<sfz p sfz p sfz p
sfz mf

Acc.
> p
> p
crotales

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
senza cresc
ppp senza cresc

Vln.
mf ff pp sf mp
gliss. arm
1/2

Cb.
pizz.
mf f sfz fff
slap pizz. lv

Perc II
Sonoriser dans la clarinette
ppp senza cresc
ppp senza cresc

Elec.

284

285

286

3/4

2/4

9/16

B. Cl. *poco cresc* *mf* *ff*

B. Fl. *mf* *ff*

Acc.

Perc I *ppp*

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *ppp* *pp* *mp* *sf* *p* *ppp*

Cb. *pizz. lv* *slap pizz.* *pizz.* *slap pizz.*

Perc II *f*

Elec.

S

Libellule

♩=80

287

288

289

289

9
16

7
16

8

8

7

B. Cl. *< fff mp sub* *sfz f p sfz* *ff* *mp pp mp sfz p*

B. Fl. *f* *sfz f p sfz* *ff* *sf pp mp pp*

Acc.

Perc I *p* *f*

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *mp* *sfz mp fff* *gliss. 8va*

Cb. *sfz* *sfz* *pizz.* *slap pizz.*

Perc II *mp* *f sub* *sfz* *f* *mp* *f*

Elec.

Non sonorisée

Libellule

291

292

293

7

3

5
16

B. Cl.
6 *ppp* 5 *sffz* *mf* *sffz* *mp* *ff*
gliss. *mp*

B. Fl.
< *ppp* 6 *sffz*

Acc.
6 *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *sfz*
gliss. 7 7 3

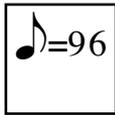
Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.
f

Vln.

Cb.
s. tasto
ppp *p* *ppp*

Perc II
sffz *p* senza cresc *sffz* *mf*

Elec.



294

295

296

7
16

3

7

B. Cl. *sfz* *mf* *fff* *mp* *f* *mp* *sfz* *mp*

B. Fl. *f* *sfz* *fff* *sfz*

Acc.

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *f* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Cb. *f* *mp* *mp*

Perc II *ff* *ff* *mp* *mp*

Elec.

musical notation including notes, rests, dynamics, and performance instructions like *smorzato* and *gliss. arm.*

Libellule

♩=80

T ♩=60

297

298

299

7

3

7
16

3
4

B. Cl. *pp* *f* *sfz mf* *sfz*

B. Fl. *mp* *ppp* *ppp* *gliss. arm* *f* *sfz* *f*

Acc.

Perc I *mp*

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *f mp* *ppp* *mp* *ppp*

Cb. *f mp* *ppp* *mp* *ppp* *ff*

Perc II *f* *f* *p*

Elec.

300

301

302

3/4

6/16

B. Cl. *f* *sfz* *f* *p* *f* *p*

B. Fl. *f* *p* *sf* *mf*

Acc.

Perc I *sfz* *mp*

B. Clar. *mp*
alla corda

Vln. *f* *p*

Cb. *p*
arco s.pont

Perc II *fff* *mp* *senza cresc*

Elec.

303

304

305

7
16

B. Cl. *f* *p* [-1.]

B. Fl. *sf* *p* *gliss. arm* *sf* *mf* [+/-1.]

Acc.

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *f* *alla corda* *mp* *p*

Cb. *m.s.p*

Perc II *sf* *mp* *sf* *mp*

Elec.

Libellule

$\bullet = 48$

$\bullet = 72$

306

307

308

309

7
16

3
8

3
16

5
8

B. Cl. *sffz* *mf* *sffz* *sffz* *mf* *p* *sffz* *mf* *p*

B. Fl. *ff* *sffz* *mp* *ppp* *sffz* *mp* *ppp* *mf* *senza cresc*

Acc. *mf* *ff* *mf* *ff*

Perc I *mf* *ff* *mp* *f*

Vln. *p* *p* *sffz*

Cb. *f* *slap pizz.*

Perc II *f*

Elec.

Libellule

U

♩ = 60

310

311

312

313

B. Cl.
ff p ff p ff p ff p ff p
ff p ff p ff p ff p

B. Fl.
poco cresc
ff

Acc.
mp
mp

Perc I
Lv
mp
ff

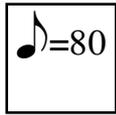
Vln.
alla corda
ff
ppp
mp

Cb.
ff

Perc II
mp
senza cresc

Elec.

Libellule



314

315

316

317

5/8 2/4 3/8 7/8 5/8

B. Cl. *mp* *ppp*

B. Fl.

Acc.

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
Tom
wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

superball

p *f*

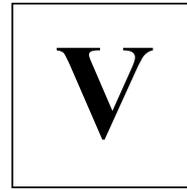
Vln.

Cb. *pp* *mp*

Perc II

Elec.

Libellule



♩=72

318

319

320

321

5/8

3/16

2/4

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Musical score for *Libellule*, measures 318-321. The score includes staves for B. Cl., B. Fl., Acc., Perc I, Vln., Cb., Perc II, and Elec. It features various musical notations such as dynamics (*ppp*, *mf*, *p*, *mp*), articulation (*pizz.*, *alla corda s.tasto*), and performance instructions (*senza cresc*, *s.v.*). Percussion parts include crotales and cow bell. The score shows a change in meter from 5/8 to 3/16 and then to 2/4.

= 54

322

323

324

325

3

5
16

2
4

5

B. Cl.
5 *mp* *p* *f sub* *p*

B. Fl.
mp *p* *p* *mp*

Acc.
pp *pp*

Perc I
Batterie *f* *p* *sfz* *sfz*

Perc II
mf *p* *p* senza cresc

Vln.
mp *p* *p* *mp*

Cb.

Elec.

Libellule

♩ = 72

326

327

328



B. Cl. *mp* *p* *f sub*

B. Fl. *p* *mp* *ppp* *ppp*

Acc.

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

f *sostenuto* *sfz*

Vln. *p* *mp* *ppp* *ppp*

Cb. *slap pizz.* *ff* *sub* *pizz.*

Perc II *p* *f*

Elec.

overblow 6

6

3

6

6

6

3

7

6

3

6

6

6

7

Libellule

♩=42

329

♩=72

330

331



B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

ppp senza cresc

p

mp

senza cresc

p

mp

mp

sf pp

sf pp

senza cresc

mp

crotales

Batterie

cowbell

sfz

p

f

p

senza cresc

p

mp

mf

f

f

p

Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Libellule

♩ = 54

332

333

334



B. Cl.

f sub

p

p

B. Fl.

p

p

mp

Acc.

sf mp

Perc I

f sostenuto

p

sfz

Vln.

p

p

mp

Cb.

Perc II

mf

p

Elec.

Libellule

=72

335

336

337

180

3

2/4

B. Cl. *mp* *p* *f sub* *overblow* 6

B. Fl. *p* *mp* 6

Acc. *pp* *senza cresc* 3

Perc I *f* *sostenuto* 6 3 5

Vln. *p* *mp* 6

Cb. *ff* *sub* 3 5

Perc II *p* *f* 3

Elec.

♩ = 45

♩ = 72

338

339

340

341

3
16

5
16

2
4

B. Cl.
pp senza cresc sfz p

B. Fl.
ppp ppp sfz p

Acc.
sf pp sf pp sf

Perc I
Cym. Ch, Cym. Cl, Cym. Chin, Cam, C. Cl.
wb. 1, wb. 2, Tom 1, Tom 2, T. B.
pp ppow bell pp

Vln.
ppp ppp sfz p

Cb.
mf sub

Perc II
f p

Elec.

♩ = 54

342

343

344

345

3/8

5/16

2/4

5/8

B. Cl. *f sub* *mp* *p* *p*

B. Fl. *mp* *p* *p* *mp*

Acc. *sf pp* *senza cresc* *pp senza cresc*

Perc I Batterie *f* *p* *f sostenuto* *p* *sfz*

Vln. *mp* *p* *p* *mp*

Cb. *sfz* *mf*

Perc II *p* *mf* *p* *senza cresc*

Elec.

♩ = 72

346

347

348

349

3/8

3/8

5/16

3/8

5/16

B. Cl. *mp* *p* *f sostenuto* *overblow* 6

B. Fl. *p* *f* *mp* *pp* *pp*

Acc. *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Perc I *f sostenuto*

Vln. *p* *f* *mp* *pp* *pp*

Cb. *ff*

Perc II *p* *f* *p*

Elec.

Cym. Ch
Cym. Cl
Cym. Chin
Cen
C. Cl

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

350

351

352

353

5
16

3
8

5
16

3
8

5
16

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin
Cm.
C. Cl.

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

f *pp* *pp* *f* *pp*

sfz *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

sfz *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

f *pp* *pp* *f* *pp*

f *p* *f* *p*

Libellule

354

355

356

357

5
16

3
8

5
16

3
8

3
8

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cam.
C. Cl.

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

pp *f* *pp* *pp* *f* *p* *f* *p*

sfz *p* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

pp *f* *pp* *pp* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*



Libellule

358

359

360

361

3/8

5/16

3/8

5/16

1/4

B. Cl. *p* *f* *f* *sostenuto*

B. Fl. *f* *p* *f* *p* *ff* *ff*

Acc. *p* *f* *sfz* *sfz*

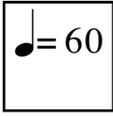
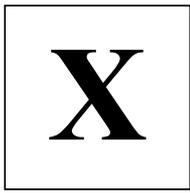
Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Vln. *f* *p* *f* *p* *ff* *ff*

Cb.

Perc II *f* *mp* *p* *f*

Elec.



Libellule

362

363

364

365

1/4

2/4

3/4

7/8

2/4

B. Cl.

B. Fl.

Acc.

Perc I

Vln.

Cb.

Perc II

Elec.

wb. 1
wb. 2
Tom 1
Tom 2
T. B.

Musical score for Libellule, measures 362-365. The score includes parts for B. Cl., B. Fl., Acc., Perc I, Vln., Cb., Perc II, and Elec. The key signature has two flats (Bb, Eb). The time signature changes from 1/4 to 2/4 at measure 363, to 3/4 at measure 364, to 7/8 at measure 365, and back to 2/4 at the end of the page. Dynamics include f, ff, mp, ppp, and sfz. Performance markings include accents, slurs, and triplets.

366

367

2
4

3
8

B. Cl.
ppp sf p 7 *sf* 5
p 6 5 *ppp* 7
gliss. harm. *gliss. harm.* *gliss. harm.*

B. Fl.

Acc.
pppp
pppp

Perc I
Cym. Ch.
Cym. Cl.
Cym. Chin.
Cen.
C. Cl.
lv
mp

Vln.
ppp
rall. arco

Cb.

Perc II

Elec.

Manglar Rojo

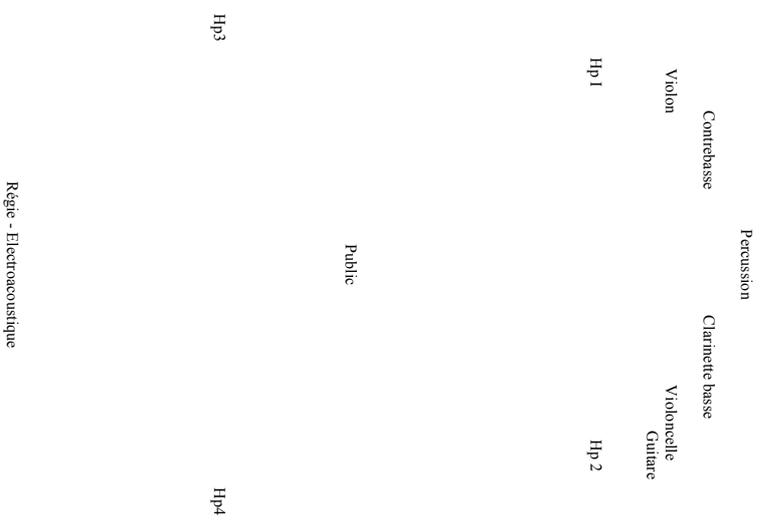
under/ violence

Marco Antonio Suárez Cifuentes

à l'ensemble Vortex

2014

Disposition sur scène



C Position des nombres dans la contrebasse: Cordes II et III

Ch.

Accordage – Scordatura

Vcl.

Vln.

Gtr.

Percussions

Perc.

no 1
cymbal 2
cymbal 1
caban

- | |
|--|
| Liste |
| Catetero |
| Bongoc |
| Tambour sur cadre grand |
| 5 cotales |
| 1 Cowbell |
| 1 Cymbale Charles |
| 1 Cymbale Cloude |
| 2 Woodblocks |
| 1 Caisse claire (oujours avec le timbre) |

Clarinete basse

B. Cl.

slap ouvert

slap

slap avec resonance de l'instrument

B. Cl.

son souffle sur l'instrument indique

Hauteur avec son souffle

hauteur change + son normal

Faire sortir le parti + la fondamentale indiqués

Score for strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and woodwinds (Bassoon, Clarinet). The score includes various dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *mp*, along with performance instructions in French:

- Make sortir le partial sur la fondamentale indiquée, sans la hauteur fondamentale
- Make sortir le partial "+ la fondamentale indiquée" - partial instable
- Progresser vers le son final, en suivant le geste proposé par la graphique
- Play the *doigté* indicated, en enlevant le *doigté* indiqué. Le son résultant est un son multiphonique.
- Play the *doigté* indicated, en enlevant le *doigté* indiqué de la main opposée. Le son produit est un multiphonique instable en tréglifando.

Cordes

Detailed score for strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The score includes various dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *mp*, along with performance instructions in French:

- Les têtes de note carrées indiquent l'hauteur produit par la pression de l'archet près du chevalet. C'est une référence de position, qui donne à entendre un son brulé coloré par l'hauteur indiqué, ou la vibration de la corde à vide si l'archet est joué d'une façon traditionnelle.
- *1 Mouvement de l'archet vertical en direction du chevalet - avec ou sans pression
- *2 Mouvement de l'archet vertical en direction de la touche -avec ou sans pression
- *3 Rotation violente de l'archet sur la position indiquée.

Perc. (Percussion): Includes parts for R. SH (Right Stick) and L.V. (Left Vessel). Dynamics range from *mp* to *f*.

Gtr. (Guitar): Features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics include *mp*, *f*, and *sfz*.

Vln. (Violin): Shows a variety of techniques including slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *sfz*.

Vla. (Viola): Includes sections marked "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco). Dynamics range from *mf* to *f*.

Cb. (Cello): Features "slap pizz." (slap pizzicato) and "slap" markings. Dynamics include *sfz*, *f*, and *mp*.

Measures 6-11:

- Measure 6: 4/8 time signature.
- Measure 7: 4/8 time signature.
- Measure 8: 5/8 time signature.
- Measure 9: 3/8 time signature.
- Measure 10: 5/16 time signature.
- Measure 11: 4/8 time signature.

A1

[Under/violence]

96

12

13

14

15

16

B. Cl. 2/4

Musical score for B. Cl. in 2/4 time. The staff shows a sequence of notes with various dynamics including *ff*, *f*, *sfz*, *p*, and *f*. There are also slurs and accents over some notes.

Perc.

Musical score for Percussion. It includes a snare drum part with dynamics like *mp*, *sfz*, and *f*. There are also markings for *Bongole* and *L.v.* (lute).

Gtr.

Musical score for Guitar. The staff features complex rhythmic patterns with dynamics such as *sfz*, *f*, and *mp*. There are also markings for *V* and *IV*.

Vln.

Musical score for Violin. It includes a section marked *ritardat* and *recoda*. The score features dynamics like *ppp*, *sfz*, and *f*, along with *diagonal* markings and *arco* indications.

Vlc.

Musical score for Viola. The score includes *arco* and *alla corda* markings. Dynamics range from *ff* to *p*, with *sfz* and *sf* markings. There are also *diagonal* markings.

Ch.

Musical score for Cello. It features *pizz* and *slap pizz.* markings. Dynamics include *sfz*, *f*, and *sostenuto*. There are also *slap* markings and *arco* indications.

$\text{♩} = 60$

[Under/violence]

$\text{♩} = 72$

A3

27

28

29

30

31

B. Cl.

Perc.

Gtr.

Vln.

Vcl.

Ch.

$\bullet = 60$

33

$\bullet = 96$

34

$\bullet = 96$

35

A4

$\bullet = 64$

36

[Under/violence]

B. Cl. **76**

extreme and violent
mf
f

gliss. arm

32

Perc. **76**

p
pp
f
mf

Cymbals

32

Gtr. **76**

ff
sfz
mp
f
mf

32

Vln. **76**

ff
mp
f
mf

32

Vcl. **76**

ff
mp
f
mf

32

Ch. **76**

sfz
ff
mf
mf

32

$\bullet = 72$

[Under/violence]

$\bullet = 60$

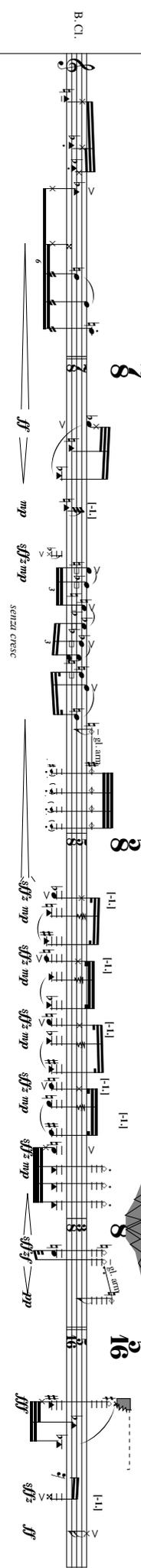
42

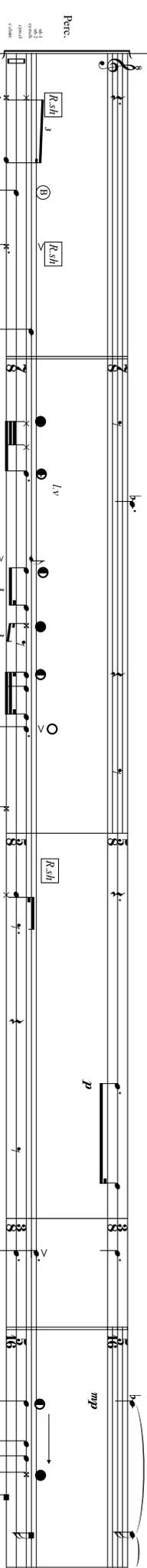
43

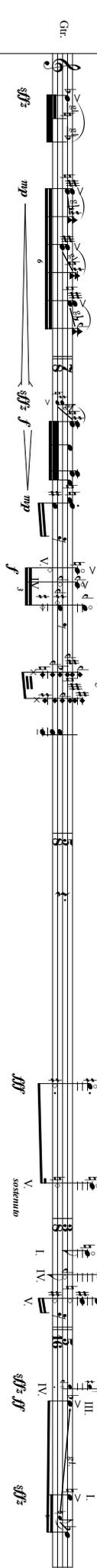
44

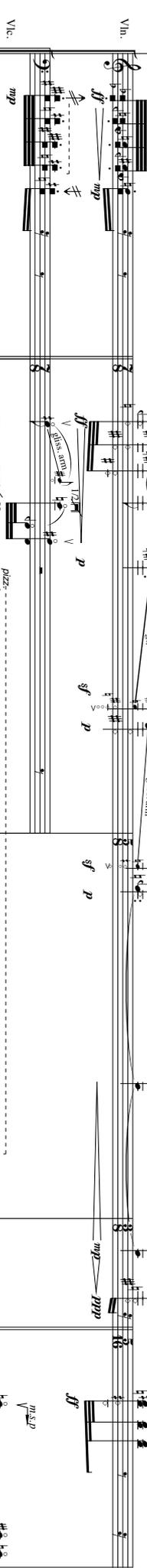
45

46

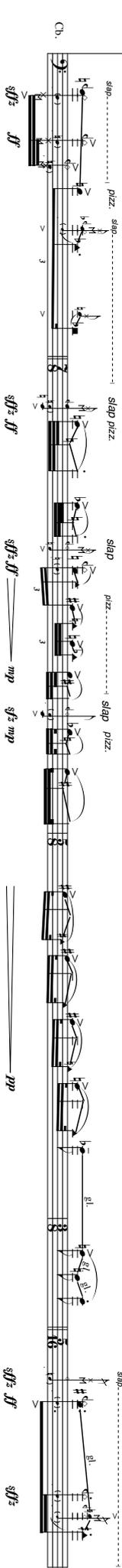
B. Cl. 

Perc. 

Gtr. 

Vln. 

Vcl. 

Ch. 

57

58

59

60

61

$\text{♩} = 96$

A7

4
8

330

The musical score is written for five instruments: Percussion (Perc.), Guitar (Gtr.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The time signature is 4/8. The score is divided into measures, with rehearsal marks 57 through 61. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with accents (sfz) and hairpins. Performance instructions include 'gliss. arm' (glissando arm), 'm.s.p.' (messa di voce), 'm.s.p.v.' (messa di voce), 's.pout' (sforzando), and 'adu. conda' (ad libitum conda). The Percussion part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings. The Guitar part has a melodic line with accents and dynamic markings. The Violin and Viola parts have a melodic line with accents and dynamic markings. The Cello part has a melodic line with accents and dynamic markings.

[Under/violence]

♩ = 60

62

63

64

65

66

B. Cl. 3/8

Perc. 3/8

Gtr. 3/8

Vln. 3/8

Vcl. 3/8

Ch. 3/8

B

$\text{♩} = 80$

Calme et très articulé

72

73

74

75

76

B. Cl. $\frac{4}{8}$

Musical score for Bass Clarinet in 4/8 time. It features a melodic line with various dynamics including *mf*, *mp*, *ppp*, *sfz*, and *pp*. There are slurs and accents throughout. A box labeled "Saut de saut" is present above a measure. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Violoncelle
Contrebasse
Batterie

Perc. $\frac{4}{8}$

Musical score for Percussion in 4/8 time. It includes parts for Violoncelle, Contrebasse, and Batterie. Dynamics range from *mp* to *ppp*. There are various rhythmic patterns and accents.

Gtr. $\frac{4}{8}$

Musical score for Guitar in 4/8 time. It features a complex rhythmic accompaniment with dynamics like *ff*, *mp*, and *sfz*. There are slurs and accents.

Vln. $\frac{4}{8}$

Musical score for Violin in 4/8 time. It includes a melodic line with dynamics such as *mp*, *ff*, and *mp*. There are slurs and accents.

Vcl. $\frac{4}{8}$

Musical score for Viola in 4/8 time. It features a melodic line with dynamics like *mp*, *ff*, and *mp*. There are slurs and accents.

Ch. $\frac{4}{8}$

Musical score for Chamber Ensemble in 4/8 time. It includes parts for Violoncelle, Contrebasse, and Batterie. Dynamics range from *mp* to *sfz*. There are slurs and accents.

81

82

83

84

B2

♩=50

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. From top to bottom, the staves are: B. Cl. (Bass Clarinet), Tambour (Tambourine), Perc. (Percussion), Gtr. (Guitar), Vln. (Violin), Vcl. (Violoncello), and Ch. (Cello). The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 1 through 4 visible at the bottom of each staff. The B. Cl. part features complex rhythmic patterns with slurs and accents, and dynamic markings such as *sfz* and *ppp*. The Tambour part is marked *mp* and *ppp*. The Perc. part includes a section labeled 'Caisse claire' and 'superball'. The Gtr. part has a section marked '(8^{me})' and includes various rhythmic figures. The Vln. and Vcl. parts are marked *ms.p.* and include instructions like 'respirer alla corda' and 'diagonal'. The Ch. part is marked *mp* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

85

4

5

86

87

3

88

3

B. Cl. 4/8

Tambour 4/8

Perc. 4/8

C. Cl. 4/8

Gtr. 4/8

Vln. 4/8

Vic. 4/8

Cb. 4/8

89

$\text{♩} = 80$

B. Cl. $\text{♩} = 80$

90

$\text{♩} = 80$

91

$\text{♩} = 80$

92

$\text{♩} = 80$

Tambour

Perc.

C Cl

Gtr

Vln

Vlc

Cb.

B4

$\text{♩} = 60$

[Under/Violence]

$\text{♩} = 72$

B5

93

94

95

96

The musical score is written for seven percussion instruments: B. Cl., Perc., Tambour, Gtr., Vln., Vcl., and Cb. The score is divided into measures 93-96. The time signature is 4/8. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, sfz, f, mp, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'Cenotro', 'Serrata Cresc', 'rall. arco', 's.punt', 'gliss. sm').

Measure 93: B. Cl. starts with a 4-measure rest, then plays a series of notes with dynamics sfz and f . Perc. has a mp dynamic. Tambour has a pp dynamic. Gtr. has a sfz dynamic. Vln. has a sfz dynamic. Vcl. has a mf dynamic. Cb. has a sfz dynamic.

Measure 94: B. Cl. continues with notes and dynamics sfz and f . Perc. has a pp dynamic. Tambour has a pp dynamic. Gtr. has a sfz dynamic. Vln. has a mf dynamic. Vcl. has a pp dynamic. Cb. has a pp dynamic.

Measure 95: B. Cl. continues with notes and dynamics sfz and f . Perc. has a sfz dynamic. Tambour has a pp dynamic. Gtr. has a sfz dynamic. Vln. has a pp dynamic. Vcl. has a pp dynamic. Cb. has a pp dynamic.

Measure 96: B. Cl. continues with notes and dynamics mp and f . Perc. has a pp dynamic. Tambour has a pp dynamic. Gtr. has a mp dynamic. Vln. has a pp dynamic. Vcl. has a pp dynamic. Cb. has a pp dynamic.

This musical score is for measures 97, 98, 99, and 100 of a piece titled "[Under/violence]". It features a percussion section and string sections (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso).
Percussion: Includes Tamboeur (snare drum), Tambour sur cadre (cymbal), and Caisse claire (tom-tom). The percussion part is marked with dynamics like *mp*, *mf*, and *ff*, and includes instructions such as "sans cresc." and "sans decr.".
Strings: Violins I and II play melodic lines with various dynamics (*mf*, *ff*, *ppp*) and articulations (accents, slurs). The Viola and Violoncello parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamics ranging from *ppp* to *ff*. The Contrabasso part has a more active, rhythmic role with dynamics like *mp* and *mf*.
Performance Instructions: The score includes numerous performance markings such as "sans cresc.", "sans decr.", "scordatura", "gliss. arm.", "diagonal", "sautillé", "m.s.p.", "mill. arco", "spiccato", "mf", "ff", "ppp", "mp", "mf", and "ff". It also features many accents, slurs, and dynamic hairpins throughout the piece.

101

102

103

104

B7 violence
♩ = 72

This musical score page contains measures 101 through 104. The percussion part includes parts for B. Cl., Tambour, and Perc., while the string part includes parts for Vln., Vla., and Cb. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations.

Measures 101-102: The B. Cl. part begins with a tremolo marked *mf*. The Tambour part has a *mp* dynamic with a wavy line indicating a specific playing technique. The Perc. part has a *mf* dynamic with a *tracé* marking. The Vln. part has a *mp* dynamic with a *diagonal* marking. The Vla. part has a *mf* dynamic with a *spiccato* marking. The Cb. part has a *mf* dynamic with a *diagonal* marking.

Measures 103-104: The B. Cl. part continues with a *mf* dynamic and a *tracé* marking. The Tambour part has a *mf* dynamic with a *tracé* marking. The Perc. part has a *mf* dynamic with a *tracé* marking. The Vln. part has a *mf* dynamic with a *diagonal* marking. The Vla. part has a *mf* dynamic with a *spiccato* marking. The Cb. part has a *mf* dynamic with a *diagonal* marking.

The score concludes with a *mf* dynamic and a *tracé* marking in the B. Cl. part, and a *mf* dynamic with a *tracé* marking in the Perc. part. The Vln. part has a *mf* dynamic with a *diagonal* marking. The Vla. part has a *mf* dynamic with a *spiccato* marking. The Cb. part has a *mf* dynamic with a *diagonal* marking.

B10

$\text{♩} = 63$

[Under/violence]

109

$\frac{3}{4}$

110

$\frac{3}{8}$

111

$\frac{4}{8}$

112

B. Cl. mf sfz f sfz f mf mf

Musical score for B. Cl. in 3/4 time, measures 109-112. Dynamics range from *mf* to *sfz*. Articulation includes accents and slurs. Rehearsal marks 110, 111, and 112 are indicated.

Perc. sfz mp f p sfz mp

Musical score for Percussion in 3/4 time, measures 109-112. Dynamics range from *mp* to *sfz*. Performance instructions include "Percussion set" and "L.V.". Rehearsal marks 110, 111, and 112 are indicated.

Gtr. mf sfz f f f mf

Musical score for Guitar in 3/4 time, measures 109-112. Dynamics range from *mf* to *sfz*. Performance instructions include "Senza cresc." and "Senza cresc.". Rehearsal marks 110, 111, and 112 are indicated.

Vln. mf sfz f p sfz mf

Musical score for Violin in 3/4 time, measures 109-112. Dynamics range from *mf* to *sfz*. Performance instructions include "sottile", "spiccato", "ppp", and "alla corda". Rehearsal marks 110, 111, and 112 are indicated.

Vcl. mf sfz f ppp sfz mf

Musical score for Violoncello in 3/4 time, measures 109-112. Dynamics range from *mf* to *sfz*. Performance instructions include "sottile", "spiccato", "ppp", and "sostenuto". Rehearsal marks 110, 111, and 112 are indicated.

$\text{♩} = 90$

$\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 60$

[Under/violence]

B. Cl. 1

Violoncello
Grosso
Basso

Perc.

Git.

Vln.

Vcl.

Cb.

♩ = 90

C1

♩ = 54

Carnaval de l'indifférence

[Under/Violence]

117

118

119

120

B. Cl. 8

Musical score for Bass Clarinet (B. Cl.) in 8/8 time. The score features a series of eighth notes with various dynamics including *mf*, *pp*, and *f*. There are slurs and accents throughout. A large slur covers measures 117-120, with a *pp* dynamic marking at the beginning of the slur.

Perc.

Musical score for Percussion. It includes a snare drum part with dynamics like *mf* and *p*. There are also cymbal and tom-tom parts. A section of the snare drum part is marked *mf* *seiza cresc*. A large slur covers measures 117-120.

Gtr.

Musical score for Guitar. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf*, *mp*, and *ff*. A section is marked *mf* *seiza cresc*. A large slur covers measures 117-120.

Vln.

Musical score for Violin. It includes a section marked *1/2 mf* *glass arm*. The main part of the score is marked *f* *allig corda* *ovrl* *s.v.*. Dynamics range from *mp* to *ff*. A large slur covers measures 117-120.

Vlc.

Musical score for Viola. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf*, *d*, and *ff*. A large slur covers measures 117-120.

Cb.

Musical score for Contrabass. It includes a section marked *m.g.* and *slap*. The main part of the score is marked *ff*. Dynamics range from *mf* to *d*. A large slur covers measures 117-120.

125

126

127

128

B. Cl.

Viola
Cello
Bass

Perc.

Gtr.

Vln.

Vic.

Cb.

$\text{♩} = 96$

129

130

131

[Under/violence]

The musical score is arranged in systems for different instruments. From top to bottom, the parts are: B. Cl., Perc., Violins (Vln.), Viola (Vlc.), and Cello/Double Bass (Cb.).

- B. Cl.:** Features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *sfz* and *pp*. A five-measure phrase is marked with a '5' above the staff.
- Perc.:** Shows rhythmic patterns with dynamics *sfz*, *mp*, and *f*. Arrows indicate accents.
- Vln.:** Contains complex passages with slurs, accents, and dynamics *p*, *sfz*, and *spiccato*. A five-measure phrase is marked with a '5' above the staff.
- Vlc.:** Features a melodic line with slurs and dynamics *mf*, *p*, and *sfz*. A five-measure phrase is marked with a '5' above the staff.
- Cb.:** Shows a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics *sfz* and *ff*. A ten-measure phrase is marked with a '10' above the staff.

Additional markings include *slap* for the Cb. part and *s.pont* for the Vln. part. The score is written in a standard musical notation with various dynamic and articulation symbols.

Udervioliek **C2** = 60

132

133

This page contains a musical score for measures 132 and 133. The instruments are arranged from top to bottom as follows:

- B. Cl.** (Bass Clarinet): Measures 132 and 133. Measure 132 features a half note G3 with a *mp* dynamic. Measure 133 features a half note G3 with a *mf* dynamic.
- Violins (Vln.)**: Measures 132 and 133. Measure 132 features a half note G3 with a *mp* dynamic. Measure 133 features a half note G3 with a *mf* dynamic.
- Violas (Vlc.)**: Measures 132 and 133. Measure 132 features a half note G3 with a *mf* dynamic. Measure 133 features a half note G3 with a *mf* dynamic.
- Cellos (Cb.)**: Measures 132 and 133. Measure 132 features a half note G3 with a *mf* dynamic. Measure 133 features a half note G3 with a *mf* dynamic.
- Woodwinds**: Includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (Cb.).
- Percussion**: Includes Snare Drum (Sn.), Tom (Tom), and Cymbal (Cym.).
- Other**: Includes Vibraphone (Vib.) and Maracas (Mar.).

The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *mf*, *ff*), articulation (*stacc.*, *slap*, *pizz.*), and performance instructions like *rit.* and *rit.* markings. The page number 32 is located at the bottom right.

146

147

148

149

B. Cl.

Violando
Cembalo
Basso
Perc.

Git.

Vln.

Vic.

Cb.

150

151

152

153

Musical score for Percussion, Guitar, Violin, Viola, and Cello/Bass. The score is divided into measures 150, 151, 152, and 153. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *ppp*. The Guitar part includes a *spiccato spant* section and a *sostenuto* section. The Violin and Viola parts are marked with *mf*, *f*, and *fff*. The Cello/Bass part includes a *slap* section and a *mp* section. The score is written in a complex rhythmic style with various articulations and dynamics.

154

155

156

157

Perc.
snare
tom
cymal
cassa

Vln.
piccato

Vlc.
sostenuto

Cl. B.

Cl. Cb.

Violins
full arco
rall. arco

Measures 154-157:
This section of the score contains measures 154 through 157. It features four staves: Percussion (snare, tom, cymal, cassa), Violin (piccato), Viola (sostenuto), and Cello/Bass. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *pppp* to *fff*. Performance markings include accents, slurs, and various articulation symbols. A 'full arco' section is indicated in the Violin part, and a 'rall. arco' section is marked in the Viola part. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

158

159

160

161

Violendo
Cesario
Benige

Perc.
drum
snare
cymbal

B. Cl.

Gtr.

Vln.

Vcl.

Cb.

158: B. Cl. starts with *sfz p* and a 5-measure phrase. Percussion has a 3-measure phrase. Gtr. has a 3-measure phrase. Vln. has a 5-measure phrase. Vcl. has a 5-measure phrase. Cb. has a 5-measure phrase.

159: B. Cl. continues with *sfz p* and a 5-measure phrase. Percussion has a 3-measure phrase. Gtr. has a 5-measure phrase. Vln. has a 5-measure phrase. Vcl. has a 5-measure phrase. Cb. has a 5-measure phrase.

160: B. Cl. continues with *sfz p* and a 5-measure phrase. Percussion has a 3-measure phrase. Gtr. has a 5-measure phrase. Vln. has a 5-measure phrase. Vcl. has a 5-measure phrase. Cb. has a 5-measure phrase.

161: B. Cl. continues with *sfz p* and a 5-measure phrase. Percussion has a 3-measure phrase. Gtr. has a 5-measure phrase. Vln. has a 5-measure phrase. Vcl. has a 5-measure phrase. Cb. has a 5-measure phrase.

162

163

164

165

B. Cl. *sfz* *mp sub* *sfz mf* *sfz* *sfz*

Perc. *sfz* *pp* *sfz* *mp* *f* *sfz* *mf*

Gtr. *mp* *sfz* *f sostenuto* *mp* *sfz* *mf*

Vln. *sfz* *pp* *f* *pp* *n.s.p.* *ppp* *mp*

Vcl. *sfz* *mp* *sfz* *slap. m.g. mf* *mf*

Cb. *sfz* *mp* *sfz* *mp* *sfz* *sostenuto*

Detailed description of the musical score: The score consists of six staves. The B. Cl. staff has a melodic line with dynamics ranging from *sfz* to *mp sub*. The Perc. staff features a rhythmic accompaniment with dynamics from *sfz* to *pp*. The Gtr. staff has a melodic line with dynamics from *mp* to *f sostenuto*. The Vln. staff has a melodic line with dynamics from *sfz* to *ppp*. The Vcl. staff has a melodic line with dynamics from *sfz* to *mf*, including a *slap. m.g.* instruction. The Cb. staff has a melodic line with dynamics from *sfz* to *sostenuto*. The score includes various performance markings such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

170

171

172

173

B. Cl. 8/8

mp *sostenuto* *mp* *sfz* *fff* *pp* *sfz* *f* *sfz* *mp* *sfz* *mp*

Vibraphone
Cymbals
Conga
Bongos

Perc.

sf *p* *sfz* *mp* *f* *p* *fff* *mp* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *p*

Gtr.

sf *fff* *mp* *sfz* *fff* *mp* *f* *fff* *mp* *p* *fff* *mp* *mf* *f* *sfz* *fff*

Vln.

f *mp* *fff* *mp* *fff* *mp* *f* *fff* *mp* *f* *fff* *mp* *f* *fff* *mp*

gliss. arm.

Vcl.

fff *mp* *fff* *mp* *fff* *mp* *f* *fff* *mp* *f* *fff* *mp* *f* *fff* *mp*

Cb.

mp *fff* *mp*

[Under/Violence]

60

Musical score for measures 174-177. The score includes parts for B. Cl., Perc., Gtr., Vln., and Vib. (Violoncello). Measure 174 features a B. Cl. part with a dynamic of *mp* and a Perc. part with a dynamic of *mp*. Measure 175 shows a B. Cl. part with a dynamic of *mp* and a Perc. part with a dynamic of *f*. Measure 176 includes a B. Cl. part with a dynamic of *p* and a Perc. part with a dynamic of *f*. Measure 177 shows a B. Cl. part with a dynamic of *mp* and a Perc. part with a dynamic of *f*. The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *f*, *p*, *sfz*), articulation (*acc.*, *stacc.*), and performance instructions (*arco*, *s.pont.*, *alla corda*, *quasi*). Measure numbers 174, 175, 176, and 177 are indicated in diamond shapes above the B. Cl. staff.

♩=80

[Under/violence]

198

199

200

201

B. Cl. $\frac{4}{8}$ $\frac{5}{16}$ $\frac{3}{4}$

mp *f* *p* *p*

Vibulda
Cembro
Bonghe

Perc.
vcl
vcl
vcl
vcl

pppp *sfz* *ppp* *pppp*

Gtr.

sfz *sfz* *mp* *sfz*

Vln.

Vlc.

pppp *f* *p* *p*

Cb.

arco
alla corda

mf *p* *p* *ppp*

206 $\frac{3}{4}$ *mp*

207 $\frac{3}{4}$ *pp*

208 $\frac{3}{4}$ *ff*

209 $\frac{3}{4}$

B. Cl. *mp* *pp* *ff*

Violins (Viol. I, Viol. II) *mf* *sfz* *p* *sfz* *mp* *sfz* *mf* *ff*

Viola (Vlc.) *mf* *pp* *d* *sfz* *p* *sfz* *mp* *sfz* *mp*

Cello (Cb.) *mf* *mf* *m.s.p.* *mf* *m.g.* *mf* *sfz*

Perc. *mf*

Tambour *p* *mf*

30w Bars

gloss. arco

fall. arco

30w Bars

210

2/4

211

3/4

212

213

214

215

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are for:

- B. Cl. (Bass Clarinet): Features a melodic line with dynamics ranging from *pppp* to *ff*. It includes performance instructions such as "senza crec." and "superball".
- Perc. (Percussion): Includes a "superball" section and a "bord" section with a "cimp" (cymbal) instruction.
- Tambour (Tambourine): Features a rhythmic accompaniment with dynamics from *pppp* to *ff*.
- Gtr. (Guitar): Features a complex rhythmic and melodic line with dynamics from *mf* to *fff*. It includes instructions like "1/2", "senza crec.", and "L.v".
- Vln. (Violin): Features a melodic line with dynamics from *mp* to *ff*. It includes instructions like "gliss. arm." and "1/2".
- Vcl. (Violoncello): Features a melodic line with dynamics from *pp* to *ff*. It includes instructions like "gliss. arm.", "spont", and "p".
- Cb. (Contrabass): Features a bass line with dynamics from *d* to *mp*. It includes instructions like "gliss. arm." and "II, III".

The score is marked with various dynamics (*pppp*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*) and includes performance instructions such as "senza crec.", "superball", "bord", "cimp", "gliss. arm.", "spont", "1/2", "L.v", "II, III", and "p".

Hétérochronies

concert pour 2 voix sonorisées et orchestre

Suárez-Cifuentes

2016

sur la Poésie est une intelligence de Christophe Tarkos

à mes filles, Maïa et Rita

Hétérochronies

concert pour 2 voix sonorisées et orchestre

Solistes: Elise Chauvin et Camille Merckx

Durée 22 ' environ.

Date de création: 14 Décembre 2016

Effectif

2 Voix solistes (soprano et mezzo-soprano) - sonorisées

3.3.3.3. 4.3.3.1, 3 percussions, 1 Accordéon microtonal, cordes (9 9 6 7 4)

4 Haut-parleurs, 1 Table de mixage, 2 Microphones DPA 4060

Effectif détaillé

-3 Flûtes (1 joue Piccolo, 2 joue Flûte Alto et 3 la Flûte Basse)
-3 Hautbois (3 joue le Cor Anglais)
-3 Clarinettes (2 joue la Clarinette basse le 3 joue la Clarinette basse et la clarinette contrebasse)
-3 Bassons (3 joue Contrebasson)

-4 Cors
-2 Trompettes
-1 Trompette basse
-3 Trombones (1 joue le Trombone ténor, 2 et 3 joue le Trombone ténor-basse)
-1 Tuba

Percussion 3 (centre)

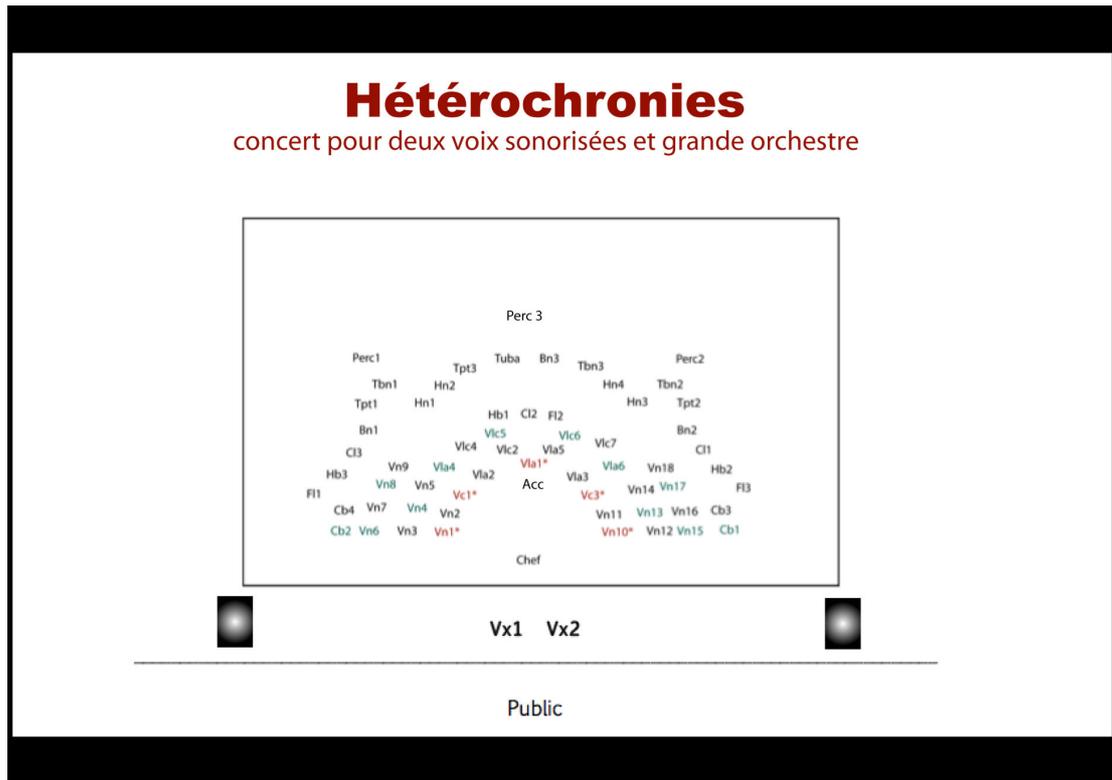
-3 Timbales préparés, 1 Plaque de Tonerre, 2 Tam-Tams, 2 Gongs, 1 Caisse Claire, 2 Cymbales Chinoises, Accessoires

-Percussion 1: Marimba (5 octaves), 1 caisse claire, 3 Wood blocks, 2 Temple blocks, Jeu de crotales, 5 Cloches à vaches, 1 Grosse Caisse, 1 Cymbale cloutée, 1 Cymbale charleston, 1 Cloche plaque, 2 bongoes, 1 boo-bam, accésaires

-Percussion 2 : 1 Vibraphone, 1 caisse claire, 3 Wood blocks, 2 Temple blocks, Jeu de crotales, 5 Cloches à vaches, 1 Grosse Caisse, 1 Cymbale chinoise, 1 Cymbale Charleston, 1 Cloche Plaque, 2 congas, 1 boo-bam, accésaires

- 1-9 Première Violons > Violon 1 joue solo, Violons 1-4-6-8 en scordatura
- 10-18 Deuxième Violons > Violon 10 joue solo, Violons 10-13-15-17 en scordatura
- 6 Alto, Alto 1 joue solo, Altos 1 4 6 en scordatura
- 7 Violoncelle, Violoncelle 1 et 3 joue solo, Violoncelle 1 3 5 6 en scordatura
- 3 Contrebasses, 1 et 2 en scordatura

Distribution des instruments de l'orchestre dans l'espace acoustique



Accordage des cordes

Une partie des cordes utilise un accordage particulier en quarts de tons (2 cordes sont accordés de la manière habituelle et les autres deux sont accordées un quart de ton plus haut ou plus bas). La distribution dans l'espace créera des harmonies en micro tonales fondés sur l'usage des harmoniques naturels.



6

7

8

9

10

Fl. 1 *sfz* *TR*

Fl. 2 *pp* *senza cresc*

A. Fl. *sfz* *TR*

Hn. 1 *pp* *senza cresc* *con sord.*

PercMrb. *sfz* *mp*

PercVil. *sfz* *mp*

6 7 8 9 10

3 8 3 16 8 8

mf *sfz* *mf* *ppp* *ff* *sfz p* *ppp* *ff*

i - il pre pa re la - a pen sée dif fi - i ci - i le la poé sie/estla pen sée hu mai ne lapen sée - est

mf *sfz* *mf* *ppp* *ff* *sfz p* *ppp* *ff*

i - il pre pa re la - a pen sée dif fi - i ci - i le la poé sie/estla pèn sée hu mai ne lapen sée - est

Acc. *sfz p* *sfz p* *sfz p* *p* *sfz p* *p* *sfz*

Vln. I. 2 *p* *s.pont* *sf* *p* *p* *sf* *p* *ppp*

Vln. II. 2 *p* *s.pont* *sf* *p* *p* *sf* *p*

Vla. 1 *m.s.p* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz*

Vla. 2 *pp* *mp*

Vla. 3 *s.pont* *pp senza cresc* *pp* *mp*

Vla. 4 *pp senza cresc*

Vcl. 1 *s.pont* *ppp* *senza cresc* *m.s.p* *f*

Vcl. 2 *sf* *ricochet* *s.pont* *f*

Vcl. 5 *s.pont* *ppp* *senza cresc*

Vcl. 6 *s.pont* *ppp* *senza cresc*

Cb. 1 *pp* *senza cresc*

Cb. 2 *s.tasto* *pppp* *p* *pppp*

Cb. 4 *mp* *senza cresc*

Hétérochronies

11 12 13 14 15

3/8 4/8 3/8 3/8 5/16 3/8

Perc.Mrb. *f* *mp* *sfz mp* *sfz mp* *mf*

Perc.vil *f* *mp* *sfz mp* *sfz mp* *mf*

Timpani *p* *Timpani II*

ussion III *R.sh*

C. Ch 1 *mp* *sfz*

C. Ch 2

C. Cl

P. T

11 12 13 14 15

3/8 4/8 3/8 3/8 5/16 3/8

mp *sfz* *ff* *ff* *mf*

e - i - en go - i - on cé e du-re e (t) pa - teu se le poète la mas se le

mp *ppp* *ff* *p* *mf*

e - - n/go-o - n - - - (s) - - - é du-re e - (t) pâ - teu se le poète la mas se se le

Acc. *mp* *sfz* *ppp* *sfzp* *sfzp*

mp *sfz* *ppp* *sfzp* *sfzp*

Vln. I 1 *sfz* *s.pont* *m.s.p*

Vln. I 2 *p* *sfz*

Vln. II 1 *m.s.p* *ppp* *sfz* *m.s.p*

Vln. II 2 *ppp* *sfz* *m.s.p* *m.s.p* *s.pont* *p* *sfz* *p*

Vla. 1 *pizz. Lv* *sfz* *pizz. Lv* *sfz*

Vc. 1 *sfz*

Vc. 3 *sfz*

Vc. 5 *m.s.p* *p* *sfz*

Vc. 6 *m.s.p* *p* *sfz*

Cb. 3 *L.v* *sfz*

Cb. 4 *L.v* *sfz*

16

17

18

19

20

FL. 1
FL. 2
A. Fl.
B. Cl.
C. Ba.
Hn. 3
Mrb.
Perc. I
Ch.
Cym. sh.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.
Vib.
Perc. II
Ch.
Cym. sh.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.
Timp.
Percussion III
C. Ch. I
C. Cl.
C. Cl.
P.T.

Measures 16-20 for woodwinds and percussion. Dynamics include *sfz*, *mp*, *ff*, *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *con sord.* and *senza cresc.*

16

17

18

19

20

Acc.
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vc. 1
Vc. 3
Vc. 5
Vc. 6
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3
Cb. 4

po éte l'a mol lit la re chauff - fe dif - fi - ci - le e - (i) - en go - (i) - on cée il en trai - ne

po éte l'a mol lit la re chauff - fe dif (f) fi - ci - le en gon cée il en trai - ne

Measures 16-20 for strings and vocalists. Dynamics include *ff*, *mp*, *sfz*, *mpsub*, *pp*, *mf*, *ppp*, *f*, and *pppp*. Performance instructions include *à point ricochet*, *à tasto*, *L.B.*, and *depend*.

21 $\frac{4}{8}$ 22 $\frac{3}{8}$ 23 $\frac{3}{8}$ 24 $\frac{3}{8}$ 25 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{8}$

Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
Hn. 1
Hn. 3
Hn. 4
Mrb.
Perc. I
Ch. Cym. ch. C. Cl. B. Bam. G.C. Vib.
Perc. II
Ch. Cym. ch. C. Cl. B. Bam. G.C. Timp.
Percussion III
C. Ch. 1 C. Ch. 2 C. Cl. P. T.

21 $\frac{4}{8}$ 22 $\frac{3}{8}$ 23 $\frac{3}{8}$ 24 $\frac{3}{8}$ 25 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{8}$

ff *mp* *f* *p* *sfz* *mp* *ff*
 en trai l'in te li gen ce a sor tir de son e - (i) - e - gou (i) our dis se ment La sie

p *f* *p* *sfz* *fp* *ppp* *ff*
 en ne l'in te li gen ce a sor tir de son en gour dis se ment La poé est

Acc.
Vln. 1
Vc. 1
Vc. 3
Vc. 5
Vc. 6
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3

26

27

28

29

30

4/8 5/16 8/8 3/8 8/8

Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
Mrb.
Perc. I
Ch. Cym. ch C. Cl B. Bam G.C Vib.
Perc. II
Ch. Cym. ch C. Cl B. Bam G.C Vib.
Perc. III
C. Ch 2 C. Cl P. T

26

27

28

29

30

4/8 5/16 8/8 3/8 8/8

Acc.
Cb. 1
Cb. 3

p *ff* *p* *sfz p* *sfz* *p* *sfz*
en trai ne lapen sée sa a tê te de sa cer ve le hu - u mai(-e) ne

p *sfz p* *ff* *sfz p* *sfz* *p* *sfz*
en trai ne dure le (s) mem bres de sa cer ve lê hu - u mai(-e) ne

mp *pp* *pp* *mp* *p* *sfz p*
mp *pp* *pp* *mp* *p* *sfz p*

mp *pp*

diagonal

31 32 33 34 35

Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
PercMrb.
PercVib.
Percussive III
C. Ch. 2
C. Cl.
P. T.

31 32 33 34 35

p *sfz* *p* *sfz* *sfz* *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *mp*

i - il pre pa re sa nu que et ses dix-doigts a sor - - - tir il veut se de-e sin crus

p *sfz* *sfz* *p* *p* *ff* *sfz* *p* *sfz* *mp*

i - il pre pa re poe te et ses dix-doigts a sor - - - tir il veut se de-e sin crus

Acc.
mf *p* *p* *sfz* *mp* *pp*

36 37 38 39 40

Fl. 1
A. Fl.
Mrb.
Perc. I
Ch. Cym. ch
C. Cl.
B. Bam
G.C.
Vib.
Perc. II
Ch. Cym. ch
C. Cl.
B. Bam
G.C.
Percussive III
C. Ch. 2
C. Cl.
P. T.

36 37 38 39 40

pp *fp* *ppp* *mf* *fff* *mp* *f* *fff* *mp*

(s) ter (r) i - l de cor ti que la pen sée hu mai ne sa che i il pre pare la pen sée hu mai (e) né

pp *fp* *ppp* *mf* *fff* *mp* *f* *fff* *mp*

(s) te (r) i - l de cor ti que la pen sée hu mai ne bou che i il pre pa re il de cor ti que la

Acc.
f *mp* *mp* *mp* *mf*

41 $\frac{5}{16}$ 42 $\frac{5}{16}$ 43 $\frac{5}{16}$ 44 $\frac{3}{8}$ 45 $\frac{3}{8}$

Hn. 4

PercMrb.

PercVib.

cussoe III
C. Ch. 2
C. Cl.
P.T.

41 $\frac{5}{16}$ 42 $\frac{5}{16}$ 43 $\frac{5}{16}$ 44 $\frac{3}{8}$ 45 $\frac{3}{8}$

sfz mp *mp* *fff* *mp* *mp* *f* *sfz* *sfz*

bou che rog ne le bras droite so(on) mai tre hu mai ne rog ne le bras droit de son mai tre i il

fff *mp* *fff* *mp* *mp* *f* *mp* *sfz*

nu que rog ne le bras droite so(on) mai tre pensée hu mai ne rog ne le bras droit de sôn maî ê tre i il

Acc.

p *f sub* *ppp* *pp* *sfz*

<p *f sub* *ppp* *pp* *sfz*

II. Le poète prépare sa pensée

46 47 48 49 50

Fl. I
A. Fl.
E. Hn.
B♭ Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
Perc. I Ch.
Cym. ch.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.
Perc. II Ch.
Cym. ch.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.
Cussion
C. Ch. 2
C. Cl.
P. T.

46 47 48 49 50

s'en traîne à bouger la tête e i en gou (our) di se ment e i en go (on) cé po éte i(e) in te (ie) tieurde la pen sée le te
s'en traîne à bouger la tête le po éte pré pa re sa pen sée/est hu maine le po éte pré pare

Acc.
Vln. I
Vln. II
Ve. 1
Ve. 3
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3
Cb. 4

56 57 58 59 60

Fl. 1, Fl. 2, A. Fl., Ob. 1, Ob. 2, E. Hn., B. Cl., C. Cl., Cl. B., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bn., Tbn. 3, Tuba, Perc. Kch., Cym. ch., C. Cl., B. Bam., G. Cl., Perc. M., Cym. ch., C. Cl., B. Bam., G. Cl., Percussion III, C. Ch., C. Cl., P. Cl.

56 57 58 59 60

56 57 58 59 60

de ce qui ta ri se col le se che i il en tra ne la pen sée il ne se lan ce pas sans pré pa ra tion Le po ète est in
à l'im té rieur de la pen sée se che le plus de la pen sée il de chir re son ven tre sans pré pa ra tion Le po ète est in

Acc., Vla. 11, Vla. 12, Vla. II. 1, Vla. II. 2, Vla. I, Vc. 1, Vc. 2, Cb. 1, Cb. 2, Cb. 3, Cb. 4

56 57 58 59 60

61 62 63 64 65

Fl. 2
B.Cl.
B.Cl.
Cb.Cl.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4

ppp senza cresc
mp
con sord.
p
sfz
con sord.
p
sfz

61 62 63 64 65

f *ppp* *sfz* *p* *sfz* *sfz* *p*

tel li Le poëte il veut se de sin crus ter le po ète pré pa re le po ète mou vent

f *sfz* *ppp* *sfz* *p* *sfz* *sfz* *p*

tel gent poëte il veut se de sin crus ter le po ète pré pa re la pen sée dif fi

Acc.
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 6
Cb. 1
Cb. 2

ppp *p* *sfz* *mp senza cresc*
p *mp senza cresc*
p *sfz* *p* *sfz* *p*
sfz *sfz*
sfz *sfz*

66 67 68 69 70

B.Cl.
Cb.Cl.
66 67 68 69 70

sf *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

se dé pla ce hu mai ne le es pa a ce du re i il se pa re/a trans la ter Le poëte pré pa re sa pen sée pa re/a ses

sf *f* *sfz* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

ci le il s'en trai ne dans d'è tre pen sent du re i il se pa re/a trans la ter pré pa re à trans la ter les i ma ges

Acc.
Vla. 4
Vla. 6

mp *f*
sfz *mp* *mp* *f*
> p *> p*

71 72 73 74 75

B. Cl. *mp* [1]

B. Cl. *mf* *senza cresc* [1]

Cb. Cl. *mp* [1]

Bsn. 1 *p* *f*

Bsn. 2 *p*

III. Le poète se prépare pour penser

p *sfz* *mf* *senza cresc* *ff* *mp*

i ma ges ses i ma ges hu mai nes Le po ète se pré pa re pour pen ser il ci i le llais

p *sfz* *mf* *senza cresc* *ffmp* *f* *mp*

i ma ges ses i ma ges hu mai nes Le po ète se pré pa re pour pen ser il dif fi le e ll

Acc. *sfz* *f* *p* *ppp* *f*

71 72 73 74 75

8 16 16 8 8 16

76 $\frac{5}{16}$ 77 78 $\text{♩} = 96$ 79 80 $\text{♩} = 96$

B. Cl. *ppp* *sfz* *p*

Cb. Cl. *ppp* *sfz* *p*

76 $\frac{5}{16}$ 77 78 79 80 $\text{♩} = 96$

se tom ber dans un fi let de sa ble un fi let de riz fin un fi let des bis cot tes (s) (z)

le poè te pre pa re de sa ble un fi let de riz fin fi let bis cot tes é cra séés

Acc. *p* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

Vln. I.1 *mp* *ppp* *mp*

Vln. I.2 *ppp* *mp*

Vln. I.3 *pizz.*

Vln. I.4 *sfz* *ppp* *mp*

Vln. I.5 *mp* *senza cresc*

Vln. I.6 *pizz.* *sfz*

Vln. I.7 *mp* *senza cresc*

Vln. I.8 *flautato* *s. iasto* *mp* *senza cresc*

Vln. I.9 *s. iasto* *flautato* *mp* *senza cresc*

Vln. II.1 *f* *ppp* *mp*

Vln. II.2 *ppp* *mp*

Vln. II.3 *pizz.*

Vln. II.4 *sfz* *ppp* *mp*

Vln. II.5 *flautato* *mp*

Vln. II.7 *flautato* *ord.* *mp*

Vln. II.8 *flautato* *ord.* *mp* *senza cresc*

Vln. II.9 *flautato* *ord.* *mp* *senza cresc*

81 82 83 84 85

Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Perc. I: Cym. ch, B. Bam, G.C.
Perc. II: Cym. ch, C. Cl, B. Bam, G.C.
Perc. III: C. Ch. 2, C. Cl, F. T.

81 82 83 84 85

Soprano
Alto
Tenor
Vln. I
Vln. II
Vln. II 8

à la mas se (k) il tombe de
à la (r) ma i u e i u e i sse r po é sie il

86 87 88 89 90

Fl. 1
Ob. 1
Bsn. 1
Bsn. 2
Perc. I.Ch.
Cym. ch.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.

86 87 88 89 90

haut _____ é _____ les ki los des

p _____ *mf*

lais se é cha per les ki los des

Acc. *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp*

This musical score page, titled "Hétérochronies", is page 17 of a larger work. It features a complex orchestration and vocal parts. The score is divided into two systems, each with four measures. The top system includes staves for Flute 1 & 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1, Ob. 2), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon 1 & 2 (Bsn. 1, Bsn. 2), Contrabassoon (C. Bsn.), Trumpets (Tpt. 1, Tpt. 2), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), and Percussion (Perc.). The bottom system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Accordion (Acc.), Violins I & II (Vln. I, Vln. II), Violas (Vla. I, Vla. II), Cellos (Vcl. I, Vcl. II), Double Basses (Vcl. III, Vcl. IV), and a string ensemble (Str.). The vocal parts have lyrics in French: "sacs il to mbe des chai ses des ar il s'a ban don ne'a tom ber a ban don ne a ban don ne". The score is marked with various dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *mp*, *mfz*, *fz*, *f*, and *sfz*. Performance instructions like "arco cresc.", "pizz.", and "slur pizz." are present. Rehearsal marks 91 through 95 are indicated at the top and bottom of the page. The page number "17" is in the top right corner.

107 108 109 110 111 112 113

Fl. 2
A. Fl. *pp senza cresc*
E. Hn.
B♭ Cl.
Bsn. 2
Perc. I Ch.
Cym. ch.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.
Perc. II Ch.
Cym. ch.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.
recusseur III
C. Ch. 2
C. Cl.
P. T.

107 108 109 110 111 112 113

p *sfz* *mp*

pré pa ra tion in te li gent

p *sfz* *mp*

pré ra tion in te li gent

Acc.
ppp *sfz* *p* *ppp* *mp* *ppp*

Vln. 11
mp *ond.*

Vln. 12
pp senza cresc
m.s.p

Vla. 1
pp

Vc. 1
pp *mp*

Vc. 2
mp

Vc. 3
pp *mp*

Vc. 4
m.s.p
p

Vc. 5
m.s.p
p

Vc. 6
p *sfz* *pp* *mp* *pp* *s. fusto*

Vc. 7
p *sfz* *pp* *mp* *pp*

Cb. 1
sfz

Cb. 2
sfz

114 115 116 117 118 119 120

Perc. I Ch.
Cym. ch.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.

Perc. II Ch.
Cym. ch.
C. Cl.
B. Bam.
G.C.

Timp.

percussion III
Cym. ch.
Clav. ch.
T.T.

114 115 116 117 118 119 120

pp *ffz* ppp vr

sur _____ les ver sants boi sés

pp *ffz* ppp vr

sur _____ les ver sants boi sés

1/4

Acc.

Vln. 12

Vln. 1

Vcl. 1

Vcl. 2

Vcl. 3

Vcl. 4

Vcl. 5

Vcl. 6

Vcl. 7

Cb. 1

Cb. 2

V. Le poète prépare sa tête

127 128 129 130 131

The score is a complex orchestral and vocal arrangement. It features multiple staves for woodwinds (Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II, Bassoons I & II), strings (Violins I & II, Violas I & II, Cellos I & II, Double Basses), and percussion (Percussion I, II, III, and Mallets). The vocal parts include Soprano, Alto, and Tenor. The score is marked with various dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *sfz*. It includes performance instructions like *arco*, *ritardando*, and *ritardando cresc.*. The vocal lines contain French lyrics, including the phrase "gobe" repeated in several places. The score is divided into measures, with measure numbers 127 through 131 indicated at the top.

132

133

134

135

136

Mb.
Perc. I
Cn.
C. Cl.
B. Bass
Gtr.
Vib.
Perc. II
Cn.
C. Cl.
B. Bass
Percussion III

132 133 134 135 136

132

133

134

135

136

Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
Cb. I
Cb. II
Cb. III
Cb. IV

132 133 134 135 136

142

143

144

145

146

22

Musical score for measures 142-146, measures 1-10 of the section. The score includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Percussion I, Percussion II, and Timpani. The notation features various dynamics such as *ppp*, *f*, *mp*, and *sf*, along with articulation marks like accents and slurs. The measures are divided into four systems, with measure numbers 142, 143, 144, 145, and 146 indicated at the top of each system.

147

148

149

150

151

23

Musical score for measures 147-151, measures 11-15 of the section. The score continues with parts for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Percussion I, Percussion II, and Timpani. The notation includes dynamics like *ppp*, *f*, *mp*, and *sf*, as well as articulation marks such as accents, slurs, and *ppp* markings. The measures are divided into five systems, with measure numbers 147, 148, 149, 150, and 151 indicated at the top of each system.

147 148 149 150 151

Musical score for Percussion I and II, Maracas, and Tambourine. The score is divided into four measures corresponding to measures 147, 148, 149, and 150. Percussion I includes Maracas and Tambourine. Percussion II includes Tambourine. Maracas and Tambourine parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *f*, and *ff*. The Maracas part includes a section labeled "Maracas" with a specific rhythmic notation.

147 148 149 150 151

Musical score for Violins I and II, Violas I and II, Cellos, and Double Basses. The score is divided into four measures corresponding to measures 147, 148, 149, and 150. The Violin I and II parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *f*, and *ff*. The Viola I and II parts also feature complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *f*, and *ff*. The Cello and Double Bass parts feature complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *ppp*, *mp*, *f*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

152

153

154

155

156

Musical score for orchestral instruments. The staves are labeled on the left: Fl. 1, Fl. 2, A. Cl., Ob., Cl. B., Cl. C., Bas. 1, Bas. 2, Cor. 1, Cor. 2, Trp. 1, Trp. 2, Trbn. 1, Trbn. 2, Tam., Mar., Perc. 1, Perc. 2, and Percussion 2/3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*, *mp*, *f*, and *sfz*.

157

158

159

160

161

Musical score for vocal parts and strings. The vocal parts are labeled on the left: Sop. and Alt. The string parts are labeled: Vla. I, Vla. II, Vla. III, Vla. IV, Vla. V, Vla. VI, Vla. VII, Vla. VIII, Vla. IX, Vla. X, Vla. XI, Vla. XII, Vla. XIII, Vla. XIV, Vla. XV, Vla. XVI, Vla. XVII, Vla. XVIII, Vla. XIX, Vla. XX, Vla. XXI, Vla. XXII, Vla. XXIII, Vla. XXIV, Vla. XXV, Vla. XXVI, Vla. XXVII, Vla. XXVIII, Vla. XXIX, Vla. XXX, Vla. XXXI, Vla. XXXII, Vla. XXXIII, Vla. XXXIV, Vla. XXXV, Vla. XXXVI, Vla. XXXVII, Vla. XXXVIII, Vla. XXXIX, Vla. XL, Vla. XLI, Vla. XLII, Vla. XLIII, Vla. XLIV, Vla. XLV, Vla. XLVI, Vla. XLVII, Vla. XLVIII, Vla. XLIX, Vla. L, Vla. LI, Vla. LII, Vla. LIII, Vla. LIV, Vla. LV, Vla. LVI, Vla. LVII, Vla. LVIII, Vla. LIX, Vla. LX, Vla. LXI, Vla. LXII, Vla. LXIII, Vla. LXIV, Vla. LXV, Vla. LXVI, Vla. LXVII, Vla. LXVIII, Vla. LXIX, Vla. LXX, Vla. LXXI, Vla. LXXII, Vla. LXXIII, Vla. LXXIV, Vla. LXXV, Vla. LXXVI, Vla. LXXVII, Vla. LXXVIII, Vla. LXXIX, Vla. LXXX, Vla. LXXXI, Vla. LXXXII, Vla. LXXXIII, Vla. LXXXIV, Vla. LXXXV, Vla. LXXXVI, Vla. LXXXVII, Vla. LXXXVIII, Vla. LXXXIX, Vla. LXXXX, Vla. LXXXXI, Vla. LXXXXII, Vla. LXXXXIII, Vla. LXXXXIV, Vla. LXXXXV, Vla. LXXXXVI, Vla. LXXXXVII, Vla. LXXXXVIII, Vla. LXXXXIX, Vla. LXXXXX. The score includes lyrics in French and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *sfz*, and *pppp*.

Musical score for measures 162-166. The score includes parts for Flute I, Flute II, Clarinet in A, Clarinet in B, Bassoon I, Bassoon II, Oboe I, Oboe II, English Horn, Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Mellophone, Percussion I, Percussion II, Percussion III, Percussion IV, Percussion V, Percussion VI, Percussion VII, Percussion VIII, Percussion IX, Percussion X, Percussion XI, Percussion XII, Percussion XIII, Percussion XIV, Percussion XV, Percussion XVI, Percussion XVII, Percussion XVIII, Percussion XIX, Percussion XX, Percussion XXI, Percussion XXII, Percussion XXIII, Percussion XXIV, Percussion XXV, Percussion XXVI, Percussion XXVII, Percussion XXVIII, Percussion XXIX, Percussion XXX, Percussion XXXI, Percussion XXXII, Percussion XXXIII, Percussion XXXIV, Percussion XXXV, Percussion XXXVI, Percussion XXXVII, Percussion XXXVIII, Percussion XXXIX, Percussion XL, Percussion XLI, Percussion XLII, Percussion XLIII, Percussion XLIV, Percussion XLV, Percussion XLVI, Percussion XLVII, Percussion XLVIII, Percussion XLIX, Percussion L, Percussion LI, Percussion LII, Percussion LIII, Percussion LIV, Percussion LV, Percussion LVI, Percussion LVII, Percussion LVIII, Percussion LIX, Percussion LX, Percussion LXI, Percussion LXII, Percussion LXIII, Percussion LXIV, Percussion LXV, Percussion LXVI, Percussion LXVII, Percussion LXVIII, Percussion LXIX, Percussion LXX, Percussion LXXI, Percussion LXXII, Percussion LXXIII, Percussion LXXIV, Percussion LXXV, Percussion LXXVI, Percussion LXXVII, Percussion LXXVIII, Percussion LXXIX, Percussion LXXX, Percussion LXXXI, Percussion LXXXII, Percussion LXXXIII, Percussion LXXXIV, Percussion LXXXV, Percussion LXXXVI, Percussion LXXXVII, Percussion LXXXVIII, Percussion LXXXIX, Percussion LXXXX, Percussion LXXXXI, Percussion LXXXXII, Percussion LXXXXIII, Percussion LXXXXIV, Percussion LXXXXV, Percussion LXXXXVI, Percussion LXXXXVII, Percussion LXXXXVIII, Percussion LXXXXIX, Percussion LXXXXX.

Musical score for measures 167-171. The score includes vocal lines and woodwind parts. The lyrics are as follows:

Sopranos:
 il dit dans l'air...
 il dit dans l'air...
 il dit dans l'air...
 il dit dans l'air...
 il dit dans l'air...

Tenors:
 dans l'air...
 dans l'air...
 dans l'air...
 dans l'air...
 dans l'air...

Basses:
 dans l'air...
 dans l'air...
 dans l'air...
 dans l'air...
 dans l'air...

The score also includes parts for Flute I, Flute II, Clarinet in A, Clarinet in B, Bassoon I, Bassoon II, Oboe I, Oboe II, English Horn, Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Mellophone, Percussion I, Percussion II, Percussion III, Percussion IV, Percussion V, Percussion VI, Percussion VII, Percussion VIII, Percussion IX, Percussion X, Percussion XI, Percussion XII, Percussion XIII, Percussion XIV, Percussion XV, Percussion XVI, Percussion XVII, Percussion XVIII, Percussion XIX, Percussion XX, Percussion XXI, Percussion XXII, Percussion XXIII, Percussion XXIV, Percussion XXV, Percussion XXVI, Percussion XXVII, Percussion XXVIII, Percussion XXIX, Percussion XXX, Percussion XXXI, Percussion XXXII, Percussion XXXIII, Percussion XXXIV, Percussion XXXV, Percussion XXXVI, Percussion XXXVII, Percussion XXXVIII, Percussion XXXIX, Percussion LXXXX, Percussion LXXXXI, Percussion LXXXXII, Percussion LXXXXIII, Percussion LXXXXIV, Percussion LXXXXV, Percussion LXXXXVI, Percussion LXXXXVII, Percussion LXXXXVIII, Percussion LXXXXIX, Percussion LXXXXX.

172 4/8 173 3/8 174 3/8 175 176 4/8 177 3/8 178 3/8

B. Cl. *ppp* *mf* *ppp*

Ban. 2 *ppp* *f*

C. Ba. *p* *ppp*

Hn. 1 *sfz*

Hn. 2 *sfz*

Hn. 3 *mp* *con sord.* *ppp* *mp* *ppp*

Hn. 4 *ppp* *mp* *ppp*

Bp. 1 *f* *sfz* *p* *ppp*

Bp. 2 *f* *sfz* *p* *ppp*

B. Tpt. *> ppp* *con sord.* *ppp* *mp* *ppp*

Tbn. 1 *ppp* *mp* *ppp*

Tbn. 2 *ppp* *mp* *ppp*

Tbn. 3 *mp* *con sord.* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Tabla *ppp senza cresc.*

Mrb. *f* *ppp* *Ly*

Perc. B. 12 *f* *ppp*

Ch. Cyp. 24 C. Cl. B. Ban. G.C. *sfz* *p* *ppp* *pp* *mp*

Perc. H. Cyp. 24 C. Cl. B. Ban. G.C. *ppp* *f*

Percussion *> ppp* *ppp* *f*

172 4/8 173 3/8 174 3/8 175 176 4/8 177 3/8 178 3/8

fe il les scot che sur la [r] La pa tion de

fe il les scotche sur la tē te [r] pré ra de

Acc. *mp* *senza cresc.* *f p*

Vln. 1 *p* *senza cresc.* *ppp*

Vln. 2 *ppp* *senza cresc.*

Vln. 19 *ppp*

Vln. 11 *ppp* *senza cresc.*

Vln. 12 *p* *mp* *ricochet* *p*

Vla. 1 *mf* *alleg. conda* *mf* *mf* *ricochet* *mf*

Vc. 1 *mf* *mf* *mf*

Vc. 3 *mf* *mf*

Cb. 1 *p* *mf* *p*

Cb. 2 *sfz*

Cb. 3 *f*

Cb. 4 *f* *sfz*

The score is divided into two systems, each covering measures 179 to 185. The top system features a percussion ensemble with the following parts: Hn. 1, Hn. 2, Tbn. 3, Mrb., Perc. I (with sub-parts: Wp 2,3; Tr 1,2), Ch. Cym. ch, C. Cl, B. Bam, G.C., Vib., Perc. II, Ch. Cym. ch, C. Cl, B. Bam, G.C., and Percussion III. The bottom system features a vocal line and an Accordion (Acc.).

Measures 179, 180, 181, 182, 183, 184, and 185 are marked with pentagonal boxes at the top of each system. Time signatures change from 3/8 to 4/8 at measure 184 and back to 3/8 at measure 185.

Top System (Percussion):

- Hn. 1: *con sord.*, *ppp*, *sfz*
- Hn. 2: *ppp*, *senza cresc.*
- Tbn. 3: *ppp*
- Mrb.: *mf*, *pp*
- Perc. I: *mf*, *sfz*, *f*, *R.Sh*, *R.Sh*
- Perc. II: *ppp*, *mf*, *f*, *sfz*, *sfz*
- Perc. III: *mf*, *pp*, *f*

Bottom System (Vocal and Accordion):

- Vocal 1: *mp*, *pp*, *sfz p*, *pp*, *sfz p*, *sfz*
- Vocal 2: *mp*, *pp*, *sfz p*, *pp*, *sfz p*, *sfz*
- Acc.: *p*, *sfz p*, *sfz p*, *sfz p*, *sfz p*, *sfz p*, *mf*

Lyrics:

la i a i a pen *gliss.* sée *gliss.* Il pas à tra vers il _____ ne
la i a i a pen sée il se à tra vers il _____ *gliss.* ne

186 187 188 189 190 191

con sord. *ppp* *f* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

mp *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp* *mp*

p

186 187 188 189 190 191

ppp *p* *ffz* *p* *mp* *p* *ffz*

se pas comptel pas (s) séc

ppp *p* *ffz* *pp* *ffz*

rends com pte (s) séc

p *ppp* *ffz* *ppp* *mp* *ppp*

f *pp* *pp* *pp* *pp* *f*

pp *p*

197 198 199 200 201

Orchestral score for strings and woodwinds. The score includes parts for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Percussion. It features dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*, along with performance instructions like *arco* and *col legno*. The score is divided into measures corresponding to the time markers 197, 198, 199, 200, and 201.

197 198 199 200 201

Vocal and piano accompaniment score. The vocal parts include Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The piano accompaniment includes parts for Acoustic Piano (Acc.), Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Percussion. The vocal lines contain French lyrics: "die est sur le che min de la... die est sur le che min de la...". The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*, along with performance instructions like *arco* and *col legno*. The score is divided into measures corresponding to the time markers 197, 198, 199, 200, and 201.

202 203 204 205 206

202 203 204 205 206

les uns court des heu res s'a lon ge sur le dou sur le ven ne il pose
 les s'écou il court des heu res il s'a lon ge sur le et sur le ven ne il pose

207 4/8

208 4/8

209 4/8

210 4/8

211 4/8

Musical score for orchestral instruments. The score is divided into five systems, each corresponding to a measure number (207-211) indicated by a diamond-shaped marker at the top. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. Bb, Cl. Bb, Cl. Bb, Cl. Bb), Bassoons (B. 1, B. 2), Horns (Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4), Trumpets (B. Trp. 1, B. Trp. 2, B. Trp. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Percussion (Perc. M. 1, Perc. M. 2), and Double Bass (P. 1, P. 2). The score contains various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ppp*, *f*, *mp*), and articulation marks.

207 4/8

208 4/8

209 4/8

210 4/8

211 4/8

Musical score for vocal parts and strings. The score is divided into five systems, each corresponding to a measure number (207-211) indicated by a diamond-shaped marker at the top. The vocal parts include Soprano (S.) and Alto (A.). The string parts include Violins (Vln. I, Vln. II), Violas (Vla. I, Vla. II), Cellos (Vcl. I, Vcl. II), and Double Basses (Cb. I, Cb. II). The vocal parts contain lyrics in French: "sa main die riere sa no que ca res se les re pre sen taion son pied au tour de sa poi tri ne sa naque il se met à man dire poi tri sa main die riere sa no que ca les sen taion son pied au tour de sa poi tri ne sa naque il se met à man dire poi tri". The score contains various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ppp*, *f*, *mp*), and articulation marks.

217 218 219 220 221

VII. La pensée se prépare

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Bsn.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Tbn. 5
Tbn. 6
Tbn. 7
Tbn. 8
Tbn. 9
Tbn. 10
Tbn. 11
Tbn. 12
Tbn. 13
Tbn. 14
Tbn. 15
Tbn. 16
Tbn. 17
Tbn. 18
Tbn. 19
Tbn. 20
Tbn. 21
Tbn. 22
Tbn. 23
Tbn. 24
Tbn. 25
Tbn. 26
Tbn. 27
Tbn. 28
Tbn. 29
Tbn. 30
Tbn. 31
Tbn. 32
Tbn. 33
Tbn. 34
Tbn. 35
Tbn. 36
Tbn. 37
Tbn. 38
Tbn. 39
Tbn. 40
Tbn. 41
Tbn. 42
Tbn. 43
Tbn. 44
Tbn. 45
Tbn. 46
Tbn. 47
Tbn. 48
Tbn. 49
Tbn. 50
Tbn. 51
Tbn. 52
Tbn. 53
Tbn. 54
Tbn. 55
Tbn. 56
Tbn. 57
Tbn. 58
Tbn. 59
Tbn. 60
Tbn. 61
Tbn. 62
Tbn. 63
Tbn. 64
Tbn. 65
Tbn. 66
Tbn. 67
Tbn. 68
Tbn. 69
Tbn. 70
Tbn. 71
Tbn. 72
Tbn. 73
Tbn. 74
Tbn. 75
Tbn. 76
Tbn. 77
Tbn. 78
Tbn. 79
Tbn. 80
Tbn. 81
Tbn. 82
Tbn. 83
Tbn. 84
Tbn. 85
Tbn. 86
Tbn. 87
Tbn. 88
Tbn. 89
Tbn. 90
Tbn. 91
Tbn. 92
Tbn. 93
Tbn. 94
Tbn. 95
Tbn. 96
Tbn. 97
Tbn. 98
Tbn. 99
Tbn. 100

217 218 219 220 221

V. 1
V. 2
Aco.
Vcl. 1
Vcl. 2
Vcl. 3
Vcl. 4
Vcl. 5
Vcl. 6
Vcl. 7
Vcl. 8
Vcl. 9
Vcl. 10
Vcl. 11
Vcl. 12
Vcl. 13
Vcl. 14
Vcl. 15
Vcl. 16
Vcl. 17
Vcl. 18
Vcl. 19
Vcl. 20
Vcl. 21
Vcl. 22
Vcl. 23
Vcl. 24
Vcl. 25
Vcl. 26
Vcl. 27
Vcl. 28
Vcl. 29
Vcl. 30
Vcl. 31
Vcl. 32
Vcl. 33
Vcl. 34
Vcl. 35
Vcl. 36
Vcl. 37
Vcl. 38
Vcl. 39
Vcl. 40
Vcl. 41
Vcl. 42
Vcl. 43
Vcl. 44
Vcl. 45
Vcl. 46
Vcl. 47
Vcl. 48
Vcl. 49
Vcl. 50
Vcl. 51
Vcl. 52
Vcl. 53
Vcl. 54
Vcl. 55
Vcl. 56
Vcl. 57
Vcl. 58
Vcl. 59
Vcl. 60
Vcl. 61
Vcl. 62
Vcl. 63
Vcl. 64
Vcl. 65
Vcl. 66
Vcl. 67
Vcl. 68
Vcl. 69
Vcl. 70
Vcl. 71
Vcl. 72
Vcl. 73
Vcl. 74
Vcl. 75
Vcl. 76
Vcl. 77
Vcl. 78
Vcl. 79
Vcl. 80
Vcl. 81
Vcl. 82
Vcl. 83
Vcl. 84
Vcl. 85
Vcl. 86
Vcl. 87
Vcl. 88
Vcl. 89
Vcl. 90
Vcl. 91
Vcl. 92
Vcl. 93
Vcl. 94
Vcl. 95
Vcl. 96
Vcl. 97
Vcl. 98
Vcl. 99
Vcl. 100

de la bec La pen sé se pré pa re (r) in tel gen ce po é se pré pa re les con di tioné fin tel li gence La poéti que s'écrit

de la bec La pen sé se pa La po é se est une in tel li gen ce Le con di tioné fin tel li gence La poéti que s'écrit

Legato

222 223 224 225 226

Perc. I
C. Cl. 1
C. Cl. 2
F. Cl.
Sax. 1
Sax. 2
Sax. 3
Sax. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Mab.
Perc. II
C. Cl. 1
C. Cl. 2
F. Cl.
Sax. 1
Sax. 2
Sax. 3
Sax. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4

222 223 224 225 226

Voc. 1
Voc. 2
Voc. 3
Voc. 4
Voc. 5
Voc. 6
Voc. 7
Voc. 8
Voc. 9
Voc. 10
Voc. 11
Voc. 12
Voc. 13
Voc. 14
Voc. 15
Voc. 16
Voc. 17
Voc. 18
Voc. 19
Voc. 20
Voc. 21
Voc. 22
Voc. 23
Voc. 24
Voc. 25
Voc. 26
Voc. 27
Voc. 28
Voc. 29
Voc. 30
Voc. 31
Voc. 32
Voc. 33
Voc. 34
Voc. 35
Voc. 36
Voc. 37
Voc. 38
Voc. 39
Voc. 40
Voc. 41
Voc. 42
Voc. 43
Voc. 44
Voc. 45
Voc. 46
Voc. 47
Voc. 48
Voc. 49
Voc. 50
Voc. 51
Voc. 52
Voc. 53
Voc. 54
Voc. 55
Voc. 56
Voc. 57
Voc. 58
Voc. 59
Voc. 60
Voc. 61
Voc. 62
Voc. 63
Voc. 64
Voc. 65
Voc. 66
Voc. 67
Voc. 68
Voc. 69
Voc. 70
Voc. 71
Voc. 72
Voc. 73
Voc. 74
Voc. 75
Voc. 76
Voc. 77
Voc. 78
Voc. 79
Voc. 80
Voc. 81
Voc. 82
Voc. 83
Voc. 84
Voc. 85
Voc. 86
Voc. 87
Voc. 88
Voc. 89
Voc. 90
Voc. 91
Voc. 92
Voc. 93
Voc. 94
Voc. 95
Voc. 96
Voc. 97
Voc. 98
Voc. 99
Voc. 100

es sale des cho ses il un vre La pen sée se pré é pa re de vant il se flechit écri ton se creté cir con se cret i le che les cailloux pen sée se pré pa re il se ca ta ta tons sur une

ppp senza cresc

Orchestral score for strings and woodwinds. The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number in a pentagon: 227, 228, 229, and 230. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. B., Cl. A.), Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2), Horns (Hr. 1, Hr. 2, Hr. 3, Hr. 4), Trumpets (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Percussion (Perc. Mb., Perc. B.), and Percussion (Perc. B.). The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, pp, p, mp, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions.

Vocal score with lyrics and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number in a pentagon: 227, 228, 229, and 230. The vocal parts are labeled 'Soprano' (S) and 'Alto' (A). The lyrics are in French. The piano accompaniment is labeled 'Acc.' and includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions.

S
 plus ta chère du sper me du sang j'ai ne sou ris et la... breite cro... que des je ches sur l'ar bue la... il te ou bas se à rre d'un sou ris La pen sée chaf fe
 A
 plus che d'un... jeune hom me et du sang d'une j'ai ne sou ris et la bre le des peches mi (a)... res se à rre d'un sou ris La pen sée chaf fe
 Acc.

VII. La pensée se chauffe

232 8

233 8

234 8

235 8

236 8

Orchestral score for strings and woodwinds. The score includes parts for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Trombones. It also includes parts for Percussion I and II, and Mallets. The music is written in 8/8 time and features various dynamic markings such as *pp*, *f*, *mp*, and *pppp*. There are also performance instructions like *senza cresc.* and *senza decresc.*

232 8

233 8

234 8

235 8

236 8

Vocal and piano score. The vocal parts are for Soprano (Soc.), Alto (Alc.), and Tenor (Tnc.). The piano part includes parts for Acoustic Guitar (Aco.), Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, and Percussion. The lyrics are in French and appear on the vocal staves. The piano part includes various performance instructions such as *senza cresc.*, *senza decresc.*, *pizz.*, and *slap*. The music is written in 8/8 time and features dynamic markings like *ff*, *mp*, *f*, *ppp*, and *mf*.

Soc. passe à tra vers com me il en si le fait le rait en po sic. La pen est mai et
 Alc. passe à tra vers com me il en si le fait des per les. La. sic. les oc
 Tnc.

237

238

239

240

241

42

Orchestral score for measures 237-241. The score includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, English Horn, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn I, Horn II, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Snare Drum, Cymbal, and Tom-tom. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *fff*. A section marked "ritacca cresc." is present in the flute and tuba parts.

237

238

239

240

241

43

Vocal and string score for measures 237-241. The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are:

S: te La sic per ce las na ri nes le po ée en ar ret i il se de tend i il ne sait plus i il chan ton ne il

A: len. posé per ce na ri le po ée ar ret po é te il s'ha bi i tu il ne par le plus i il chan ton ne il

The string section includes Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello (Cello), and Contrabasse (Double Bass). The score includes dynamic markings like *f*, *mp*, *p*, and *pp*, as well as performance instructions such as "pizz." (pizzicato) and "slap" for the double bass.

242 243 244 245 246

A. Fl. B. Cl. B. Cl. C. Cl. B. S. B. S. C. Ba. H. S. H. S. H. S. T. S. T. S. T. S. C. Cl. Perc. H. Perc. CH. C. B. Percuss. 4-8

242 243 244 245 246

est en fant de choir il se trouve la i il se perd Le po é te te i il en gla_ cée La pré pa ra tion de_ la pen sée il pos se son con tre la_ deglace

est en fant_ choir il se trouve la i il se perd se de man de po é te tre dans l'eau La pré pa ra tion de_ la pen sée pos vi sa ge_ mas_ que

Acc. Vla. I Vla. II Vla. III Vla. IV Vla. V Vla. VI Vla. VII Vla. VIII Vla. IX Vla. X Vla. XI Vla. XII Vla. XIII Vla. XIV Vla. XV Vla. XVI Vla. XVII Vla. XVIII Vla. XIX Vla. XX Vla. XXI Vla. XXII Vla. XXIII Vla. XXIV Vla. XXV Vla. XXVI Vla. XXVII Vla. XXVIII Vla. XXIX Vla. XXX Vla. XXXI Vla. XXXII Vla. XXXIII Vla. XXXIV Vla. XXXV Vla. XXXVI Vla. XXXVII Vla. XXXVIII Vla. XXXIX Vla. XL Vla. XLI Vla. XLII Vla. XLIII Vla. XLIV Vla. XLV Vla. XLVI Vla. XLVII Vla. XLVIII Vla. XLIX Vla. L Vla. LI Vla. LII Vla. LIII Vla. LIV Vla. LV Vla. LVI Vla. LVII Vla. LVIII Vla. LIX Vla. LX Vla. LXI Vla. LXII Vla. LXIII Vla. LXIV Vla. LXV Vla. LXVI Vla. LXVII Vla. LXVIII Vla. LXIX Vla. LXX Vla. LXXI Vla. LXXII Vla. LXXIII Vla. LXXIV Vla. LXXV Vla. LXXVI Vla. LXXVII Vla. LXXVIII Vla. LXXIX Vla. LXXX Vla. LXXXI Vla. LXXXII Vla. LXXXIII Vla. LXXXIV Vla. LXXXV Vla. LXXXVI Vla. LXXXVII Vla. LXXXVIII Vla. LXXXIX Vla. XL

247

248

249

250

251

Fl. 1
Fl. 2
A. Fl.
E. Ho.
B. Cl.
B. Cl.
Co. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
C. Bsn.
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
B. Trp.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba
Perc. I, II, III
C. Ch. 1
C. Ch. 2
C. Ch. 3
C. Ch. 4
T. Trp.
T. Horn
T. Trombone
T. Tuba
T. Percussion I
T. Percussion II
T. Percussion III

IX. La préparation de la pensée

247

248

249

250

251

Vcl. I
Vcl. II
Vcl. III
Vcl. IV
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3
Cb. 4

La pré pa ra tion de la pen sée il passera vers l' neserendpaomple passel travenommi en fi le rait des per les po é te il
La pré pa ra tion de la pen sée il passera vers l' neserendpaomple le poé te travenommi en fi le rait des per les en gon cé il ti re

Hétérochronies

♩=60

♩=40

252

253

254

255

256

8

Fl. 1
A. Fl.
B. Cl. 1
B. Cl. 2
Cb. Cl.
Bsn. 1
Bsn. 2
C. Bn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
B. Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tuba

ppp, p, mp, mf, sfz, p

PercMrb.

252

253

254

255

256

8

Acc.
Vln. 1 2
Vla. 2
Vc. 4
Cb. 1
Cb. 3

pp, mp, ff, sfz, ppp

tout qui bouge il tire sur le mur com me
sur ce bougeil tire sur le mur com me

1. pont 2. 4. 3. détaché mp senza cava sfz

X. Le poète lève la pensée

♩=56
258

♩=80
259

260

261

FL 1, FL 2, Ob. 2, E. Ho., B. Cl., B. Cl., C. Cl., Bsn. 1, Bsn. 2, C. Bsn., Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tuba, PercMbr.

Acc., Vla. 11, Vla. 13, Vla. 11, Vla. 12, Vla. 1, Vla. 2, Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, Vc. 4, Vc. 5, Vc. 6, Vc. 7, Cs. 1, Cs. 2, Cs. 3, Cs. 4

sur la fem me sur as si se sur plan tes le po é te le ve la pen sée

sur la fem me sur as si se sur plan tes le po é te le ve la pen sée

262 263 264 265 266

Fl. 2
B. Cl.
Cb. Cl.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Bn. Tpt. 1
Bn. Tpt. 2
B. Tpt.
Tbn. 3
Perc. I, Ch.
Cym. ch.
B. Bam.
GC.

262 263 264 265 266

il est dans le mon de
il est dans le mon de

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Ve. 1
Ve. 3
Ve. 4
Ve. 5
Ve. 6
Ve. 7
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3
Cb. 4

267 268 269 270 271

Fl. 2
A. Fl.
Ob. 1
Ob. 2
B. Cl.
B. Cl.
Cb. Cl.
Bsn. 1
Ha. 1
Ha. 2
Ha. 3
Ha. 4
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
B. Tpt.
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3

267 268 269 270 271

Vln. I. 1
Vln. I. 2
Vln. II. 1
Vln. II. 2
Vla. 1
Vc. 1
Vc. 3
Vc. 4
Vc. 5
Vc. 6
Vc. 7
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3
Cb. 4

Hétérochronies

♩=80

♩=120

272

273

274

275

276

Ob. 2

B♭ Cl.

B♭ Cl.

C♯ Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hr. 1

Hr. 2

Hr. 3

Hr. 4

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B. Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tuba

PercMrb.

PercVib.

Percussion III

272

273

274

275

276

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

Vc. 5

Vc. 6

Vc. 7

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

Cb. 4

Acc.

co lo rée _ pen sée po é

277 278 $\text{♩} = 96$ 279 280 281

Fl. 1
A. Fl.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Bsn. 1
Bsn. 2
Hr. 1
Hr. 2
Hr. 3
Hr. 4
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
B. Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn.
Perc. Mhb.
Perc. Vib.
Perc. Tom-t.
Perc. Cym.
Perc. Sn.
Perc. Tri.
C. Ch. 1
C. Ch. 2
C. Ch. 3
P. T.

277 278 279 280 281

te le ve la pen sée il est dans le mon de co lo ré de la pen sée la il ha bi te l'in te li gen ce il boit un
te le ve la pen sée il est dans le mon de co lo ré de la pen sée la l'ha bi te l'in te li gen ce

Acc.
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vla. 5
Vla. 6
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
Vc. 4
Vc. 5
Vc. 6
Cb. 1
Cb. 2
Cb. 3
Cb. 4

287

288

289

290

291

Musical score for instruments including Flutes (Fl. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (Bas. 1-2), Trumpets (Trpt. 1-3), Trombones (Tbn. 1-3), Percussion (Perc.), and Piano (Pn.). The score spans measures 287 to 291 and includes various dynamic markings such as *ppp*, *p*, *f*, *mf*, *ff*, and *sfz*.

287

288

289

290

291

Musical score for vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor) and a large string ensemble (Violins I-VI, Violas I-II, Cellos I-II, Double Basses I-II). The score spans measures 287 to 291 and includes French lyrics: "se gar de la ci et la mi sex par la te ne ce gar de il se gar de il se de pla ce il cho bi lie se de pla ce et se poig me il se gar de de par la te ne ce gar de il se gar de il se poig ne ne che vent". The score includes various dynamic markings and performance instructions.

322 323 324 325 326

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Cl. Bb
Cl. A
Sax. Bb
Sax. A
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Tbn. 4
Tuba
Euph.
Mello.
Perc. I
Perc. II
Cym. III
B. Tpt.
Perc. III

327 328 329 330 XI. Le poète se prépare

Sopr.
Alto
Tenor
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vln. IV
Vln. V
Vln. VI
Vla. I
Vla. II
Vcl. I
Vcl. II
Vcl. III
Vcl. IV
Vcl. V
Vcl. VI
Cb. I
Cb. II
Cb. III
Cb. IV

re les deus gé ma ce il tam beau et ne chain te le poé te se pré pa re
re les deus gé ma ce il de gran go le il tam beau et ne chain te le poé te se pré pa re

327 328 329 330 331

327 328 329 330 331

Musical score for Percussion I and II. The score includes parts for Perc. I and Perc. II, with various rhythmic patterns and dynamics. The percussion parts are written on a grand staff with multiple staves. The woodwind parts include Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Bassoon I, Bassoon II, Clarinet I, Clarinet II, and Bass Clarinet. The strings include Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, and Double Bass. The score is marked with dynamics such as *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*. There are also markings for *arco* and *pizz.* for the strings.

Musical score for vocalists and the full orchestra. The vocal parts are for Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bas.). The lyrics are in French and include the text: "il cou pe le pré pace du gland", "né le à la pal pe à la pal pe de la ba na ne", "il cou pe le pré pace du gland", "né le à la pal pe de la ba na ne". The orchestra includes Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, Double Bass, Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Bassoon I, Bassoon II, Clarinet I, Clarinet II, Bass Clarinet, and Percussion I and II. The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *ppp*, and *pp*. There are also markings for *arco* and *pizz.* for the strings.

Hétérochronies

64-72

336
8

337
8

338
8

339
8

Musical score for Percussion I, II, and III. The score is divided into three systems, each corresponding to a measure number (336, 337, 338, 339) indicated by a diamond-shaped marker at the top. The percussion parts include various instruments such as snare drum, tom-toms, and cymbals, with dynamic markings like *ppp*, *f*, and *mf*. The notation includes rhythmic patterns, rests, and articulation marks.

336
8

337
8

338
8

339
8

Musical score for Violins (Vln. I, Vln. II), Violas (Vla. I, Vla. II), and Cellos (Cb.). The score is divided into three systems, each corresponding to a measure number (336, 337, 338, 339) indicated by a diamond-shaped marker at the top. The string parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *ppp*. The notation includes slurs, accents, and articulation marks.

352

353

354

355

356

68

Musical score for the first system, including woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), and piano. The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

357

358

359

360

69

Musical score for the second system, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and full orchestra. The vocal lines contain French lyrics. The orchestra includes woodwinds, strings, and piano. The score continues with various dynamics and articulations.

Lyrics:
 i il se de... tend i il se... plus i il chan te Le po é te pen se Le po é te pen se Le po é te Le po é te Le po é te il min ge la jal me de ca nord
 il cha bi i tu il se... par le plus i il chan te Le po é te Le po é te pen se il clas soit il re ger de il bou ge il

156 157 158 159

Musical score for Percussion I-III, Mallets, and Timpani. The score is divided into three systems. The first system includes Mallets (Mallets I, II, III, IV), Percussion I, II, III, and Timpani. The second system includes Mallets (Mallets I, II, III, IV), Percussion I, II, III, and Timpani. The third system includes Mallets (Mallets I, II, III, IV), Percussion I, II, III, and Timpani. The score features various rhythmic patterns and dynamics, including *ppp*, *p*, and *f*.

160 161 162 163

Musical score for Violins I-IV, Violas I-IV, Cellos I-IV, and Double Basses I-IV. The score is divided into three systems. The first system includes Violins I-IV, Violas I-IV, Cellos I-IV, and Double Basses I-IV. The second system includes Violins I-IV, Violas I-IV, Cellos I-IV, and Double Basses I-IV. The third system includes Violins I-IV, Violas I-IV, Cellos I-IV, and Double Basses I-IV. The score features various rhythmic patterns and dynamics, including *ppp*, *p*, and *f*. The lyrics are: "mer de ses ours en pe la che a va le la le le d'un pas sa. ces apes des es tar gats et des dno las que vi vants".

307
ff

308

309

310
ff

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl.
B.
Tpt. 1-3
Tbn. 1-3
Perc. I
Méh.
Perc. II
C. 1/2
C. 3/4
Tpt. 1-3
Tbn. 1-3
Perc. III
C. 1/2
C. 3/4
P.
ff

peu sûr que vivent
peu sûr que vivent
Le peu sûr que vivent
Le peu sûr que vivent

307
ff

308

309

310
ff

Vln. 1
Vln. 2
Vln. 3
Vln. 4
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Vla. 4
Vcl. 1
Vcl. 2
Vcl. 3
Vcl. 4
Cb.
Cb.
Cb.
Cb.
ff

peu sûr que vivent
peu sûr que vivent
Le peu sûr que vivent
Le peu sûr que vivent

This musical score is for the piece "XIV. II formule le monde" by Hétérochronies. It is a large-scale orchestral and vocal work. The score is divided into two main systems, each containing multiple staves for different instruments and voices.

System 1 (Top):

- Woodwinds:** Flutes (Fl. 1-2), Oboes (Ob. 1-2), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (B. 1-2).
- Brass:** Trumpets (Tr. 1-2), Trombones (Tbn. 1-3), Euphonium (Eup.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Bass (B.).
- Strings:** Violins (Vln. 1-4), Violas (Vla. 1-4), Cellos (Vcl. 1-2), Double Basses (Cb.).
- Percussion:** Percussion I, Percussion II, Percussion III.
- Other:** Piano (P.), Harp (Harp.), and various other instruments.

System 2 (Bottom):

- Vocal Parts:** Soprano (Sop.), Alto (Alto), Tenor (Ten.), Bass (B.).
- Other:** Piano (P.), Harp (Harpe), and various other instruments.

Key Features:

- Rehearsal Marks:** Numbered rehearsal marks (370, 371, 372, 373, 374, 375) are placed at the top of the score, often with a diamond-shaped icon.
- Dynamic Markings:** The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *ppp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano).
- Lyrics:** The vocal parts have lyrics in French: "le cre... la pen... sée... va... le... i... il... for... ma... le... c... mon... de...".
- Complexity:** The score is highly complex, with many overlapping parts and intricate rhythmic patterns.

Résumé

L'interaction de l'espace acoustique, instrumental et électroacoustique ainsi que la conception des dispositifs scéniques de type architectural sont devenus au fil de temps les territoires pour la construction, la réflexion et le développement de mon propre cheminement de recherche artistique. J'ai toujours exploré dans mes créations des outils pour construire des œuvres à dimensions multiples, insaisissables d'un seul point de vue ou d'écoute ; des spectacles qui confèrent au public un rôle participatif dans la construction de la perception sonore ; des créations où le corps du musicien est un sujet actif de l'élaboration du geste instrumental. J'aborde une musique qui se construit dans l'intimité de chaque spectateur grâce à sa mémoire.

Dans le cadre du doctorat en arts par la pratique SACRe, j'ai approfondi et formalisé cette approche en réalisant au total sept projets artistiques, dont cinq réunis dans le cycle « Manglar ». Ces œuvres proposent une approche chorégraphique et architecturale de la pensée de l'espace musical, en travaillant à la fois sur les gestes instrumentaux et la sonorisation instrumentale. Plus précisément, ma thèse a impliqué des recherches sur la conceptualisation de notions d'espaces acoustique, instrumental et électroacoustique, implémentées dans des réalisations artistiques. De plus, mon travail a nécessité l'utilisation et l'intégration d'outils technologiques, dont certains ont été élaborés lors de mon doctorat.

Mon travail permet d'expérimenter des relations renouvelées entre musiciens, public et compositeur. Trouver une approche transversale à la forme de concert est également l'une des questions essentielles traversant mes projets de composition aujourd'hui.

Mots Clés

Acoustique, électro acoustique, instrument, lutherie, corps, gestes, perception, masquage acoustique, delocalisation, sonorisation, espace, architecture, chorégraphie, informatique musicale

Abstract

The Interaction between the acoustical, the instrumental and the electroacoustic spaces, thought as the design of different architectural interfaces has become over the year one of my favorite territories for the reflection as for the developments of my own artistic paths. I've always explored in my works, devices that potentially allow me to construct multiple dimensions in music, this means that my proposals can't be approached from a unique point of view, neither of hearing. With my music, I place the audience in a participative role about sound perception, my work involves creations in which the embodiment of each musician becomes mean criteria to develop the instrumental gestures. I conduct the idea of a music that could be further constructed on each auditor intimacy by the means of memory.

During my practice based PHD SACRe, I've worked deeply on this approach to complete seven artistic projects, five of them belong to the "Manglar" cycle. Each work on this cycle propose an architectural or a choreographic conception of the musical space, this includes instrumental gestures related to sound amplification. My thesis, is based on a particular conceptual construction of the idea of acoustical; electroacoustic and instrumental spaces, the three of them have been on the structure on all my artistic accomplishments. So far, my research needed the use and integration of technological tools, some of them have been realized during my doctorate.

My music is conducted towards the exploration of relationships in between, performers, audience and me as a composer. I look forward to find out a transversal approach to concert form today, this is a main question of my music compositional intention.

Keywords

Acoustics, electroacoustic, instruments, instrument building, body, gesture, perception, acoustical mask, delocalization, amplification, space, architecture, choreography, music programming